

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE - UFF

**DOCTV:
a produção independente na televisão**

KARLA HOLANDA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de doutora.

Orientação: Prof. Dr. Antonio Carlos Amancio da Silva

NITERÓI, RJ

2013

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

H722 Holanda, Karla.
DOCTV: a produção independente na televisão / Karla Holanda. – 2013.
237 f.
Orientador: Antonio Carlos Amancio da Silva.
Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Arte e Comunicação Social, 2013.
Bibliografia: f. 228-235.

1. Televisão. 2. Programa de televisão. 3. Documentário (Cinema).
5. Políticas públicas. I. Silva, Antonio Carlos Amancio da. II. Universidade
Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 791.45

KARLA HOLANDA

DOCTV:
a produção independente na televisão

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de doutora.

Aprovada em 24 de janeiro de 2013.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Carlos Amancio da Silva – Orientador
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Mariana Baltar Freire
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Felipe de Castro Muanis
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Consuelo da Luz Lins
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Fernão Pessoa Ramos
Universidade Estadual de Campinas

Niterói, RJ
2013

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao PPG-COM, da UFF. Agradeço aos colegas. Agradeço aos professores Cezar Migliorin, Guilherme Nery, Andréa França, Consuelo Lins e Mariana Baltar. Agradeço à Silvinha. Agradeço ao professor Tunico Amancio pela orientação precisa e leveza do convívio.

Agradeço a gentileza e presteza dos cineastas Geraldo Sarno, Eduardo Escorel e Cristiana Grumbach. Agradeço a possibilidade da conversa com os realizadores Viviane Louise, Tarcísio Puiati, Gavin Andrews e Hermano Figueiredo.

Agradeço aos envolvidos com a criação e desenvolvimento do DocTV pela atenção com que me receberam: Orlando Senna, Mário Borgneth, Paulo Alcoforado, Maurício Hirata, Gabriel Priolli, Max Eluard, Renato Nery e Bruno Tavares Curci.

Agradeço pela interlocução sempre rica com a Al Cavalcante e as trocas com os colegas Queta Satt, Cristiano Rodrigues, Luiz Garcia, Alessandra Brum, Sérgio Puccini e Luís Alberto Rocha Melo. Agradeço a amizade e conversas com Assunção Hernandes, que muito me ensinam sobre cinema brasileiro.

Agradeço ao Programa de Apoio à Qualificação – Proquali -, da UFJF.

SUMÁRIO

Introdução	07
Capítulo I: O Programa DocTV	21
▪ Princípios norteadores e resultados alcançados	22
▪ Estabelecendo novos paradigmas	40
▪ DocTV: exibição e comercialização	50
Capítulo II: A televisão e a produção independente	69
▪ Regulamentação da televisão no Brasil e no mundo	69
▪ A produção independente na televisão brasileira	80
Capítulo III: Da descentralização às categorias temáticas do DocTV III	101
▪ As fronteiras se definem	101
▪ Categorias temáticas: como vê e como diz o DocTV III	113
▪ Os filmes do DocTV III e suas respectivas categorias temáticas	133
▪ Sobre alguns temas: o que vê e o que diz o DocTV III	142
Capítulo IV: DocTV III no contexto do documentário brasileiro contemporâneo	147
▪ Influxos da (anti) representação	150
▪ Influxos da construção do acontecimento	162
▪ Influxos da escala micro	167
▪ Marcas estilísticas recorrentes no DocTV III	173
Capítulo V: Orientadores e realizadores no processo do DocTV III	188
▪ Geraldo Sarno – da intuição à razão	196
▪ Cristiana Grumbach – em busca do foco perdido	199
▪ Eduardo Scorel – risco da descentralização	205
▪ Um DocTV III fluminense	211
▪ Um DocTV III amapaense	214
▪ Um DocTV III goiano	217
Conclusão	221
Bibliografia	228
Lista de entrevistados.....	236
Referências sitiográficas.....	237

RESUMO

Estudo da produção independente de documentários na televisão brasileira a partir do Programa DocTV, projeto criado e executado desde 2003 pela Secretaria do Audiovisual - órgão subordinado ao Ministério da Cultura. Os documentários do DocTV são produzidos em cada estado e exibidos em rede nacional através das emissoras públicas. Esse caráter regional da produção e da exibição é raro na história da relação entre televisão e produção independente no Brasil e torna-se oportunidade singular para se analisar o efeito que a descentralização pode provocar na produção audiovisual do país, no que se refere às categorias temáticas e às características estilísticas dos documentários produzidos em cada estado. Ao detalhar o funcionamento do DocTV - suas ações, metas e resultados -, verifica-se o papel ainda pouco definido da TV pública no Brasil e a vulnerabilidade de programas instituídos na esfera pública, que se tornam sujeitos a interrupções por governos que se sucedem. O estudo traça ainda um painel comparativo da relação entre produção independente e televisão em outros países e no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE

1. Documentário 2. Televisão 3. Produção independente 4. Políticas públicas

ABSTRACT

A study of independently produced documentaries on Brazilian television, analyzing the DocTV Program, a project created and carried out since 2003 by the Audiovisual Secretariat - subordinate organ of the Brazilian Ministry of Culture. Documentaries on DocTV are produced in each state and exhibited on the national network by way of public stations. This regional character in their production and exhibition is rare in the history of relationship between television and independent production in Brazil, and thus presents a unique opportunity to analyze the effect that decentralization can incite within the country's audiovisual production, in regard to the thematic categories and stylistic characteristics of the documentaries produced in each state. In detailing the operations of DocTV - their actions, goals and results - the role of public television in Brazil, and the vulnerability of programs instituted in the public sphere, are still poorly defined, as they become subject to disruption by successive governments. This study outlines a panel comparing the relationship between independent production and television in foreign countries and in Brazil.

KEYWORDS

1. Documentary 2. Television 3. Independent Production 4 Public Policies.

Introdução

O Programa DocTV, projeto criado e executado desde 2003 pela Secretaria do Audiovisual, órgão subordinado ao Ministério da Cultura, implica no fomento da produção de documentários em cada estado e sua subsequente exibição em cadeia nacional, por meio de emissoras públicas. É a este programa e a seus aspectos correlatos que este estudo se dedica. A motivação primordial encontra-se em dois pontos. Um refere-se ao caráter descentralizador da proposta do Programa DocTV, uma vez que já em sua definição consta a meta da regionalização, o que se torna oportunidade singular para se analisar o efeito que esta pode provocar na produção audiovisual do país, acostumada a centrar-se em apenas dois estados. O outro foco está na interação da produção independente com a televisão, comum em vários países, mas, por décadas, evitada a todo custo no Brasil.

A quantidade de filmes produzidos e veiculados pelo Programa DocTV é bastante expressiva. Nas quatro edições nacionais foram produzidos 131 documentários com incentivo direto do Programa nas 27 unidades federativas do país. A primeira edição do Programa foi produzida em 2004 e sua quarta e última edição exibida em 2010. O DocTV é exemplo único de ação que se destina ao fomento da produção de documentários realizados nos diferentes estados brasileiros e, subsequentemente, exibidos em rede nacional, através das emissoras públicas de todo o país. Ou seja, de uma só vez, o programa estimula a produção de realizadores independentes - os que não têm vínculo direto com emissoras de televisão -, e atinge os problemas da distribuição e da descentralização da produção.

Os princípios que orientaram o DocTV começaram a ser amadurecidos no governo de transição FHC-Lula, nos últimos meses de 2002. O Seminário Nacional do

Audiovisual, realizado em dezembro daquele ano, sob a coordenação do cineasta Orlando Senna e com participação de expoentes da classe audiovisual, mapeou a situação do setor e indicou novos caminhos a serem traçados. O relatório gerado apontou para o desequilíbrio na programação regional da televisão, concentrada na região Sudeste, e reivindicava a abertura de espaço para a produção independente na grade televisiva, uma vez que “as redes de televisão brasileiras tomam para si a prerrogativa de serem as únicas produtoras dos programas brasileiros que veiculam”. E, além de citar exemplos da obrigatoriedade da participação dos independentes nas televisões em outros países, o relatório informa que “os canais de televisão aberta são, em todo o mundo, objeto de concessão pública e, enquanto tal, devem atender aos preceitos de multiplicidade de opiniões e de diversidade cultural que só a produção independente e a programação regionalizada podem oferecer” (Relatório, *mimeo*, p. 4).

O DocTV foi constituído por premissas que fazem parte de uma política maior do governo Lula, cujas diretrizes culturais foram expressas no Plano Nacional de Cultura, aprovado no Congresso em 2010, e que tem a defesa do fomento à regionalização da produção artística e cultural brasileira dentre suas propostas de ação.

Relatórios do Programa, antes disponibilizados na Internet, em especial nos *sites* do MinC e da TV Brasil, foram retirados do ar a partir de 2011, juntamente com várias outras informações sobre os documentários. Dessa forma, tornou-se ainda mais necessária a realização de entrevistas com gestores do Programa e profissionais que acompanharam de perto seu desenrolar. Assim, foram realizadas entrevistas com Orlando Senna, Geraldo Sarno, Eduardo Scorel, Cristiana Grumbach, Mário Borgneth, Paulo Alcoforado, Maurício Hirata, Gabriel Priolli, Renato Nery e Max Eluard, além de realizadores do DocTV III.

A gestão do Programa DocTV desenvolveu um relatório que abrange as metas e ações trabalhadas nas três primeiras edições, intitulado *Balanço DocTV – 2003-2006*. No primeiro capítulo, utilizo esse relatório como ponto de partida para apresentar o Programa em seus detalhes, como os percalços percorridos para que pudesse ser implantado em cada estado; as constantes alterações do regulamento; a idealização de oficinas que instigam esteticamente os proponentes, propondo distanciamento do formato tradicional do documentário televisivo; e os resultados que o Programa, efetivamente, obteve. As entrevistas com gestores e realizadores esclarecem aspectos ligados à exibição e à comercialização dos documentários produzidos.

Boa parte da produção audiovisual brasileira não chega ao público ou só alcança pequena parte dele. Esse problema aumenta no caso de filmes documentários, cujo público costuma ser menor que as ficções quando exibidos em sala de cinema comercial. A televisão costuma ser apontada como uma das soluções para esse impasse na veiculação. Ao mesmo tempo em que a incorporação de filmes independentes em sua grade implicaria numa pluralidade de temáticas e estéticas, a exemplo do *Channel Four* inglês, que na década em que foi criado, anos 1980, representou um revigoramento do cinema e da TV britânicos, através de coproduções que levaram a abordagem de questões mais locais e regionais (BAPTISTA, 2009, p. 79).

No entanto, com tradição de ser avessa à absorção da produção independente, a televisão brasileira produz a maior parte do que exhibe, já que, ao contrário de outros países como Canadá, Inglaterra e Argentina, o Brasil é retardatário no emplacamento de leis que regulamentem o mercado de televisão. Manobras políticas usuais são aplicadas ao longo de anos e só alteram os números dos Projetos de Lei que tratam da matéria, empurrando o momento em que os produtores independentes rompam as enormes

barreiras para escoar suas produções. Só muito recentemente, em agosto de 2011, o PLC 116, que garante alguns direitos, embora restritos à produção independente da televisão por assinatura, foi aprovado pelo Senado e, finalmente, tornou-se lei, com a sanção da presidente da República em 12 de setembro de 2011, a Lei 12.485.¹ Especificamente em relação à produção de conteúdo nacional, a lei exige que sejam veiculados, por semana, 210 minutos de conteúdo brasileiro em horário nobre nos canais por assinatura de espaço qualificado,² sendo a metade originária da produção independente (artigo 16). A Lei foi regulamentada em junho de 2012 e começa, paulatinamente, a se fazer perceber seus efeitos, em especial com a classificação pela Ancine dos primeiros canais brasileiros de espaço qualificado - a cada três canais de espaço qualificado, um deve ser brasileiro; desses, ao menos dois por pacote devem veicular 12 horas diárias de conteúdo nacional independente -, estimulando demanda por conteúdos nacionais.

No Canadá, até 2010, a televisão deveria exibir 75% de sua programação prioritária (drama, documentário, longa metragem, revistas de entretenimento, etc, excetuando-se noticiários e esportes) com produções feitas por independentes. Nos Estados Unidos, em 1995, metade dos programas exibidos na televisão no horário nobre era produzida por independentes; hoje é 18%. Na União Europeia, esse número não pode ser menor que 10% (MENDEL; SALOMON, 2011, p. 42). Diante do quadro comparativo com outros países, a timidez da lei brasileira – em relação ao número de horas reservadas à produção nacional e independente e por se restringir à TV por

¹ A Lei 12.485 pode ser consultada em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12485.htm. Acessado em 10/03/2012.

² De acordo com a Lei 12485, espaço qualificado é “espaço total do canal de programação, excluindo-se conteúdos religiosos ou políticos, manifestações e eventos esportivos, concursos, publicidade, televentas, infomerciais, jogos eletrônicos, propaganda política obrigatória, conteúdo audiovisual veiculado em horário eleitoral gratuito, conteúdos jornalísticos e programas de auditório ancorados por apresentador” (item XII, do artigo 2).

assinatura -, fica ainda mais evidente, mas, de toda forma, já representa um espaço importante conquistado pelos independentes.

Poderia se entender a produção do DocTV como estatal, já que financiada, prioritariamente, com recursos do MinC. Entretanto, acima de tudo, ela é independente – antes de estatal, ela é independente. A necessidade de intervenção do Estado na aproximação dos independentes com a televisão demonstra a deficiência da regulamentação do mercado no Brasil. A mediação do Estado torna-se, assim, uma compensação da enorme diferença de forças entre independentes e televisão, num meio pouco protegido por marcos regulatórios. Ao ter que enfrentar com cautela as pressões lobistas dos interesses dos grandes grupos de comunicação e, por outro lado, atender às reivindicações da produção independente através de suas entidades representativas, o Estado se vê levado a criar mecanismos de compensação que contornem a desigualdade de forças entre uma e outra parte. A mesma desproporção de forças entre as partes envolvidas leva o Estado brasileiro a fomentar a produção cinematográfica através de leis de incentivo ou, mais recentemente, do Fundo Setorial do Audiovisual – em alguns programas também a distribuição -, uma vez que o mercado não permite o auto-financiamento do cinema nacional.³

E é como independente que essa produção é tratada pelos próprios idealizadores do DocTV. Orlando Senna diz que buscavam justamente a “integração da *produção independente* com a televisão pública” (grifo meu. SENNA, 2011, p. 16). O Doc.Brasil,

³ Diante de um mercado totalmente aberto, o cinema no Brasil é ocupado em torno de 85% pelos filmes dos grandes estúdios de Hollywood ou associados que, com o poder de milhões de dólares investidos em publicidade, dificultam o acesso do cinema nacional em seu próprio mercado. A exceção são alguns filmes co-produzidos pela Globo Filmes que, muitas vezes em parceria com *majors* distribuidoras, igualmente investem milhões de reais em publicidade, em especial anúncios nas próprias emissoras da TV Globo e através de referências ao filme em programas da emissora (*cross media*).

da TV Cultura, criado por Mário Borgneth e inspirador do DocTV, era realizado, segundo Senna, “em regime de colaboração com a *produção independente*” (grifo meu. SENNA, 2011, p. 16) e era definido por Borgneth como “um modelo que articulava três grandes elementos: a *produção independente*, a própria televisão e as leis de incentivo” (grifo meu. BORGNETH, 2011, em entrevista).

Além disso, apesar de serem veiculadas na televisão, essas produções não eram pensadas como programas televisivos. A única recomendação dos editais específica para um produto de TV é que uma versão original da obra deveria ser entregue “com divisão em três blocos e vinhetas de saída e de entrada de cada bloco” (regulamento do DocTV III/TV Cultura, item 7). No mais, era cinema exibido na televisão - inclusive outra versão final da obra deveria ser entregue sem divisão de blocos.

Embora não seja presença sistemática na história da televisão, a produção documentária independente deixou marcas importantes quando adentrou a televisão brasileira, a começar pela incorporação de cineastas que compuseram a Caravana Farkas, uma série de filmes produzidos entre 1964 e 1971 nos moldes do cinema moderno que, *grosso modo*, significava filmes autorais, baixo orçamento e renovação da linguagem (XAVIER, 2001, p. 14). Havia o desejo nos documentários de Farkas de revelar “o homem e a mulher brasileiros nos grandes centros urbanos industriais emergentes e, principalmente, um Brasil rural” (SOBRINHO, 2011). Com essa experiência, no início da década de 1970, os cineastas da Caravana Farkas foram convidados, assim como outros, a dirigir programas para o recém criado *Globo Shell Especial* e, logo em seguida, *Globo Repórter*. Heidy Vargas demonstra como esses programas tiveram boa audiência e como eles eram exaltados pela imprensa da época

por aproximar a TV com o cinema, por testemunhar “coisas e nossa gente” e pelo fato do documentário ter alcançado um “tom nobre” (VARGAS, 2009, p. 41-2).

A produção independente estabeleceu diversos outros relacionamentos com a televisão no decorrer das décadas, com bem sucedidos encontros, como *Hora da Notícia*, uma série de documentários curtos produzidos em 1972 pela TV Cultura, que tinha à frente Fernando Pacheco Leão e Vladimir Herzog. Era, nas palavras de João Batista de Andrade, um de seus diretores, “o cinema feito para a TV” (ANDRADE, 2002, p. 64). Glauber Rocha participou do programa *Abertura*, na TV Tupi, entre 1979 e 1980. No momento em que estavam no ar promessas de redemocratização do país, o cineasta aborda temas políticos e, com seu estilo indisciplinado, fazia uma crítica à linguagem comportada e asséptica da TV, que acabava de criar um “padrão de qualidade”, do qual se orgulhava (SENRA, 2010, p. 100-3).

Na década de 1980, com a expansão das tecnologias do vídeo e com o fim do regime militar, as câmeras profissionais, praticamente restritas às emissoras de televisão, tornaram-se acessíveis a muitos que estavam ansiosos por renovação, saturados dos modelos que refletiam uma sociedade conservadora. Assim, uma criativa geração de *videomakers* e novas produtoras deram importante contribuição estética, que influenciaria a televisão. Ainda nos 1980, as produtoras cariocas VideoFilmes e a Intervídeo desenvolvem séries para a TV Manchete (SATT, 2007, p. 106-111). Em São Paulo, a TVDO, de Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes, entre outros; e a Olhar Eletrônico, de Fernando Meirelles, Paulo Moreli, Marcelo Tas. Em Olinda, a original TV Viva. Em Recife, já nos 1990, a Parabólica Brasil, de Adelina Pontual, Cláudio Assis e Marcelo Gomes, para destacar algumas.

E, assim, sucessivamente, experiências isoladas marcam a integração entre independentes e televisão no Brasil. Nem mesmo a chegada da TV a cabo, nos anos 1990, tornou essa relação constante. É da relação entre a produção independente e a televisão que trata o segundo capítulo.

Após apresentar o objeto investigado - a lógica de funcionamento, as ações e os resultados do Programa DocTV - e traçar um panorama da relação da televisão com os produtores independentes, o terceiro capítulo segue para as discussões relacionadas ao aspecto da descentralização e as características estilísticas que caracterizam essa produção regionalizada, onde se encontram as questões centrais da tese. A regionalização é uma das principais metas do DocTV, importante por descentrar as ações de fomento e por distribuir as atividades culturais realizadas no país, comumente concentradas nos dois maiores estados brasileiros – São Paulo e Rio de Janeiro. Mas, afinal, pode-se dizer que as obras resultantes dos filmes realizados nos 27 estados brasileiros, incluindo o Distrito Federal, geram uma visibilidade original sobre suas localidades, revelando um país inédito, onde as identidades locais e as fronteiras têm contornos definidos? Ao se auto-representarem, uma vez que o Programa DocTV exige que os assuntos sejam da própria região, os realizadores atingem genuinidade na maneira de tratar seus argumentos? Os temas apresentados reforçam o imaginário que se tem sobre as regiões ou o contrasta?

Segundo Albuquerque Jr., o discurso naturalista, que entende as diferenças de costumes como reflexo “da natureza, do meio e da raça”, funda um primeiro regionalismo no país. As largas distâncias entre os estados, acentuadas pela deficiência no transporte, dificultam que as culturas se interpenetrem, mas a expansão da imprensa e o desejo nacionalista de se conhecer o país estimulam as crônicas de viagens publicadas

nos jornais da época, que formam imagens uns dos outros: os do Sul, ambiciosos; os do Norte, “bizarros e simpáticos”. Os paulistas pareciam superiores pela própria natureza; a “inferioridade” do Norte se explicava pela submestiçagem (ALBUQUERQUE Jr., 2001, p. 39-42). A partir dos 1920, a industrialização e a urbanização fazem surgir outro regionalismo, que distingue São Paulo do resto do país pela economia, e o Rio de Janeiro pela política, enquanto a região ao Norte, atrasada tecnologicamente, aumentava sua submissão econômica e política. Em outro parâmetro, o índio nativo da Amazônia era visto de forma inferior em relação ao cearense, que formava o maior contingente de nordestinos na exploração da borracha, “os homens mais fortes e resistentes de todo o Brasil”, como descrito na tese da austríaca Vicki Baum, provavelmente influenciada por Euclides da Cunha (GONDIM, 2007). Viajantes estrangeiros também levaram ideias pré-concebidas de um Brasil idílico, quase uma “réplica do paraíso” (AMANCIO, 2000, p. 40-4). Territórios se afirmavam no imaginário coletivo, delineando fronteiras de forma redutora: o Nordeste é lugar de seca, cangaço e messianismo; em São Paulo, dinheiro e progresso; no Sul, do herói romântico, de bombacha e lenço no pescoço. Elementos que preenchem a ideia de nação e que, na verdade, foram construídos pelos interesses das regiões que se formam e da relação estabelecida com outras (ALBUQUERQUE Jr., 2001, p. 48-9).

O que significa ser piauiense, cearense, paulista, gaúcho ou paraense? Ao nos apresentarmos com um desses adjetivos não estamos revelando algo *essencial* de nossa natureza, afinal, como diz Stuart Hall, nossa identidade não está “literalmente impressa em nossos genes”. A noção do sujeito unificado em uma identidade que predominou no passado foi, ao longo do século XX, se esfacelando e o sujeito foi se descentrando em cinco momentos do pensamento ocidental, descritos por Hall – o marxismo; o

inconsciente de Freud; a linguística de Saussure; o poder disciplinar, do qual fala Foucault; e o feminismo (HALL, 2002, 34-46).

A caracterização grosseira feita pelo estereótipo, segundo Shohat e Stam, apaga as multiplicidades e as diferenças individuais. Eles defendem o estudo do estereótipo por revelar padrões opressivos no que poderia parecer um fenômeno aleatório; por enfatizar a devastação psíquica em suas vítimas e por assinalar que os estereótipos têm funcionalidade social por constituírem uma forma de controle social. Para os autores, o problema central em relação a estereótipos e distorções, é o impedimento que grupos historicamente marginalizados têm de controlarem sua própria representação (SHOHAT; STAM, 2000, p. 270). E é justamente esse acesso que o DocTV promove, ao garantir que cada estado tenha, pelo menos, um projeto contemplado.

Neste estudo, foram destacados os documentários produzidos na terceira edição do Programa DocTV, edição que pressupõe-se estar mais ajustada aos objetivos dos organizadores do Programa, após as primeiras experiências e as subsequentes alterações nos regulamentos. Inicialmente, previa-se a análise de cinco documentários do Programa, mas no decorrer do estudo, sentiu-se necessidade de ampliar o conhecimento para seu universo total. Essa decisão demandou esforço especial, uma vez que os filmes não são acessíveis nem para locação nem para venda, o que implicou em inúmeras tentativas de acesso através de contatos com a Secretaria do Audiovisual, com vários departamentos da TV Brasil e da TV Cultura, com locadoras, com universidades, quase todas sem sucesso. Tentou-se também solicitar os filmes diretamente aos realizadores, o que seria um longo caminho a depender somente desse. Após alguns meses, com a colaboração da TV Cultura, os documentários que ainda faltavam foram emprestados.

Na ocasião, eu desconhecia que era justamente o acesso aos filmes o ponto mais problemático do Programa, segundo avaliação dos próprios realizadores.

Como se verá no terceiro capítulo, as temáticas dos 35 filmes resultantes do DocTV III são diversas e trazem um frescor nos objetos tratados – a comunicação na região ribeirinha amazônica é tratada a partir da singular relação entre um programa de rádio e a população (AP); o desrespeito à velhice em grandes centros é contrastado com a reverência recebida no candomblé por três senhoras da Baixada Fluminense (RJ); as fortes evidências da presença de extraterrestres na pequena cidade de Colares, nos 1970, e a interferência da Aeronáutica para apagá-las (PA); a crítica a terrenos abandonados nas cidades, que levam a intervenções de grupos, repercutindo nas paisagens urbanas (MG); a relação de uma fotógrafa com o etnólogo Pierre Verger recupera contextos políticos, sociais e culturais (BA), etc.

Merece especial atenção o predomínio de temas relacionados à preocupação ambiental e à ameaça de expulsão de terras sofrida por populações rurais, sobretudo no Norte e Sul, regiões fronteiriças com outros países. No entanto, ao assistir aos filmes, percebi que havia aspectos que uniam alguns deles, que não era o tema propriamente, mas a maneira da abordagem empregada pelo realizador na afirmação da região, o que faz sentido quando sabemos que, de acordo com o regulamento do Programa, a forma de abordagem ganha mais relevância que o tema, que deve tratar de algo local. Dessa maneira, identifico e nomeio três categorias temáticas às quais esses filmes se vinculam: *elementos contemporâneos da cultura, recuo temporal e biografia*. Assim, tais categorias são analisadas a partir de filmes do DocTV III pertencentes a cada uma delas. Em paradoxo à proposta do DocTV, que é regionalizar a produção, o amplo espectro temático encontrado nos filmes e a renovação de seus objetos acaba por sugerir a

extinção de fronteiras imaginárias que encarceram determinados espaços em noções simplificadas. Algo semelhante ocorre no campo estético, preocupação do quarto capítulo.

Alguns desses filmes tiveram maior repercussão, merecendo ensaios, análises ou comentários em pesquisas acadêmicas, revistas impressas e eletrônicas ou *blogs* de crítica, por refletirem aspectos formais afinados com uma tendência que vem predominando na preferência de determinada crítica brasileira contemporânea; outros por serem realizados por diretores com maior experiência, cuja obra interessa acompanhar a trajetória. E outros – muitos outros – caíram no limbo da indiferença ou mereceram comentários *en passant*. Este estudo busca dar visibilidade a alguns desses filmes.

Pelo estímulo do desenho do Programa - das exigências do regulamento às oficinas que os realizadores devem frequentar antes das filmagens -, os projetos dos filmes são incentivados a inovações formais. O objetivo é se distanciar das formas modorrentas de documentário que costumam predominar na televisão, em especial a pública. Assim, no capítulo quatro, o DocTV III é visto sob os aspectos que marcam as principais tendências do documentário brasileiro contemporâneo, como **influxos da anti-representação, influxos da construção do acontecimento no momento da filmagem e influxos da escala micro**, abordagem centrada em um indivíduo ou pequenos grupos. Essas tendências estão presentes no DocTV III, **embora as duas primeiras** não sejam predominantes.

Dessa forma, considerando outros emblemas, identifico marcas estilísticas recorrentes do DocTV III, como a *voz expositiva*, *voz alocrônica*, *voz costurada*, *tendência ilustrativa*, *clipes* e *mistura excessiva desses artifícios*. Muitas vezes

associadas ao classicismo formal, essas marcas costumam ser desprezadas e seu uso se torna quase sacrilégio na cartilha estética do documentário contemporâneo brasileiro. No entanto, assim como o uso das características das tendências contemporâneas não se traduzem automaticamente em filmes inventivamente estimulantes, tais marcas recorrentes no DocTV III não determinam, por si, apatia ou convencionalismo do filme. O que se verifica é que o equilíbrio entre criatividade e prazer estético está em outros fatores e o domínio do realizador no emprego das técnicas cinematográficas é, certamente, um deles.

As oficinas de desenvolvimento do projeto, às quais os realizadores selecionados pelo edital do DocTV devem freqüentar, têm a função de instigar e abalar esteticamente as concepções empregadas no projeto do documentário, estimulando o pensamento sobre as escolhas às vésperas das filmagens. O grupo de realizadores selecionados se reúne – no caso do DocTV III, o encontro se deu em Brasília – e subdivide-se em cinco, adequando-se aos perfis dos cineastas-orientadores. Na terceira edição, os orientadores foram os cineastas Geraldo Sarno, Cristiana Grumbach, Eduardo Scorel, Ruy Guerra e Giba Assis Brasil. No quinto e último capítulo da tese, os três primeiros são entrevistados e falam da experiência vivenciada com o grupo de orientandos na oficina. Igualmente, três realizadores-orientandos também foram entrevistados com o mesmo propósito, um do Amapá, uma de Goiânia e um do Rio de Janeiro.

O DocTV tornou-se modelo de política pública para outros países. Segundo catalogação do livro *DocTV - operação de rede*, o DocTV está presente em 21 países. Houve o DocTV Ibero-América, que hoje é chamado DocTV América Latina, envolvendo, além do Brasil, Argentina, Bolívia, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Chile, Equador, México, Panamá, Peru, Porto Rico, Uruguai e Venezuela; o DocTV CPLP

(Comunidades dos Países de Língua Portuguesa), que envolve Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe, Timor-Leste e Macau; e o DocTV Colômbia, que realizou nove filmes.

As edições internacionais continuam a ser realizadas, enquanto o DocTV nacional teve sua última edição exibida em 2010 e não tem sua continuidade assegurada pelo novo arranjo político que assumiu o Ministério da Cultura no governo Dilma. A implantação do Programa é complexa, já que depende da interligação de uma rede criada entre as TVs públicas e as ABDs (Associação Brasileira de Documentaristas) das 27 unidades federativas do país. Pode-se dizer que sua execução praticamente exige um engajamento ideológico. Por outro lado, as edições internacionais envolvem um número de países menor que o número de estados brasileiros e, além disso, ao exportar uma política pública e um modelo de negócio, o Brasil afirma sua liderança nas regiões.

Capítulo I – O programa DocTV

Na primeira década do ano 2000, podem ser destacados três mecanismos de incentivo à produção independente de documentários para serem exibidos em televisão instituídos pelo Ministério da Cultura ou em parceria com ele, atendendo demanda dos produtores: a regulamentação do artigo 39 da Medida Provisória 2228-1 (desde 2001), que concede isenções fiscais às programadoras estrangeiras de televisão por assinatura que produzem em parceria com os independentes, assim como o Artigo 3º. A, da Lei do Audiovisual (Lei 8685/93), um modelo similar de parceria com os independentes, só que com a televisão aberta.⁴ Incluem-se, ainda, os programas de fomento exclusivos de documentários: DocTV (desde 2003) e Documenta Brasil (2006), ambos parcialmente financiados pelo Ministério da Cultura com contrapartida da televisão aberta com a qual estabelecem parceria - emissoras que compõem a Rede Pública de Televisão e o SBT TV, respectivamente.

Desses mecanismos de incentivo, o Programa DocTV é o único que contempla, já em sua definição, o aspecto da regionalização: são selecionados projetos de documentários para que sejam produzidos em todos os estados brasileiros e exibidos nacionalmente através das emissoras que compõem a Rede Pública de Televisão. Além disso, é expressiva a quantidade de filmes produzidos diretamente pelo DocTV, gerando um universo maior para pesquisa. Na primeira edição, o programa produziu 26 documentários em 20 estados; na segunda, produziu 35 documentários em 27 estados, repetindo o mesmo na terceira edição. Em 2009, foram produzidos 55 projetos realizados em 26 estados (à exceção do Mato Grosso do Sul) na quarta e mais recente

⁴ Esses mecanismos de incentivo (Artigo 39 da MP 2228-1 e Artigo 3º.A da Lei 8685) contemplam variados tipos de produções audiovisuais, não apenas documentários. Sobre eles, ver em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm e http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8685.htm. Acessado em 17 de março de 2012.

edição. Portanto, nas quatro primeiras edições, o programa coproduziu 151 documentários.⁵ Os documentários devem ter 52 minutos de duração, o que ocupa, cada um, uma hora da grade televisiva, que prevê intervalos comerciais. E, por preceito, os filmes devem ser exibidos em cadeia nacional.

Mas de onde surge o desenho do Programa? Como se deu essa exibição, em qual horário e dia da semana? Há parâmetros de medição de audiência? Como foi a recepção localmente? Em quais janelas os filmes foram distribuídos? Os filmes foram comercializados de outra forma? Enfim, interessa-nos, neste capítulo, conhecer a lógica do Programa e questões relacionadas à comercialização e expansão da visibilidade desses filmes, se o DocTV configura-se em vantagem para quem faz e para quem exhibe.

PRINCÍPIOS NORTEADORES E RESULTADOS ALCANÇADOS

A meta pública brasileira do início do novo século, na área da cultura, tem iniciado um discurso em favor da diversidade cultural. Mas é no governo Lula que essas metas tomam feição concreta, como se verifica no Plano Nacional de Cultura (PNC), previsto na Constituição Brasileira por meio da emenda constitucional nº 48, de 10 de agosto de 2005, e que foi aprovado pelo Congresso Nacional em novembro de 2010. O PNC tem o propósito de “conceituar, organizar, estruturar e implementar políticas

⁵ A quantidade considerada de documentários produzidos em cada edição segue a listagem apresentada no livro *DocTV: operação de rede*, produzido com recursos do Ministério da Cultura. No entanto, a catalogação feita pelo livro inclui os documentários produzidos através das carteiras especiais somente na 4ª edição e não considera nas demais. Ou seja, um erro metodológico que preferimos seguir, na falta de fontes mais seguras. Por isso, de acordo com o livro, só a partir do DocTV IV, os documentários viabilizados pelas carteiras especiais – 20 nessa edição - somaram-se aos realizados diretamente pelo convênio DocTV. Vale realçar que “carteiras especiais” são parcerias estabelecidas com instituições em cada estado, não financiadas diretamente pelo convênio com a Secretaria do Audiovisual. Se se quer, portanto, considerar somente os documentários produzidos com recurso federal, ao invés de 151, tem-se 131 filmes.

públicas de cultura em todo o País”.⁶ E, dentre sua proposta de diretrizes, prevê ações que estimulam a produção regional, como nos itens:

1.18. Fomentar, por meio de seleções públicas, a produção regional e independente de programas culturais para a rede de rádio e televisão pública, a exemplo do programa DocTV.

1.24. Fomentar a regionalização da produção artística e cultural brasileira, por meio do apoio à criação, registro, difusão e distribuição de obras, ampliando o reconhecimento da diversidade de expressões provenientes de todas as regiões do país.⁷

Como apontam Medeiros e Lima, a gestão pública brasileira possuía um modelo fortemente centralizador, construído nos anos da ditadura militar, mas que, com a promulgação da Constituição Federal, em 1988, passa a um modelo descentralizado e democratizante, além de buscar parcerias entre Estado e sociedade civil e entre diferentes níveis e órgãos do mesmo Estado. É a partir de dois movimentos que a descentralização surge na agenda governamental brasileira. O primeiro é esse que se dá orientado pela Constituição, que reafirma o papel de estados e municípios e reforça a participação de entidades da sociedade civil. O segundo movimento é a Reforma do Estado, que procura diminuir o tamanho do aparato estatal e permite novas formas de articulação entre esferas de governo. Ainda segundo as autoras, o sucesso da descentralização de funções e responsabilidades depende da capacidade fiscal e administrativa e cultura cívica local.⁸ Mas, sobretudo, depende de estratégias de indução, como os planos nacionais e portarias específicas para políticas setoriais, além de incentivos que o governo central adota para a participação dos governos locais (MEDEIROS e LIMA, 2011, p. 215-217).

⁶ Disponível no site do Ministério da Cultura, em <http://www.cultura.gov.br/site/pnc/introducao/cultura-e-politicas-publicas/>. Acessado em 28/09/09.

⁷ Disponível no site do Ministério da Cultura, em <http://www.cultura.gov.br/site/2008/09/07/diretrizes-acesso/>. Acessado em 28/09/09.

⁸ As autoras referem-se, em especial, às parcerias do Estado com municípios, uma vez que seu objetivo é estudar o programa Viva Cultura, que conta com essa parceria.

O DocTV segue a tendência de políticas sociais executadas de forma descentralizada, embora desenhada por meio de planos nacionais, ou seja, centralizadamente. Apesar de o próprio programa ser citado como exemplo no Plano Nacional de Cultura (item 1.18), sua reafirmação funciona como estratégia de convencimento no estabelecimento de parcerias com as TVs públicas e as ABDs estaduais.

O tema da diversidade cultural, previsto no item 1.24 da proposta de diretrizes do PNC (transcrito acima), ganha as agendas políticas internacionais inspirado pela Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, ou simplesmente, Convenção da Diversidade Cultural, promulgada pela UNESCO, em 2005, de acordo com Pitombo. Segundo a autora, alguns analistas apontam as rodadas travadas na Organização Mundial do Comércio (OMC) ao redor do comércio de bens simbólicos, o fator deflagrador para que uma variedade de agentes - países, organizações internacionais e organizações não governamentais - se organizassem para criar um instrumento normativo em torno da diversidade cultural, que resultou na referida Convenção. No entanto, Pitombo acredita que seria redutor tomar esse fator como o primordial. Para ela, interessa compreender o processo por trás do surgimento da Convenção, revelando o lugar de destaque que os bens simbólicos vêm ganhando nas últimas décadas. Embora sua versão final seja de 2005, a Convenção teve seu processo iniciado em 2003 e as sementes que lhes deram origem foram lançadas ainda no início dos anos 1990. Alguns eventos são destacados como marcos que dispararam a criação da Convenção da UNESCO, como o tema da exceção cultural e o papel da França e do Canadá à frente dos debates sobre a liberalização do comércio de bens culturais (em especial o audiovisual). Outro evento importante é a constituição de novos espaços transnacionais (fóruns, conferências, reuniões) e a emergência de novos atores

(organizações internacionais e não governamentais), que tiveram posição fundamental na formação de um quadro institucional internacional focado no debate sobre a diversidade cultural (PITOMBO, 2009, p. 35-8).

A ideia de exceção cultural toma vulto quando a França, seguida pelo Canadá e outros países europeus, se recusa a aceitar os termos das negociações sobre a liberalização do comércio de serviços, sustentada pela noção de que obras audiovisuais são portadoras de sentido e identidade, portanto, não podem se subordinar aos mesmos princípios que regem a cartela de bens e serviços ordinários tratados pelas regras comerciais do Acordo Geral sobre Tarifas e Comércio (GATT)/OMC. O argumento desse grupo era que a liberalização de trocas comerciais levaria a uma homogeneização cultural. Assim, defendiam a intervenção estatal por meio de políticas culturais. Do lado oposto, estava o bloco liberal, liderado pelos Estados Unidos, que defendia que a cultura está num campo econômico como outro qualquer, devendo se sujeitar às mesmas regras do comércio internacional (PITOMBO, 2009, p. 38; 56). A controvérsia em relação à liberalização de comércio de bens simbólicos, iniciada nos 1990, ainda segundo Pitombo, avança neste novo século assumindo o nome de “diversidade cultural”. Com esse deslocamento semântico, ampliou-se o debate, tornando questões, como “ameaça de homogeneização cultural provocada pelas indústrias do simbólico”, “preservação das identidades”, “tradições populares”, etc, a base que apoiará ações relacionadas ao tema da diversidade cultural (PITOMBO, 2009, p. 35-42).

Pitombo informa ainda que em 1995, com o objetivo de avaliar os aspectos culturais do desenvolvimento, é publicado o Relatório Nossa Diversidade Criadora, a pedido da UNESCO. O relatório, segundo a autora, constituiu-se numa:

espécie de receituário normativo, de pretensões universalizantes, voltado para orientar governos, organizações internacionais, empresas, organizações sociais no trato de questões que passavam a compor a pauta da agenda internacional, a saber: proteção e direito das minorias, pluralismo cultural, ética global, democratização de acesso aos meios de comunicação, tendo como pano de fundo a dimensão cultural do desenvolvimento (PITOMBO, 2009, p. 42).

A tese central do documento é a de que a cultura é a “fonte permanente de progresso e criatividade; o princípio latente é que “existirão tantos modelos diferentes de desenvolvimento quanto de culturas diversificadas”. Portanto, a diversidade contribui para o desenvolvimento ao invés de contrariá-lo. Em consequência, a preservação do patrimônio de diferentes culturas, é uma ideia celebrada diante da ameaça de homogeneização cultural que a indústria cultural promove. Conferências, encontros, fóruns e outros eventos internacionais foram realizados a fim de gerar ações e fortalecer iniciativas em torno da diversidade cultural, chamando a atenção de legisladores e dirigentes políticos (PITOMBO, 2009, p. 42-48). Pitombo detalha os objetivos de outros encontros que pavimentaram o terreno acerca do tema da diversidade cultural. Pode-se dizer que a problemática de fundo é a questão da relação entre cultura e comércio no contexto da globalidade – frear a lógica homogeneizante da indústria cultural era a preocupação latente nos debates (PITOMBO, 2009, p. 48).

É sob esse pano de fundo mundial que o Brasil desenvolve suas políticas públicas culturais no início do novo século. Representantes do segmento audiovisual brasileiro reuniram-se no Seminário Nacional do Audiovisual,⁹ ainda em dezembro de 2002, com a equipe de transição de governo e com a coordenação do programa de governo do futuro presidente, que iniciaria seu primeiro mandato em 2003, para apresentar um quadro da situação do setor e suas respectivas propostas. Dentre as seis mesas temáticas, na específica sobre “televisão”,¹⁰ foi apontado no primeiro tópico, o desequilíbrio na programação regional, monopolizada na região Sudeste, “com a decorrente imposição de valores, costumes, sotaques e comportamentos dos dois centros

⁹ O Seminário ocorreu na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, sob a coordenação do cineasta Orlando Senna.

¹⁰ A mesa foi coordenada por Berenice Mendes, membro do Conselho de Comunicação Social, e teve como expositores: Marco Altberg, produtor de televisão; Nelson Hoineff, produtor de televisão; Tereza Trautman, distribuidora de filmes brasileiros para o mercado televisivo; Gabriel Priolli, especialista em mercado televisivo; Mauro Garcia, especialista em televisão pública; Cláudio Mac Dowell, representante da Associação Brasileira de Cineastas.

mais avançados (São Paulo e Rio de Janeiro) ao conjunto do país”. No segundo tópico, solicita-se a abertura da grade de programação da televisão para a produção independente, sob o seguinte argumento:

Atualmente, as redes de televisão brasileiras tomam para si a prerrogativa de serem as únicas produtoras dos programas brasileiros que veiculam. Essa prática é inexistente nos países de democracia avançada, que impõem percentuais obrigatórios de veiculação de produção independente – aquela produzida fora das emissoras. Os canais de televisão aberta são, em todo o mundo, objeto de concessão pública e, enquanto tal, devem atender aos preceitos de multiplicidade de opiniões e de diversidade cultural que só a produção independente e programação regionalizada podem oferecer. Nos Estados Unidos, essa obrigatoriedade fez com que as redes pudessem veicular apenas 30% de produção própria. Na União Européia, o percentual obrigatório de veiculação de produção independente nunca é inferior a 10% chegando, em alguns países, a 25%, caso do Reino Unido (Relatório, *mimeo*, p. 4).

As propostas apresentadas no Seminário de 2002 e que constam nesse relatório foram resultado de reuniões regulares com profissionais do setor, sobretudo nos encontros do 3º e 4º Congresso Brasileiro de Cinema – CBC -, que agrega as principais entidades representativas da atividade. Com isso, assinala-se a importância que a sociedade civil organizada tem para o encaminhamento de diretrizes de políticas públicas, embora a negociação com o poder instituído seja, muitas vezes, imprevisível, e a fluidez da interlocução varie a cada novo governo. Certamente, avanços no pensamento sobre o valor da regionalização da programação e da inserção da produção independente na televisão, por exemplo, adotadas por alguns programas do governo 2003-2010, muito se devem à militância de entidades na área.

O DocTV - Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro -, tomado como exemplo de regionalização pelo PNC, foi instituído através de convênio firmado entre o Ministério da Cultura, Fundação Padre Anchieta/TV Cultura e a Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais – ABEPEC, em agosto de 2003. Os recursos financeiros foram provenientes do Fundo Nacional de Cultura (80%) e das TVs públicas (20%). Na terceira edição do Programa, o valor

destinado a cada projeto contemplado pelo edital foi de 100 mil reais, sendo que a contrapartida da TV pública podia se dar por meio de serviços ou equipamentos.¹¹ A Coordenação Executiva do Programa orientou a estruturação da Rede DocTV, através da implantação de Polos Estaduais de Produção e Teledifusão, que foram formados graças à parceria entre as TVs públicas e as seções estaduais da Associação Brasileira dos Documentaristas - ABD - dos 26 estados e do Distrito Federal. Os concursos para seleção dos projetos concorrentes foram realizados simultaneamente nos estados e, uma vez produzidos, os filmes foram veiculados em cadeia nacional pelas próprias TVs públicas parceiras, segundo o *Balanço DocTV – 2003-2006*, relatório produzido pela gestão do Programa DocTV.

O Secretário do Audiovisual do recém governo empossado, em 2003, era Orlando Senna, que assumiu o cargo com a prioridade emergencial de transformar a Secretaria, de fato, em audiovisual, já que, segundo ele, suas ações, até então, centravam-se no setor cinematográfico. Senna diz que chegou à SAV com a base de um plano de políticas públicas aprovada pelo ministro da Cultura Gilberto Gil e pelo presidente Luís Inácio Lula da Silva. Tratava-se do relatório do Seminário Nacional do Audiovisual, do qual falamos acima e do qual ele próprio foi o coordenador, em 2002. Assim, um mês depois de assumir o cargo, Senna iniciou o desenho do DocTV, programa que deveria fomentar a produção e, ao mesmo tempo, a distribuição (SENNA, 2011, p. 15).

Entre 1998 e 2002, Mário Borgneth dirigiu o Núcleo de Documentários da TV Cultura, onde coordenou um programa que havia concebido e que consistia na realização de “coproduções com realizadores independentes de todo o país, exibidas em

¹¹ Na quarta edição, o valor destinado à produção de cada documentário passou a ser 110 mil reais e a contrapartida da TV local deveria ser dada somente em dinheiro, devendo ser liberada logo na primeira parcela, como condição à contratação, de acordo com Paulo Alcoforado, em entrevista realizada no dia 18/10/12.

rede de canais públicos em uma faixa intitulada DOC.BRASIL e com uma média de 75 produções anuais”, de acordo com Senna. O objetivo do programa de Borgneth era contornar as limitações orçamentárias da TV Cultura, ao atrair a participação da produção independente em exibições em rede, que significava uma fonte de retorno, embora pequeno, ao produtor. No entanto, segundo Senna, “a rede de 23 emissoras encabeçadas pela TV Cultura não tinha muita coesão, os furos de rede eram constantes e o crescimento da produção exigia mais participação financeira da TV Cultura, que já estava no seu limite” (SENNA, 2011, em entrevista). A SAV podia oferecer justamente o que faltava: o recurso financeiro para fomentar um programa desse porte e superar as adversidades. A verba poderia ser garantida imediatamente, através do orçamento previsto para a TV Cultura e Arte, que existiu nos dois últimos anos do governo anterior, do Fernando Henrique Cardoso, e que acabava de ser extinta (SENNA. 2010, p. 18-19).

Mário Borgneth, em entrevista a esta pesquisa, explica que, naquele momento, a TV Cultura discutia qual o modelo mais adequado de conteúdos em geral e de documentário em particular, numa TV pública: “quais eram as especificidades do modelo de produção que carregava o DNA da televisão pública e, por outro lado, discutia também uma forte crise financeira”. Impulsionados por esses dois vetores, acabaram criando um modelo bem sucedido, segundo Borgneth, que articulava três grandes elementos: a produção independente, a televisão e as leis de incentivo. O produtor independente produzia os conteúdos através de incentivo fiscal, mas era importante para seus patrocinadores ter a garantia de exibição das obras. E, para a TV Cultura, o interesse era estabelecer “uma linha de documentários que espelhasse o pluralismo estético e temático, entendendo que uma televisão pública deve ser resultante de uma parceria original com a sociedade”. Nesse arranjo formado entre as três partes foram produzidos quase 300 documentários, entre 1998 e 2002, no Núcleo de

Documentários da TV Cultura, de acordo com Borgneth. Inicialmente, as produções se restringiam a São Paulo, em seguida estendeu-se para o Rio de Janeiro e começou a se “regionalizar”, envolvendo outros estados. Borgneth esclarece que a rede pública de televisão tinha alguns horários que eram de difusão nacional, onde todas as emissoras compartilhavam a mesma programação. Os programas de documentários constituíam o horário da rede pública e os estados também almejavam participar daquela programação.

Primeiro, diz o ex-coordenador:

pelos próprios produtores independentes, em diálogos informais que a TV Cultura estabelecia com diferentes segmentos da ABD, por exemplo, e também pelas próprias televisões que eram afiliadas da ABEPEC – Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais -, que coordenava a tal rede pública de televisão (BORGNETH, 2012, em entrevista).

Havia dois tipos de relacionamento com os independentes, diz Borgneth: o padrão, que eram as coproduções, implicava num aporte financeiro da TV Cultura, “um percentual minoritário de recursos de produção, somado à janela de difusão”. Esse percentual variava de 10 a 30% do orçamento. O restante era captado pelo produtor, via lei de incentivo. Nas coproduções, a televisão passava a ser “sócia do produtor na exploração eventual e futura em outras janelas, em outros mercados, em outros segmentos. Mas, por ser coprodutora, passa a ter direitos de antena, de exibição, ilimitados e perenes”. Na outra forma de relacionamento, o produtor estava interessado apenas na janela de exibição para cumprir os acordos com seus patrocinadores, não no investimento financeiro da TV Cultura. Eram os *marketings* institucionais, nas palavras de Borgneth, que saiu da TV Cultura para ser assessor do MinC, na gestão do ministro Gilberto Gil.

A experiência da TV Cultura interessou à Secretaria do Audiovisual, mas ela poderia ser aprimorada, acreditava Orlando Senna. Nas conversas subsequentes para se

definir o desenho do DocTV, Senna conta que chegaram à conclusão de que um orçamento adequado para produzir um documentário de 52 minutos deveria ser de 100 mil reais e que as emissoras da rede deveriam ser coprodutoras minoritárias. Com isso, Borgneth propôs que cada emissora custeasse 20% do orçamento de um programa e os 80% restantes seriam provenientes de recursos federais. Senna diz ter se surpreendido com o disparate da proporção, mas seu chefe de gabinete e ex-aluno Leopoldo Nunes, vibrou, ajudando-o a aclarar o caminho. Senna entendeu que

ali estava o germe do que passamos a chamar a “mágica do negócio”: uma emissora pública, carente de programação e de dinheiro para produzir ou comprar essa programação, arca com um quinto de um programa, podendo ser em serviços, e recebe em troca 27 programas para a sua grade (SENNA, 2011, p. 17).

A “mágica” seria a isca para atrair o interesse de outras emissoras e se consolidar a rede nacional de televisão. A ABEPEC – Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais -, uma das parceiras do Programa, tinha uma rede que não cobria todos os estados brasileiros, o que seria um problema para o estabelecimento da rede, mas o Programa DocTV seduzia, segundo Senna, tanto pelo “aspecto cultural (diversidade, regionalização, integração) como no aspecto negocial (programação a baixíssimo custo)” e isso suscitou a adesão de emissoras que não estavam na ABEPEC (SENNA, 2011, p. 18).

Na verdade, o valor de cem mil reais representa o que cada projeto selecionado recebe para viabilizar sua produção. Nessa conta, não se considera o investimento indireto do MinC para administrar o Programa, como “remuneração de seu quadro técnico, estabelecimento das condições institucionais, jurídicas e de infra-estrutura executiva de acompanhamento dos Polos Estaduais, e custeio de operações e contratação de serviços de apoio à realização das oficinas para gestores e de formação”, como informa o relatório *Balanço DocTV – 2003-2006* (p. 98). Por outro lado, o valor também não considera o investimento da televisão pública que entra com “massa de mídia

relativa à divulgação dos concursos estaduais, da série de documentários e das estreias e reprises dos documentários” (Balanço, p. 98).

Ainda em seu texto no livro *DocTV: operação de rede*, Senna menciona a “delicada articulação do governo Lula com o governo tucano oposicionista de São Paulo para concretar a cooperação com a TV Cultura e a criação de uma Carteira Especial paulista”. Entretanto, foi a carteira especial mais forte, o que seria natural pela estatura do estado, mas, diz ele, foi “uma costura árdua e filigranada, porque aconteceu no momento em que a oposição esteve mais forte nos oito anos do governo Lula e não queria ceder espaços e sim ocupá-los” (SENNA, 2011, p. 19).

O coordenador executivo do DocTV no período de 2003 a 2007, Paulo Alcoforado, diz que a proposta do Programa em financiar a produção documentária e exibi-la na TV não era fácil executar, mas não era propriamente original. A originalidade, diz, estava no caminho percorrido, que teve que superar questões político-partidárias, uma vez que as TVs públicas nos estados são, via de regra, vinculadas à administração pública estadual: “o DocTV só se concretizou porque se mostrou efetivo enquanto política republicana. E ele se mostrou isso não por uma política partidária, mas pelo esforço de gestão e porque era um grande negócio para as TVs públicas” (ALCOFORADO, 2012, em entrevista).

Para verticalizar o mergulho na experiência do DocTV, pretendo esmiuçar seu funcionamento, tendo como ponto de partida o relatório *Balanço DocTV – 2003-2006*, produzido por seus próprios gestores e que considerou as três primeiras edições do Programa. Segundo o Balanço, e em suas palavras, o plano de trabalho do DocTV consistiu em alguns aspectos. Ao reproduzi-los abaixo entre aspas, farei observações referentes a cada um. É uma tarefa detalhada, mas sua ausência deixaria lacunas

importantes na compreensão do Programa e no desenvolvimento do raciocínio deste estudo:

- a) “Na implantação de polos estaduais de produção e teledifusão de documentários”.

Para ocupar a frente desses polos estaduais, firmaram-se parcerias, de um lado, com as ABDs locais, que davam suporte à produção e, de outro, com as TVs públicas também locais, que entravam com a contrapartida de 20% do DocTV selecionado em seu estado e, em troca, recebiam o direito da teledifusão de todas as demais produções realizadas pelo país. No entanto, o *Balanço DocTV – 2003-2006* informa que essa implantação foi um dos grandes problemas no início, devido ao enfrentamento da ausência de ABDs em alguns estados e de TV pública em outros. Assim, os gestores também ajudaram a criar as ABDs nos estados do Piauí e Pará e tiveram que contornar a falta de TV pública em Rondônia e Amapá, através da conquista de apoio de suas secretarias estaduais de cultura, que se comprometeram com a exibição, numa estratégia alternativa de difusão.

Dentre as atribuições de cada polo estadual, Alcoforado diz que eles têm que

organizar o concurso, organizar a infra para receber a oficina de formatação de projetos, a formação da comissão de seleção, a seleção do projeto, a contratação do projeto, o acompanhamento à produção do projeto – esse acompanhamento implica na [liberação das] quatro parcelas de pagamento mediante prestações de contas parciais, a entrega dos documentários para a coordenação executiva dentro dos parâmetros técnicos [exigidos pelo edital], a recepção da transmissão via satélite não só das estréias, mas das reprises (ALCOFORADO, 2012, em entrevista).

- b) “Na realização de oficinas de planejamento executivo oferecidas aos gestores dos polos estaduais”.

Na primeira edição do Programa houve uma Oficina de Planejamento Estratégico. Na segunda e terceira edições foram realizadas, além dessa oficina, a Oficina de Planejamento de Difusão. Tais oficinas, realizadas em São Paulo, Salvador,

Belo Horizonte e Brasília contavam com a participação das TVs públicas, das seções estaduais da ABD, de algumas representações da produção independente (AL, AM, RR, AC e RO) e das Secretarias Estaduais de Cultura de Rondônia e do Amapá.

Essas oficinas contribuíam para a distribuição da responsabilidade do DocTV, que não deveria recair somente na esfera federal, mas nas estaduais também, através de suas TVs, ABDs e produtores independentes. Cada etapa deveria ser minuciosamente discutida para que funcionasse a “operação de rede”, que Alcoforado considera o grande produto do Programa por sua “ação de cooperação”, mais mesmo que os documentários (ALCOFORADO, 2012, em entrevista).

- c) “Na descentralização de recursos públicos por meio da realização de concursos estaduais para seleção de projetos”.

O Relatório informa que o número de documentários produzidos em cada estado resulta do cruzamento da capacidade de investimento da Secretaria do Audiovisual e da capacidade de contrapartida da TV pública local. Assim, houve estados que abriram concursos para selecionar dois projetos, ao invés de somente um, que seria a regra. Segundo dados da catalogação feita no livro *DocTV: operação de rede*, os estados que produziram mais de um documentário, de acordo com as três primeiras edições foram:¹²

ESTADO	DocTV 1	DocTV 2	DocTV 3
Pará	01	02	02
Ceará	01	02	02
Bahia	02	02	02
Minas Gerais	02	02	02
Rio de Janeiro	02	02	02
São Paulo	02	02	02
Paraná	02	03	02
Rio Grande do Sul	02	02	02

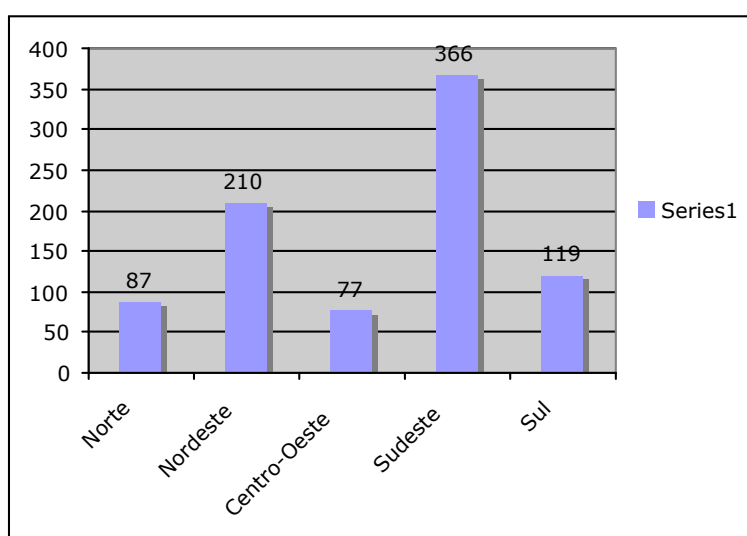
¹² Não se considerou a quarta edição porque a catalogação do livro passou a incluir os filmes realizados pelas carteiras especiais, o que não ocorreu com as outras edições.

Alcoforado lembra que o DocTV mobilizava muito a estrutura das TVs, gerando uma demanda de trabalho maior nos setores administrativo, jurídico, de comunicação, de programação (2012, em entrevista). Assim, nem todas as TVs assumiam a responsabilidade em aumentar seu trabalho, propondo-se a coproduzir mais de um documentário.

As carteiras especiais, que resultam da parceria que cada estado estabelece com outras instituições ou com a iniciativa privada, parecem indicar a valorização que a produção local passou a merecer. Não é surpresa que o estado mais rico do país, São Paulo, tenha alcançado numa só edição até sete documentários nas carteiras especiais, mas é surpreendente que estados como Tocantins, Piauí, Goiás, Pará, Maranhão, sem tradição audiovisual, também tenham conquistado o interesse de investidores locais. Nessa carteira não há investimento federal direto; os filmes são realizados com recursos da iniciativa privada local, mas recebem o mesmo tratamento em relação à difusão: são exibidos em cadeia nacional e estão incluídos nas chamadas comerciais. Iniciada a partir da segunda edição, que produziu quatro filmes extras, as carteiras especiais estavam tendo uma adesão crescente: na terceira edição foram 15 documentários extras e na quarta, foram 20, como afirma o ex-coordenador do DocTV, Max Eluard (2011, em entrevista).

O *Balanço DocTV - 2003-2006* informa que em 2001 o MinC lançou um edital de documentários em que houve 210 projetos inscritos, enquanto logo na primeira edição do DocTV, em 2003, 631 projetos se inscreveram, aumentando para 820 na segunda edição e para 859 na terceira edição. O coordenador executivo do DocTV na ocasião, Paulo Alcoforado, atribui essa maior participação ao fato de cada estado saber que terá um realizador e uma produtora locais que estarão entre os selecionados, o que torna o edital “mais estimulante e convidativo” (ALCOFORADO, 2012, em entrevista).

Tomando a terceira edição como exemplo, dentre os 859 projetos apresentados para seleção em todo país, vê-se que a região Norte que, tradicionalmente não participa de concursos nacionais ou, se participa, é sempre em número inexpressivo, esteve presente com 87 projetos candidatos. A região Centro-Oeste esteve presente com 77. A região Sudeste, mais participativa em editais de maneira geral, é a que mais apresentou projetos, embora a proporção não seja tão grande como costuma ser.¹³ Abaixo, a quantidade de projetos apresentados por região, na seleção da terceira edição:



- d) “Na realização de oficinas de formação associando a política pública ao debate estético do documentário”.

A partir da segunda edição, os realizadores dos projetos contemplados passaram a ser obrigados a frequentar oficinas antes das filmagens, com cineastas experientes. O propósito era discutir aspectos estéticos das propostas dos documentários antes de partirem para a produção propriamente.

¹³ Para se ter uma ideia da distorção de participação de projetos em editais ou em leis de incentivo entre as regiões, basta falar que dos projetos apresentados na Lei Rouanet, em 2008, 8% foram provenientes do Nordeste, 3% do Norte e 80% eram das regiões Sudeste e Sul (Portal +AB). Disponível em <http://www.maisab.com.br/noticias/nv/43/DA+REDACAO+DO+PORTAL+AB+COM+INFORMACOE+S+DO+PE360GRAUS.html>. Acessado em 12/09/2012.

Renato Nery, ex-coordenador do DocTV e, atualmente, coordenador de coprodução e políticas públicas da TV Cultura, fala que tais oficinas provocavam importantes reflexões nos realizadores e exemplifica com um DocTV III, *As cores da caatinga*, em que a diretora Isana Pontes, jornalista de formação e que “entendia o documentário como extensão do jornalismo (...), sofreu no processo das oficinas porque ela teve que se colocar à disposição de novas possibilidades que não eram jornalismo” (NERY, 2011, em entrevista).

No próximo tópico, Estabelecendo Novos Paradigmas (item F), é desenvolvida a discussão sobre as implicações dessa preocupação estética; e no capítulo 5, realizadores e orientadores da oficina de desenvolvimento apresentam seus pontos de vista sobre tais oficinas.

- e) “Na produção de documentários em associação a produtoras e TVs públicas locais, estimulando a profissionalização do setor e a articulação de mercados regionais para o documentário”;

Pode-se dizer que alguns estados despertaram para o audiovisual motivados pelo DocTV. Uma das exigências do Programa é que o contrato seja firmado com uma empresa produtora local. Segundo Eluard, o DocTV estimulou a aproximação da produção independente com as TVs públicas nos estados, que passaram a ver a possibilidade não apenas da contratação de um serviço, mas perceberam que ela poderia trazer novidades para a grade televisiva. A TV pública do Pará, a FUNTELPA, por exemplo, passou a fazer editais regulares para produzir com os independentes locais baseada no modelo do DocTV (ELUARD, 2011, em entrevista). Observa-se, desde já, que as duas produções do Pará da terceira edição do Programa, estão entre as que

apresentam visível maturidade estética e narrativa, associada a boa dose de inventividade.

No Piauí, as poucas produtoras ligadas ao audiovisual dedicam-se ao mercado publicitário e a campanhas políticas. Com o Programa, o estado criou sua ABD e, com apoio do governo local na cessão de um prédio público, tornou-se uma das mais bem estruturadas e equipadas sedes do país, passando a atuar na formação de dezenas de pessoas através de cursos e oficinas ministrados por profissionais experientes do país. Essas pessoas começam a ser absorvidas em novas produções locais, inclusive de fora do estado. Com poucos cineastas que produzem com certa regularidade no estado, como Douglas Machado e Cícero Filho, ouvem-se burburinhos de estreantes e o vislumbre de novas possibilidades. Além disso, a ABD-PI realiza expedições itinerantes, onde são oferecidas oficinas de vídeo em cidades e vilarejos distantes da capital.¹⁴

Nery informa que a TV Cultura tinha uma forma de se relacionar com a produção independente que visava produtoras que já tinham tradição, geralmente entre Rio de Janeiro e São Paulo. Com o DocTV, ela passou a assinar contratos com produtoras desconhecidas dos outros 25 estados – conforme previsto desde o edital do Programa - e começou a perceber que elas “tinham muito a contribuir, tanto nas idéias como nos modelos de produção” (NERY, 2011, em entrevista).

Nas quatro edições do DocTV realizadas no Brasil, nenhum filme deixou de ser entregue, como assegura Alcoforado. O problema mais grave que tiveram que enfrentar foi a desistência de um projeto amapaense selecionado que, ao chegar às filmagens, encontrou dificuldades incontornáveis para filmar com a comunidade indígena, central na proposta. Nesse caso, chamaram o segundo colocado (ALCOFORADO, 2012, em entrevista).

¹⁴ De acordo com testemunho pessoal e de informações do site da ABD-PI. Disponível em <http://abdpiaui.blogspot.com.br>. Acessado em 15/06/2011.

Outra contribuição do DocTV nessa relação com a produção independente que Max Eluard aponta, está nos editais de fomento à produção que, mesmo em caso de documentários, costumavam exigir itens apropriados a um filme de ficção, como roteiro. Os editais em São Paulo – da Prefeitura e do Estado -, passaram a incorporar o modelo do regulamento do DocTV, que é pensado especificamente para documentário e que será detalhado no tópico Estabelecendo Novos Paradigmas (item A).

- f) “Na distribuição desse conteúdo para todo o território nacional, por meio de geração via satélite, garantindo espaços às expressões regionais”;
- g) “Na exibição dos documentários pela programação em circuito nacional de teledifusão”.

A produção audiovisual em muitos estados é precária – em alguns casos, praticamente inexistente. Com o DocTV, essa produção não só foi viabilizada, possibilitando que estados se auto-representassem, como foi difundida nos demais estados em rede nacional.

Os documentários foram distribuídos para as televisões conveniadas de cada estado para que fossem exibidos em rede nacional em 25 estados da federação. Nos dois estados que não possuem televisão pública, Rondônia e Amapá, a meta não pode ser cumprida à risca, já que a transmissão não se deu via satélite, mas através de exibições em dependências das secretarias de cultura dos estados, numa forma de exibição alternativa ao circuito televisivo, de acordo com o *Balanço DocTV – 2003-2006*.

Como se verifica, o DocTV não é um programa simples de ser implementado, ele exige articulação com diversas instâncias e revisões constantes de seus rumos. Ao lado de Alcoforado, estiveram na execução do Programa Maurício Hirata, Renato Nery e

Max Eluard, além de outros que foram chegando nas edições seguintes. Os gestores tinham ideia precisa de seu alcance e enfrentaram resistência na sustentação de seus princípios. Em relação à exigência do anonimato do proponente na apresentação do projeto, por exemplo, Alcoforado diz que alguns produtores independentes eram contra, no que ele argumentava que, às vezes, um realizador muito bom e experiente podia estar numa má jornada e, assim, o anonimato deixava os membros das comissões livres para escolher o melhor projeto. Segundo Alcoforado, da primeira à quarta edição, a qualidade dos documentários foi crescente, o que seria reflexo das ações implantadas (ALCOFORADO, 2012, em entrevista).

O valor destinado à produção de cada documentário, diz Maurício Hirata, era outro motivo para reclamação entre os realizadores do Rio de Janeiro e São Paulo, que sugeriam cortar pela metade o número de documentários produzidos para que se dobrasse o valor, mas em outros estados o DocTV era o edital de maior valor (HIRATA, 2012, em entrevista). Por outro lado, Borgneth conta que na Paraíba chegaram a sugerir para se fazer quatro documentários com o valor de um (2012, em entrevista). Alcoforado diz que aquelas eram as premissas do edital DocTV, era natural que houvesse projetos que não se adequassem a elas, seja em relação ao valor orçamentário ou ao cumprimento dos prazos de execução das etapas do projeto, que deveriam obedecer a um cronograma comum, afinal, diz: “não queira que o DocTV responda a todas as demandas do audiovisual brasileiro porque não vai responder” (ALCOFORADO, 2012, em entrevista).

ESTABELECENDO NOVOS PARADIGMAS

O pensamento sobre o documentário como gênero audiovisual específico está presente em todas as frentes de gestão do Programa DocTV, segundo se percebe no

relatório *Balanço DocTV 2003-2006*. A associação da engenharia de produção ao debate estético do documentário é, segundo o balanço, “a medida do desafio de diálogo com a cultura audiovisual do brasileiro e da intervenção sobre ela, estimulando a emergência de olhares sobre o país à altura de seus impasses” (Balanço, p. 58).

Por esse motivo, o Programa apresenta metas e modificações que tendem a aperfeiçoar seu mecanismo através de ações determinadas. Esmiuçando a trajetória do DocTV, serão listadas as ações apontadas pelo relatório e, sobre elas, feitas observações:

a) Alteração do Regulamento dos concursos DocTV:

A partir da 1ª edição, o Programa constatou que havia “se igualado a uma série de concursos que elegem o melhor tema e não a melhor proposta de relação com o tema, amadurecimento desejado aos Concursos DocTV”.

Enquanto nas primeira e segunda edições, no tópico referente ao objeto do edital, diziam-se que se tratava de seleção de projeto sobre *temas relativos à diversidade cultural do estado*, no DocTV III essa frase foi retirada e acrescentou-se: *O concurso DocTV III selecionará projetos de documentários que proponham uma visão original a partir de situações, manifestações e processos contemporâneos no estado*.

O DocTV I solicitava dos candidatos uma apresentação de projeto semelhante aos concursos existentes no país, que não consideravam as especificidades do documentário, e sim repetiam as exigências feitas a um projeto de ficção: descrição do tema; justificativa do projeto; sinopse e/ou estratégia de abordagem; roteiro detalhado ou indicativo; plano de produção, orçamento; cronograma físico e financeiro; currículo do autor.

Na segunda edição, solicitavam-se: indicação do tema; hipótese sobre o tema; pesquisa sobre o tema; eleição e descrição dos objetos; eleição e justificativa das estratégias de abordagem; roteiro; plano de produção (em formulário-padrão);

orçamento com previsão de impostos (em formulário-padrão); cronograma físico-financeiro (em formulário-padrão).

Além de alterações relacionadas à produção, com introdução de formulários padronizados e consideração do pagamento de impostos, provavelmente rubrica ignorada por produtores menos experientes na primeira edição, o DocTV II detalhou as informações sobre o tema, solicitando não mais somente a descrição, mas sua indicação, hipótese e pesquisa.

No DocTV III, o regulamento solicitou que fossem apresentados: proposta de documentário; eleição e descrição dos objetos; eleição e justificativa das estratégias de abordagem; simulação das estratégias de abordagem (opcional); sugestão de estrutura; plano de produção e cronograma físico-financeiro (em formulário padrão); orçamento com previsão de impostos (em formulário-padrão).

Como se verifica, a palavra *tema* foi eliminada do regulamento da terceira edição do Programa, que passou a dar mais importância à criatividade na eleição dos objetos e na adequação das estratégias de abordagem, como explicitado nos “critérios de seleção”.

Avaliando os projetos selecionados, o relatório reconhece que os concursos do DocTV I e II demonstraram que as ações de formação que incidiram sobre a inscrição, provocaram a seleção de projetos “incomparavelmente mais precisos na organização das idéias audiovisuais”, e admite que a diminuição da importância do tema apregoada na terceira edição, precisa ser revista:

precisa recuperar uma característica do Regulamento DOCTV II perdida com a fusão dos itens Indicação do Tema e Hipótese sobre o Tema, em favor de Proposta de Documentário. Com efeito, a desejada evidenciação, e até estilização, da Estratégia de Abordagem, solicitada em forma de descrição da idéia audiovisual, carece de uma defesa de visão de mundo, sob pena de resultar numa aleatoriedade do dispositivo (Balanço, p. 82).

Importante assinalar a frequente revisão dos alcances dos regulamentos a cada edição do Programa, que se propõe a constantes ajustes em seus procedimentos, que só

através da prática, da execução, se é capaz de chegar. Como diz Senna, “prática que também ratificou a consciência que estávamos laborando em um projeto aberto a correções e acréscimos, uma construção contínua, um *work in progress*” (SENNA, p. 2010, 18-19).

b) Alteração das condições de trabalho das comissões estaduais de seleção:

A comissão de seleção é representada por cinco jurados indicados pela TV pública, ABD local, Coordenação Nacional do Programa DocTV e Secretaria do Audiovisual. Portanto, a cada edição são 135 jurados que integram as 27 comissões estaduais de seleção. De acordo com o *Balanço DocTV 2003-2006*, na terceira edição, o Programa se associou à SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema – e ao FORCINE – Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual -, para indicar os representantes da Coordenação Nacional do Programa DocTV e da SAV nas 27 comissões estaduais.

c) Introdução de oficinas estaduais para formação de projetos e de seu Manual

Didático:

Por solicitação dos polos estaduais, a partir da segunda edição foram realizadas oficinas de formação de projetos. O relatório informa que o roteiro dessas oficinas espelha as solicitações do regulamento previstas na terceira edição: “proposta de documentário”, “objeto”, “estratégia de abordagem” e “sugestão de estrutura”. A programação das oficinas inclui a exibição de documentários brasileiros e estrangeiros, “da atualidade e da história do documentário, objetivando a criação de um repertório de recursos audiovisuais a serem mobilizados de acordo com sua adequação à proposta de documentário”. As oficinas, sempre segundo o relatório, serviriam como “suporte para

formatação de projetos de documentário dos participantes, enfatizando o pensamento estético”.

As oficinas de formatação de projetos foram realizadas durante o período de inscrições dos concursos estaduais DocTV, momento em que também era divulgado, através de *sites* das TVs públicas e instituições, o Manual Didático, que orientava as oficinas. Dessa forma, mesmo os estados que não realizaram oficinas, puderam se beneficiar de suas instruções. O Manual Didático era também uma espécie de guia para quem ministrava a oficina, que deveria seguir o modelo, inclusive usando os trechos dos filmes indicados para exemplificar determinados conteúdos.

- d) Oficinas para desenvolvimento de projetos e da continuidade de seu debate nos Relatórios de Produção dos documentários:

A oficina para desenvolvimento do projeto foi incorporada a partir da segunda edição. Ela consiste em reunir cinco “expoentes” do documentário nacional com os autores dos projetos selecionados em cada estado. Para esse encontro, a Coordenação Nacional do Programa DocTV analisa todos os projetos a fim de subsidiar a divisão de orientações de acordo com a visão do documentarista convidado. Em seguida, realiza um debate prévio dos projetos com os orientadores. Só depois o encontro se dá com os autores, numa dinâmica criada em cada grupo de trabalho, a partir de “uma tensão criativa entre o orientador e seu assistente, o monitor que traz a visão de documentário da Coordenação Executiva do Programa DocTV” (Balanço, p. 83).

Como se vê, há um controle acentuado da Coordenação do Programa na condução estética dos projetos selecionados. Essa relação entre as oficinas e a afirmação de uma estética será discutida logo adiante, no item F.

Segundo o relatório, os orientadores e monitores que atuaram nas segunda e

terceira edições do Programa foram:

Orientadores:

DocTV II: Geraldo Sarno, Jorge Bodanzky, Joel Pizzini, Maurice Capovilla e Eduardo Coutinho.

DocTV III: Geraldo Sarno, Ruy Guerra, Giba Assis Brasil, Cristiana Grumbach e Eduardo Scorel.

Monitores:

DocTV II: Paulo Alcoforado, Maurício Hirata e Renato Nery.

DocTV III: Paulo Alcoforado, Maurício Hirata, Leandro Saraiva, Cláudia Mesquita e André Francioli.

e) Seminário DocTV:

Em seis mesas de debates com a presença dos cineastas e pesquisadores Eduardo Coutinho, Jean Claude Bernardet, Giba Assis Brasil, Leandro Saraiva, Nelson Hoineff, Newton Cannito, Eduardo Scorel, João Salles, Stella Senra e Cláudia Mesquita, foi realizado o Seminário DocTV nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, entre abril e maio de 2006. Na ocasião, realizou-se uma mostra com 20 filmes das duas primeiras edições do Programa. O Seminário multiplicou-se em outras mesas de debate a partir de iniciativa de polos estaduais, que contaram com a participação de “críticos, pesquisadores, produtores e gestores culturais atuantes em cada estado”. Ainda segundo o relatório, os debates trataram de questões caras ao documentário brasileiro contemporâneo, como

a predominância da entrevista como estratégia de abordagem à realidade; o diálogo cada vez mais intenso entre os formatos documentais e os gêneros audiovisuais dominantes, em especial na televisão; o lugar do documentário no mercado audiovisual brasileiro e internacional e os possíveis reflexos estéticos deste posicionamento; os dilemas éticos, estéticos e profissionais que se impõem ao realizador contemporâneo frente à crescente complexidade das relações

documentarista X personagem real documentado; as novas estratégias de abordagem à realidade apresentadas pela produção atual (Balanço, p.88).

De acordo com o site do Ministério da Cultura, os debates do Seminário tiveram as seguintes propostas e palestrantes:¹⁵

Em São Paulo:

- “Para Além da Entrevista”, com Eduardo Coutinho e Jean-Claude Bernardet;
- “Documentário e Indústria Cultural – Linguagens”, com Giba Assis Brasil e Leandro Saraiva;
- “Documentário e Indústria Cultural – Mercado”, com Nelson Hoineff e Newton Cannito.

E no Rio de Janeiro:

- “Perspectivas do Documentário”, com Eduardo Escorel e João Salles;
- “Negociando com o Real – Outras Formas”, com Stella Senra e Claudia Mesquita.

Mais uma vez o Programa afirma seu desejo em alicerçar a produção documentária contemporânea em bases conscientes de seu papel, sobretudo, estético, mas também ético e mercadológico.

Dentre os 20 documentários que o relatório informou que compuseram a mostra do Seminário, identifiquei 16:¹⁶

- *A Próxima Refeição* (Kleber Bechara, AM, DocTV II)
- *Tumbalalá Tupinambá - Irmãos no Mundo* (Sebastán Gerlic, BA, DocTV I)
- *As Vilas Volantes - O Verbo Contra o Vento* (Alexandre Veras, CE, DocTV II)
- *Paraíso* (Marco Antonio Alves, SP, DocTV II)
- *Ensolarado Byte* (Maurício Corrêa da Silva, PE, DocTV II)
- *Mandinga em Manhattan* (Lázaro Faria, BA, DocTV II)
- *História Brasileira da Infâmia - Parte Um* (Werner Salles Bagetti, AL, DocTV II)
- *Cidadão Jacaré* (Firmino Holanda e Petrus Cariry, CE, DocTV II)
- *Acidente* (Cao Guimarães e Pablo Lobato, MG, DocTV II)
- *O Zero não é Vazio* (Andréa Masagão e Marcelo Masagão, SP, DocTV II)
- *Do Lado de Fora* (Paula Zanettini e Mônica Marques, RJ, DocTV II)

¹⁵ De acordo com o site do Ministério da Cultura. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/site/2006/04/04/seminario-doctv/>. Acessado em 30 de maio de 2012.

¹⁶ De acordo com o site do Governo de São Paulo. Disponível em <http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/lenoticia.php?id=71705&c=6>. Acessado em 30 de maio de 2012.

- *Rever* (João Vargas Penna, RJ, DocTV I)
- *Preto contra Branco* (Wagner Perez Morales Jr, SP, DocTV I)
- *Violência S.A.* (Jorge Saad, Eduardo Benaim e Newton Cannito, SP, DocTV II)
- *Maestro Jorge Antunes - Polêmica e Modernidade* (Carlos Del Pino, DF, DocTV II)
- *A Coberta D'Alma - Um Ritual para os Mortos de Osório* (Hique Montanari, RS, DocTV I).

Não se sabe o critério de seleção dos filmes que compuseram a mostra, mas observa-se que desses filmes selecionados, apenas quatro pertencem à primeira edição do Programa, um é da região Norte, um é do Sul, um é do Centro-Oeste, seis do Nordeste e sete do Sudeste.

- f) Cadernos DocTV, publicação que consolidaria toda experiência das ações de formação do Programa.

Esta ação consistiria em transcrever e publicar os debates das experiências da Oficina para formatação de projetos, da Oficina para desenvolvimento de projetos e dos Seminários DocTV. O propósito desses textos, segundo exposto no relatório, seria enquadrar “o debate estético de hoje como *legitimação teórica e/ou promoção de novos grupos*, no rearranjo de forças que determinarão o próprio debate estético dessa década” (Balanço, p. 92 - grifo meu). Assim como nas oficinas de formação, o propósito da publicação desse Caderno demonstra a vontade do Programa em afirmar um pensamento estético que consolide determinados valores e, conseqüentemente, promover determinados realizadores.

É uma revelação contundente, afinal, é questionável qualquer tentativa de legitimar teoricamente algum pensamento estético promovido por instâncias públicas, o que pode ser acusado de direcionamento por alguns. Evidentemente, seria um disparate sugerir qualquer semelhança com o Realismo Socialista, uma vez que não se comparam o contexto, os princípios e as conseqüências, mas vale trazê-lo à tona, juntamente com

outro momento – este relacionado ao Brasil do período da ditadura - pela diferença de pesos entre conteúdo e forma.

Eleito o oficial do regime stalinista a partir da década de 1930, o estilo Realismo Socialista foi uma imposição no conteúdo das artes e que deveria, ao glorificar o estado soviético, ser facilmente assimilável pelo povo, sem se ater a questões formais refinadas ou a experimentações (FURHMMAR; ISAKSSON, 2001, p. 13-26). Em outro contexto – Brasil, década de 1970 -, Jean Claude Bernardet questionava a censura dos filmes exibidos nos cineclubes populares feita pelos programadores, que temiam que o público não estivesse pronto para filmes considerados “herméticos” ou “sofisticados”. Segundo Bernardet, o objetivo imediato da “programação adequada” decidida pelos programadores é “oferecer filmes que abordem aspectos da situação social dos públicos que freqüentam tais lugares de projeção e que possibilitem discussões sobre essa situação. Uma função do tipo pedagógica” (BERNARDET, 1982, p. 29-35).

De modo avesso em relação ao exemplo soviético de há 80 anos e ao exemplo cineclubista brasileiro de há 35 anos, o DocTV não se importa tanto com o conteúdo - contanto trate de assunto relacionado à cultura local -, mas sim à forma. Enquanto a queixa de Bernardet recaía na preocupação do teor pedagógico perseguido pelo programador; e, no caso soviético, o cuidado do regime era impor determinados conteúdos, o DocTV preocupa-se justamente em que os filmes não sejam didáticos ou meramente transmissores de informação. No entanto, tanto lá quanto cá, ao se controlar o que é exibido/produzido, age-se como se se soubesse o que é adequado ao público. É o risco que se incorre quando se busca legitimar teorias e promover novos grupos. Na prática, essa meta pode excluir inúmeros realizadores que não pactuam com determinados princípios. Por outro lado, a motivação do DocTV em estimular o

exercício estético parece muito mais de ordem ideológica que tendência autoritária ou arbitrária.

A chegada, finalmente, de um partido de esquerda brasileiro ao poder, em 2003, vitalizou o desejo de alguns gestores em construir algo verdadeiramente novo num Brasil traumatizado por 20 anos de ditadura militar seguidos por governos neoliberais. Na esfera da cultura, especificamente do audiovisual, a equipe que levou adiante o DocTV tinha forte entusiasmo em fomentar novas ideias que dialogassem com o que era considerado mais inventivo naquele momento; seu objetivo não era exaltar o governo no plano do discurso dos seus filmes, mas buscar um aprofundamento no campo estético, através da reflexão e pesquisas formais e sensoriais, procurando tirar o documentário daquele lugar geralmente associado a estratégias enfadonhas de abordagem, como entrevistas pouco originais ou a voz expositiva do modelo jornalístico.

Com o resultado da primeira edição do DocTV, viu-se que boa parte dos filmes parecia buscar “expressar a visão que as pessoas tinham de programação de TV pública”, como avalia Alcoforado. Assim, sentiram necessidade de aproximar o “debate estético” das produções. Naquela época, Alcoforado diz que estava completamente envolvido com o estudo do documentário, desde quando fora aluno do Instituto Dragão do Mar, em Fortaleza, entre 1998 e 2000, a quando, ao mesmo tempo, passou a escrever na Revista Sinopse (USP), chegando a integrar seu conselho editorial. A questão estética, portanto, era especialmente relevante para ele quando assumiu a coordenação executiva do DocTV, que o encontrou profundamente motivado a colocar em prática o que acreditava. Assim, os regulamentos das edições seguintes do Programa foram se adequando a uma nova maneira de formatar os projetos, passando a exigir informações agora consideradas relevantes para a explanação da forma, como “a visão original do realizador”. Com a mesma intenção, foram também incorporadas as “oficinas de

desenvolvimento de projeto”, onde se discutiam os formatos dos documentários (ALCOFORADO, 2012, em entrevista).

De toda forma, a publicação do Cadernos DocTV não aconteceu. Outra publicação foi efetivada, o livro *DocTV – operação de rede*, organizado pela jornalista Maria do Rosário Caetano. A reunião dos textos que compõem o livro, bem como o trabalho de catalogação de todas as edições do DocTV, incluindo as quatro edições do DocTV Brasil, as duas edições do DocTV Ibero-América, o DocTV Colômbia e o DocTV CPLP (Comunidade de Países de Língua Portuguesa), foi concluída ainda em 2010, mas o livro somente foi editado em 2011, já no governo seguinte.

DocTV – operação de rede difere dos propósitos do Cadernos DocTV. O livro, que representa um importante registro da experiência do Programa, conta com textos de um dos idealizadores do Programa, Orlando Senna, além de pesquisadores, jornalistas e críticos que discorrem sobre alguns dos filmes do DocTV, cuja seleção foi da própria organizadora. Na segunda parte, é feita a oportuna catalogação de todos os filmes do DocTV, considerando o título, a sinopse, o estado produtor, a edição do Programa, uma foto ilustrativa do filme, a ficha técnica com toda equipe e um breve currículo do realizador. Tais informações estavam facilmente disponíveis em *sites* do MinC, da TV Brasil e TV Cultura, mas a partir de 2011 as informações tornaram-se cambiantes e incompletas, tornando-se difícil o acesso a elas.

DOCTV: EXIBIÇÃO E COMERCIALIZAÇÃO

Enquanto na segunda e na terceira edições o Programa implantou polos estaduais de produção e teledifusão em todas as unidades federativas do país, na primeira edição, oito unidades federativas ficaram fora do DocTV: além do Distrito Federal, os estados do Acre, Rondônia, Roraima, Amapá, Piauí, Paraíba e Goiás.

Os documentários produzidos em cada estado estrearam em circuito nacional de teledifusão, através das TVs públicas, que transmitiram a programação para milhares de municípios, e também através de estratégias alternativas de difusão, no caso dos estados que não possuem TVs públicas, como já citado, que contaram com suas secretarias estaduais de cultura para exibir os documentários.

De acordo com o *Balanço DocTV – 2003-2006*, os programas foram exibidos aos sábados às 21h, na primeira edição. Na segunda edição, as exibições se deram aos domingos, às 23h. Nesses mesmos dias e horários as duas edições foram reprisadas. A terceira edição também foi exibida aos domingos, às 23h:

EDIÇÃO	DIA/HORA DA EXIBIÇÃO	PERÍODO DA EXIBIÇÃO
DocTV 1	Sábados às 21 horas	26/06/2004 a 18/12/2004
DocTV 2	Domingos às 23 horas	28/08/2005 a 04/06/2006
DocTV 3	Domingos às 23 horas	18/03/2007 a 11/2007*

* A informação do período de exibição do DocTV III não consta no Balanço; a informação aqui é do site da TV Cultura.

Gabriel Priolli,¹⁷ coordenador do Núcleo de conteúdo e qualidade da TV Cultura entre 2007 e 2010, diz que não tinha poder de decidir se o Programa do DocTV seria ou não exibido, já que se tratava de um convênio já firmado entre o MinC e a TV Cultura. No entanto, ele tinha poderes para interferir no horário de exibição e outros aspectos, como a ordenação dos episódios, a apresentação e a comunicação. Nesse sentido, ele defendia que o horário de exibição deveria ser mais tarde, reservando “sua faixa (sexta, 22:40h) para produtos que, potencialmente, dariam mais audiência (*shows*, filmes de ficção, etc)”.

Idealmente, acredita Paulo Alcoforado, a programação no meio da semana seria melhor que no final da semana, mas o hábito do espectador para programas documentários está associado às sextas-feiras à noite – tanto pela TV Globo, com o

¹⁷ Dados da entrevista concedida por e-mail. PRIOLLI, Gabriel. *Re: DocTV – entrevista*. Mensagem recebida por holanda.k@gmail.com, em 22/03/2011.

Globo Repórter, quanto pelas TVs Record e SBT quando exibem documentários em suas grades. A proposta de dia e horário de exibição desses documentários partiu da realidade de programação da TV aberta. Hoje o raciocínio talvez fosse diferente, diz Alcoforado, porque

de 2003 para cá, ainda que a penetração da TV paga não chegue a 20% dos lares, de alguma forma, já modificou os hábitos nas grandes cidades, onde há concentração do poder econômico, em relação a consumir produtos audiovisuais. A TV paga já entrou muito nessa cultura audiovisual e no hábito de assistir televisão. (ALCOFORADO, 2012, em entrevista).

Max Eluard diz que a programação das exibições sempre gerou discussão entre as TVs públicas porque todas queriam que os filmes de seus estados abrissem a temporada (ELUARD, 2011, em entrevista). Como sugestão de ajuste para próximas edições, Priolli aponta para a necessidade de flexibilizar os horários de exibição. Ele defende que sejam de acordo com as características de cada emissora e que cada uma encontre o público do DocTV, sem impor uma mesma faixa de exibição para todo o país, como pretende o Programa ao formar uma rede nacional. Afinal, como diz, “há enormes diferenças entre as emissoras públicas e entre os telespectadores de cada região” (PRIOLLI, 2011, em entrevista).

Entretanto, a flexibilização de horários não construiria “uma expectativa de programação em relação aos documentários e à fidelização do telespectador”, diz Alcoforado. Daí o esforço da exibição em rede nacional, pois se cada estado exibe em horário próprio, a audiência se dispersaria. Para se chegar ao horário ideal de programação, foi feita pesquisa de audiência em relação aos documentários, dentro da faixa de audiência da TV Cultura, em São Paulo, assegura Alcoforado, que diz ainda que “mesmo numa TV pública, brigar por uma faixa de programação nunca é fácil” (2012, em entrevista).

Sem se portar a índices de audiência ou a algum indicativo da recepção do Programa DocTV, Priolli diz que a “baixa audiência” se deve, acima de tudo, aos canais onde foi veiculado:

Todos eles canais públicos, todos com Ibope muito baixo, porque percebidos como "culturais", "educativos", termos que no Brasil são praticamente sinônimos de televisão chata. Visão equivocada, certamente, mas é a dominante (PRIOLLI, 2011, em entrevista).

A audiência da TV Cultura, entretanto, não baixava quando exibia o DocTV, afirmam Alcoforado e Maurício Hirata. Tais indicativos de audiência eram passados pela própria TV. Segundo Hirata, “nas últimas épocas, o DocTV era um dos líderes de audiência da TV Cultura; não era alta, mas...” (2012, em entrevista).

Mas o formato “documentário”, segundo Priolli, também teria contribuído para a rejeição do grande público, que quando aceita documentários, só acolhe os tradicionais:

Os telespectadores só aceitam documentários jornalísticos, tipo *Globo Repórter*, em que a narrativa é conduzida por um apresentador e a fruição é muito simples, muito direta, não exige maior esforço mental. Aceitam também, embora menos, os documentários com narração em *off*, tipo *Discovery Channel*, que igualmente são de fácil assimilação (PRIOLLI, 2011, em entrevista).

Além disso, Priolli, desconsiderando que é exatamente o debate estético, com sua potencialidade de renovação do documentário através das exigências do regulamento e das oficinas oferecidas, uma das frentes mais valorizadas pela gestão do Programa, diz que os realizadores da série DocTV, “cineastas ou candidatos a sê-lo”,

não aceitam essas convenções de linguagem estabelecidas pela televisão comercial, em nome da melhor compreensão dos produtos e do consequente aumento da audiência. Insistem em produzir filmes cuja narrativa é estruturada apenas pela sequência de imagens e entrevistas, sem fio condutor explícito (apresentador ou narrador *off*). Isso exige mais, intelectualmente, do espectador. E televisão é para o descanso, para o relaxamento, não para a mobilização mental - entende a maioria. Logo, muda de canal (PRIOLLI, 2011, em entrevista).

Priolli não justifica a afirmação de que os telespectadores só aceitam documentários jornalísticos e que a presença de um “apresentador ou narrador *off*” é essencial para atrair o público. Ora, na televisão aberta, o documentário é pouquíssimo exibido. Quando acontece, é mais freqüente que seja entre as TVs públicas, educativas,

legislativas e outras com perfil não comercial, que costumam programá-lo e, mesmo nesse caso, predomina o formato mais clássico. Se o próprio coordenador da TV Cultura afirma que a televisão pública tem audiência muito baixa e é considerada pelo público como “praticamente sinônimo de televisão chata”, não seria mais um motivo para se apostar em mudança de formato? Contudo, como se verá no decorrer desta pesquisa, boa parte dos filmes do DocTV incorporou, dentre outros elementos, a voz expositiva em sua estrutura, própria do modelo jornalístico, enquanto experiências estéticas mais radicais representam casos isolados. Ou seja, as séries produzidas não apresentaram ameaça à manutenção de padrões formais estabelecidos, embora uma das principais metas do Programa fosse mesmo combater as convenções narrativas que costumam caracterizar o documentário televisivo, propondo uma reforma estética em sua concepção.

Fica nítido o descompasso de pensamento entre coordenadores da mesma televisão, como se não houvesse uma diretriz da própria TV para orientar as ações da TV pública. Mário Borgneth, ex-coordenador da TV Cultura, diferentemente de Priolli, exalta, dentre as qualidades do DocTV, justamente a tentativa evidente de se evitar o modelo jornalístico de se fazer documentário, ao estimular “o documentário autoral, artístico”. Ele acredita que essa foi uma das grandes conquistas do DocTV, que possibilitou

a abertura da cabeça do realizador para o trabalho com a televisão e a abertura da televisão, principalmente a televisão pública, que é outro mundo cheio de particularidades, principalmente nos estados, onde são capitânias hereditárias. Como é que essa gente [TV local] se abre para os produtores locais, como ela respeita o princípio da autoria, como ela enxerga um eventual discurso crítico do realizador em relação às estruturas do poder local? (BORGNETH, 2012, em entrevista).

Borgneth chama atenção para o fato de no Brasil não haver compreensão das particularidades de uma TV pública, enquanto na televisão comercial existe um campo que propicia o entendimento de sua dimensão, através “das escolas de comunicação, do

próprio mercado, das agências de publicidade, etc”. Pode-se ou não gostar dela, mas do ponto de vista do negócio, a televisão privada brasileira é uma das principais do mundo, sendo “um dos carros-chefe da indústria criativa do Brasil”, aposta Borgneth.

Mas a TV pública é diferente da TV comercial. O cerne da dificuldade em lidar com as particularidades de cada uma, segundo Borgneth, está na não regulamentação dos artigos 221, 222 e 223 da Constituição, que admitem três sistemas de televisão: o privado, o público e o estatal. Como esses sistemas não foram regulamentados, “todo mundo confunde o que é público e o que é estatal”, diz ele. Nas escolas de comunicação não há qualquer disciplina que forme gestores de comunicação pública; não se formam executivos de televisão pública no Brasil, acusa o ex-coordenador da TV Cultura, que insiste nas especificidades da TV pública:

Enquanto a televisão privada fala de consumidor, a televisão pública fala de cidadão; enquanto a televisão privada fala de mercado, a pública fala de sociedade. São outros negócios. Você pode condenar as experiências socialistas de desenvolvimento sem considerar a ação dos bloqueios? Não pode. Não dá. Eu não consigo medir a eficiência econômica do modelo socialista sem considerar a ação nefasta do bloqueio comercial. Não tem como medir. A mesma coisa é no campo da TV pública. Está errado? Claro que está errado. Os caras não têm uma noção clara do que vão fazer, não têm propostas que mobilizem a sociedade em torno da televisão. A televisão pública devia ser uma plataforma multimeios de geração e distribuição de conteúdos de interesse público, tem que formar audiência pelo serviço, não pelo entretenimento. Entretenimento faz a TV comercial (BORGNETH, 2012, em entrevista).

Com essa concepção de que quem faz entretenimento é a televisão comercial, não significa dizer que a televisão pública vai fazer “chatice”, mas as prioridades do enfoque são diferentes, assegura Borgneth.

Vale a pena avançar um pouco mais sobre as questões em torno da televisão pública.

Em maio de 2007 foi realizado o I Fórum Nacional de TVs Públicas, que idealizou a EBC – Empresa Brasil de Comunicação. O Fórum foi uma iniciativa do Ministério da Cultura e da Radiobras, que reuniu o chamado “campo público de televisão”, que considera as TVs legislativas, universitárias e comunitárias. O objetivo

maior era realizar um diagnóstico, propondo mudanças para criação “de um efetivo sistema público de comunicação, com foco na televisão”. Como resultado, em 2007, foi assinada a medida provisória que criou a EBC e, em 2008, transformada na Lei 11.652 (VALENTE, 2009, p. 274).

O que ocorre é que, diferentemente de outros países, a lógica de funcionamento da televisão no Brasil, desde seu início em 1950, esteve atrelada à dependência da publicidade, assim como já era o rádio, o que torna esse “modelo de radiodifusão alheio a qualquer preocupação com a cultura ou a educação do país”; a televisão sempre foi considerada um “negócio voltado para a acumulação de riquezas materiais, associadas ao prestígio social e ao poder político”, nas palavras de Laurindo Lalo Leal Filho (LEAL FILHO, 2009, p. 16).

São recentes no Brasil referências sobre as experiências internacionais de televisões públicas. Jonas Valente diz que, apesar de não ser um fenômeno novo, não há um entendimento consolidado sobre o que define a natureza dos sistemas públicos de comunicação, que recebe a denominação internacional de *public service broadcasting* ou, simplesmente, *public broadcasting*.

Valente destaca seis concepções que modelam o funcionamento da mídia pública: a *elitista*, que foi hegemônica na construção dos sistemas públicos de comunicação na Europa e foi inspirada nos discursos do primeiro diretor-geral da BBC, John Reith. Baseada em premissas iluministas, entendia o conhecimento e a razão como fundamentais. A rádio pública, meio eletrônico existente à época, era vista como um poderoso instrumento para difundir conhecimento e alta cultura. A elite intelectualizada era quem detinha condições para visualizar os conhecimentos necessários à população. Reith acreditava que “o povo não sabe o que quer e aquilo de que precisa” e sua pouca aceitação às manifestações artísticas eruditas se devia ao seu desconhecimento e não à

baixa atratividade. A mídia pública para Reith, portanto, deveria servir para “informar, divertir e educar” (VALENTE, 2009, p. 27-9).

A segunda concepção apontada por Valente é a *educativa*, que via na mídia pública um instrumento de ampliação da formação da população. Essa concepção chegou fortemente na América Latina a partir da segunda metade do século XX, quando o parque industrial se expandia e as populações se multiplicavam. A mídia pública massificaria a educação, seja substituindo as salas de aula, que eram em número insuficiente, ou complementando as aulas com conteúdos adicionais ou aperfeiçoando alunos e professores (VALENTE, 2009, p. 29-32).

Alternativa ao modelo comercial é a terceira concepção da mídia pública, de acordo com Valente. Seu contexto é o cenário de hegemonia dos meios de comunicação comerciais e o subsequente “enviesamento de conteúdos transmitidos” em função da subserviência aos índices de audiência, que devem satisfazer os anunciantes. É o modelo que nega as experiências de televisão educativa como desejáveis e é defendido pela Comissão Carnegie para a TV pública nos EUA, assim como pelos criadores da recente EBC, no Brasil. Por essa concepção, as demandas informativas não contempladas pelos veículos comerciais devem ser atendidas. O “público” seria, assim, aquilo que não é comercial. A PBS estadunidense reúne veículos mantidos por governos e emissoras operadas por organizações da sociedade civil sem fins lucrativos. A EBC brasileira inclui o que se chama “campo público”, que considera as emissoras legislativas e comunitárias, com identidades igualmente não-comerciais. Enquanto a televisão comercial almeja um público massivo, a pública deve mirar na multiplicidade de públicos e atender as demandas informativas e culturais deles (VALENTE, 2009, p. 32-5).

A quarta concepção é o *sistema público não-estatal*, que considera que a mídia pública deve evitar interferência tanto do mercado quanto do governo. A subordinação ao primeiro impediria a noção de diversidade e de reflexão ao impor sua lógica homogeneizante; ao segundo retiraria a independência editorial necessária ao equilíbrio da transmissão de conteúdos. Esse é o modelo adotado na Europa. Representantes da sociedade formam os conselhos gerais autônomos e detêm a última palavra na administração das emissoras; a participação financeira do Estado é mínima ou inexistente (VALENTE, 2009, p. 35-7).

A *culturalista* é a quinta concepção, elaborada por pensadores da realidade latino-americana sob a corrente dos estudos culturais, como Jesús Martín-Barbero, Néstor García Canclini, Guillermo Orozco Gómez, Germán Rey Beltrán e Valerio Fuenzalida Fernández. Com a globalização do último quarto de século, os Estados nacionais estariam perdendo espaço para outros núcleos de sociabilidade não baseados em território ou ideia de nação, mas comunidades vinculadas a outras identidades, como gênero, cor, etnia, orientação sexual, idade, etc. Ao mesmo tempo, o avanço de novas tecnologias dá ganho aos meios de comunicação na circulação de discursos na sociedade, “constituindo-se como *locus* privilegiado de produção dos sentidos e de construção de identidades”. Dessa forma, a disseminação dos recursos de produção cultural, facilitado por essas novas tecnologias, instrumentaliza diversos grupos locais, que passam a circular mensagens produzidas. Com essa constatação, os autores defendem que a TV pública seja marcada pela natureza autônoma e o compromisso com a diversidade cultural. Essa concepção aproxima-se da anterior, ao criticar a interferência do Estado, mas difere em relação à noção cultural. Seu compromisso programático, diferentemente dos modelos privados e estatais, interpela os cidadãos, “convidando-os à participação e ao reconhecimento social de suas diversas facetas

multiculturais”. O mais importante para os culturalistas latino-americanos é defender o programa baseado na diversidade cultural e que a cultura nacional seja trabalhada de maneira multifacetada. Essa proposta se opõe à concepção *educativa*, que é criticada por ter sido a expressão dos Estados autoritários durante os regimes ditatoriais (VALENTE, 2009, p. 37-40).

Por fim, a *definição de mídia pública como aparelho de estado* é a sexta e última concepção acerca da mídia pública apontada por Valente. Ancorada na visão marxista, entende que as instituições públicas não existem fora do Estado, ao contrário, são seus aparelhos. Não há uma mídia pública e outra estatal. O que existe é “uma mídia mais democraticamente controlada no aparelho do Estado, pública” e outra que seria governamental, controlada por um poder da República. Se, através de seu estatuto, a geração, o controle e a remoção das autoridades dependem do chefe de governo, é uma televisão governamental. Se, por outro lado, essas ações partem de órgãos plurais e representativos do Estado, a empresa terá autonomia em relação aos interesses imediatos do governo (VALENTE, 2009, p. 40-2).

Sobre o caso brasileiro, Valente diz que o marco da radiodifusão no Brasil se deu com a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, que tinha inspiração elitista, mas “certamente mais preocupada com a veiculação de conteúdos culturais do que seus pares contemporâneos comerciais”. Nessa era Vargas, optou-se pelo modelo estadunidense que priorizava os operadores privados. Uma exceção foi a estatização da Rádio Nacional, mas que, em nenhum momento, se preocupou com a diversidade cultural, tampouco com a independência dos governos de plantão. A partir da década de 1960, retomou-se a experiência da mídia pública, que é formada por complexos quadros de leis e conceitos. Em 1967, os militares instituíram “a figura da televisão educativa como tipo de radiodifusão de sons e imagens voltada à divulgação de programas educacionais,

palestras, aulas, conferências e debates”. Seu caráter era não-comercial, estavam proibidos a publicidade e o patrocínio. Foi assim que quase todos os estados criaram suas TVEs, que combinavam conteúdos educativos, programação cultural e “jornalismo geralmente subordinado aos gabinetes de governadores”. A TV Cultura, de São Paulo, era a única que alegava independência – mantida pela Fundação Padre Anchieta e controlada por um conselho, no modelo europeu.¹⁸ O artigo 223, da Constituição Federal, de 1988, cria a ideia de um sistema público diferenciado do privado e do estatal.

A redação do artigo da Constituição que diferencia público de estatal teria vindo da desconfiança com a recente experiência com a ditadura militar no Brasil. Segundo Valente, a EBC, criada em 2008, é distinta das emissoras educativas, que seriam estatais. A visão por trás dela está próxima da concepção que “compreende a mídia pública como um espaço democrático necessário entre o mercado e o Estado” (VALENTE, 2009, p. 42-5).

Em 1999, as TVs educativas tiveram uma iniciativa de formação de rede, denominada RPTV – Rede Pública de TV. Ela consistia na formação de uma grade nacional formada por produções da TV Cultura, de São Paulo, e da TVE, do Rio de Janeiro, com poucas participações de outras emissoras. Bem sucedida nos primeiros dois anos, a iniciativa continuou na forma de retransmissão voluntária de alguns programas pelas emissoras estaduais, mas fora da arquitetura de rede construída antes. Atualmente, discute-se uma nova rede a ser encabeçada pela TV Brasil (VALENTE, 2009, p. 273-7).

¹⁸ A Rádio Sociedade do Rio de Janeiro foi fundada em 1923 por Edgard Roquette-Pinto e doada por este, em 1936, quando passou a se denominar Rádio MEC (Ministério da Educação e Cultura). Em 1936, é fundada a Rádio Nacional como um empreendimento privado, sendo estatizada quatro anos depois, no governo de Getúlio Vargas. Enquanto a Rádio MEC manteve o papel educativo e cultural, a Rádio Nacional era parte fundamental na difusão ideológica vinculada ao projeto do Estado Novo e se manteve na liderança no setor de mídia brasileiro até a morte de Vargas, em 1954, quando começa a perder importância, reabrindo espaço para o debate sobre a necessidade da radiodifusão pública. O principal motivador do surgimento de um conjunto de televisões públicas foi a demanda por educação (VALENTE, 2009, p. 270-1).

O braço televisivo da EBC gere três canais: a TV Brasil, criada para ser a primeira televisão efetivamente pública de dimensão nacional, com perfil voltado ao jornalismo e programas culturais. Ela é transmitida por canais abertos, por assinatura e por antenas parabólicas; ainda é restrita a algumas cidades. O NBR é canal do governo federal e dedica-se a acompanhar as ações do governo – ministérios e presidência -, sendo distribuída pelos serviços de TV a cabo. A TV Brasil Canal Integración é o terceiro canal da EBC e tem por missão levar aos países da América Latina “conteúdos sobre o Brasil e a visão brasileira sobre os fatos do continente”. Seu conteúdo está disponibilizado por satélite e sua transmissão é livre. Hoje alcança dez países da América do Sul e Central e os Estados Unidos (VALENTE, 2009, p. 275).

No capítulo II voltarei a falar de experiências das televisões em outros países, destacando sua relação com a produção independente.

Retornando ao Programa DocTV, de acordo com o alcance de público informado pelo relatório *Balanço DocTV - 2003-2006*, as duas primeiras edições tiveram alcance domiciliar médio de 4,5%. O relatório informa ainda que “alcance domiciliar médio” refere-se ao percentual médio de domicílios diferentes que assistiram, pelo menos, a um minuto por filme e que cada ponto percentual corresponde a uma média de 51 mil domicílios na Grande São Paulo. Sabe-se que esses valores são bastante significativos para a TV pública e bastante elevados para o documentário, acostumado a índices irrisórios de audiência quando exibidos em salas de cinema. Se nas salas comerciais, muitas vezes, um filme documentário não alcança sequer um mil espectadores, na televisão, de acordo com tais dados relativos ao DocTV, fala-se em cerca de 230 mil domicílios.

O relatório não cita a fonte dos dados, mas Alcoforado diz que tais informações vieram da TV Cultura que, por sua vez, contrata o IBOPE - Instituto Brasileiro de

Opinião Pública e Estatística - para medir sua audiência. Renato Nery diz que uma audiência mais fina foi realizada com outro programa derivado da experiência do DocTV, o “Anima TV”. Nesse, crianças, que são o público alvo, eram colocadas numa cabine e vários aspectos eram avaliados, inclusive suas opiniões, diferente da medição por audiência absoluta, que é questionável e pode dar a ilusão de audiência acima da real. Nery informa que a média de audiência do DocTV oscilou, de fato, entre 0,5 a 1,5 ponto no Ibope - cada ponto equivalendo a 180 mil pessoas - e que a pesquisa se limitou à Grande São Paulo, já que o custo seria muito alto se considerasse todo o país. Se permite dar uma ideia da audiência, evidencia-se que esses dados são imprecisos desde o limite do universo pesquisado. Por isso, Nery defende que a medição seja menos quantitativa e mais qualitativa (NERY, 2011, em entrevista).

Contudo, mesmo que a metodologia seja questionável, os dados estejam superestimados e o índice real seja em torno de 1%, como acreditam alguns, o negócio ainda é atraente para as duas vias – para a TV e para a produção independente. Para a primeira porque ao custo de 20% de um só programa, ela recebe documentários de outros 26 estados para ocupar sua grade de programação, chegando a 35 filmes, lembrando que ainda contam com reprises e com as carteiras especiais. E para os documentaristas independentes porque dificilmente encontram um público tão expressivo nas salas de cinema.

A forma de inserção da TV pública nas grandes capitais, como São Paulo e Rio de Janeiro, não acontece da mesma maneira em outros estados, afirma Mário Borgneth. Quando entenderam isso no processo do DocTV, pensaram “em cercar a rede de televisão, mas a rede horizontal, começar lá pela ponta”, acreditando que o movimento era “do campo para a cidade”. A audiência de TVs públicas, como a do Pará e da Bahia, por exemplo, faz “um estrago na audiência” da Globo local, podendo o IRDEB -

Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia – chegar a sete pontos no sábado pela manhã, informa Borgneth (2012, em entrevista).

Outro aspecto importante que merece realce é a qualidade dessa audiência, uma vez que a exibição do DocTV causa impacto particular em cada estado e é capaz de mobilizar um número grande de pessoas em seu entorno.

Hermano Figueiredo, diretor de *Calabar*, DocTV alagoano da terceira edição, informa que seu filme foi exibido no Centro de Convenções lotado em Maceió e que, posteriormente, participou de dezenas de outras exibições seguidas de debates (2011, em entrevista). Da mesma forma, quando os DocTVs piauienses foram exibidos, Teresina mobilizou seus meios de comunicação para estimular a audiência na exibição em espaços públicos promovida pelos gestores locais do Programa. Ou seja, não só o público da televisão é significativo como também a repercussão local é um diferencial em relação à programação nacional.¹⁹ Igualmente, Gavin Andrews, diretor do DocTV amapaense *Alô, alô Amazônia*, diz que, como em seu estado não há TV pública e a programação da TV Cultura não é transmitida pela TV aberta, seu filme foi exibido num teatro lotado e que ainda hoje, passados cinco anos da exibição, ele é reconhecido e cumprimentado nas ruas da cidade (2012, em entrevista).

A coordenação do DocTV tentou expandir a comercialização dos filmes para fora do país, apresentando-o em feiras internacionais de venda de produtos audiovisuais. No entanto, os resultados foram insignificantes. Isso se deve, de acordo com Nery, à inconstância da frequência a essas feiras, já que esta era uma atividade que extrapolava o previsto para o Programa e que demandaria um custo que o convênio não previa. Nery diz que quando os eventuais compradores recebiam o *folder* com a programação e ouviam falar do DocTV, “eles ficavam encantados”, mas “não se entra no mercado

¹⁹ Durante a exibição do DocTV III presenciei, em Teresina, sua repercussão extra-televisiva.

internacional de vendas indo a duas ou três feiras, mas indo a todas, as pessoas já lhe reconhecendo”.

Afora as exhibições nacionais via TVs públicas, Nery informa que alguns filmes foram comprados “pelo Canal Brasil, pelo GNT e uma TV de Israel”, além de vendas a instituições, como o caso do DocTV III de Tocantins, *Raimunda, a quebradeira*, que foi vendido para as 27 unidades do Sesc em cada estado, licenciando-o a “um valor x e mais um mil reais por cada cópia que ficaram disponíveis nas videotecas das unidades”. Vale ressaltar que o valor dessa venda, assim como qualquer outra comercialização, é rateado entre as quatro partes: autor, produtora, emissora local e um fundo para financiar novas produções, gerido pelo MinC.

O licenciamento está, juntamente com o mercado de vídeo doméstico, entre as ações de distribuição nacional dos documentários resultantes do DocTV. Além de iniciativas da própria produção independente, como visto no caso de *Raimunda, a quebradeira*, o licenciamento pode se dar por demandas criadas pela Rede DocTV, como na venda, em 2005, de três títulos para a TV Escola, programa do Ministério da Educação. Houve também negociações com secretarias de educação e cultura de alguns estados.

A distribuição através do *homevideo* chegou a ser feita com parte dos documentários da primeira e segunda edições, através da distribuidora Log On, sem custo público nenhum, diz Alcoforado. Segundo ele, a distribuidora investiu na produção dos DVDs – autoração, replicação, confecção das capas, etc. – e, nesse caso, os produtores ficam com uma comissão menor sobre as vendas. Tentou-se distribuir outros títulos, mas os negócios não avançaram (ALCOFORADO, 2012, em entrevista).

Atualmente, alguém interessado na aquisição de um documentário do DocTV não o encontrará facilmente.²⁰

Max Eluard acredita que o importante desafio para futuras edições do DocTV é comercializar os filmes para que gerem receitas que sejam aplicadas em novos projetos. Em parte, diz ele, já existe um trabalho nesse sentido, que é a venda de anúncios nos intervalos dos programas. Nesse caso, diz, é recomendado que metade dessa receita se destine a uma edição local do DocTV (*apud* CRESPO, 2011, p. 32).

Eluard refere-se ao pressuposto de se “quantificar, precificar” a mídia da TV pública num conceito diferenciado da publicidade de varejo, embora nunca tenha se efetivado, como explica Borgneth. O DocTV tinha o objetivo de se tornar auto-financeável e a publicidade institucional seria um caminho. Mesmo que praticasse os “descontos mais chineses do mundo”, o Programa seria amplamente auto-sustentável. O DocTV não chegou a enfrentar o problema, mas o trouxe à tona, esclarece Borgneth (2012, em entrevista).

A expansão da visibilidade do DocTV é crescente e, de acordo com Nery, ainda seriam necessárias algumas edições para que ele se tornasse auto-sustentável, como foi proposto no início. Houve a quarta edição do Programa, exibida em 2010, no entanto, não se vê sua continuidade entre as metas do novo governo iniciado em 2011.

Por outro lado, as edições internacionais do DocTV estão mantidas. Ao implantar e manter os DocTVs internacionais, o Brasil exporta “uma política pública e um modelo de negócios que garante estimular esse ambiente de relacionamento entre TV pública e produção independente”, como confirma Alcoforado, atual superintendente de Fomento da Ancine, que acompanha as edições estrangeiras do DocTV. Com isso, o país se

²⁰ Procurando pela internet, encontrei 20 títulos do DocTV disponíveis à venda na Locadora 2001, em São Paulo – todos da primeira e segunda edições, ao preço unitário de R\$ 39,90. Ligando para a Cultura Marcas, empresa que vende títulos da TV Cultura, me informaram que não comercializam títulos do DocTV por não terem seus direitos autorais. Em 30 de maio de 2012.

afirma como liderança nas regiões, ao articular ações de capacitação, coprodução e comunicação pública desses documentários, além de ser um dos países que mais investe no fundo de fomento com recursos financeiros. Ainda assim, garante Alcoforado, a relação é isonômica: “o DocTV é um exercício de política associativa e, assim, não estabelece uma relação vertical com os estados mais fracos”. Se no DocTV-AL há países em condições financeiras inferiores ao Brasil, como Bolívia e Panamá, no DocTV-CPLP há discrepâncias maiores, como Timor-Leste, Guiné Bissau, Cabo Verde ou São Tomé e Príncipe, “que são países muito pequenos”, exemplifica Alcoforado, enfatizando que a política internacional de cooperação se expressa na grade de programação das TVs abertas dos países, atingindo milhões de espectadores. Essa é a contrapartida evidente e “na política, esse desenho se reproduz em caldos culturais diferentes” (ALCOFORADO, 2012, em entrevista).

Como se verá no capítulo 5, a comercialização dos DocTVs nacionais para outras emissoras e em outras janelas é o principal ponto negativo do Programa destacado pelos realizadores. O fato é que os resultados alcançados foram muito tímidos, restringindo-se a vendas isoladas e a poucos títulos comercializados em DVD. Parece razoável que o rateio dos direitos patrimoniais do filme entre as partes seja estabelecido, isso gera uma mentalidade comercial diferente da lógica dos fomentos via leis de incentivo. Entretanto, para funcionar seria necessário que o MinC, detentor da maior parte dos direitos sobre o filme, encontrasse mecanismos de continuação do processo, mesmo quando mudassem as gestões. O mesmo vale em relação à TV pública, coprodutora minoritária, mas com maior estrutura para encontrar compradores para seus produtos. Mas o que ocorre é que alterações de comando nas gestões das TVs costumam implicar em descontinuidade dos projetos em andamento. No caso do DocTV, resultou na ausência de acesso ao

documentário: os filmes não são comercializados e o realizador/produtor, que constantemente recebe solicitações de pessoas interessadas, não pode vender um DVD sequer, nem mesmo postar seu documentário na internet.

Na formulação do Programa, diz Alcoforado, foram feitas articulações e, para atrair parceiros é necessário oferecer vantagens. A condição de ter direitos patrimoniais sobre os filmes coproduzidos levou as TVs a firmarem parcerias. Entretanto, acredita, “o caminho natural do DocTV seria liberar todos os direitos patrimoniais para os autores, para os produtores” (2012, em entrevista).

Mário Borgneth atribui o fato da dificuldade de acesso à obra, pelo menos em relação à TV, à incompreensão em gerir porque, afinal:

Qual é o interesse da televisão em sabotar a vida comercial desses filmes de que ela é sócia? Ela ganha dinheiro com isso. Então, isso está no rol da incompetência, está no rol das questões da falta de compreensão, da falta de liderança (BORGNETH).

Assumindo corresponsabilidade em não ter previsto que esse destino fosse possível - se tivessem sido “menos romântico”-, Borgneth diz que consideraram o inimigo errado:

Sabe quando você está no alto da colina, olhando para o outro lado à espera do inimigo e o negócio está ruindo dentro da trincheira, do teu lado? Essa é a minha leitura. Quando a gente ficou olhando para o combate que a gente tinha que tratar com a televisão comercial, a gente esqueceu do bom combate que a gente tinha que tratar dentro do governo (BORGNETH, 2012, em entrevista).

A dificuldade de acesso às obras poderia ser corrigida nas edições seguintes. No entanto, interrompido desde 2010, o DocTV nacional não dá indícios de retomar. Sua execução exige arranjos complexos – a articulação entre o MinC, as TVs e as ABDs de 27 estados é um deles – e, para não desandar, depende de engajamento pessoal que, dificilmente, se encontra na rotatividade de cargos a cada novo governo. Maurício Hirata concorda. Quando participou da equipe de execução do Programa, ele presenciou a dificuldade de alguns estados partirem para novas edições porque quando mudava o

governo, os novos secretários que assumiam não viam sentido no projeto e quase interrompiam a parceria de sua TV pública estadual até serem convencidos da importância:

Não tem como ter perenidade em algo que dependa ciclicamente disso, não tem uma base institucional própria. Quando você pensa nas grandes instituições culturais brasileiras, por que elas sobrevivem? Porque têm uma base. O Festival do Rio, a Mostra Internacional de São Paulo, por exemplo, são empresas. O que o [fundador da Mostra Internacional de Cinema São Paulo, Leon] Cakoff fez? Depois de anos [a Mostra] existindo por conta dele, ele criou uma instituição que é a Mostra de São Paulo, porque se dependesse sempre do MASP, um dia ia trocar a direção do MASP e aquilo ia morrer. A Bienal de São Paulo é a mesma coisa, é uma instituição (...). O DocTV não chegou a esse estágio, poderia ter chegado, teria que se pensar como (HIRATA, 2012, em entrevista).

Hirata aponta um caminho, mas não há no horizonte atual nenhuma ação efetiva para trazer o DocTV nacional de volta. Além da independência em relação à vulnerabilidade de cada governo, outros fatores são necessários para que isso aconteça, como certa carga ideológica.

Capítulo II – A televisão e a produção independente

A televisão, por sua abrangência, é um dos veículos que mais solidifica ideias homogêneas sobre as regiões, sintetizando-as em apressadas noções; seu objetivo é o consumo fácil e rápido. É essa padronização, esse nivelamento que, confortavelmente, pratica a televisão no Brasil. E é justamente esse veículo que tem um dos mais poderosos *lobbies* em prol da manutenção da frágil regulamentação do setor no país, que poderia trazer maior diversidade nas visibilidades de vários espaços. Neste capítulo, farei um painel da regulamentação da televisão no Brasil e em alguns outros países e, em seguida, centrarei em experiências anteriores da participação da produção independente na televisão brasileira, em especial a de documentários. As experiências que se têm no país da participação da produção independente na televisão, como se verá, são uma mostra da tentativa de romper as linhas que definem a estabilidade de um padrão considerado de qualidade pela televisão brasileira.

REGULAMENTAÇÃO DA TELEVISÃO NO BRASIL E NO MUNDO

Um dos aspectos do DocTV mais festejado pelos realizadores é a integração da produção independente com a TV, uma relação historicamente tensa no Brasil, sobretudo quando se fala em criação de marcos que regulamentam a participação dos independentes na programação televisiva.

A televisão no Brasil é contrária a qualquer tentativa de regulação do setor, dificultando o acesso da produção independente, diversificada e regional. Quando projetos de lei tentam garantir direitos da produção independente e regional, os defensores da manutenção da não regulamentação logo associam essas reivindicações a palavras vinculadas à memória traumática do país, como “censura” e “cerceamento à

liberdade de expressão” e, assim, proclamam a auto-regulamentação do mercado. No entanto, como lembram Mendel e Salomon, consultores da UNESCO, o sistema autorregulador se baseia em reclamações do público e só funciona quando os cidadãos têm visão crítica sobre a mídia, sabendo o que esperar das emissoras porque, aí sim, estariam preparados para “denunciar seus desvios e violações” (2011, p. 9), o que, certamente, não é o caso brasileiro. Se o espectador não tem instrumento para agir como crítico do conteúdo que assiste, o mercado deve ser regulado:

Sabemos que um espectador mais crítico em relação à mídia pode detectar um determinado viés político sustentado pelo participante de um programa de entrevistas, por exemplo, e entender que até mesmo programas de televisão “realistas” não correspondem necessariamente ao que acontece na sociedade. À medida que os cidadãos se tornam mais críticos em relação à mídia, diminui a necessidade de instrumentos formais para fiscalizar o conteúdo da radiodifusão, já que o próprio público age como crítico e analista desse conteúdo (MENDEL; SALOMON, 2011, p. 8-9).

O fato é que no Brasil grandes redes nacionais de televisão foram construídas por meio de emissoras afiliadas, embora o licenciamento considere apenas coberturas locais e regionais. Além disso, as licenças são concedidas diretamente pelo Congresso Nacional e não é claro o que determina a escolha dos concorrentes. Dessa forma, os serviços são prestados na ausência de “uma política de radiodifusão clara e abrangente” (MENDEL; SALOMON, 2011, p. 10).

O Artigo 221 da Constituição brasileira, que é de 1988, exige que as emissoras atendam ao princípio da “promoção da cultura nacional e regional e estímulo à produção independente que objetive sua divulgação”; e ao princípio da “regionalização da produção cultural, artística e jornalística, conforme percentuais estabelecidos em lei”. Para implementar essas obrigações constitucionais referentes especificamente ao acesso da produção independente e da regionalização, projetos de lei foram criados. Mas esses projetos tramitam por anos e anos no Congresso Nacional e são, por sucessivas manobras políticas, rejeitados ou barganhados.

O Projeto de Lei 256-E, da então deputada Jandira Feghali, é de 1991, três anos após a promulgação da Constituição. O projeto busca garantir a participação da produção independente e regional na programação da televisão aberta. Entretanto, a força do *lobby* da televisão brasileira impediu a votação do projeto em todas as instâncias, durante anos. Mais recentemente, o Projeto de Lei 29/2007 tentou garantir, com bastante dificuldade, a participação dos independentes na TV por assinatura, através do estabelecimento de cotas. O PL foi aprovado na Câmara dos Deputados em 2010 e, sob a denominação de Projeto de Lei Complementar 116, que, dentre outras medidas, prevê cotas para a produção independente na programação das TVs por assinatura, foi aprovado no Senado, em 16 de agosto de 2011 e, por fim, foi sancionado pela presidência da República, em 12 de setembro de 2011, tornando-se a Lei 12.485.

O PL 29 e o subsequente PLC 116 dificilmente teriam a ressonância que tiveram, menos ainda teriam sido aprovados, se tratassem exclusivamente da inserção da produção independente. Seu maior foco é o Plano Nacional de Banda Larga, que concede direitos de exploração a novas operadoras; ou seja, está em jogo o interesse de corporações poderosas. Em junho de 2010, na ocasião em que o PL 29 estava em votação na Câmara dos Deputados, a SKY, empresa controlada pela estadunidense *Liberty Media*, e que no Brasil é associada às Organizações Globo, detendo quase 30% do mercado de televisão por assinatura no país, iniciou uma campanha alarmista que confundia a opinião pública, ao justificar porque seria contra o PL 29. Em um texto publicado na internet, alegava, dentre outros falsos argumentos, que o valor da mensalidade aumentaria para atender à imposição legal, uma vez que a cota representa “reserva de mercado” e a produção nacional é “muito mais cara, em razão da sua escala econômica”. Ora, ao permitir a entrada de novas operadoras num mercado dominado por praticamente duas empresas – além da estadunidense SKY, a mexicana NET -, a

tendência é a diminuição de preço pelo aumento da concorrência. Além disso, o texto diz que a cota para a produção independente provocaria uma “queda na variedade de programação”, ou seja, exatamente o oposto do que se espera e do que se verifica em outros países.²¹ Mesmo após a sanção da Lei 12.485, a empresa continuou divulgando campanha massiva contra a obrigatoriedade de maior conteúdo nacional na programação. Entretanto, a partir de ação proposta por entidades que representam os produtores audiovisuais, o CONAR – Conselho Nacional de Autorregulamentação Publicitária – exigiu a retirada da campanha do ar, alegando que ela fere o código de conduta do órgão, que determina que toda publicidade deve respeitar a legislação em vigor.

De maneira semelhante, quatro dias após a aprovação do PLC 116, o procurador de justiça e senador Demóstenes Torres (DEM, Goiás), com intenção de embaralhar a opinião pública, defendeu sua posição contrária ao PLC na Folha de São Paulo, usando o recurso de desqualificar o cinema nacional, chamando-o de “produção de fundo de quintal” e “lixo”, além de afirmar que “a porta da corrupção” se abrirá.²²

a Ancine chefia um esquema que começa na arrecadação para um fundo que vai financiar produção de fundo de quintal dos colegas. Numa ponta recolhe, na outra entrega o numerário para espécies de ONGs e Oscips aliadas, o que resultará em filmagens de baixíssimo nível e abrirá a porta para a corrupção, e completa o triângulo empurrando o lixo para a casa do cliente (Folha de São Paulo, Caderno Opinião, 20/08/11, p. 3).

Na negociação para garantir algum direito à produção independente, as reivindicações se reduziram a um mínimo. A Lei 12.485, além de não atingir a televisão aberta, impõe reels 105 minutos por semana de conteúdo nacional produzido por

²¹ O texto divulgado pela SKY está disponível em <http://www.liberdadenatv.com.br/>, acessado em 18/04/2010. Vale realçar que a cota prevista é para o próprio mercado nacional, uma inversão de lógica que indica o tamanho da abertura que o mercado local permite aos estrangeiros.

²² Na ocasião dessa publicação, o Brasil ainda não sabia que esse senador tinha o cargo a serviço dos interesses de um dos maiores contraventores do país, o que seria revelado meses mais tarde, levando à sua cassação. Não admira, portanto, que também tivesse o mandato a serviço de interesses contrários ao cinema nacional.

independentes nos canais de TV estrangeiros,²³ além de determinar que em todo pacote ofertado, a cada três canais de espaço qualificado, um deve ser brasileiro, limitando-se a 12. Desses, pelo menos dois devem veicular 12 horas diárias de conteúdo audiovisual brasileiro produzido por produtoras independentes, sendo três horas em horário nobre (Artigo 17, da Lei 12485). A lei gerou artimanhas políticas incansáveis.

Manobras retóricas parecidas foram vividas anos antes, em 2004, quando o governo brasileiro tentou criar a Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual (ANCINAV), em substituição à Agência Nacional do Cinema (ANCINE). Com isso, a nova agência passaria a atuar na regulação do conteúdo das televisões no iminente cenário de convergência tecnológica. Com a ANCINAV, a atuação da agência seria ampliada para o conjunto das atividades audiovisuais, como as televisões e os serviços de telecomunicações. Além disso, o projeto previa o aumento de receitas da nova agência, através do incremento da CONDECINE – Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional -, ao taxar a obra de acordo com o número de cópias lançadas nas salas de cinema, e de um novo tributo que recairia sobre a venda de ingressos e sobre a oferta de espaço publicitário. Seria uma maneira de superar o modelo baseado nas leis de incentivo. No entanto, as reações contrárias ao projeto, tendo à frente os grupos majoritários da cadeia produtiva do cinema e do audiovisual, em especial a TV Globo e as *major*s distribuidoras, acusaram o projeto de “intervencionismo estatal”, “ameaça à liberdade de expressão” ou “dirigismo cultural”.²⁴ A reação foi tão forte que chegou a ganhar espaço no horário nobre da televisão, que noticiou por alguns dias, em pleno Jornal Nacional, da TV Globo, as “ameaças de retrocesso” que a população incorria no risco. Sem dúvida, essa foi uma rara ocasião em

²³ Segundo o artigo 16, da Lei 12.485, os canais de espaço qualificado deverão destinar, no mínimo, 3:30h semanais de conteúdo brasileiro a ser veiculado no horário nobre e metade deverá ser produzida por produtoras brasileiras independentes.

²⁴ Sobre esse assunto, ver IKEDA, 2011, p. 111.

que os mecanismos de funcionamento do cinema brasileiro se tornaram notícia no horário considerado nobre da televisão brasileira. Os espectadores, em sua absoluta maioria pouco informados sobre o assunto, ficaram surpresos e, certamente, ainda menos informados.

Entretanto, mesmo negociada em condições reduzidas e sendo restrita à TV por assinatura, a aplicação da Lei 12.485 começa a aquecer o mercado nacional. A Lei, recentemente regulamentada, passou a valer em setembro de 2012. O mercado audiovisual começa a se aquecer para atender a um público de cerca de 15 milhões de assinantes (Anatel, outubro/2012). As mudanças previstas na lei começam a tomar forma com a instauração dos canais brasileiros de espaço qualificado. De acordo com a Ancine, quatro canais foram classificados para atender ao §4º e ao §5º do Artigo 17: CineBrasilTV, Canal Independente, Prime Box Brasil e o Canal Brasil.²⁵ Além disso, a Lei diminuirá a distância do Brasil em relação aos padrões internacionais.

As emissoras de serviço público (*public service broadcasting* – PSB) predominaram na radiodifusão na maioria dos países, como atestam Mendel e Salomon. Na Europa, em 1980, somente três países possuíam televisão privada – Itália, Luxemburgo e Reino Unido. A partir daí, com o fortalecimento econômico e a expansão da TV comercial, com seus numerosos canais, surgiu maior dificuldade para as emissoras públicas se sustentarem. Mas, na maioria dos casos, elas receberam apoio para continuar funcionando, embora, em contrapartida, a influência política de alguns governos tenha se intensificado sobre elas (MENDEL; SALOMON, 2011, p. 45-6).

Há vários modelos de televisão pública em todo mundo. No Canadá, a *Canadian Broadcasting Corporation* (CBC) oferece televisão, rádio e internet, com conteúdos em inglês, francês e várias línguas indígenas. Na França, há várias PSBs de abrangência

²⁵ Segundo a Ancine, a classificação será atualizada mensalmente. Ver em <http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/publicada-lista-com-classifica-o-dos-canais-de-programadoras-credenciadas-o-d>. Acessado em 27/10/2012.

nacional com “distintos focos temáticos e destacando diversas regiões”. O Chile tem uma emissora pública nacional, o que não é comum na América Latina: a Televisão Nacional do Chile, criada em 1969. O Serviço Público de Radiodifusão dos Estados Unidos não é exatamente uma PSB, é uma organização sem fins lucrativos, que canaliza o financiamento do governo federal para o serviço, além de receber doações e assinaturas. Premissa importante e comum das PSBs é o compromisso de fortalecer um sentimento de identidade e de cultura nacional. Assim, a Lei de Radiodifusão do Canadá exige que sua CBC seja “predominantemente e distintamente canadense”, dedicando-se “a refletir o Canadá e suas regiões” e a “refletir a natureza multicultural e multirracial do Canadá”. Outro ponto importante nos mandatos das PSBs é o incentivo que ela proporciona à produção local. Na Alemanha, as emissoras públicas são estaduais, a exemplo do Brasil, onde somente a EBC – Empresa Brasil de Comunicação – é radiodifusora de caráter nacional; ela não pode fazer anúncios de empresas comerciais, embora possa fazer propaganda de órgãos públicos. (MENDEL; SALOMON, 2011, p. 45-7; 51). A EBC - Empresa Brasil de Comunicação -, que abriga a TV Brasil, foi criada em outubro de 2007, a partir da Medida Provisória 398, convertida na Lei 652, em 2008, pelo Congresso.²⁶

Um dos principais motivos para se manter a radiodifusão pública, para Mendel e Salomon, é o papel que ela assume de complementar a programação das emissoras comerciais. E, para sustentar essa programação alternativa que geralmente é mais cara, é necessário contar com financiamento público (MENDEL; SALOMON, 2011, p. 46).

No Reino Unido, o serviço público de radiodifusão é exercido por dois grupos – o *British Broadcasting Company* (BBC) e o *Channel Four*. A BBC tornou-se um modelo de referência de comunicação pública para todo o mundo, sendo pioneira na

²⁶ De acordo com o portal da empresa, disponível em <http://memoria.ebc.com.br/portal/empresa>, acessado em 12/09/2012.

concepção de serviço público de comunicação e mantendo até hoje alta aceitação popular. Surgiu em 1922 como um conglomerado de grupos empresariais ligados à fabricação de equipamentos eletrônicos. Em 1927, o governo assume a companhia, fazendo do rádio um monopólio público. Em 1936, passam a ser oferecidos os serviços de televisão (VALENTE, 2009, p. 235-6).

O *Channel Four* foi criado pelo governo britânico em 1982, com a função de veicular exclusivamente conteúdo da produção independente. A Lei de Comunicações, de 2003, exige que “todos os canais abertos (ou seja, os seis canais da BBC e os três canais comerciais de abrangência nacional) reservem, no mínimo, 25% de seu tempo de transmissão para uma variedade e diversidade de produções independentes” (MENDEL; SALOMON, 2011, p. 41-2).

A influência estilística do cinema britânico da chamada *nova onda* (1958-1963 – Lindsay Anderson, Tony Richardson e Karel Reisz) se transferiu para a TV pública, da mesma forma que um novo renascimento do cinema britânico, duas décadas depois, se deu graças também à TV pública – ao *Channel Four* e, em segundo lugar, à BBC -, em meados dos anos 1980 (Stephen Frears, Mike Leigh, Ken Loach, Peter Greenaway, Derek Jarman), quando começava a ser questionada a supremacia das salas de cinema como forma de exibição, levando-se em conta as novas plataformas que despontavam no horizonte, como diz Mauro Baptista. A televisão pública, durante as décadas de 1960, 1970 e 1980, produziu filmes e minisséries bastante populares, com baixo orçamento e muitas vezes em 16mm (BAPTISTA, 2008, p. 74-78). Os cineastas britânicos tinham como meta fazer “na televisão um cinema político, popular e de qualidade, que atingisse a maior quantidade de público possível e elevasse o nível político e cultural da população” (MENDEL; SALOMON, 2011, p. 78).

Quando, em meados dos 1980, o *Channel Four* começa a filmar em 35mm (*Minha adorável lavanderia*, Stephen Frears, 1985) e a lançar os filmes em salas de cinema, as obras de diversos cineastas passam a extrapolar o circuito de língua inglesa da televisão e, assim, divulgadas em boa parte do mundo. Essa parceria com a televisão pública também levou o cinema a focar mais o local e o regional do que fazia o cinema clássico inglês, como assegura Baptista ao citar filmes como *Cova rasa* (Danny Boyle, 1994), *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996), *Traídos pelo desejo* (Neil Jordan, 1992), que tiram Londres do centro. Entram em foco o Norte da Inglaterra, a Escócia e as Irlanda(s) do Norte e Sul. A influência da parceria entre a produção independente e a televisão deixou bons resultados na cinematografia inglesa:

A fundação do *Channel Four*, essencial para o renascimento do cinema britânico, foi fundamental para a ampliação do público e para a construção de um cinema nacional mais complexo e mais atento às singularidades e mudanças da sociedade contemporânea (BAPTISTA, 2008, p. 79).

O *Channel Four* foi o quarto canal público nacional de televisão. Ele não operava como produtor, mas comprava ou encomendava seus conteúdos a produtoras independentes, que podiam ser nacionais ou não. No final de sua primeira década (1980), cerca de 50% de sua exibição advinham da produção independente, “com um padrão estabelecido de produção que seria exigido por outros canais”. Mesmo sendo criado em pleno governo conservador de Margareth Thatcher, o Canal financiou obras anti-thatcheristas. O financiamento dos filmes se deu por três vias: financiamento total, coprodução e compra dos direitos de exibição. A primeira via foi usada nos primeiros tempos; o caminho que mais tem caracterizado o Canal tem sido a coprodução (BAPTISTA, 2008, p. 79-81). John Caughie, citado por Baptista, diz que o *Channel Four* foi motivado por um desejo de cidadania e ele acredita que do “prestígio de um cinema de arte e de uma televisão de qualidade podem emergir as especificidades locais e as diversidades de uma televisão nacional complexa” (Caughie, *apud* BAPTISTA, p,

81). Para John Hill, essas especificidades da cultura nacional, vistas em alguns dos filmes ingleses, são abordadas de forma que não presumem uma identidade nacional homogênea (Hill, *apud* BAPTISTA, p. 82).

Na União Europeia, as emissoras - públicas e privadas -, devem reservar pelo menos 10% de sua programação a produções independentes. Nos Estados Unidos, atualmente cerca de 18% dos programas exibidos no horário nobre são feitos por produtores independentes e esse número já foi 50%, em 1995. No Canadá, até 2010, os grandes grupos de televisão aberta e de língua inglesa, deviam garantir que 75% de sua “programação prioritária”²⁷ fossem produzidas por independentes (MENDEL; SALOMON, 2011, p. 42).

No atual horizonte em que se encontra a América Latina, como adverte Dênis de Moraes, seria precipitado acreditar “em alterações definitivas nos sistemas de cultura e comunicação”, até “porque o destino dos projetos políticos e econômicos no continente é incerto”. Um dos maiores obstáculos é “a oposição das elites e da grande mídia” porque elas continuarão a resistir ou a se submeter a quaisquer restrições legais que arrisquem “a autonomia conquistada em décadas de cumplicidade com sucessivos governos” (MORAES, 2009, p. 183).

Contudo, o governo argentino de Cristina Kirchner aprovou, em outubro de 2009, a Lei 26.522/09, conhecida como *Ley de Medios*, que limita a concentração de canais de rádio e televisão, impedindo a formação de monopólios ou oligopólios. Mesmo enfrentando grupos empresariais poderosos, como o *Clarín*, que domina 80% do mercado do país, segundo Guillermo Mastrini e Suzy dos Santos, a lei destina 33% de “todo espectro eletromagnético” a organizações sem fins lucrativos, fato inédito em todo o mundo. Dentre outras medidas impostas pela lei, quem é proprietário de TV a cabo

²⁷ Segundo Mendel e Salomon, os “programas prioritários” no Canadá “são definidos como produções de origem canadense, nos seguintes gêneros: drama, documentário longa metragem, música e variedades, revistas de entretenimento e programas produzidos regionalmente, exceto noticiários e esportes” (p. 42).

não pode ser dono de canal de TV, o que implica na compra de conteúdo de operadores independentes e pequenos; e uma mesma empresa passa a ter o limite de, no máximo, 10 licenças (antes era permitido ter até 24). Além disso, vinculou-se o sistema de radiodifusão a outras indústrias culturais, já que parte das tarifas pagas pelos radiodifusores alimentará as indústrias do cinema e da música (MASTRINI; SANTOS, 2010, p. 27-34).

Ainda de acordo com a lei argentina,

Os serviços de radiodifusão televisiva aberta:

- a) deverão emitir um mínimo de 60% de produção nacional;
- b) deverão emitir um mínimo de 30% de produção própria, que inclua informativos locais;
- c) deverão emitir um mínimo de 30% de produção local independente quando se trata de estações localizadas em cidades de mais de um milhão e meio de habitantes. Quando se encontram localizadas em populações de mais de 600 mil habitantes deverão emitir um mínimo de 15% de produção local independente e um mínimo de 10% em outras localizações.²⁸

Mesmo o caráter visivelmente descentralizador da lei argentina não impediu que o editorial do Jornal O Globo (26/08/2010), no Brasil, escrevesse em tom catastrófico - numa estratégia comum da grande mídia brasileira de confundir a opinião pública - que “milhões de cidadãos sul-americanos estão ameaçados de perder suas fontes independentes de informação e passarem a receber notícias através de um filtro governamental. É o chamado ‘controle social da mídia’, um projeto caro a governos ditos de esquerda, autoritários e neopopulistas, eufemismo de censura” (*apud* MASTRINI; SANTOS, p. 35). Evidentemente que essa posição contrária à democracia da lei argentina não é exclusiva do jornal carioca; os principais grupos empresariais das comunicações no Brasil são coerentes na defesa de seu *status quo*.

Na nova lei argentina, os proprietários dos meios de comunicação deverão vir do próprio setor e não ter sido integrantes do governo em qualquer instância – federal, estadual ou municipal.

²⁸ Conforme Capítulo V, artigo 65, item 2, da Lei argentina 26.522/09.

No Brasil, quase um terço das outorgas de rádio e TV privadas são vinculadas a políticos e a maioria é afiliada das grandes redes nacionais (MASTRINI; SANTOS, 2010, p.34). Atualmente, segundo a Associação Brasileira de Produtoras Independentes (ABPITV), somente 5% do número de filmes produzidos pelas quatro mil produtoras independentes brasileiras chegam à televisão (MORAES, 2009, p. 178-183). Ao produzirem a maior parte dos conteúdos que exibem, as emissoras brasileiras acabam por impor à população

suas ideologias e seus interesses, num tipo de censura às avessas, onde quatro ou cinco grupos de comunicação no país determinam, no aconchego de seus escritórios e guiados unicamente pela mentalidade plutocrática, o modelo de dramaturgia, os assuntos e os valores morais e éticos com que educam e entretém a população brasileira, na sua maioria, alfabetizada pela televisão (HOLANDA, 2008, p. 29).

Assim como na Argentina, países vizinhos voltados à esquerda - Equador, Venezuela e Bolívia - avançam em suas leis de mídia. A lei na Bolívia, aprovada em julho de 2011 pelos deputados, estabelece que o setor privado poderá controlar 33% das licenças de rádio e TV; outros 33% ficam em poder do Estado; 17% com organizações sociais e outros 17% com grupos indígenas, conforme noticiado no Jornal O Globo, sob o contraditório destaque: “Evo Morales recebe aval dos deputados para controlar 66% de TVs e rádios; centenas de emissoras podem perder licença” (30/07/2011, p. 37). A matéria não explica como chegou ao número de 66%, embora informe que o Estado terá direito a 33% das licenças.

A PRODUÇÃO INDEPENDENTE NA TELEVISÃO BRASILEIRA

Afinal, que histórias antecedem a experiência da produção independente na televisão brasileira tal qual se verifica com o DocTV? Que resultados trouxeram experiências anteriores para a regionalização da programação e para a renovação estética da televisão e do próprio documentário brasileiro?

Se entendermos os diversos estados brasileiros como cenários múltiplos, onde as culturas se interpenetram, e pensando na frágil relação da produção independente de documentários com a televisão brasileira, podemos parodiar a pergunta feita por Canclini, em relação a Hollywood: que tipo de *documentário* e “de televisão pode narrar a heterogeneidade e a coexistência de vários códigos em um mesmo grupo e até mesmo em um mesmo indivíduo?” (CANCLINI, 1999, p. 272).

A primeira emissora de televisão brasileira foi também a primeira da América do Sul - a TV Tupi Difusora de São Paulo, inaugurada em setembro de 1950. No Rio de Janeiro, foi inaugurada no ano seguinte. Ainda em 1950 são autorizadas as concessões da TV Record, em São Paulo, e da TV Jornal do Comércio de Recife. Nessa década até o início da seguinte, importantes cidades inauguram suas televisões (BARBOSA, 2010, p. 20-1). A televisão surge dependente de anúncios publicitários e continua assim até hoje, mas ela também surge com força nas cidades, o que muda quando as grandes emissoras de televisão se organizam em sistema de redes, disputando audiência com um padrão de qualidade superior ao das “pequenas e descapitalizadas empresas locais” (MUSSE e RODRIGUES, 2012, p. 21).

A Record passa a funcionar em 1953, a Excelsior em 1959 e a Globo em 1965. Esse primeiro momento é caracterizado pela precariedade tecnológica e, por isso mesmo, por maior experimentalismo. O videoteipe, utilizado pela primeira vez em 1958, representou importante avanço tecnológico na televisão porque criou o hábito de se assistir à televisão através das reprises dos programas e permitiu suas exibições em capítulos. Mas foi com a consolidação de uma indústria cultural, cuja importância política foi redimensionada no regime militar, que mudanças profundas delinearam o rumo da televisão. O Conselho de Segurança Nacional, baseado na doutrina do desenvolvimento social e de segurança, definiu a Lei de Segurança Nacional e os

Objetivos Nacionais para o novo modelo econômico almejado pelos militares, cujas ações, dentre outras, consistiam em acelerar o progresso, modernizar o país e promover a integração nacional por meio das telecomunicações. Nessa missão, os governos militares criam, dentre outras instituições, a Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel), em 1965; o Conselho Federal de Cultura (CFC) e o Instituto Nacional de Cinema (INC), ambos em 1966; o Ministério das Telecomunicações, em 1967; a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), em 1969; e a Fundação Nacional de Arte (Funarte), em 1975. É nesse cenário que a televisão se desenvolve – de um lado, a compra de equipamentos de produção e transmissão das transnacionais e, de outro, a viabilização do projeto político dos militares. A televisão se torna o melhor exemplo que se tem entre regime militar e expansão dos grupos privados (Renato Ortiz e Sérgio Mattos, *apud* VARGAS, 2009, p. 14-21; SACRAMENTO, 2011, p. 35).

É aí que a empresa estadunidense *Time-Life* se aproxima da TV Globo, que num contrato irregular, de acordo com as leis brasileiras, recebeu aporte financeiro daquela, tornando-se fortemente competitiva. A *Time-Life* passou a prestar assistência aos setores de “administração, de programação, publicidade, controle de capital, orientação técnica, contrato e treinamento de profissionais e até na construção e geração de canais” (VARGAS, 2009, p. 18). A essa altura, o publicitário e executivo de televisão Walter Clark já fora contratado como diretor da emissora e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni) já era diretor de programação, para citar dois nomes-símbolos da TV. A televisão brasileira deixa de ser improvisada e adquire uma estrutura comercial. Modernidade e qualidade foram adjetivos perseguidos para o estabelecimento do padrão da emissora. Com esse pensamento, a Rede Globo passa a investir em programas jornalísticos além do *Jornal Nacional*, que foi ao ar a primeira vez em 1969: *Jornal Hoje* (1971), *Globo-*

Shell Especial (1971), *Globo* (1972), *Jornal Internacional* (1972), *Globo Repórter* (1973) e *Fantástico* (1973) (VARGAS, 2009, p. 26).²⁹

Enquanto isso, o documentário brasileiro vai sendo alçado à modernidade. Os cinemas modernos em todo o mundo giravam em torno de traços circunscritos em oposição ao clássico, como produções de baixo orçamento, marcas autorais, locações naturais, fisionomias populares em substituição aos rostos das estrelas e um revigoramento na linguagem, que se auto-referenciava e recorria a recursos inimagináveis para a montagem invisível e asséptica do cinema industrial, como descontinuidade e cortes abruptos. Sob as influências do neorrealismo italiano e da *nouvelle vague* francesa, o cinema brasileiro desenvolve seu Cinema Novo e, particularmente, o documentário moderno, também impregnado pelo recente impacto da obra de Jean Rouch e Edgar Morin, *Crônica de um verão*, de 1960, exibida dois anos depois no Brasil (XAVIER, 2008).

O espírito cinemanovista de debater a realidade brasileira levou, entre 1964 e 1965, o fotógrafo Thomaz Farkas a produzir quatro médias metragens – *Memória do cangaço* (Paulo Gil Soares, 1964), *Subterrâneos do futebol* (Maurice Capovilla, 1964), *Nossa escola de samba* (Manuel Horácio Gimenez, 1965) e *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965). Esses filmes foram compilados no longa-metragem de episódios, *Brasil Verdade*, lançado em 1968, com repercussão nacional e internacional, abrindo portas para outras produções, como a coprodução de Farkas em quatro documentários para a TV Francesa - *Carnets Brésiliens*, em 1966 (SOBRINHO, 2011).

Em 1969, Farkas produziu outros 20 documentários, entre 10 e 40 minutos de duração, sobre a cultura popular, reunidos sob o título de *A condição brasileira*. Todos os documentários foram filmados no Nordeste - simultaneamente no Ceará, Pernambuco

²⁹ Para maiores detalhes sobre a consolidação da TV Globo, baseado num modelo de negócio altamente profissional, ver VARGAS, Heidy Silva. *Globo-Shell e Globo Repórter: as imagens documentárias na televisão brasileira*. Dissertação (mestrado em Multimeios) – Unicamp. Campinas, SP, 2009.

e Bahia, sob a direção de Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares e Sérgio Muniz. A edição desses filmes se deu entre 1969 e 1972 (RAMOS, 2007, p. 14). Além dos três diretores dessa segunda fase, junta-se Eduardo Escorel, que assina a direção de *Visão de Juazeiro* (1970).

A esses dois grupos de filmes reunidos em *Brasil Verdade* e *A condição brasileira* somam-se outros 15 títulos realizados entre 1970 e 1971, por diretores como Sérgio Muniz, Guido Araújo, Thomaz Farkas, Miguel Rio Branco, Roberto Duarte e Maurício Beru, para formar o que ficou conhecido como Caravana Farkas. Segundo Gilberto Sobrinho, a expressão *Caravana Farkas* é atribuída a Eduardo Escorel e foi cunhada somente em 1990 (SOBRINHO, 2008, p. 155-6).

O esquema de produção independente dos documentários da Caravana Farkas marcou época e pode ser percebido em três linhas de força, como situa Sobrinho: na formação de uma geração de cineastas “cuja envergadura singulariza o moderno cinema brasileiro”; na apropriação das novas técnicas de gravação de imagem e som, que permitiram experimentações de linguagem e resultaram nos estilos direto/verdade brasileiro; no conteúdo dos filmes, marcado pelo registro de formas de manifestação da cultura brasileira (SOBRINHO, 2011).

A Caravana Farkas, segundo Sobrinho, foi uma das ações mais impactantes na cena audiovisual brasileira, que tinha no âmago de seu projeto

o desejo de transpor para imagens e sons o homem e a mulher brasileiros nos grandes centros urbanos industriais emergentes e, principalmente, um Brasil rural que ainda era alimentado por processos econômicos, culturais, políticos e sociais que logo desapareceriam no processo de modernização do país (SOBRINHO, 2011).

A experiência da produção de Thomaz Farkas estimulou o interesse dos documentaristas em ocupar espaço na televisão. O próprio Farkas tentou negociar com a TV Cultura, de São Paulo, as produções resultantes da viagem ao Nordeste, mas no contexto de ditadura, as paisagens de miséria da região foram motivo para o fracasso da

negociação (SOBRINHO, 2011). No entanto, essa migração de cineastas para a TV não tardaria, aliando interesses das duas partes e inaugurando uma relação que se mostraria promissora entre televisão e produção independente.

O investimento da TV Globo em programas jornalísticos já havia sido uma tentativa de se conquistar um público elitizado para a televisão e melhorar sua imagem que era, junto com as concorrentes, associada ao popularesco e ao grotesco. Assim é que no começo da década de 1970, além dos programas jornalísticos, a agora *Rede Globo* leva adiante o propósito de Walter Clark em investir na contratação de cineastas. É quando os documentaristas que participaram da Caravana Farkas são convidados a dirigir programas para o *Globo Shell Especial* e, logo depois, para o *Globo Repórter* (VARGAS, 2009, p. 20-32).

O *Globo-Shell Especial* produziu 25 programas e teve meta de realizar documentários com temáticas brasileiras. A Shell, empresa holandesa que dava nome ao especial, estava se instalando no Brasil e desejava associar sua imagem a histórias brasileiras. Mas havia ainda dois outros motivos para o programa, de acordo com Luís Lobo, editor de texto do Programa: aumentar a arrecadação publicitária da TV e atrair cineastas para a televisão (VARGAS, 2009, p. 36). Outro fator para a aproximação de cineastas, segundo Vargas, seria certa pressão dos militares pela integração da televisão com o cinema nacional.

Atuante protagonista neste momento foi a produtora paulista Blimp Film, que tinha Carlos Augusto de Oliveira, diretor de filmes publicitários e irmão de Boni, como sócio. A Blimp realizou 11 dos documentários da série *Globo-Shell* (VARGAS, 2009, p. 37-9). Na verdade, ainda antes do *Globo-Shell*, a Globo já contratara Carlos Augusto para realizar, em 35mm, um programa em homenagem ao aniversário de São Paulo, para ser exibido no nove de julho de 1971. Na abertura do filme, Formaggini diz que “uma

tomada da metrópole filmada com uma grande angular ‘olho de peixe’ prenuncia: a linguagem do cinema entrava pela primeira vez na televisão brasileira” (FORMAGGINI, 2002, p. 89).

Heidy Vargas refere-se a diversas matérias veiculadas em jornais e em revistas que, em relação aos documentários do *Globo Shell* e do *Globo Repórter*, destacavam a “dinamização” da programação televisiva, que elevou a audiência de 25% para 30% (Veja, 1972, *apud* VARGAS, 2009, p. 41), e exaltavam a aproximação da TV com o cinema: “a tendência da televisão é afastar-se cada vez mais do rádio, indo em direção ao cinema, com quem tem maior afinidade” (Veja, 1971, *apud* VARGAS, 2009, p. 40). O colunista Valério Andrade elogiou o Programa porque abriu portas para a tela grande e, com câmeras espalhadas pelo país, seria possível testemunhar “coisas e nossa gente” (Jornal do Brasil, 1971, *apud* VARGAS, 2009, p. 40). O crítico Artur da Távola se especializou nos programas, analisando-os sempre em sua coluna (VARGAS, 2009, p. 41). Para a pesquisadora, essa foi uma ocasião em que o documentário, antes relegado a espaços restritos, alcançou um “tom nobre”:

Ou seja, antes de fazer parte da grade de programação de uma televisão, o documentário era visto apenas em escolas, centros acadêmicos ou reuniões clandestinas de partidos de esquerda e de membros dos movimentos populares. Agora, o documentário brasileiro ganhava as telas da televisão e mobilizava os telespectadores, as universidades, as escolas e as associações que podiam conhecer um Brasil em parte desconhecido dos grandes centros. Foi nesse momento que os cineastas ganharam notoriedade — pois todo mês eram destaques nas manchetes dos jornais e revistas — respeitabilidade — porque passaram a divulgar as experiências do cinema brasileiro na televisão — e visibilidade — a audiência chegava aos 30% num horário considerado experimental, às 23 horas (VARGAS, 2009, p. 41-2).

Até 1974, foram exibidos 25 programas do *Globo-Shell*, momento em que a empresa decidiu encerrar o financiamento do Especial. Dentre alguns diretores do Programa, podem-se ressaltar Domingos de Oliveira, Paulo Gil Soares, Walter Lima Júnior, Antonio Calmon, Gustavo Dahl, Geraldo Sarno, Maurice Capovilla, Sylvio Back, além de outros nomes do cinema que ocupavam diferentes funções, como fotografia e edição. Vale destacar que os 15 primeiros programas, exibidos entre

novembro de 1971 e novembro de 1972, foram ao ar no horário de domingo entre 22 e 23h. A partir daí, às terças-feiras (e eventualmente às quartas-feiras), às 23h, de acordo com a grade de exibição com dias e horários de cada programa, realizada por Vargas (2009, p. 196-205).³⁰

O Programa sucessor foi o *Globo Repórter*, que teve sua pré-estreia em sete de agosto de 1973, com *Os intocáveis*, desde já apresentado por Sérgio Chapelin, e que abordava a seleção brasileira de futebol. O cineasta Paulo Gil foi o diretor-geral do *Globo Repórter* entre 1973 e 1982. Luís Lobo e Washington Novaes foram chefes de redação; Dib Lufti, Adrian Cooper e Edson Santos foram câmeras. Foram diretores fixos dos programas: Eduardo Coutinho, Walter Lima Jr. e Jotair Assad; dentre outros diretores contratados estavam Eduardo Escorel e Osvaldo Caldeira. João Batista de Andrade, também diretor, cria, em 1974, em São Paulo, a Divisão de Reportagens Especiais, cargo que Fernando Pacheco Jordão assumiria mais tarde. A produtora Blimp Film, ao se comprometer a vender um pacote por ano de documentários feitos em película, cria uma equipe de pesquisadores e realizadores, como Maurice Capovilla, Sylvio Back, Roberto Santos, Leon Hirszman, Denoy de Oliveira, Hermano Penna, Renato Tapajós, dentre outros (SOBRINHO, 2010, p. 70-1).

Mas trabalhar na televisão naquele momento podia ser visto com desconfiança por alguns cineastas, tanto estética quanto politicamente, “sinônimo de cumplicidade com a ditadura, com a direita, com Roberto Marinho” (LINS, 2004, p. 21). O fato é que os filmes eram realizados num ritmo diferente da dinâmica das reportagens televisivas. Eduardo Coutinho diz que o *Globo Repórter* era um nicho dentro da Globo, era “sujo, mais autônomo, mais lento. Mais aberto à controvérsia e à experimentação, menos obcecado pelo problema do Ibope, da concorrência” (*apud* SATT, 2007, p. 96).

³⁰ Entre os 15 primeiros filmes catalogados por Vargas não há informação do dia e horário de exibição de três programas.

Paradoxalmente ao momento da repressão militar, o Programa foi cenário de experimentações e liberdades formais protagonizadas por alguns desses cineastas. Até 1981, como ajuda Consuelo Lins a entender de onde vinha essa liberdade, os programas eram feitos em película reversível, ou seja, não usavam negativo, a montagem era feita no próprio original, o que dificultava o visionamento do material pela direção do telejornalismo. Além do mais, a equipe não trabalhava na sede da emissora, mas numa casa próxima, o que também não facilitava controle mais acirrado (LINS, 2004, p. 19).

Coutinho seria um dos cineastas que levaria inovações para a televisão, como o longo plano de três minutos e dez segundos em *Seis Dias de Ouricuri* (1976) do qual ele fala: “Um plano como esse desapareceu da televisão. E o plano longo é o plano essencial, é aquele que tem o acaso, o tempo morto, que interessa muito mais que o tempo vivo” (*apud* LINS, 2004, p. 21). Mas é *Theodorico, Imperador do sertão* (1978), que representa uma diferença estética marcante em relação a suas outras direções para o *Globo Repórter*, segundo Lins, que diz: “O filme é centrado apenas em um personagem, com muitos planos longos e uma narração que pertence inteiramente ao próprio ‘major’ Theodorico Bezerra, fato bastante raro nos documentários brasileiros do período, especialmente na televisão” (2004, p. 22).

O que os cineastas do *Globo Repórter* buscavam era “se livrar do narrador, identificado com a voz do dono” (Coutinho, *apud* SATT, p. 97). Nesse sentido, João Batista de Andrade deu forte contribuição ao realizar *Caso Norte* (1977) e *Wilsinho Galiléia* (1978). Com eles, Andrade misturou atores e pessoas comuns para reconstituir eventos narrados e “operando em registro misto, impuro, intercalando encenações com depoimentos ‘reais’, criando uma espécie de docudrama-reflexivo, em que ele mesmo entra em cena, como personagem de si mesmo, para dirigir as atuações” (SATT, 2007, p. 97).

Outro filme do *Globo Repórter*, dentre tantos, que merece destaque é *Retrato de classe* (1977), de Gregório Bacic. A partir de uma foto da turma de alunos primários de 1955, da qual o próprio diretor faz parte, o documentário parte em busca de cada um dos retratados, centrando-se na figura da professora, “eleita condutora narrativa do filme, grande parte do tempo em *off*, dispensando, assim, os locutores oficiais do programa”. A proposta de Bacic logo empolgou Fernando Pacheco Jordão, então diretor do núcleo paulista do *Globo Repórter*, que vinha de uma estada na BBC, de Londres, e estava buscando desenvolver filmes com biografias de pessoas desconhecidas. Ele acaba assinando o roteiro e a edição do documentário (SATT, 2007, p. 98).

Segundo Formaggini, na passagem para a década de 1980, começam os problemas com a censura federal e alguns filmes têm suas exibições proibidas. O programa é interrompido em 1982 e retorna no ano seguinte não mais em película, mas em vídeo U-MATIC (*apud* SATT, p. 106). Ao incorporar o videoteipe, o processo de realização dos filmes se torna mais visível e, conseqüentemente, instala-se maior controle por parte da direção da emissora. Coutinho diz que as censuras focavam o conteúdo, mas também estavam preocupadas com o controle da forma, como diz Satt:

A manipulação do tempo, do espaço, do som, bem como das suas diferentes relações possibilitadas por opções de captação e de montagem, era vigiada e submetida a restrições, a fim de haver maior padronização do produto final (SATT, 2007, p. 106).

A emissora Globo passa a almejar a padronização. E, para isso, importa o modelo de reportagem baseado na série estadunidense *60 Minutes*. O repórter-herói assume a cena, afastando o programa do estilo documental. Com isso, é afastada a linguagem cinematográfica desses programas, assim como a diversidade de estilos, estética e temas.

O cineasta Walter Lima Jr., em entrevista à Folha de São Paulo, em 1989, diz que a direção do *Globo Repórter* o chamou várias vezes para ver documentários do tipo

“como vivem os negros em Los Angeles” e que nunca aceitou essa imposição de modelo de qualidade e considera a TV no Brasil “um dos exemplos mais expressivos do autoritarismo”, já que não existe “um código de telecomunicações, nem instrumentos de defesa do telespectador” (*apud* RAMOS, 2004, p. 84-5).

Enquanto os produtores culturais filiados à esquerda – do teatro, dos Centros Populares de Cultura e do cinema –, se valem da estética do subdesenvolvimento, o “Padrão Globo de Qualidade” contamina “a linguagem de todos os setores da produção cultural e artística que se propõe a atingir o grande público”. Esse padrão de qualidade se firmou pra valer a partir de 1973, com a chegada da cor na televisão, cuja “opulência visual eletrônica criada pela emissora contribuiu para apagar definitivamente do imaginário brasileiro a idéia da miséria, de atraso econômico e cultural”, segundo Maria Rita Kehl (*apud* SOBRINHO, 2010, p. 69).

Portanto, o que se viu em alguns desses programas do *Globo Shell* e *Globo Repórter* foi uma subversão dos padrões de “limpeza” recentemente adotados pela emissora. Se a TV Globo, ao incorporar realizadores egressos do cinema, buscava atingir um público mais intelectualizado, essa aproximação se deu com cautela e pela portas dos fundos, se se considera a ficção dramática a forma privilegiada no espectro da televisão. José Mario Ortiz Ramos, ao se referir a esse contato mais direto de cineastas com a televisão, chama atenção para o fato desses diretores serem canalizados para a produção jornalística e documental e “não para o ficcional de massa, para a dramaturgia”. Ramos cita o exemplo da aproximação da TV Bandeirantes com cineastas quando, em 1980, cria o *Brasil Especial*, com a participação de Maurice Capovilla, cujo projeto também manteve distância da ficção e da diversão de massa, incorporando cenários reais do país em telefilmes, como *O boi misterioso e Vaqueiro menino*.

Em 1972, houve outra presença na televisão do documentário feito por cineastas. Tendo à frente Fernando Pacheco Jordão e Vladimir Herzog, a TV Cultura, de São Paulo, cria o programa *Hora da Notícia*, que é uma oportunidade de contrapor a imagem de paz e tranquilidade fabricada pela ditadura à realidade de crise social e política. Segundo João Batista de Andrade, um dos diretores do programa, *Hora da Notícia* “era, apesar de tudo, o cinema feito para a TV. Eram pequenos documentários de três, quatro e até sete minutos feitos num só dia por um profissional de cinema que procurava enfrentar as questões da narrativa, da câmera, do significado das palavras e das imagens num filme” (ANDRADE, 2002, p. 64). Esses documentários chegavam a todos os estados brasileiros por meio das emissoras da Rede Pública de Televisão, atingindo um universo de milhões de telespectadores.

A história da videoarte chega ao Brasil em 1974, dez anos depois de inventado o meio técnico que criaria as obras, de acordo com Fernando Cocchiarella. Os pioneiros eram artistas que se caracterizavam pelo interesse na pesquisa por novas mídias e novos conceitos para a arte. Convidado a participar de mostra de videoteipes na Filadélfia, o Brasil é representado por uma primeira geração de artistas, formada pelos cariocas Anna Bella Geiger, Ivens Machado, Sônia Andrade e o próprio Cocchiarella. A produção desse grupo, que contou com apoio decisivo do cineasta Jom Tob Azulay, que dispunha de equipamento, é considerada o marco do surgimento oficial da videoarte no Brasil. Além desses artistas, outros nomes figuram entre os pioneiros, como Letícia Parente, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff e muitos outros que, em níveis variados, experimentaram a nova tecnologia em suas obras (COCCHIARELLA, 2007, 61-3).

Yvana Fachine diz que a diferença entre TV e vídeo está na “proposta ético-estética”. O sistema de televisão foi definido em base de interesses políticos e econômicos, tornando-se o modelo hegemônico na exploração do suporte eletrônico,

pautado pela “hierarquia da transmissão sobre a recepção (unidirecionalidade)”, “pelos cânones da representação ilusionista” e “pela métrica dos intervalos comerciais”. Quando despontou nos Estados Unidos e na Europa, o “vídeo” definiu-se pela negação desse modelo. Ainda hoje, diz Fachine, o vídeo é tratado por muitos críticos e realizadores como uma espécie de contratelevisão ou, quando muito, é associado à reinvenção de sua linguagem. Desde cedo, procurando seu lugar entre a arte e a mídia, o vídeo acabou se afirmando por meio de sua crítica aos modos de produção de ambas (FACHINE, 2007, p. 85-9). Como lembra Arlindo Machado, era uma época em que o modelo griffithiano de cinema, que se impôs sobre a produção dominante, estava sendo questionado e negado por muitas frentes renovadoras do cinema moderno em várias partes do mundo. E, no que diz respeito ao vídeo, experimentavam-se soluções opostas aos modelos praticados pela televisão (MACHADO, 1997, p. 188-192).

De acordo com Fachine, as gerações posteriores de realizadores de vídeo já não estavam mais interessadas em abrir espaço na TV para a arte que utilizava o vídeo como meio, mas na busca por novos caminhos para a televisão, investindo numa produção adequada à tela pequena, ao tempo televisivo e aos recursos eletrônicos de estúdio. Todavia, o projeto esbarrou na consolidação das redes nacionais de televisão, a partir de 1985, com programações padronizadas para todo o país, através de emissoras afiliadas a uma “cabeça de rede” (FACHINE, 2007, p. 90).

Entre as ditaduras Geisel e Figueiredo formou-se uma comissão para criar mecanismos de abertura política e normalização institucional do país. Essa comissão, através do ministro da Justiça Petrônio Portela, apoiou o projeto do programa *Abertura* apresentado pelo diretor de TV, Fernando Barbosa Lima. A TV Tupi de Televisão, dos Diários Associados, transmitiu entre fevereiro de 1979 a julho de 1980, quando saiu do ar, aproximadamente 60 edições do programa. O programa era “uma revista de

variedades, com a colaboração de intelectuais, artistas e jornalistas, para promover o diálogo inteligente e divertido sobre as questões nacionais”. A televisão era usada como um instrumento da democracia, ao trazer falas, pensamentos e sentimentos de intelectuais e artistas, uns estreando na TV, outros retornando a ela. Entre os participantes estavam Antonio Callado, Fausto Wolff, Fernando Sabino, Ziraldo, Sérgio Cabral, Roberto D’Ávila, Vivi Nabuco, Marisa Raja Gabaglia, João Saldanha, Sargentelli, Villas-Bôas Corrêa. Do Cinema Novo, foram incorporados Glauber Rocha e Norma Bengell. Nos quatro a cinco minutos da presença de Glauber, diz Regina Mota, “tudo transita em ritmo alucinante” (MOTA, 2010, p. 137-143).

Naquele momento de transição, em que havia promessas do fim da censura e da redemocratização do país, através da convocação de eleições diretas, Glauber contemplava em seu quadro “duas dimensões políticas inseparáveis”, diz Stella Senra: a intervenção direta através da abordagem de temas políticos, seja por entrevistas ou pelo “próprio discurso sem papas na língua”; e uma crítica à linguagem bem comportada e limpa da televisão (SENRA, 2010, p. 100-103). Diante da “sujeira” da participação de Glauber, era preciso “parar, ouvir e ver com atenção os ruídos intencionais que concorrem com a informação: carros, luz do sol, imagens cambiantes, passantes, microfones, jornais ou objetos de cena”, diz Mota (2010, p. 138-9). Os frutos desse estilo de interlocução vão se tornar comuns nas intervenções dos videastas da década seguinte, cujas expressões chegariam à televisão, algumas na forma documentário.

Com a expansão das tecnologias do vídeo, na década de 1980, como lembra Maria Henriqueta Satt, “artistas, jornalistas, integrantes de movimentos sociais, grupos indígenas, empresários da comunicação” passam a ter acesso a câmeras de vídeo, antes restritas às emissoras televisivas. Depois de 20 anos de regime militar, proliferava um desejo por renovação estética e cultural de novas gerações cansadas dos padrões de uma

mídia que refletia uma sociedade conservadora (SATT, 2007, p. 106-108). E, ainda na televisão aberta, a partir da década de 1980, há casos, aqui e ali, de associação de produtoras independentes de documentários.

Para Satt, nesse cenário, surgem duas linhagens para a renovação da paisagem documental: uma mais convencional, representada pelas produtoras cariocas Intervídeo, de Fernando Barbosa Lima (*Conexão internacional; Os brasileiros; Xingu*), e a Video Filmes, dos irmãos Walter e João Moreira Salles, cujas produções ocupam, inicialmente, a grade da Rede Manchete (*Japão, uma viagem no tempo; China; América; Kracjberg, o poeta dos vestígios*). Essa linhagem estaria mais preocupada em inscrever padrões culturais e estéticos do que em propor rupturas estilísticas (SATT, 2007, p. 107-111).³¹ Ainda para a Manchete, a Intervídeo produziu, em 1986, um programa jornalístico de variedades, *Aventura*. Era uma tentativa de retomar, em outro contexto, o projeto crítico de *Abertura*. Com o propósito de um jornalismo mais profundo, a Manchete lançou *Documento Especial: Televisão verdade*, criado por Nelson Hoineff. Esse programa depois foi assumido pela produção independente, através da Comunicação Alternativa. Tratando de temas como prostituição, droga, suicídio e criminalidade, o programa usava, segundo Fechine, “o melhor estilo do *cinéma vérité* europeu herdado, no Brasil, por parte dos produtores de vídeo dos anos 80”. *Documento Especial* foi produzido na TV Manchete entre 1989 e 1992; no SBT, entre 1992 e 1995; e na Rede Bandeirantes, entre 1997 e 1998, tornando-se “um marco no jornalismo investigativo brasileiro”. Ainda de acordo com Fechine, a Comunicação Alternativa, produtora de Nelson Hoineff, depois de passar por emissoras abertas comerciais e públicas, tem atuado mais na produção de programas para canais por assinatura internacionais, como Discovery Channel (FECHINE, 2007, p. 97-9).

³¹ Vale destacar a série da Intervídeo, dirigida pelo jornalista Washington Novaes, sobre povos indígenas do Parque Xingu, *Xingu – a terra mágica*, onze episódios exibidos entre março e junho de 1985, pela Rede Manchete (FECHINE, 2007, p. 98).

A outra linhagem da qual fala Satt, tem vertente mais experimental, é representada por *videomakers* como Sandra Kogut, Marcello Dantas, Lucila Meireles, Jacira Melo, Rafael França, dentre outros. Sandra Kogut já produzia nos anos 1980, mas foi nos 1990, ao lado de Eder Santos, segundo Fechine, que se tornou um dos nomes expressivos de uma terceira geração de *videomakers* que despontava com um trabalho mais pessoal, mais autoral e sem o engajamento social do movimento da segunda geração, a do vídeo independente. *Parabolic People*, de Kogut, veiculado na MTV, em 1991, era uma “exploração radical dos recursos técnico-expressivos do vídeo e da televisão”, que consistia “numa série de 11 segmentos, com até três minutos de duração, que deveriam ser inseridos aleatoriamente na programação de emissoras de TV de diferentes países”. Em meados dos 1990, Kogut dirige o programa *Brasil Legal*, da Rede Globo (FECHINE, 2007, p. 93-4).

De São Paulo, pode-se falar nas produtoras TVDO (lê-se TV Tudo), criada em 1980, que tinha forte ligação com os movimentos vanguardistas, sendo mais radicais na estética e linguagem, com inspiração direta do espírito anárquico de Glauber no programa *Abertura*, e criada por alunos da Escola de Comunicação, da USP, como Tadeu Jungle, Walter Silveira, Pedro Vieira, Ney Marcondes e Paulo Priolli. Outra produtora importante nesse cenário é a Olhar Eletrônico, criada em 1981, também formada por alunos recém formados da USP, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo que, com Fernando Meirelles, Marcelo Machado, José Roberto Salatini, Paulo Morelli, Marcelo Tas e Renato Barbieri, dentre outros, experimentaram soluções originais na rotina da TV (SATT, 2007, p. 107-111; Enciclopédia Itaú Cultural³²).

³² Na Enciclopédia Itaú Cultural, nos verbetes TVDO e Olhar Eletrônico, disponíveis em <http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=TVDO&highlight=TVDO> e <http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=Olhar+Eletr%C3%B4nico&highlight=olhar%20eletronico>, respectivamente, acessados em 06/11/2012.

Em 1983 – até o final de 1985 -, o Grupo Abril realizou uma experiência pioneira de produção independente para televisão, ao firmar parceria com a TV Gazeta, de São Paulo, que passou a lhe garantir espaço de 15 horas semanais em horário nobre. Para a façanha de realizar tal programação numa televisão comercial, a Abril recorreu a uma “pequena produtora que já começava a ocupar espaço na TV Gazeta”, a Olhar Eletrônico. A Olhar Eletrônico já havia atuado ao lado de Goulart de Andrade, na mesma TV, no programa jornalístico *23ª Hora*, entre 1982 e 1983, além de outros programas. Até a dissolução do grupo no fim dos 1980, a produtora participou de vários projetos experimentais. Dentre suas criações mais marcantes, destaca-se o personagem criado por Marcelo Tas, o repórter Ernesto Varela, espécie de anti-repórter – “desengonçado, atrapalhado, com cara de boboca e comportamento aparentemente ingênuo” (FECHINE, 2007, p. 90-3).

A TVDO também almejava um espaço na indústria *broadcasting* para uma produção mais alternativa, de acordo com Fachine. Seus *videomakers* atuaram entre a cultura popular e a cultura erudita, “incorporando certos procedimentos da montagem e do discurso mais delirante da videoarte a formatos já legitimados dentro da TV mais comercial”. A produtora começa a fazer televisão com videoclipes, o mais radical de seus formatos. Dirigiu e editou os videoclipes do programa de música brasileira, *Mocidade Independente*, veiculados pela Rede Bandeirantes, entre junho e agosto de 1981. *Fábrica do som* (1983-1984), outro programa musical, foi realizado pelo grupo na TV Cultura. Através dele, apresentaram bandas como Ultraje a Rigor, Paralamas do Sucesso e Titãs. Apresentado por Tadeu Jungle e dirigido por Pedro Vieira, o programa, diante da precariedade, transformava “defeito em efeito”. Com perguntas à queima-roupa e provocando os convidados; com estilo agressivo, meio delirante e

desorganizado, a performance de Jungle foi comparada à de Glauber Rocha, em *Abertura* (FECHINE, 2007, p. 94-5).

Paralelo a essas estratégias de inserção da produção independente na televisão, há experiências ao longo dos 1980 e início dos 1990, de grupos ligados a organizações não-governamentais, sindicatos e movimentos das chamadas minorias – negros, mulheres, índios, sem terra, etc -, que utilizavam o vídeo como “uma rede de comunicação aliada à luta pela redemocratização, às ações de educação e conscientização nas comunidades, à mobilização dos trabalhadores”, nas palavras de Fechine. Essa produção tinha circulação restrita, sendo exibida em espaços da sociedade civil organizada. Mas parte desses grupos realizou programas para emissoras de TV.

A TV Viva, de Olinda (PE), criada em 1984, é exemplo desse convívio, tendo realizado dezenas de reportagens, documentários e programas para emissoras nacionais e internacionais. Ela foi a primeira televisão de rua direcionada aos movimentos sociais, segundo Fechine. Chegou a ter 25 pessoas em sua equipe fixa em meados dos 1990 para produzir a cada 15 dias um programa a ser exibido em telões nos mais populares e populosos bairros do Grande Recife. Na linha do Ernesto Varela, do Olhar Eletrônico, Brivaldo foi o personagem popularizado pela TV Viva por sua figura atrapalhada, que se fantasiava de acordo com o tema da reportagem – realizou mais de 300 programas. A TV Viva não deixou de priorizar as atividades de produção e exibição nos bairros mesmo quando, paralelamente, produzia para TVs internacionais, como a Channel 4 inglesa, a WRD alemã e a FR3 francesa, ou para TVs brasileiras comerciais, como a Globo (*Casseta e Planeta Urgente*, *Faustão*), o SBT (*Plantão da Madrugada*) ou Manchete (*Documento Especial*), etc. Participou, ainda, da programação de outras emissoras. No entanto, não conseguiu conquistar um espaço regular nos canais abertos e o trabalho de rua foi suspenso em 1993. As exibições de rua só foram retomadas em

2001, com a TV Matraca, projeto financiado pela Prefeitura de Recife, do Partido dos Trabalhadores (FECHINE, 2007, p. 99-100).

A terceira geração de videastas tira proveito das experimentações das gerações anteriores e realiza um trabalho maduro, solidificado pelas conquistas que lhe antecederam, diz Arlindo Machado. Seria exaustivo numerar todos os nomes, mas vale destacar, além de Sandra Kogut, Eder Santos, com sua produção radical e isenta de concessões, é talvez o mais difundido entre os atuais realizadores de vídeo; Lucila Meirelles, que realiza uma “pesquisa de transferência do olhar, na tentativa de experimentar um outro ponto de vista sobre o mundo”, nas palavras de Machado. Na geração ainda mais recente, Machado não deixa de citar Carlos Nader, Lucas Bambozzi, Cao Guimarães, Kiko Goifman, Carlos Magno, Inês Cardoso, dentre tantos outros (MACHADO, 2007, p. 19-21). Vale ainda inscrever nessa história a produtora de Recife Parabólica Brasil, criada em 1993 por Adelina Pontual, Marcelo Gomes e Cláudio Assis (HOLANDA, 2008, p. 100-1).

Cada um com sua busca peculiar, todos deram importante contribuição para o documentário brasileiro.

A chegada da televisão paga no Brasil, no início da década de 1990, poderia ter marcado de maneira incisiva a presença da produção independente na programação dos novos canais. No entanto, o que se verifica é o acesso restrito à produção independente nacional, com participações irregulares e concentradas em poucas produtoras.

De acordo com Brittos e Simões, do início da década de 1990 ao seu final, a população brasileira cresceu 11,6%, chegando a 163 milhões de habitantes em 1999. No mesmo período, o número de domicílios com TV cresceu 45%, estimulado pela estabilização da economia pós Plano Real. Havia uma euforia no consumo com a entrada de novos produtos estrangeiros que concorriam com os nacionais, gerando

aumento nos investimentos em anúncios nas mídias. A diversidade de produtos fragmentava o consumo, seja de bens materiais ou simbólicos. O otimismo com o Plano Real vai até 1997. A partir daí, as demandas caem, o consumo se retrai, os anunciantes diminuem seus investimentos. Esse é um breve contexto brasileiro na chegada da TV paga no país, no que se refere ao aumento e diversidade do consumo.

A TV por assinatura chegou para atender a um segmento desassistido pela TV aberta, ainda segundo Brittos e Simões. Um negócio já amplamente disseminado em boa parte do mundo e ainda inexistente no Brasil. Com ela, foram introduzidas opções para filmes, séries, desenhos animados, jornalismo, esporte, etc. Em 1993, havia 250 mil assinantes; no ano seguinte, esse número saltou para 700 mil. Em 1999, eram 2,7 milhões de assinantes para um total de 33 milhões de televisores, representando um número menor que a média latino-americana. Para se ter uma ideia, em 1996, a Alemanha detinha 17 milhões de assinantes, a Inglaterra 5 milhões e a Argentina 5,2 milhões. Em 2003, o setor alcançou 3,5 milhões de residências, um crescimento muito pequeno em relação a 1999. No entanto, a partir de 2004, o aumento foi significativo, alcançando quase 7 milhões de assinantes.

Em suma: a televisão por assinatura teve crescimento significativo em dois períodos no Brasil: entre 1993 e 1997, com os efeitos do Plano Real; e a partir de 2004, por conta da venda casada de televisão com internet banda larga e telefonia. Mas o fato é que nunca atingiu inserção mercadológica equivalente a países que implantaram o sistema décadas antes e que já havia constituído uma cultura de consumo de TV por assinatura (BRITTOS e SIMÕES, 2010, p. 219-230).

As experiências de participação da produção independente na televisão brasileira esboçadas acima, embora demonstrando vigor de renovação e criatividade, ficam sempre sujeitas à boa vontade das emissoras que, livres de qualquer regulação que

as obrigue a dar espaço aos independentes, como é praxe em muitos países, concentram as produções em si mesmas. Como diz Fechine:

Enquanto nos Estados Unidos, os canais de televisão *broadcasting* são obrigados legalmente a exibir, em horário nobre, produções independentes, no Brasil, as grandes emissoras comerciais definem suas grades, praticamente, sem restrições, produzem quase tudo que veiculam ou compram a preços vantajosos filmes e seriados enlatados produzidos pelas redes americanas, especialmente, e mexicanas, ultimamente (FECHINE, 2007, p. 100).

Canclini lembra-nos que o regionalismo persiste porque o multiculturalismo não desaparece nem mesmo “nas mais pragmáticas estratégias empresariais” (CANCLINI, 1999, p. 171). A resistência da televisão brasileira em incorporar a produção independente e regional é um retardamento na exploração de novos nichos do mercado e na incorporação de novos negócios no Brasil, que poderiam reconquistar espectadores adormecidos, a se tirar pela crescente diminuição da audiência televisiva, com a concorrência com outros veículos mais atraentes, como tem se mostrado a internet.

No entanto, estamos no limiar de um novo período com a Lei 12.485 sendo regulamentada. Ela se restringe à televisão paga, é muito pouco, se comparada a conquistas de outros países. De toda forma, já se percebe aquecimento do mercado independente, mas seus resultados efetivos ainda não são conhecidos.

Capítulo III – Da descentralização às categorias temáticas do DocTV III

A descentralização da produção e da exibição praticada pelo DocTV é uma das metas mais propaladas pelo Programa.³³ Interessa-nos, portanto, discutir neste capítulo os fatores envolvidos nessa descentralização e o que, de fato, resultou dela através dos filmes produzidos. Para isso, foram destacados os documentários produzidos na terceira edição do Programa DocTV.³⁴

Pode-se dizer que os filmes realizados nos quatro cantos do país criam uma nova visibilidade e dizibilidade sobre seus estados? Ou que revelam um Brasil desconhecido, com identidades locais e fronteiras delineadas? Ou que, ao possibilitar que realizadores locais se auto-representem, alcança-se maior *autenticidade* nas temáticas abordadas? Ou, ainda, que as temáticas apresentadas correspondem à expectativa de ideias preconcebidas sobre as localidades ou a contrária?

AS FRONTEIRAS SE DEFINEM

Um primeiro regionalismo no Brasil, de acordo com Durval Muniz de Albuquerque Jr, teria se inscrito no interior de um discurso naturalista, que considerava as diferenças a partir de um reflexo “da natureza, do meio e da raça”. As diferenças de costumes e práticas sociais eram justificadas pelas variações do clima, da vegetação e da composição racial, como se vê nos legados positivistas de Nina Rodrigues e Euclides da Cunha, por exemplo. Além disso, a precariedade de transporte e de comunicação no país

³³ As produções dos estados “periféricos”, embora raras, normalmente, circulam apenas nas TVs locais. O DocTV, ao promover que todos os documentários sejam exibidos em cadeia nacional, faz com que as exibições nacionais não se restrinjam às produções feitas no “centro”. Daí, falar-se em descentralização da exibição.

³⁴ A opção pelo recorte da terceira edição deve-se ao fato de que as duas primeiras edições ainda estavam se ajustando, através dos regulamentos, ao modelo que seria considerado mais próximo do ideal pelos gestores do Programa. Aspectos como o anonimato do candidato e a obrigatoriedade de frequentar as oficinas de desenvolvimento de projeto, por exemplo, não estavam previstos na primeira edição.

de distâncias enormes fazia com que partes do Brasil se vissem com o mesmo estranhamento com que éramos vistos por outros continentes. Mas a partir da década de 1920, com “a industrialização, a urbanização, a imigração em massa, o fim da escravidão”, surge um novo regionalismo que, por seu desenvolvimento, destaca São Paulo do resto do país, enquanto no Norte aprofundam-se a dependência econômica, a submissão política e o atraso tecnológico. O poder político centralizado no Rio de Janeiro obrigava a ida dos políticos do Norte a, pelo menos, essa cidade. O desconhecimento maior em relação ao resto do país, portanto, era dos estados do Sul, que, praticamente, só ouviam falar do Norte pela imprensa, veículo de maior abrangência que outras expressões, como a música ou o teatro. Aliás, o desenvolvimento da imprensa e o desejo nacionalista de conhecer o país, enchem os jornais com notas de viagem sobre algumas áreas do Brasil.³⁵ O que chama atenção são os costumes “bizarros e simpáticos” do Norte ou “estrangeiros e arrivistas” do Sul (ALBUQUERQUE Jr, 2001, p. 39-42). E esses relatos tomam o espaço de quem fala como ponto de referência, como centro:

Tomar seus “costumes” como os costumes nacionais e tornar os costumes das outras áreas como regionais, como estranhos. São Paulo, Rio de Janeiro ou Recife se colocam como centro distribuidor de sentido em nível nacional. As “diferenças” e “bizarrias” das outras áreas são marcadas com o rótulo do atraso, do arcaico, da imitação e da falta de raiz (ALBUQUERQUE Jr, 2001, p. 42).

Tais notas de viagem enfatizavam a diferença entre a vida material e social nos dois polos de então – Sul e Norte.³⁶ E essa diferença era atribuída, em especial, à

³⁵ A construção da imagem do Norte e do nortista para as populações do Sul, segundo Albuquerque Jr., deve-se muito às repercussões das reportagens de Euclides da Cunha sobre o movimento messiânico de Canudos, publicadas em “O Estado de São Paulo” e ao fenômeno do Padre Cícero, no Ceará, que fez o mesmo jornal enviar o repórter Lourenço Filho para escrever sobre o beato. Daí, segundo Albuquerque Jr., a forte associação da região Nordeste, até hoje, ao fanatismo e ao fervor religioso (ALBUQUERQUE Jr., 2001, 59-60).

³⁶ A designação das regiões era polarizada entre Norte e Sul. O termo Nordeste, por exemplo, segundo Albuquerque Jr., surgiu em 1919, com a criação do IFOCS – Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas -, embrião do futuro DNOCS, quando Nordeste passou a representar aquela parte do Norte sujeita à estiagem. Até a década de 1920 os termos Norte e Nordeste eram usados como sinônimos (ALBUQUERQUE Jr., p. 68).

presença dos imigrantes europeus no Sul do país, que costumavam encantar os intelectuais e cronistas que os viam com superioridade. Nessas notas de viagem, em jornais como “O Estado de São Paulo”, sempre de acordo com Albuquerque Jr., constata-se que o pensamento naturalista continuava a povoar muitas mentes, mesmo nas primeiras décadas do século XX.

São Paulo era *naturalmente* superior, enquanto o Norte era inferior também por sua própria natureza, resultado do “cruzamento de indivíduos de raças extremas e da submestiçagem”. Nas notas de viagem referentes a São Paulo, no entanto, a estratégia era comprovar a superioridade da população, formada por povos da Europa. Nesses artigos, como ressalta Albuquerque Jr., é como se o espaço destinado a São Paulo tivesse surgido vazio, do nada, e, paulatinamente, fosse preenchido pelos europeus - a escravidão e os negros, os índios e os mestiços pareciam nunca ter existido. Era como se todos os nativos fossem europeus, como sugere o texto de um artigo: “Eles chegaram do Atlântico, radicaram-se na terra fértil, fizeram o seu engrandecimento e muitos, a própria abundância”. Ou ainda sobre os velhos paulistas que somariam no máximo 30% da população: “foram sempre uma raça exuberantemente fértil em tipos moral e fisicamente eugênicos” (ALBUQUERQUE Jr., 2001, p. 44). Ou seja, era dado que a raça e o clima determinavam o destino *naturalmente* superior desse estado e não que sua construção, tal qual, tenha se dado historicamente.

Diante de outros parâmetros, Euclides da Cunha, em *À margem da história* (1909), omite o nativo indígena da Amazônia, que considerava de raça inferior, como demonstra Neide Gondim. O povo que ele considera à margem não é o índio nativo, mas o nordestino, que já havia mostrado seu valor na Guerra de Canudos e agora era explorado nos seringais amazônicos (GONDIM, 2007, p. 273-5). O nordestino aqui vale mais. Da mesma forma e, provavelmente influenciada por Euclides da Cunha, a

austríaca Vicki Baum, em sua tese de doutorado, *A árvore que chora*, uma espécie de romance da borracha, publicada em 1946, em Porto Alegre, considera os cearenses - que constituíam o maior contingente dos nordestinos que migraram para a Amazônia no ciclo da borracha - “os homens mais fortes e resistentes de todo o Brasil” e que de sua mistura “resultou uma estirpe de homens valorosos e intrépidos, dotados de inteligência e de espírito de iniciativa, de humor e de agilidade” (GONDIM, p. 257; 269-270).

Discursos ajudam a cristalizar idéias, cujo contraste dentro das fronteiras internas do país causa assombro aos visitantes de áreas repetidas como inferiores, ao se depararem com a modernização de algumas cidades, como, por exemplo, sentiu o paulista Oswald de Andrade ao visitar Recife, em 1925. Afinal, as imagens que os “sulistas” tinham dos “irmãos do Norte” era só de flagelos e flagelados e, em geral, em festas beneficentes para arrecadar fundos para as vítimas da seca (ALBUQUERQUE Jr., 2001, p. 45 e 68).

O Sul também construía sua gente. Carlos Gerbase diz que os onze longas metragens produzidos e estrelados pelo compositor e cantor Teixeira no Rio Grande do Sul reforçavam “a figura convencional, romântica e heróica do gaúcho que vinha sendo construída desde o século 19”. Reforçando essa imagem visualmente, o personagem de Teixeira, em algumas produções, aparecia montado “a cavalo, de bombacha e lenço no pescoço” (GERBASE, 2009, p. 111-2).

Assim como o Brasil se imaginava internamente através de notas de viagens, notas de viajantes ajudaram a construir sobre o país noções que os estrangeiros foram solidificando em seu imaginário, que fizeram deste um lugar de mulatas sambando em toda esquina sempre diante de um Cristo Redentor onipresente, para usar um exemplo caricato. Como diz Tunico Amancio, na categorização do “olhar estrangeiro” é preciso recorrer à figura do viajante, já que a viagem “é o lugar, por excelência, onde são postas

em questão as idéias pré-concebidas”. Embora tenham ilustres viajantes que deixaram registros de suas impressões sobre o país desde Pero Vaz de Caminha, foi com a abertura dos portos às nações amigas, em 1808, que se favoreceu um número maior de publicações sobre o Brasil. E, dessa maneira, o país foi se afirmando no imaginário estrangeiro, como “um lugar permanentemente em festa, onde o trabalho não existe, onde o homem é encontrado em estado puro, com um pouco de sorte, numa réplica do paraíso. Essas idéias, parte do senso comum europeu, são herdeiras do sonho de viagens e de uma literatura que o glorificava” (AMANCIO, 2000, p. 40-44).

Mais acentuada ainda é a invenção da Amazônia, que, segundo Neide Gondim, sequer chegou a ser descoberta ou construída, mas sempre povoou a imaginação dos homens, sobretudo do europeu, no tão almejado sonho de encontrar o paraíso e a fonte da eterna juventude. Pela remota tradição religiosa, “um grande rio nascia naquele local aprazível, cujas águas encobriam riquezas e não muito longe uma fonte convidava para a total supressão dos males sociais”. Nesse local estariam gigantes, homens com rabo e as Amazonas - mulheres brancas, altas e guerreiras -, que guardavam uma cidade de ouro (GONDIM, 2007, p. 13-5). Quando o europeu, de fato, pisou as terras do Norte brasileiro e se deparou com os nativos indígenas, nos relatos dos viajantes predominaram descrições que dão ideia de inferioridade racial originada pelo clima, preguiça, monumentalidade e exuberância da natureza. Ou seja, lugar do paraíso e do inferno (GONDIM, 2007).

A escolha de elementos que simbolizam uma região, como peixeira e rapadura ou, se preferir, religiosidade e coronelismo no Nordeste ou chimarrão e bombacha no Sul, servem para preencher a idéia de nação, que leve a população a se identificar com “um espaço e um território imaginários delimitados por fronteiras instituídas historicamente, por meio de guerras ou convenções, ou mesmo, artificialmente”. Só que

as matérias que dão rosto a uma região não são escolhidas a esmo, elas são construídas por interesses tanto da região que se forma, como na relação estabelecida com outras regiões, como advoga Albuquerque Jr. (2001, p. 48-9).

O direito à auto-representação, por outro lado, não é garantia de representação não-eurocêntrica, tampouco leva, automaticamente, à “produção de imagens positivas”, nas palavras de Shohat e Stam (2006, p. 279-297). Ou que o controle sobre a representação evita a reprodução do discurso da estereotipia, como aponta Albuquerque Jr., que encontra representações-clichês da região Nordeste nas obras de escritores, como José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, João Cabral de Melo Neto e Jorge Amado; na pintura de Cícero Dias e Portinari; na obra sociológica de Gilberto Freyre e também no Cinema Novo de Glauber Rocha. Cada um a seu modo, segundo Albuquerque Jr., esses artistas se aprisionaram aos enunciados tradicionalistas, produzidos inicialmente pelos políticos que, em nome do drama da seca no início do século XX, buscavam verba para seus estados usando tais discursos. Mesmo que, para tanto, tivessem que ocupar, nacionalmente, o lugar de vítima, de pedinte e injustiçado (ALBUQUERQUE Jr., 2001, p. 34-6).

Albuquerque Jr. define estereótipo como fruto de “uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e as diferenças individuais são apagadas, em nome de semelhanças superficiais do grupo” (2001, p. 20). Para Shohat e Stam, a abordagem nos estudos do estereótipo tem sido importante por três motivos:

1. Revelar padrões opressivos de preconceito no que à primeira vista poderia parecer um fenômeno aleatório e esporádico;
2. Enfatizar a devastação psíquica infligida através dos retratos sistematicamente negativos sobre suas vítimas (...);
3. Assinalar a funcionalidade social dos estereótipos, demonstrando que eles não constituem erros de percepção, mas uma forma de controle social (...) (SHOHAT; STAM, 2006, p. 289).

É comum, ao nos apresentarmos, dizermos que somos piauienses, fluminenses, cearenses, gaúchos, amazonenses ou paulistas, como se, com isso, alguma revelação de nossa natureza *essencial* estivesse sendo feita. Entretanto, como não nos deixa esquecer Stuart Hall, essas identidades não estão “literalmente impressas em nossos genes” (HALL, 2002, p. 47). Se a noção do “homem” como sujeito unificado numa identidade coerente e “divinamente” estabelecida prevaleceu no passado, a ideia do sujeito fragmentado da modernidade veio se descentrando no decorrer do pensamento ocidental do século XX, como delinea Hall em cinco momentos, que apresentamos, resumidamente, a seguir.

A começar pela tradição do pensamento marxista. Louis Althusser afirmou que Marx, ao colocar as *relações sociais* no centro de seu sistema teórico e não uma *noção abstrata de homem*, deslocou duas posições-chave: a de que há uma essência universal do homem e que essa essência é o atributo de cada “indivíduo singular”. O segundo descentramento vem da descoberta do inconsciente por Freud que, ao considerar que nossas identidades (sexualidade, desejos) têm por base processos psíquicos do inconsciente, abala com a lógica racional do sujeito provido de uma “identidade fixa e unificada”. Ou seja, a identidade está sempre em formação, ela não é inata. O trabalho lingüístico de Saussure refere-se ao terceiro momento: “o significado surge nas relações de similaridade e diferença que as palavras têm com outras palavras no interior do código da língua”. O quarto descentramento chega com o trabalho de Foucault, com seu destaque a um novo tipo de poder, o “poder disciplinar”. Esse poder é produto das novas instituições coletivas (hospitais, prisões, escolas), ele quer manter tudo – as vidas, os trabalhos, os prazeres – sob estrita vigilância e disciplina. No entanto, suas técnicas “envolvem uma aplicação do saber e do poder” que implicam numa maior individualização do sujeito – com a natureza das instituições cada vez mais coletiva e

organizada, maior o isolamento e a “individualização do sujeito individualizado”. O quinto momento é trazido pelo feminismo que emergiu junto com outros movimentos sociais nos anos sessenta, ao questionar, dentre outros aspectos, “a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade” (HALL, 2002, p. 34-46).

Desse sujeito fragmentado não se espera mais que ele seja composto de uma identidade estável, mas de várias identidades, algumas inclusive, contraditórias. Se, por vezes, acreditamos ter uma identidade unificada do início ao fim de nossa existência, é porque construímos uma “confortadora história sobre nós mesmos” (HALL, 2002, p. 12-13).

Parafraseando Hall quando se refere à “inglesidade”, nós só sabemos o que significa ser piauiense, por exemplo, devido ao modo como a “piauiensidade” veio a ser representada, isto é, as identidades são formadas no interior da *representação* (HALL, 2002, p. 48-9). Se as imagens do Piauí trazidas pelas mídias de massa geralmente são associadas a ideias negativas de subdesenvolvimento, fortifica-se um imaginário nacional em torno dessas noções. Mas o piauiense não se identifica (somente) com aquelas ideias negativas, afinal ele tem acesso a outras formas de *representação* através de histórias circuladas internamente, seja por meio da cultura popular ou da literatura local ou dos livros de história do Estado ou histórias familiares, que podem resultar na estranha e enigmática figura lendária do Cabeça de Cuia ou no canto apaixonado da índia Zabelê transformada em pássaro por Tupã ou na resistência do Quilombo de Mimbó ou na morte injusta de Gregório, morto de sede em frente ao rio para depois virar santo.

Os espaços onde essas histórias são representadas são restritos, mas quando escapam, mesmo em pequenas frestas, despertam algo que, imediatamente, conecta os nascidos e vividos por ali. Segundo Albuquerque Jr., nenhuma região no país é mais

homogeneizada em torno de alguns aspectos do que o Nordeste, que se cristalizou na síntese das noções de seca, cangaço e messianismo. Não se pretende negar que essa caracterização também esteja presente na região, menos ainda reivindicar uma representação “verdadeira” sobre a região, como se houvesse uma verdade própria a ser desvelada sobre qualquer espaço geográfico.

O documentário carioca *Pro dia nascer feliz* (João Jardim, 2007) pode ser ilustrativo dessa discussão. O filme apresenta um retrato da educação existente no Brasil que, com seus extremos contrastes, varia de um ensino completamente deficiente, em escolas sucateadas - sem salas, sem cadeiras, sem banheiros e sem professores - a um ensino de excelência - infra-estrutura adequada e com professores bem formados e motivados. Além disso, mostra a violência urbana perpassar pelas escolas. Como exemplo do ensino precário, o documentário vai ao sertão pernambucano; uma escola em São Paulo exemplifica o ensino de qualidade; e para apresentar o problema da violência associada ao tráfico, o filme vai a uma escola na Baixada Fluminense.

Não se nega que em Pernambuco exista ensino precário, que em São Paulo há ensino de excelência e que no Rio de Janeiro a violência atravessa as escolas. Mas o documentário reproduz os estereótipos de cada lugar, apresentando-os como algo dado, correspondendo ao que já se espera de cada localidade. Ao fazer isso, o filme perde oportunidade de instigar as relações de saber e de poder que constroem as tramas históricas. A questão não é a suposta fidelidade a uma “realidade” pré-existente, mas saber a quem essa construção está servindo e com quais discursos e ideologias ela está em conjunção, como dizem Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 265).

Não admira, portanto, que o resultado do ENEM – Exame Nacional do Ensino Médio –, divulgado na mesma semana em que *Pro dia nascer feliz* foi lançado, tenha surpreendido o país quando revelou que a melhor escola particular do país estava situada

em Teresina. A notícia levou o maior jornal do Brasil, Folha de São Paulo, através da colunista Bárbara Gancia, a ridicularizar o dado: “O Instituto Dom Barreto, de Teresina, no Piauí, é a melhor escola do país? Sei, sei. Agora conta aquela do papagaio”. E, mais adiante, na sua apreensão, a colunista apela aos santos dos quais é íntima: “Será que o Instituto Dom Barreto prepara melhor seus alunos do que, digamos, o Santo Américo, o São Luís e o Santa Cruz, de São Paulo, ou o São Bento e o Santo Inácio, do Rio?” (Caderno Cotidiano, 16/02/07).

Discursos como esses, depreciativos dos casos positivos, costumam ser lacrimantes e apiedados nos esperados exemplos negativos – em geral, algum tipo de miséria -, que resistem e se eternizam no imaginário nacional.

Stella Senra ressalta que o “padrão de jornalismo” Globo a partir dos 1970, com sua assepsia técnica, que também servia à dimensão ideológica, passou a captar a imagem de gente comum, revelando “a cara da população”. Assim, foi sendo patenteada “a imagem do povo brasileiro e até uma ideia do que seria a cultura brasileira”. O pobre não estava mais só à frente da TV, ele agora era exposto na tela, ora como “vítima” da situação social, o que gerava um discurso benevolente, ora como “bandido”, levando a um discurso moralizante (SENRA, 2010, p. 102).

Evidentemente que os estereótipos não são privilégio do Brasil ou de determinadas regiões dentro dele. A construção de hierarquias políticas e econômicas se deve muito à sua prática, seja aqui ou no estrangeiro. Grupos dominantes “não precisam se preocupar com distorções e estereótipos, pois mesmo imagens ocasionalmente negativas fazem parte de um amplo repertório de representações”, que não se costuma generalizar (SHOHAT; STAM, 2006, p. 269). E o que, segundo eles, realmente importa em relação a estereótipos e distorções - ou seja, a questão crucial -, é o impedimento do acesso de grupos historicamente marginalizados de controlarem sua própria

representação (2006, p. 270). Nesse sentido, o Programa DocTV promove o acesso de realizadores que, de outra forma, dificilmente produziriam com recursos financeiros e, tampouco, difundiriam seus filmes em rede nacional através da TV.

Da oralidade dos primeiros relatos, aos escritos até a invenção e desenvolvimento da imprensa, as histórias e ideias construídas e imaginadas foram se consolidando. Mas nada se compara ao efeito produzido pela mídia eletrônica (cinema, rádio, televisão, internet), que produz “laços invisíveis entre espectadores e imagens desterritorializadas”; as fronteiras não são físicas; os mundos podem ser virtuais e surgem novas comunidades, “comunidade de sentimento”, como considera Arjun Appadurai e que Andréa França esclarece que essa é uma comunidade que

se desvia da história, do fenômeno histórico do nacionalismo moderno, para funcionar mais amplamente como devir coletivo, que possibilita a experimentação de algo que escapa a um estado de coisas demarcado pela terra geográfica. Essas comunidades de sentimento, sejam religiosas, étnicas, políticas, formulam-se privilegiando os deslocamentos, os desvios e as aberturas, remodelando incessantemente as fronteiras, também elas imaginadas (FRANÇA, 2003, p. 23).

Desde os filmes de Lumière, o cinema demonstra seu desejo, como diz França, de conhecer terras distantes, de se deslocar por terras diferentes. Appadurai reconhece, como Benedict Anderson, que a nação é algo imaginado, mas ele diz que “é a imaginação que terá que nos levar para além da nação”. A nação formulada pelo cinema induz a novos mapas de identificação, “identificação ambígua porque sinaliza para uma terra imaginada” (FRANÇA, 2003, p. 24-5).

Embora não queira aprofundar certa historicização do cinema por achar que abordagens periodicizantes levam a reducionismos e totalizações, França descreve momentos da história do cinema e, para tanto, faz um paralelo com a tese de Zygmunt Bauman, que diz que a obsessão pela higiene e pela ordem marca as eras moderna e pós-moderna. A era moderna considera o sujo ou o estranho como coisas fora do lugar, por “transgredirem a estabilidade e a previsibilidade, enquanto hoje (era pós-moderna) o

impuro torna-se múltiplo, está em todo lugar”.³⁷ Segundo Bauman, esse confronto com o diferente gerou duas estratégias na sociedade moderna, que ele nomeia, baseado nos conceitos de Lévi-Strauss, como *antropofágica* e *antropoêmica*. A primeira devora os estranhos e, metabolicamente, o transforma em algo indistinguível, ou seja, “torna a diferença semelhante; abafa as distinções culturais ou lingüísticas”. E a estratégia *antropoêmica* “vomita” os estranhos e os “bane dos limites do mundo ordeiro”, impedindo a comunicação com os do lado de dentro; é a estratégia da exclusão (BAUMAN, 1998, p. 29).

França se apropria dessas estratégias de Bauman para constatar como alguns filmes iugoslavos da década de 1990 tratam os conflitos sociais e étnicos. Em *Barril de pólvora* (Goran Paskaljevic, 1998), ela encontra a estratégia antropofágica na atmosfera de desconfiança e medo do filme, que é acentuada pela “invasão” de imigrantes, que, no entanto, não são banidos do país. Em *Bela aldeia, bela chama* (Srdjan Dragojevic, 1996), o filme é todo narrado pela perspectiva do bósnio, de etnia sérvia, “demarcando fronteiras nos modos de ver, de lembrar, de pensar”, uma forma, portanto, de praticar o banimento. França acredita que a ressonância que tais estratégias, embora “modernas”, têm nesses filmes, deve-se ao fato das “relações conflituosas entre etnia, como desejo de um território limpo daquilo que não é idêntico, e internacionalização”. Dessa forma, ela defende que o que determina afirmações periodicizantes, como “moderno” e “pós-moderno”, não é a época em que eles foram feitos, mas o campo autônomo dos próprios filmes (FRANÇA, 2003, p. 33-5).

³⁷ Bauman explica que se pensa a pureza tendo-se uma idéia de ordem; o sujo - oposto de pureza - é algo fora do lugar. Por exemplo, um sapato brilhantemente lustrado torna-se sujo se colocado sob uma mesa de refeição, mas se estiver junto com outros sapatos, ele recupera o estado de pureza. No entanto, segundo o autor, há coisas que parecem estar fora de lugar em qualquer circunstância, como baratas, moscas, aranhas; “o mundo dos que procuram a pureza é simplesmente pequeno demais para acomodá-las”; assim, será preciso livrar-se delas. A dificuldade é que elas sempre cruzam as fronteiras – elas procuram sua própria localização, como se estivessem a zombar dos que procuram a pureza, revelando a instabilidade de todas as acomodações. Com isso, deduz o autor, o interesse pela pureza tem relação com a fragilidade da ordem (BAUMAN, 1998, p. 14-16).

Em outro paralelo ao pensamento de Bauman, França diz que o mundo perfeito seduzia cineastas dos anos 1920 e 1930 (Vertov, Riefenstahl, Eisenstein, Gance). *O homem com a câmera* (Dziga Vertov, 1929), por exemplo, desejava abarcar “as fronteiras da tradição e da novidade, explorando os ritmos das máquinas, do trabalho nas fábricas, da industrialização”. Já o cinema das décadas de 1950 e 1960 (Godard, Glauber, Antonioni, Buñuel), ao contrário, recusava esses ideais estéticos “universalistas e imperialistas”, o anseio totalitário estava rompido. Para Bauman, a tendência pós-moderna é eliminar as linhas de fronteira que antes procuravam ser “estáveis e evidentes”. No entanto, como já dito, França não se interessa por essa historicização do cinema porque essa abordagem leva ao problema de “operar por reducionismos, abstrações e totalizações” e, tampouco, se convence com os argumentos de que o campo “pós-moderno” de hoje é a substituição do “moderno” de ontem (FRANÇA, 2003, p. 30-5).

CATEGORIAS TEMÁTICAS - COMO VÊ E COMO DIZ O DOCTV III

Como visto no primeiro capítulo, as sucessivas alterações do regulamento do DocTV – da primeira à terceira edição –, fizeram com que a preocupação com a construção estética do filme sobrepujasse a importância do tema, até relegá-lo ao total esvaziamento na terceira edição.³⁸ Entretanto, o regulamento continuou a exigir que os filmes tratassem de assuntos relacionados aos próprios estados, estimulando, assim, a auto-representação. Ao incentivar que todos os estados participem igualmente na realização dos filmes, o Programa DocTV espera criar uma nova visibilidade através de

³⁸ Na primeira edição, o regulamento solicitou a *descrição* do tema pelo concorrente. Na segunda, solicitou a *indicação* do tema, a *hipótese* sobre o tema e *pesquisa* sobre o tema. Na terceira edição, a palavra “tema” é retirada; o que se pede agora é a *proposta* do documentário, evidenciando a preferência pela forma em detrimento do conteúdo.

novos temas, novos objetos e novas imagens que tragam um discurso diferenciado da forma como se via e dizia.

Canclini chama atenção para a mudança na percepção de um filme que a televisão e o vídeo trouxeram ao espectador, que passou a migrar, crescentemente desde os anos 1980, da sala de cinema para esses novos veículos. Na televisão comercial, comumente, os créditos finais do filme são omitidos e nos DVDs (ou nos vídeos cassetes de décadas atrás) as capas trazem o nome do diretor com tamanho reduzido (e só na contracapa), enquanto reserva excessivo destaque aos atores conhecidos. Uma das conseqüências dessa migração, como se vê, é o abandono da história do cinema, o desinteresse em situar o espectador em relação aos seus autores (CANCLINI, 1999, p. 210). No entanto, contrariando essa prática de desinformação, quando o DocTV comercializa o filme em DVD, a capa vem com o nome do diretor em destaque. E, ao ser exibido na rede pública de televisão, que costuma exibir os créditos finais, as informações acerca da autoria estão preservadas.

Por outro lado, quando se trata de explorar o caráter regional, o Programa DocTV não faz alarde da procedência do documentário nem quando exibido na televisão nem na sua comercialização em *homevideo*, diferentemente de quando o edital de seleção é lançado, cujo apelo é justamente o aspecto regional. Ou seja, o Programa não exhibe em semanas sucessivas os filmes de determinada região ou, em um mesmo DVD não se agrupam filmes por serem da mesma região. Ao omitir a origem do filme na sua divulgação, impede-se que ele seja rotulado como “regional” e faz com que seja recebido como documentário brasileiro e ponto. Nesse sentido, o Programa parece responder ao questionamento que Albuquerque Jr. faz em relação à História:

Por que os historiadores paulistas e, em menor número, os historiadores cariocas podem fazer história nacional e os das outras áreas apenas “História Regional”? Continuamos presos, assim, a uma hierarquia de saberes e de espaços que se definiu no início do século. Não é se colocando como vítimas do “imperialismo paulista” ou reivindicando o direito de também fazer História do Brasil que romperemos com o lugar que foi reservado para nós historiadores de outras áreas do

país, nesta configuração de saber-poder. (...) mas sim se negando a ocupar estes lugares, questionando-os e reivindicando o direito de apenas produzir saber em história, sem mais adjetivos (ALBUQUERQUE Jr., 2001, p. 30).

Ao passo que chamar atenção para o aspecto regional durante o lançamento do edital, o Programa busca estimular a participação de realizadores de todos os estados para promover a descentralização da produção.

Para perceber melhor como falam esses filmes, após assistir aos 35 documentários que compõem a terceira edição do Programa, agrupei esse conjunto em três categorias de abordagem temática que nomeio como *recuo temporal*, *elementos contemporâneos da cultura local* e *biografia*.³⁹ Essas categorias não são o tema propriamente, mas a maneira como ele é abordado. Por exemplo, ao mostrar uma forma muito particular das comunidades ribeirinhas do Amapá e do Pará de enviarem recados aos parentes e amigos através do rádio, o filme *Alô, alô, Amazônia* (Gavin Andrews, AP) se insere na categoria de abordagem “elementos contemporâneos da cultura local”, mas o tema propriamente abordado é “comunicação”. Ou seja, para abordar o tema “comunicação”, o filme recorreu a um elemento contemporâneo da cultura local, como poderia ter recorrido a uma biografia ou ter feito um recuo no tempo. Só que nesses casos, os “objetos” seriam outros e não as comunidades ribeirinhas que se relacionam hoje com a Rádio Alô, alô, Amazônia.

Assim, as temáticas propriamente ditas terão aqui importância secundária, uma vez que são as categorias temáticas que nortearão o viés de afirmação regional escolhido pelo realizador para falar do seu estado – passado, presente ou personalidade. Em geral, vários temas atravessam os filmes e tentar encontrar qual o que predomina é tarefa que não se justifica. Portanto, somente quando as temáticas saltam fortemente elas serão

³⁹ *Biografia* poderia estar em uma ou outra categoria (*recuo temporal* ou *elementos contemporâneos da cultura local*), mas optei considerá-la à parte pela especificidade em destacar uma personalidade por seus feitos. Aliás, com essas categorias, não se pretende emoldurar os filmes, mas perceber os tipos de documentários que optam por uma e outra.

destacadas. Interessa-nos perceber quais discursos esses documentários produzem sobre suas regiões e de que forma suas narrativas contribuem para negar (ou afirmar) estereótipos das culturas locais, solidificados por uma visão unilateral da produção centralizada em dois estados, Rio de Janeiro e São Paulo, que é a visão hegemônica do audiovisual brasileiro atual.

Até certo ponto, nesta discussão, nos apoiamos nos estudos culturais, que se preocupam com as representações, no caso, das identidades locais. Com isso, não se pretende legislar se determinada forma de “representar” foi (ou não) adequada ou se mais (ou menos) verdadeira. Como acreditam Shohat e Stam, os estudos sobre a representação não são “triviais”, como afirma certo pós-estruturalismo e, citando Stuart Hall, dizem que reconhecer a inevitabilidade da representação não significa que “não há nada em jogo” (SHOHAT; STAM , 2006, p. 261-2). Na mesma linha, falam que no momento em que todas as histórias possíveis foram contadas e recontadas na Europa hegemônica, “um certo pós-modernismo (Lyotard) fala do fim das narrativas e Fukuyama proclama o fim da história”. É preciso, entretanto, perguntar que narrativas e histórias estão se findando. Certamente, respondem os autores, não são as dos povos do Terceiro Mundo ou das minorias do Primeiro, que apenas começam a ser contadas e, provavelmente, são as de uma Europa esgotada de seu repertório estratégico de histórias (SHOHAT; STAM , 2006, p. 355-6).

A variedade e originalidade dos assuntos tratados pelos documentários do DocTV afirmam veementemente que essas histórias apenas começam a ser contadas. Os heróis nacionais se reconfiguram e assumem novas faces. Um país acostumado a associar o Maranhão prioritariamente à família Sarney passa a ter a opção de vincular outros rostos como heróis mais adequados, como o de José Ribamar Mendonça, que orgulhou a população ludovicense na década de 1940 ao afrontar a arrogância da

empresa estadunidense Ulen, que recebia um terço do orçamento do Estado para suprir serviços de infra-estrutura, mas o fazia mal e humilhava os empregados nativos (*O crime da Ulen*, Murilo Santos, MA). Da mesma forma, conhece-se a determinação da cineasta potiguar Jussara Queiroz, que foi para o Rio de Janeiro na década de 1970 e teve atuação política importante, sendo uma das poucas mulheres na época a se inserir num meio predominantemente masculino, o cinema (*O vôo silenciado do Jucurutu*, Paulo Laguardia, RN).

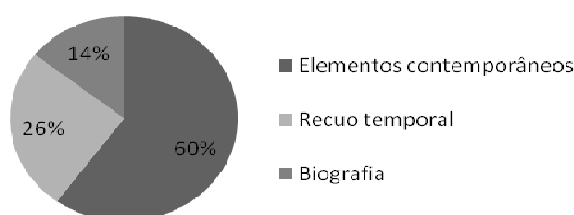
Histórias como essas são fugas do lugar-comum da representação costumeiramente feita sobre aquelas regiões. Mas quando acontecem, elas rapidamente ligam as pessoas nascidas ou vividas naquele lugar. Quando *Um corpo subterrâneo* (Douglas Machado, PI) apresenta seu universo de mulheres e homens carregados de sotaque, humor e tristeza familiares a falar de seus mortos, muitos piauienses sentem-se conectados com algo comum. Não que todas as pessoas/personagens do filme sejam constituídas das mesmas características identitárias ou cujos discursos se afinem com os seus, mas algo os conecta. Essas culturas produzem sentidos que os identificam e lhes dão noção de pertencimento; e esses sentidos estão presentes naquelas histórias contadas, naquele jeito de contá-las. Ou quando, em *Capivara* (Karina Matos, DocTV II, PI), acompanhamos a investigação de uma área que pode ser o berço do homem mais antigo das Américas, reacende a convicção de que somos mais do que aquelas idéias às quais nos associam a um atraso generalizado; brota um sentimento de cumplicidade e lealdade àquele lugar e passamos a desejar compartilhar daquela mesma identidade, como a nos tirar de um destino previsivelmente triste, pobre e monótono, declarado pelas imagens midiáticas, em especial da televisão.

Essas são experiências particulares do indivíduo em relação à identificação de aspectos que lhe tomam o sentimento de ser membro de uma dada comunidade. Num

contexto amplo, estruturas de poder definidas buscam reunir sujeitos diferentes em termos de gênero, classe e raça numa só identidade, representando-os como pertencentes a uma mesma família e eliminando suas diferenças.

Os filmes da terceira edição do DocTV não parecem motivados pela vontade de unificar identidades. No que eles parecem se esforçar é justamente em destacar singularidades em meio a um imaginário já tão impregnado de ideias seculares e redutoras. Essas singularidades podem ser múltiplas dentro de uma mesma localidade. E não são singularidades ligadas ao “exótico”, cuja exploração interessaria a um “nicho” do mercado globalizado.

As categorias temáticas, enfim, são encontradas nas seguintes proporções no DocTV III:



Vale realçar que o regulamento da terceira edição do DocTV, como visto no primeiro capítulo, diz que o edital “selecionará projetos de documentários que proponham uma visão original a partir de situações, manifestações e processos *contemporâneos* no estado” (grifo meu). Isto é, o próprio edital recomenda que o assunto abordado se relacione com a contemporaneidade, o que explicaria o predomínio da categoria *elementos contemporâneos da cultura local*. De fato, pode-se dizer que todos os filmes do DocTV III obedecem a esse preceito, referindo-se a aspectos contemporâneos. No entanto, as categorias temáticas são a maneira de atingir o assunto:

pode-se falar de algo contemporâneo usando o recurso do recuo ao passado, da biografia ou dos próprios elementos atuais da cultura local.

Recuo temporal: essa categoria refere-se a algum assunto ligado ao passado de uma localidade, recuperando uma história ou uma figura lendária ou mitológica presente na constituição ou no desenvolvimento daquela região.

Em *Resgate* (Luiz Marchetti, MT), as histórias contadas por idosos da elite da sociedade cuiabana dão um painel da cidade de décadas atrás. Josefina, após caminhar pelas calçadas da rica zona Sul do Rio de Janeiro, entra num prédio e sobe pelo elevador até seu apartamento. Com depoimento em *off*, diz que nasceu em Cuiabá e explica quem são seus pais, filhos e netos. Ela mostra uma coleção de bandejas na parede, que datam de 1925, chamando atenção para o detalhe das flores desenhadas nas peças, que são importadas, pois “naquela época, em Cuiabá, tudo era importado”. Josefina diz que foi professora na cidade nos anos 1950 e muitos aprenderam com ela noções de dignidade. Em 2002, seu filho, que era dono de jornal que denunciava temas polêmicos, como a construção de hidrelétricas em terras indígenas, o narcotráfico, o desmatamento irresponsável, etc., foi assassinado. Desde então, ela volta pouco à cidade porque as autoridades não impediram que “esse crime avisado se concretizasse”.

Em outro bloco, Ritinha, que se diz “cuiabana de trezentos anos”, protagonizou atitudes avançadas na juventude; dentre outras conquistas, ela foi a primeira tabeliã de cartório, numa época em que a atividade era exercida exclusivamente por homens. Noutro bloco, Zelito, nascido em 1901, diz que nasceu no “bom e saudoso bairro do Porto”. Seu avô era francês; seu pai se apaixonou por sua mãe, uma cuiabana, com quem se casou; e ele foi um boêmio. Conta que certo dia, na juventude, chateado por uma acusação injusta, quebrou, junto com amigos, todas as lâmpadas do local; foram todos

presos durante dois ou três dias, mas na prisão, fizeram uma “revolução”, ao conseguirem aumento do salário dos policiais que nem calçados tinham, andavam descalços. E, assim, se sucedem outros personagens que traçam um panorama por onde perfilam alguns costumes da elite cuiabana de décadas anteriores. Ao resgatarem os depoimentos dos idosos, o documentário revela aspectos da elite cuiabana atual, como a seleção de suas memórias, seus valores, sua maneira de falar, etc.

Café com pão, manteiga não (Viviane Louise, GO) reúne depoimentos de pessoas que se relacionaram com os áureos tempos da ferrovia de Goiás, que movimentou a economia e a cultura de pequenas cidades. Ferroviários aposentados falam da felicidade daquela época, quando os trens de passageiros cruzavam alguns estados. Ex-passageiros descrevem como eram as viagens e os encontros que propiciavam. Uma senhora diz que seu pai chegou da Síria e, de mascate, se transformou no principal investidor da região, lidando com comércio e inaugurando a primeira sala de cinema. Outros falam da qualidade dos filmes exibidos. Um poeta fala dos filmes que assistia e recita um poema. Um arquiteto descreve o estilo das casas e destaca detalhes delas que eram trazidos do estrangeiro, além do planejamento da cidade, no auge da higienização urbana que se preconizava, que chegava a proibir que animais andassem nas ruas. Mas os Estados Unidos começaram a emprestar dinheiro para o Brasil investir em rodovias. A agonia do transporte ferroviário se dá nos anos 1950 e sua morte é marcada com o fim do transporte de passageiros e a privatização, ocorrida em 1957; um grupo ligado a mineradoras comprou o direito de concessão por 30 anos.

Essas histórias não se voltam apenas para o passado distante. O passado, como se vê, também pode ser recente, como igualmente em *Os negativos* (Angel Dièz, BA), que revela a movimentada relação da fotógrafa Arlete Soares com o antropólogo Pierre Verger desde quando se conheceram na década de 1970. Mas em comum, as histórias

agregam uma rica herança de memórias. Sua narrativa vai atrás da origem de suas localidades e de seu povo – o universo pode ser mínimo -, como a recuperar um tempo perdido – não necessariamente um passado glorioso. Ela necessita do passado para ancorar suas identidades e, assim, melhor projetar o futuro ao entender o presente, sacrificado pelas conseqüências da ausência da ferrovia, no caso de *Café com pão, manteiga não*.

Noutro DocTV III, a figura mitológica de Calabar, provavelmente nascido na primeira década do século XVII, se transmuta ao longo da história: vai de traidor a herói, de acordo com os interesses das classes dominantes de cada época. É do conceito mutante desse mito que trata *Calabar* (Hermano Figueiredo, AL). Depoimentos dizem que não se tem ao certo o retrato de Calabar, que poderia ser de qualquer etnia que forma o povo brasileiro; primeiro, fala-se dele como traidor, embora com algumas ponderações. Em seguida, ele teria sido vítima da intolerância de um pensamento antagônico e falar dele é “romper com a cultura do silêncio”. Um poeta, que também é médico, desabafa ao dizer que sua própria fala é a de “um alagoano que tem uma relação tensa com sua terra, de amor e ódio, (...) de uma pessoa que sempre teve uma série de restrições à estrutura de dominação secular em Alagoas”. Outro historiador defende que a criação do mito de Calabar se deu no começo do século XX, quando o Brasil, recém republicano, precisava ter uma história pré-república. Se em nível nacional, Tiradentes era esse herói, em nível regional, especificamente no Nordeste açucareiro, mitificava-se Calabar. No entanto, Calabar só teria descansado após as cinco ou sete décadas de sua morte, porque logo depois ele seria alçado à categoria de traidor *nacional*, “numa época em que nações sequer existiam”, nas palavras do filme.

Os símbolos – e o mito é um deles, assim como a língua, a arte, a ciência - “são os instrumentos, por excelência, da integração social”, afirma Bourdieu. A narrativa de

Calabar estabelece diálogo com a história atual de Alagoas, impregnada por questões de dominação de pequenos e poderosos grupos da oligarquia local. As facetas do mito cumprem sua função de garantir a dominação de uma classe por outra, contribuindo para “a domesticação dos dominados” (BOURDIEU, 1989, p. 10-11). Em outros termos, é isso que demonstra o filme.

Hobsbawm, em *A invenção das tradições*, fala da “tradição inventada”, e a entende como:

um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica automaticamente uma continuidade em relação ao passado (HOBSBAWM, 2008, p. 9).

Inculcar valores e normas de comportamento através da repetição para manter a relação com o passado não parece ser o caso em qualquer dos filmes da terceira edição do DocTV, afinal nenhum se interessa exatamente em inventar tradição, nem mesmo em *O crime da Ulen* (Murilo Santos, MA), que revela a proximidade da tradicional família estadunidense Kennedy com a cidade de São Luís. O documentário mostra que sempre que algum fato relacionado à família é noticiado, a história de José Ribamar Mendonça é resgatada. Harold Kennedy, supostamente herdeiro da família famosa, era contador da Ulen, empresa estadunidense contratada na década de 1920 pelo governo maranhense a prestar serviços de infra-estrutura, como energia, saneamento e transporte. Ele foi morto, em 1933, pelo funcionário José Ribamar Mendonça, que havia sido demitido sem ter seus direitos trabalhistas assegurados e sem receber os últimos três meses. Entretanto, Ribamar foi elevado à qualidade de mártir pela população que, insatisfeita com os péssimos serviços prestados pela empresa estrangeira, que recebia um terço da renda do estado, viu na atitude de Ribamar um ato heroico. A maioria da população usava lamparina e consumia água contaminada e estava inconformada com os altos preços pagos por um serviço que não funcionava. Ribamar era conhecido pela característica

pacífica, nunca tinha empunhado uma arma, mas a arrogância do contador da Ulen, que dizia que lhe pagaria “só quando quisesse”, estava lhe tirando do sério. Ao reclamar a Kennedy pelos salários atrasados, foi ameaçado por este, que abriu a gaveta para pegar uma arma, mas nesse momento, o empregado foi mais rápido e atirou antes para se defender do patrão. Após o tiro, Ribamar saiu às ruas e se entregou ao primeiro policial que encontrou.

O fato é que a empresa estrangeira ainda atuou no estado até 1948 e tentou, por todos os meios, condenar Ribamar, mas este foi absolvido nos três julgamentos que enfrentou. No último, dez anos depois do segundo, São Luís estava cheia de estadunidenses que ancoraram ali para construir um aeroporto que serviria de ponto de apoio às suas tropas na Segunda Guerra, e foi essa presença que forçou o terceiro julgamento, igualmente favorável a Ribamar. Ainda tentaram, sem sucesso, levar Ribamar para ser julgado nos Estados Unidos.

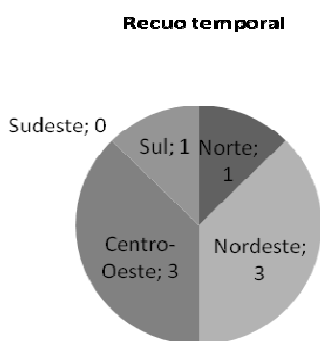
Evidentemente que *O crime da Ulen* não busca criar uma tradição no Maranhão ao relacionar a família Kennedy a um “herói” local. O filme não forja um passado que impõe práticas formais fixas que tornem incontestável a superioridade de seu povo, como objetivam os cerimoniais da realeza britânica ou o saíote dos escoceses, nos exemplos europeus do livro organizado por Hobsbawm e Ranger (2008).

No entanto, na leitura dos filmes do DocTV III, é possível substituir “tradição” por “memória”. No universo dos 35 filmes dessa edição, identifiquei nove, pouco mais de 25%, pertencentes à categoria *recuo temporal* e neles a memória é buscada como elemento fundante de determinada sociedade.

Em *Chupa, chupa, a história que veio do céu* (Roger Elarrat e Adriano Barroso, PA), o provável aparecimento de seres extraterrestres em meados de 1970 é um dos mais determinantes acontecimentos da paraense Ilha de Colares, com seus 11 mil habitantes

distribuídos na área de 111 Km². Ao recuperar esse fato para falar da região, o documentário afirma essa localidade na História. A história partilhada entre os habitantes de Colares lhes faz pertencentes de uma mesma “nação”, levando-os a apreciar seu legado, valorizando o que é deles e, assim, recuperando aquele passado que, não fosse ele, talvez estivessem alijados da História.

Vale observar que nenhum filme da região Sudeste se encaixa em *recao temporal* e que dos quatro documentários do Centro-Oeste, três são dessa categoria. Além desses, três são do Nordeste; dois do Norte e um do Sul:



O que pode indicar a ausência desta categoria na região mais desenvolvida do país? O Sudeste já teria memória suficiente? Sua sociedade já estaria devidamente fundada? Essa ideia pode merecer investigação mais detalhada em outro estudo. Mas, pode-se observar que os documentários brasileiros contemporâneos que recuam no tempo na abordagem de seus assuntos, de maneira geral, costumam chamar atenção pelo tema, não exatamente pela inovação formal – Mariguela, . No entanto, o que vale considerar neste instante é que, apesar de o regulamento do DocTV orientar para que os assuntos sejam contemporâneos, essa orientação vale para todos e, mesmo assim, a categoria *recao temporal* predominou no Centro-Oeste e inexistiu no Sudeste.

Elementos contemporâneos da cultura local: esta categoria refere-se a alguma manifestação própria da cultura de uma dada comunidade que ocorre hoje e que usa os próprios elementos para se expressar; pode ser uma prática específica da região, como as horas vividas dentro de um ônibus por trabalhadores em São Paulo (*Handerson e as horas*, Kiko Goifman, SP) ou os rituais mantidos por aldeias indígenas no Alto Xingu (*Mapulawache: Festa do Pequi*, Aiuruá Meinako, DF) ou a ocupação social de lotes ociosos em cidades mineiras (*Metros quadrados*, Inês Linke e Louise Ganz, MG) ou a assimilação do cordel em escolas e teatro em Campina Grande (*Manoel Monteiro – em vídeo, verso e prosa*, Rodrigo Lima Nunes, PB). Eis o desejo de se viver em conjunto do qual falam Hall/Renan. Em todos os exemplos desta categoria, os filmes expressam maneiras de vida em grupo, espalhadas nas culturas diversas do país.

Como vemos, a categoria “elementos contemporâneos da cultura” é a categoria responsável por mais da metade dos filmes do DocTV III (60%). É a maneira que o realizador encontrou para afirmar aspectos singulares de seu estado, destacando-o do bloco homogeneizado, que se tornam as representações feitas apressadamente para consumo massivo. Isso vale não apenas para os estados mais distantes, mas o mesmo acontece diante dos filmes do DocTV realizados no “centro”. Afinal, não podemos dizer que os DocTVs fluminenses e paulistas não conectam espectadores pela identidade uma vez que suas imagens já predominam na maior parte das *representações* ocorridas nos veículos de mídia. Não podemos dizer isso porque, mesmo no centro, há periferias.

Em *A bença* (Tarcísio Lara Puiati, RJ), não vemos imagem das paisagens-clichê do Rio de Janeiro. Ao contrário, a locação é um subúrbio, poucos planos gerais. Em geral, os interiores têm pouca luz, a iluminação é silhuetada; os planos são fechados; os enquadramentos exploram os detalhes – um canto revelando um pedaço de armário, uma lâmpada, uma gaiola, rostos. O tema é o candomblé. Especificamente, a significação que

essa religião tem na vida daquelas pessoas. No DocTV paulista *Handerson e as horas* (Kiko Goifman, SP), o filme parece provocar os acontecimentos dentro de um dos locais em que os paulistanos passam boa parte do tempo, um ônibus. O grupo de passageiros, diariamente, pega aquele ônibus, onde passa horas dentro dele até chegar ao trabalho, mas aquele foi um dia de festa, não foi um qualquer. O problema do trânsito caótico da cidade é deslocado para o interior do ônibus. Certamente, para muitos paulistanos aquilo tem um sentido especial, assim como tem o candomblé para muitos fluminenses.

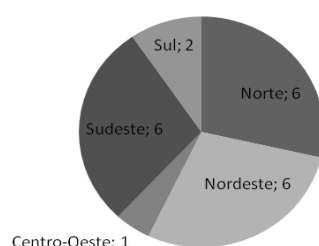
Para Bauman, a sociedade, a cultura e a linguagem mantêm sua distinção, mas elas nunca serão as mesmas por muito tempo, elas “permanecem pela mudança”. Uma cultura só pode ser dominada, se “dominar uma matriz de permutações possíveis, um conjunto jamais implementado de modo definitivo e sempre inconcluso”, o que leva a pensar a cultura como “fábrica” e também “abrigo” da identidade (BAUMAN, 2012, p. 43).

La rota del Pacífico, cultura de fronteiras (Emilson Ferreira, AC) está repleto de desejo em exprimir as peculiaridades da cultura de cada cidade abordada na região fronteira com o Brasil, Peru e Bolívia. Por momentos, através da culinária – é a tapioca, o kibe de macaxeira, o kibe de arroz, a “baixaria”, o mingau de farinha de tapioca ou o mingau de banana apresentados pela cozinheira em Rio Branco; a bebida vitaminada de Cobija, na Bolívia; ou os pratos originais de Maldonado, no Peru. Noutros momentos, mostram-se as praças e pequenas festividades em cada cidade, como se algo próprio estivesse se revelando. O filme denuncia a devastação do meio ambiente e a apropriação de terras dos trabalhadores por grandes exploradores, enquanto moradores ameaçados têm seu destino incerto. Quanto mais frágeis parecem ser os aspectos da experiência, diz Bauman, maior é o impulso em se criar alicerces. Quando o

“pertencimento” vem naturalmente, quando não se precisa reivindicar por ele, não se pensa em identidade (BAUMAN, 2012, p. 44).

Dos oito DocTVs III do Norte e dos sete do Sudeste, seis se encontram nessa categoria em cada região. No Nordeste também são seis de um total de onze produções:

Elementos contemporâneos da sociedade



Biografia: esta categoria é destinada ao filme que se presta a apresentar a trajetória de vida de um dado indivíduo que, em todos os casos do DocTV III, centram-se naquilo que o fez merecedor dessa atenção. Esses personagens biografados encontram-se num contexto específico e o risco é que esse contexto seja secundarizado por seus autores, tornando-o cristalizado, sem abranger o espectro da ampla ambiência que, certamente, lhe cerca. Rojas lembra que o indivíduo

es al mismo tiempo, miembro de una familia, y simultáneamente es también miembro de una clase, y pertenece a una cierta cultura, y está inserto tal vez en ciertas asociaciones políticas e tiene ciertos vínculos de amistad y se despliega al mismo tiempo em ciertos ámbitos como la escuela, la fábrica, el trabajo, constituyéndose de este modo em el centro posible de una tupida red o malla de interconexiones sumamente diversificada y densa (ROJAS, 2000, p. 36).

A tendência das biografias em dirigir um olhar admirador ao seu objeto, muitas vezes as leva a um tom de homenagem e enaltecimento. Na historiografia, como diz Schmidt, por muito tempo a biografia “foi vista como o modelo de história tradicional, mais propensa à apologia do que à análise, mais preocupada com os fatos do que com as grandes estruturas socioeconômicas, políticas e culturais” (SCHMIDT, 2000, p. 49).

Mas nas últimas décadas, ainda segundo Schmidt, com a aceitação crescente da micro-história, que incorpora a diminuição da escala, a biografia tem passado ao primeiro plano. O autor distingue alguns elementos que diferenciam as biografias produzidas recentemente das biografias tradicionais. Desses elementos, destacarei dois. O primeiro é “a escolha dos personagens enfocados”. A biografia tradicional volta-se para os grandes vultos da história; na nova, percebe-se interesse pelas pessoas comuns, membros de classes subalternas – o moleiro Menocchio, do clássico *O queijo e os vermes*, de Carlo Ginzburg, é o exemplo maior (SCHMIDT, 2000, p. 52-4).

Nos documentários do DocTV III que têm a biografia como sua categoria temática, não há nenhum biografado que seja grande vulto da história oficial, mas também não são indivíduos quaisquer, todos têm feitos que os tornam singulares: José Lutzenberger foi uma figura de grande expressão no movimento ecológico brasileiro e internacional; Jussara Queiroz, nos anos 1970, era uma das poucas cineastas mulheres no Brasil; Touro Moreno é um boxeador pobre que enfrenta problemas com o álcool, mas teve trajetória de campeão; Véio, de uma pequena cidade sergipana, é reconhecido pelas esculturas que produz; Reinhard Maack foi um dos primeiros ambientalistas e deu grandes contribuições às ciências, em especial à geologia, geografia e cartografia.

A segunda diferença que Schmidt destaca é relacionada aos “objetivos das biografias”. As biografias tradicionais, de acordo com ele, buscavam louvar ou denegrir os personagens abordados, “apresentando suas vidas como modelos de conduta positivos ou negativos”. As biografias novas fogem desse viés e encaram seus biografados como “vias de acesso para a compreensão de questões e/ou contextos mais amplos” (SCHMIDT, 2000, p. 55). As biografias do DocTV III são, a toda prova, favoráveis a seus biografados – eles são exemplos de virtude, determinação, ética, humildade,

superação, pioneirismo, mas de maneira geral, recuperam aspectos da cultura, dos costumes, da história e dos valores daquele ambiente. O contexto se mostra plural.

Em *Nação lascada de Véio: a glória do sertão*, (José Ribeiro Filho, SE), Véio, artista do interior de Sergipe, que produz esculturas a partir de madeiras de árvores já caídas, é o indivíduo biografado. Ao retratar o artista, o filme abarca vários aspectos do universo circundante – como as façanhas da vida do personagem, que revelam costumes e humor da região; a comida típica, que está presente em sua mesa ao dar entrevista; a obediência à hierarquia paterna, já que, ainda muito jovem, fazia seus objetos escondido do pai, que achava que “aquilo não daria dinheiro”; a presença do circo, inspirador de Véio na infância, afinal, sempre quis ser palhaço – nunca foi, mas as piadas sempre lhe acompanharam; a admiração dos colegas que se orgulham da proximidade com o artista, que “faz de um palito, um leão, um elefante”; a reunião de peças antigas em um museu popular – andajás, furadeiras de madeira, peças com até mais de 200 anos; a floresta preservada por Véio, que prega o aproveitamento sustentável da natureza; a importância secundária que Véio atribui ao dinheiro - nunca aceitou encomenda, que acha “o mesmo que ordem” e só vende suas obras a quem acha que vai valorizá-las.

Com as biografias, se espera perpetuar as heranças deixadas por certos indivíduos. A busca por uma figura do passado – mesmo que remoto – pode significar uma busca de identidade do presente; o biografado pode ser um instrumento que inspira ideias contemporâneas. Além de *Nação lascada de Véio...*, *Lutzenberger: For Ever Gaia* (Frank Coe, RS) e *Maack, profeta pé na estrada* (Frederico Fullgraf, PR) são documentários do DocTV que destacam personagens que foram (ou são) emblemáticos no trato com a natureza, assunto que está na pauta da discussão em vários campos neste início de século – político, cultural, empresarial, educacional - e que tem mobilizado, em especial, a atenção dos realizadores da terceira edição do Programa.

Maack, profeta pé na estrada aborda a trajetória de Maack, alemão nascido em 1892 e que, ao desembarcar no Paraná, se encantou com a região que, no início do século XX, atraía exploradores de diamante. Maack, aventureiro contumaz, inscreveu num diário aventuras que viveu na 1ª. Guerra, como soldado alemão – fugiu da prisão inglesa e, com nome falso, fez suas primeiras expedições, chegando à África. Era também cinegrafista amador e, no Paraná, filmou a natureza quase intocável e seu povo, registrando com sua câmera o nascimento de Londrina e outras cidades. Em seu epitáfio, se lê: “aqui descansa Reinhard Maack, geógrafo, geólogo, paleontólogo, conhecedor das leis da natureza, cujo alerta precoce não conseguiu evitar o pior”. Esse é o mote do filme – a advertência prematura de Maack para o futuro da prática da devastação. Em 1950, ele profetizou que, em pouco tempo, as florestas nativas do Paraná estariam destruídas. Um agrônomo confirma que a região foi devastada com o plantio do café. Um geólogo octogenário denuncia que mais recentemente, as usinas hidrelétricas e a soja contribuem fortemente para a extinção de algumas espécies de plantas – “as perobas que se viam antes, hoje é só soja e café”.

Do mesmo modo, ao trazer à frente a vida da cineasta Jussara Queiroz, em *O Voo Silenciado do Jucurutu - Sobre a Cineasta Jussara Queiroz* (Paulo Laguardia, RN), é também estabelecido um diálogo com o presente – a personalidade aguerrida da personagem contrasta com a freqüente acusação de apatia política das novas gerações. Com participação importante na manutenção do curso de cinema, da Universidade Federal Fluminense, Jussara, vinda do interior do Rio Grande do Norte, na década de 1970, encabeçou um movimento em prol do curso – assim como em outras causas. Segundo depoimento do professor Tunico Amancio no filme, ela era de uma geração que tomava para si a tarefa, no caso, de modernizar o curso de cinema, “não delegava isso para a instituição”; ela mesma fazia “o trabalho político para conseguir o que

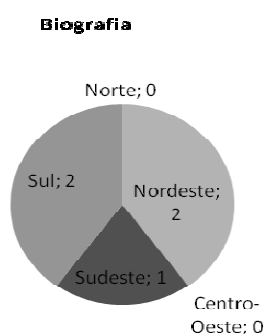
faltava”. A cineasta Neli Neves, em depoimento no filme, conta que estava na sala de aula quando entraram três pessoas – “a Jussara, com forte sotaque; um outro, que era gago; e um terceiro que falava pra dentro” -; ela diz que não entendeu quase nada do que falaram, só que tinham que salvar o curso de cinema, que estava prestes a ser fechado por falta de alunos. Colegas falam que Jussara fazia filmes de baixíssimos orçamentos e que era hábil para estimar quanto custaria “transformar uma idéia em filme”. Em seus filmes, ela questionava a linguagem, “valorizava a luz, a *mise-en-scène*, o trabalho de ator”, nas palavras de Amancio. De acordo com outro depoimento, ela nunca almejou ir para a televisão ou fazer “filme hollywoodiano”. A jornalista Ana de Angelis diz que Jussara foi uma referência em sua vida, “foi uma pessoa que soube se impor – foi mulher, nordestina - e ainda assim quis ser cineasta na década de 70, era a referência de mulher inteligente”. No auge da carreira e no início das filmagens do inacabado *O voo do menino pipa* (1996), Jussara sentiu os primeiros sintomas da doença que iria lhe tirar a consciência. Alheia, hoje vive em Natal, com a família.

Como diz Denise Tavares, “biografar é sempre, inevitavelmente, vasculhar o já vivido” (TAVARES, 2011, p. 720). Mesmo que o biografado esteja vivo e presente na construção de sua própria história, seus feitos, pelo menos a maior parte deles, estão no passado. Assim, o que as biografias buscam é materializar esse tempo e espaço. De acordo com Tavares, fazer emergir esse tempo e espaço transforma-se na própria gramática do documentário. Nessa tarefa, é comum recorrer-se à imaginação.

Além do mais, é conhecido o interesse do espectador pelo *voyeurismo*. Muitos documentários brasileiros dos últimos anos que tiveram visibilidade dedicaram-se em explorar aspectos da vida de alguns personagens – *Simonal, ninguém sabe o duro que dei* (Cláudio Manoel, Micael Langer, Calvito Leal, 2009), *O homem que engarrafava nuvens* (Lírio Ferreira, 2010), *Só dez por cento é mentira* (Pedro César, 2009), *Loki*,

Arnaldo Baptista (Paulo Henrique Fontenelle, 2008), *Herbert de perto* (Roberto Berliner e Pedro Bronz, 2009), *Rita Cadillac, a lady do povo* (Toni Venturi, 2010), *Alô, alô, Terezinha!* (Nelson Hoineff, 2009), dentre tantos outros.

Entretanto, a biografia está presente em apenas cinco filmes da terceira edição do DocTV (14%), o que pode ser reflexo muito mais da direção dada pela seleção dos projetos contemplados do que do provável impulso do realizador. As regiões Norte e Centro-Oeste não realizaram nenhuma biografia; o Nordeste e o Sul realizaram duas, cada região; e no Sudeste, o estado do Espírito Santo produziu uma:



Vale considerar que alguns filmes ficam na fronteira entre uma e outra categoria, como *Sasha Siemel, o caçador de onça* (Cândido Alberto da Fonseca, MS) que, apesar de abordar a vida do personagem que dá nome ao título, o filme não entrou na categoria *biografia*, mas na de *recurso temporal*, uma vez que o documentário não está tão interessado na vida do personagem quanto na história da caça, que tem no personagem o ápice desse assunto; sua história é pretexto para desenvolver o tema da caça, importante na economia da região em meados do século XX. Esse dilema se repetiu em relação a outros filmes, que nos levaram a optar pela categoria que mais ressalta.

OS FILMES DO DOCTV III E SUAS RESPECTIVAS CATEGORIAS TEMÁTICAS

No quadro a seguir, apresentamos as categorias de abordagem encontradas nos documentários do DocTV III. As informações sobre estado, título e direção são baseadas na catalogação feita no livro *DocTV: operação de rede*, publicado em 2011, com apoio do MinC. No entanto, o título do documentário de Roraima diverge do que consta no filme propriamente. Nesse caso, optou-se por esse último, assim como o nome de alguns diretores, que aqui prevalece também o que consta no filme, muitas vezes com sobrenomes reduzidos. A grafia dos títulos não manteve as maiúsculas em cada palavra, como consta no livro. As sinopses, embora algumas pareçam ser do projeto e não do filme pronto, mantiveram-se as mesmas, por trazerem mais elementos sobre o filme que o que consta no *folder* de divulgação, outra fonte disponível.

ESTADO	TÍTULO	DIREÇÃO	CATEGORIA TEMÁTICA
AC	La rota del Pacífico, culturas de fronteira Aborda o projeto estratégico de integração econômica entre Brasil, Bolívia e Peru, por meio da construção da estrada do Pacífico (<i>La carretera del Pacífico</i>), que promete transformar a economia da região por meio da criação de uma via para o escoamento da riqueza dos três países entre a Floresta Amazônica e o Oceano Pacífico. É um <i>road movie</i> pelas culturas que se tecem no interstício Floresta Amazônica-Cordilheira dos Andes, tornando a estrada o fio narrativo de captura dos símbolos dessa heterogeneidade. Convida à reflexão sobre a compulsão do nosso modelo de desenvolvimento.	Emilson Ferreira	Elementos contemporâneos da sociedade local
AM	A saga do piabeiro Toda manhã, às margens do Rio Negro, no maior arquipélago do mundo – Mariuá – os piabeiros viajam sem data de retorno, subindo e descendo os afluentes atrás de variadas espécies de peixes ornamentais. Seu modo de vida segue o ritmo das estações de cheia e vazante dos rios, enfrentando todo o tipo de adversidades para desenvolver um trabalho secular. “A saga do piabeiro” aborda a exploração do trabalho dos piabeiros na região amazônica pelos “patrões de pesca” (intermediários que financiam as pescarias), função caracterizada pela baixa remuneração e pelo não reconhecimento dos direitos trabalhistas, em meio ao lucrativo mercado de exportação de peixes ornamentais.	José Guedes	Elementos contemporâneos da sociedade local
AP	Alô, alô Amazônia Manifestações de saudade, avisos de reuniões de trabalho, cobranças, felicitações de aniversário, notas de falecimento, etc. Desde a sua estreia, o	Gavin Andrews	Elementos contemporâneos da sociedade local

	programa “Alô, alô Amazônia”, levado ao ar diariamente pela Rádio Difusora de Macapá, funciona como um elo entre os moradores das regiões ribeirinhas e quem mora em Macapá, a capital do Amapá. Adotando o principal meio de comunicação com o interior do Estado como procedimento de captação da realidade, o documentário mergulha na cultura amapaense revelando histórias da população ribeirinha do Amapá, por vezes, íntimas, pessoais, que só se tornam públicas pela necessidade de comunicação.		
PA	Chupa Chupa: a história que veio do céu O filme trabalha a presença do evento no imaginário dos colarenses, por meio da obra de Mestre Pacau, pescador e compositor de carimbo que tem como principal tema o “chupa-chupa”, expressão atribuída pelos moradores da ilha de Colares, no Pará, a Objetos Voadores Não Identificados que, em 1977, teriam feito aparições nos céus da cidade e até sugado o sangue de alguns colonos. magoados pelos comentários jocosos da imprensa e população do Estado, o episódio teria chamado a atenção do poder público e das autoridades militares, que teriam montado a maior operação militar em torno de um evento ufológico que se tem notícia no Brasil.	Roger Elarrat e Adriano Barroso	Recuo temporal
PA	Serra Pelada - esperança não é sonho O documentário aborda a expectativa de reabertura do garimpo de Serra Pelada pelos 7 mil remanescentes da população garimpeira que, vivendo em condições muito precárias, chegaram a se voltar contra a própria Vila, escavando o cemitério em busca de ouro. Considerado o maior garimpo a céu aberto do mundo na década de 1980. Serra Pelada chegou a extrair, em seu auge, uma tonelada de ouro por mês, chegando a mobilizar o trabalho de 80 mil homens. Vinte anos depois, a vila de Serra Pelada não tem mais histórias de riqueza para contar. E, como num jogo de azar, poucos ficaram ricos.	Priscilla Brasil	Elementos contemporâneos da sociedade local
RO	Quilombagem Aborda o processo de formação e resistência da comunidade negra dos quilombos de Santo Antônio de Guaporé e Pedras Negras, na fronteira entre Brasil e Bolívia, a partir da ocupação do Vale do Guaporé, no século XVIII pelos Reinos de Portugal e Espanha, para exploração do ouro com mão de obra escrava de negros trazidos de vários pontos da África. O documentário promove uma revisão histórica, contextualizando o drama diário das comunidades com a falta de transporte, acesso precário à saúde e educação, a tragédia das famílias que foram expulsas para as cidades mais próximas, e o conflito fundiário instalado pelo Ibama, a partir da criação de uma reserva biológica no território quilombola.	Jurandir Costa e Fernanda Kopanakis	Elementos contemporâneos da sociedade local
RR	Nas trilhas de Makunaima Promove uma expedição reveladora das relações do povo de Roraima com o seu bem simbólico mais significativo – o Monte Roraima. O mito da Pedra de Makunaima, transmitido de geração em	Thiago Chaves Briglia	Recuo temporal

	geração pelos índios Ingaricó e Taurepang, alimenta uma cadeia de percepções em relação ao “Monte Sagrado”, inspiração para o escritor Mário de Andrade, em seu romance “Makunaíma”, e combustível de uma emergente indústria turística.		
TO	Raimunda, a quebradeira Traça um paralelo entre a vida de Raimunda Gomes da Silva, dedicada aos direitos das mulheres quebradeiras de coco babaçu da região do Bico do Papagaio e à criação de sindicatos de trabalhadores rurais, sempre ao lado do padre Jósimo Moraes Tavares, assassinado por pistoleiros em 1986, e o processo de ocupação e transformação da região. “Raimunda, a quebradeira” pretende submeter os últimos 30 anos, marcados por violentos conflitos de terra e pela organização das mulheres quebradeiras de coco babaçu, a uma revisão histórica em defesa da luta pela posse da terra, da agroecologia e do extrativismo.	Marcelo Silva	Elementos contemporâneos da sociedade local
AL	Calabar A quem Calabar traiu? A quem Calabar deveria fidelidade? Cobiçado por holandeses e franceses, e em franco processo de dizimação dos povos indígenas, o Brasil do século XVII era dominado por Portugal que, por sua vez, estava sob domínio da Coroa Espanhola. Norteando a narrativa por meio da construção de uma certa iconografia para Calabar, o documentário faz um apanhado de todo o ideário e imaginário criado em torno de sua figura a partir de um teatro de sombras e de entrevistas realizadas em locais da cidade de Porto Calvo, onde nasceu e morreu Calabar, e onde os fatos se deram.	Hermano Figueiredo	Recuo temporal
BA	Os negativos Arlete Soares, fotógrafa e editora da obra de Pierre Verger no Brasil, guarda as lembranças de sua vivência com o conhecido antropólogo num quarto escuro. “Os Negativos” revela em três atos e numa estrutura dramática que respeita a ordem cronológica dos acontecimentos, as diferentes fases do relacionamento Arlete/Verger: desde o encontro dos dois, na década de 70, passando pela fundação da Editora Corrupio, pela viagem a Paris e o achado dos mais de 60.000 negativos que Verger julgava perdidos; pelo amor intenso vivido, mas sublimado; pela velhice de Verger, quando Arlete passa a fotografar por ele; pelo início da Fundação Pierre Verger; pelas traições, processo e reconciliações, até a morte do antropólogo.	Ángel Díez	Recuo temporal
BA	As cores da caatinga Região do Norte da Bahia que teria servido de esconderijo para o bando de Lampião e onde se localiza a Canudos de Antônio Conselheiro, o Raso da Catarina é o espaço de apresentação da caatinga, para além do estereótipo, por meio de dinâmicas como o turismo sustentável de observação das aves, a pesquisa sobre as plantas medicinais locais, a produção de doces de sabores exóticos, etc. “As Cores da Caatinga” se apóia	Isana Pontes	Elementos contemporâneos da sociedade local

	nas singularidades do povo, da natureza e da cultura do Raso da Catarina e investe contra exploração irracional do meio ambiente e contra o “mito” de que caatinga e miséria são sinônimos.		
CE	Uma encruzilhada Aprazível No sertão do Ceará, um movimentado entroncamento rodoviário é observado por moradores que, alheios a ele, levam uma vida lenta e artesanal. O contraste entre quem passa e quem mora é o mote de “Uma Encruzilhada Aprazível”. Uma sorte de <i>road movie</i> em que a estrada é mais sugerida do que explicitada. Apreender o destino deste local de passagem é uma das tarefas do documentário, que apresenta os modos de vida presentes no entroncamento rodoviário. E em seu entorno, como uma alegoria da cultura do Estado.	Ruy Vasconcelos	Elementos contemporâneos da sociedade local
CE	Sábado à noite Personagens anônimos, imagens abstratas e sons se misturam em uma viagem noturna por Fortaleza. O documentário produz um “autoretrato” da cidade, para que esta se observe por uma ótica diversa, múltipla de impressões sobre si nos modos como se afetam mutuamente a cidade e seus habitantes. “Sábado à Noite” é um documentário sobre a cidade de Fortaleza e seus habitantes num sábado na noite, construindo um olhar que busca provocar o estranhamento dos hábitos cotidianos, usando o acaso como fio condutor.	Ivo Lopes	Elementos contemporâneos da sociedade local
MA	O crime da Ulen Reconstrói a imagem pública de José de Ribamar Mendonça, considerado um herói por ter assassinado em 1933, em São Luís do Maranhão, o norte-americano John Harold Kennedy, contador da <i>Ulen Company</i> e suposto tio do presidente John Fitzgerald Kennedy. Após ser demitido injustamente e ter sua indenização suspensa, José de Ribamar Mendonça, ex-bilheteiro da estação de bondes da Ulen, mata o americano, responsável pelas demissões. O depoimento do radialista José de Ribamar Salim aborda o assassinato do contador da Ulen, relacionando-o com a morte do presidente Kennedy, na tarde de 22 de novembro de 1963. São Luís seria então o local de origem das sucessivas “tragédia dos Kennedy”.	Murilo Santos	Recuo temporal
PB	Manoel Monteiro - em vídeo, verso e prosa Tem o propósito de relatar como a literatura de cordel, sobretudo a de Manoel Monteiro, está sendo apropriada na educação em um novo contexto, o de passar conhecimento sobre questões atuais, de forma atrativa e acessível a qualquer faixa etária, grau de escolaridade ou nível social. Fazendo uso de diferentes linguagens artísticas, o documentário tem forte atuação junto à comunidade, por meio de oficinas em escolas públicas e particulares, com a intenção de discutir, de forma aberta, a inserção da cultura popular nos métodos pedagógicos.	Rodrigo Lima Nunes	Elementos contemporâneos da sociedade local

PE	Uma cruz, uma história e uma estrada <i>Road movie</i> que parte da cidade de Recife e percorre mais de 3500 km pela Zona da Mata Agreste e os sertões dos vales do Moxotó, Pajeú e Cariris, e adota como procedimento o registro de histórias de vida e morte, a partir da identificação das Cruzes que são erguidas à beira das estradas e caminhos. Histórias de vida de anônimos e de famosos com um único destino trágico: o de tombarem sem vida à margem de uma estrada, asfaltada ou de chão batido, na grande metrópole ou nos mais longínquos sertões. O documentário fala do efêmero e do eterno; do humano e do Divino; do agora e do depois.	Wilson Freire	Elementos contemporâneos da sociedade local
PI	Um corpo subterrâneo <i>Road movie</i> entre o extremo norte e o extremo sul do Piauí, “Um corpo subterrâneo” promove uma viagem em busca da memória do homem piauiense, agenciada pelo diálogo poético pontuado por nascimento e morte. A espinha dorsal do documentário é uma viagem do extremo norte ao extremo sul do Piauí, tendo como ponto de partida a vila de pescadores Barrinha e o de chegada, a cidade de Gilbués. Os cemitérios das cidades de Piripiri, Teresina, Amarante, Oeiras e São Raimundo Nonato são os espaços onde o documentário busca personagens que contarão histórias de vida de seus parentes ali enterrados.	Douglas Machado	Elementos contemporâneos da sociedade local
RN	O voo silenciado do Jucurutu - sobre a cineasta Jussara Queiroz Uma homenagem audiovisual à vida e obra da cineasta potiguar Jussara Queiroz, que nasceu em Jucurutu, interior do Rio Grande do Norte, de onde saiu adolescente para Niterói, para fazer cinema. Representante do cinema engajado dos anos 1980 e 1990, realizou os premiados “Acredito que o mundo será melhor” e “A Árvore de Marcação”. Acometida por uma encefalite herpética, em 1996, Jussara encontra-se hoje, aos 50 anos, impossibilitada de se expressar plenamente e limitada para exercer a função para a qual tanto se preparou e com que tanto sonhou.	Paulo Laguardia	Biografia
SE	Nação lascada de Véio: a glória do sertão Situado na altura do km 8 da BR-206, no Estado de Sergipe, encontra-se o sítio Soarte, de propriedade de Cícero Alves dos Santos, mais conhecido na região como “Véio”. No espaço existente entre a cancela da entrada e sua residência há um estranho conjunto de esculturas disforme, compostas pelos tipos de madeira disponíveis no local. Expostas a céu aberto, compõem um cenário que provoca diferentes reações entre os transeuntes diante daquelas “esquisitices”. Adentrando a casa de Véio, descortina-se a oficina do artesão. É o universo desse artista sergipano que o documentário procura narrar, buscando revelar através dessa personagem a visão de mundo do sertanejo.	Ribeiro Filho	Biografia
DF	Mapulawache: festa do Pequii Através do olhar do índio Ayuruá Mehináku e da câmera dirigida por ele, este documentário nos	Aiuruá Meinako	Elementos contemporâneos da

	leva a um passeio etnográfico pela cultura de sua tribo. A aldeia no Alto Xingu, circundada pelas malocas individuais, é o cenário natural. A relação direta da câmera com os personagens, sem diálogos ensaiados, revela os estados de espírito e os traços faciais que se abrem para os “de fora”, permitindo apreender os conteúdos. Não há diálogos preconcebidos, apenas as vozes e os sons próprios da festa. A ideia do filme partiu do desejo dos Mehináku de se deixarem ver pelo Outro, de abrir o espaço da tribo para serem olhados e vistos.		sociedade local
GO	Café com pão, manteiga não... Na década de 1980, quando o presidente José Sarney lançou oficialmente em Porangatu/GO o Programa Integrado de Desenvolvimento Brasil Central, cujo braço principal era a norte-Sul, os meios de comunicação de massa do Sul e do Sudeste reavivaram a polêmica dando vozes aos críticos que repetiram o argumento secular segundo o qual a estrada de ferro ligava “o nada a nenhum lugar”. O documentário revela a importância das estradas de ferro para a formação do Estado de Goiás, e reflete sobre a história dos projetos de construção de ferrovias no Brasil à luz da reflexão desenvolvimentista, por meio de uma viagem pela Estrada de Ferro Goiás, conduzida por um antigo maquinista.	Viviane Louise	Recuo temporal
MT	Resgate “Resgate” faz uso de animações, ilustrações, pinturas e som de eletro-folk para comentar 18 depoimentos de professores, médicos, costureiras, poetas e comerciantes que hoje emprestam seus nomes a escolas, ruas e bairros, contando, com sotaque forte e vocabulário local, passagens de suas vidas. A trivial celebração dos participantes de Big Brothers é uma das causas originais desta obra; o desencanto político, a paupérrima e cristalizada representação na mídia brasileira dos que vivem em Mato Grosso são outras. O esquecimento de conterrâneos diante do passar do tempo também impulsionou este épico digital.	Luiz Marchetti (O livro considera Wanda Marchetti também como diretora. Entretanto, nos créditos do filme, ela assina “pesquisa, argumento e roteiro”).	Recuo temporal
MS	Sasha Siemel - o caçador de onças O documentário promove uma revisão histórica da passagem do letoniano Sasha Siemel pelo Mato Grosso, na década de 1950, introdutor de uma prática de caçada esportiva por meio de safáris filmados e com platéia, como espetáculo em que empalava onças vivas. Os eventos atraíam estrangeiros, tendo por figura mais ilustre o ex-presidente dos EUA, Franklin Roosevelt. Os registros dos safáris feitos por Siemel tinham por objetivo a imortalização de seus feitos a partir da criação de um museu e da publicação de livros que contassem suas histórias de bravura.	Cândido Alberto da Fonseca	Recuo temporal
ES	Touro Moreno Biografia sobre a vida do lendário Touro Moreno, lutador veterano e boêmio, personagem marcante na vida capixaba, notabilizado tanto como esportista, quanto na “crônica de costumes” da capital do Espírito Santo entre as décadas de 1960 e 1980. Dono de uma invejável tenacidade aos 68	Juliano Enrico	Biografia

	anos, Touro continua na ativa, lutando para se manter em forma e aceitar novos desafios, mesmo contra lutadores até 30 anos mais jovens, e para dar aos seus filhos condições de evoluírem na carreira de pugilista. “Touro Moreno” evoca duas lutas históricas: contra Valdemar Santana, batizada de “O empate sangrento”, por meio de imagens de arquivo, e contra Rei Zulu, lutador de vale-tudo, com a recriação de situações a partir de encontro promovido pelo documentário.		
MG	Metros quadrados A cidade de Belo Horizonte possui hoje 70.000 lotes não ocupados (10% das propriedades privadas) que, para o grupo de artistas e arquitetos do Projeto Lotes Vagos, são espaços potenciais para contínuas ações de intervenção que podem transformá-los em espaços públicos temporários. Esse projeto criou as diretrizes para o documentário, que reconstrói as relações entre as pessoas PR meio de intervenções nesses lotes desocupados, enfocando, sobretudo, sua repercussão na paisagem urbana e no comportamento social. Além de discutir ideias como o vago, a propriedade, o jardim e o uso coletivo, registra ainda uma cidade invisível, na qual os lotes são revelados como lugares potenciais para criar múltiplos lugares e devires.	Ines Linke e Louise Ganz	Elementos contemporâneos da sociedade local
MG	Agosto de minha gente Na zona rural do noroeste de Minas Gerais, quando uma pessoa vai comprar ou vender criações (rezes, cavalos, etc), ela não diz que vai fazer um negócio, ou comerciar, mas sim catirar. A catira se dá numa cena de aposta, de incerteza, entre dois ou mais “jogadores”. Também usado nesta região é a palavra “barganha”. Barganhadores de uma ou duas cabeças de gado podem passar o dia, ou até mesmo a semana, discutindo o preço e o valor da mercadoria. “Agosto de minha gente” acompanha o dia a dia de alguns personagens na região do Alto Paranaíba mostrando os sertanejos em suas atividades cotidianas e também na catira de animais.	Ruben Caixeta de Queiroz	Elementos contemporâneos da sociedade local
RJ	A bença Traz o dia a dia de três senhoras do candomblé na Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro, abordando temas como a idade, a passagem do tempo, o respeito mútuo entre jovens e idosos dentro do candomblé e a crença no culto dos orixás. Mãe Enedina, de 90 anos, acabou de perder o neto com quem morava e enfrenta os desafios de mudar de casa. Mãe Maria, aos 74 anos, divide-se entre as atividades de “criar” os iaôs, iniciantes do culto de orixás, no terreiro Axé Opó Alonjá, e a vida na sua comunidade. Viver para o candomblé é o lema de Mãe Mimi, mãe-de-santo, de 75 anos.	Tarcísio Lara Puiati	Elementos contemporâneos da sociedade local
RJ	20 anos de Suvaco Alguns foliões participantes da roda de samba integram a equipe de filmagem de “20 anos de Suvaco”, convertendo o documentário em um verdadeiro “filme fundo de quintal”. Reunindo	Paola Vieira	Elementos contemporâneos da sociedade local

	um farto material de arquivo, o documentário organiza as histórias da formação do bloco, que coincide com o período de redemocratização do país, resultando num registro único de uma parte da história contemporânea do carnaval carioca. Trata-se do grupo “Suvaco do Cristo”, que surgiu na década de 1980 como uma espécie de agrupamento sócio-artístico-político para se transformar em um dos maiores blocos de carnaval de rua do Rio de Janeiro, desfilando com 50 mil foliões.		
SP	Zumbi somos nós Manifesto sonoro e visual que traz as novas sonoridades e imagens urbanas, e seu elo indivisível com o legado afro-brasileiro. Espécie de bricolagem que une os tambores ancestrais, os ritmos contemporâneos e as novas simbologias visuais. “Zumbi somos nós” propõe uma reflexão sobre questões raciais na sociedade brasileira contemporânea e a criação de estratégias artísticas para responder a essas questões, inscrevendo na vida cotidiana novas formas de olhar, pensar e agir. O documentário é um desdobramento da linguagem de Frente 3 de Fevereiro, grupo que aborda o racismo na sociedade através de intervenções artísticas, e cria um diálogo afinado entre imagem e som, norteado por narradores-personagens-mc’s.	Frente 3 de Fevereiro	Elementos contemporâneos da sociedade local
SP	Handerson e as horas Documentário feito a partir de um único plano-sequência, “Handerson e as horas” é um filme sobre a duração, sobre o tempo passado em um trajeto de um ônibus que sai do bairro Grajaú, na zona Sul de São Paulo, até o Largo da Batata. Calcula-se que, em média, o paulistano passa 1 hora e 50 minutos por dia no trânsito. São aproximadamente 10 horas por semana. Mais de 10 anos em um transporte coletivo numa vida. Com tanto tempo no ônibus, as pessoas criam fortes laços de amizade, realizando inclusive festas. E é essa tensão que marca o filme. Uma “farra” que começa às 6h00 da manhã e dura mais de duas horas. Pessoas entediadas e desoladas de um lado, e outras com um desejo incrível de aproveitar esse período dentro do transporte coletivo.	Kiko Goifman	Elementos contemporâneos da sociedade local
PR	Estado de resistência Ofensiva contra a ação das grandes corporações da química fina em nosso país. “Estado de resistência” é uma denúncia contundente ao processo em curso de condicionamento dos solos para cultivo agrícola, padronização dos hábitos alimentares da população, e as demais implicações da introdução da transgenia no Paraná, o maior produtor de grãos do Brasil. O documentário aborda os diferentes modos de produção agrícola a partir de um corte longitudinal, da divisa com São Paulo à Santa Catarina, buscando respostas para as seguintes questões: qual é o negócio do agronegócio? O que há por trás da monocultura e da transgenia? Qual é o papel da mídia nesse processo? Quais são as relações entre a produção de alimentos e a	Berenice Mendes	Elementos contemporâneos da sociedade local

	cultura de um povo?		
PR	Maack, profeta pé na estrada Biografia sobre o geólogo teuto-brasileiro Reinhard Maack, nascido em 1892 em Herford, na Alemanha, e falecido e sepultado em 1969, em Curitiba, no Paraná, que alardeou a devastação das paisagens do Paraná na década de 1920, registradas em 16mm pelo próprio antes da chegada da cultura da cafeicultura ao norte paranaense. “Maack, o profeta da devastação” retorna aos cenários de Maack exatos oitenta anos após a documentação, registrando as graves alterações nos grandes ecossistemas e biomas no Paraná, de onde foram expulsos seus últimos habitantes autóctones, indígenas, e explorados até sua exaustão, como a Floresta de Araucária.	Frederico Füllgraf	Biografia
RS	Lutzenberger: for ever Gaia O documentário apresenta as ideias e realizações do ecologista José Lutzenberger através de três linhas de abordagem: as origens, as obras e a reverência à vida. As imagens são intercaladas com cenas em animação, assinadas pelo animador Otto Guerra. “Lutzenberger: for ever Gaia” reúne imagens e depoimentos coletados em diversos lugares onde o ecologista atuou, além de entrevistas com o próprio Lutzenberger, filmadas antes de seu falecimento. O documentário conta com a colaboração do diretor de fotografia Piotr Jaxa, conhecido por sua atuação na trilogia das cores, do cineasta polonês Kieslowski.	Frank Coe (No livro, Otto Guerra consta também como diretor. Entretanto, nos créditos do filme, ele assina “direção geral de animação”).	Biografia
RS	Blau Nunes - O vaqueano O documentário identificou Blau Nunes nos relatos e experiências de personagens reais da vida riograndense, revelando sua constituição psicológica e mesmo fisionômica, reconstruindo esse personagem real e mítico, não como apresentação do escritor ou da obra literária, mas como diálogo contemporâneo com a cultura gauchesca. “Vaqueano” (espanholismo que designa conhecedor dos caminhos, guia) é uma característica do personagem Blau Nunes que, em processo da construção identitária gaúcha, migrou da realidade para as obras de João Simões Lopes Neto, em seus “Contos gauchescos e lendas do Sul”, publicadas no início do século XX.	André Costantin	Recuo temporal
SC	Dyckias Questiona a expressão “desenvolvimento sustentável” ao abordar o processo de extinção da bromélia e de seu meio ambiente pelo lago formado pela construção da barragem da Usina Hidrelétrica de Barra Grande. <i>Dychia distachya</i> é um gênero de bromeliáceas endêmicas que se localiza exclusivamente às margens dos rios Uruguai e Pelotas, nas divisa dos estados de Santa Catarina e do Rio Grande do Sul, incluída em 1992 na Lista Oficial da Flora Ameaçada de Extinção (Ibama).	Iur Gómez e Jonas Edson Pinto	Elementos contemporâneos da sociedade local

SOBRE ALGUNS TEMAS: O QUE VÊ E O QUE DIZ O DOCTV III

Vistos em conjunto, os documentários da terceira edição do DocTV trazem um frescor nos temas, objetos e figuras tratados, como a trajetória dos peixes ornamentais, que das mãos dos pequenos pescadores dos rios da Amazônia, alcançam o mundo em preços que se multiplicam (*A saga do piabeiro*, José Guedes, AM); as fortes evidências do aparecimento de seres de outro planeta vivenciadas pelos habitantes da pequena cidade paraense em meados dos 1970 e a interferência da Aeronáutica em esconder os fatos (*Chupa, chupa: a história que veio do céu*, Roger Elarrat e Adriano Barroso, PA); os ex-garimpeiros da Serra Pelada que não abandonaram a área na esperança que seja liberada para novas explorações, enquanto é testada sua capacidade de resistir às condições hostis de uma “terra de ninguém”, diante da suposta ameaça da Mineradora Vale do Rio Doce (*Serra Pelada: esperança não é sonho*, Priscilla Brasil, PA); a história da caça de onças no Pantanal mato-grossense e a vida do ucraniano Sasha Siemel, um dos maiores caçadores na década de 1950 (*Sasha Siemel: o caçador de onças*, Cândido Alberto da Fonseca, MS), etc.

Sem dúvida, pode-se dizer que os assuntos que mais se destacam nos filmes da terceira edição do DocTV são relacionados ao meio ambiente, quase sempre incluindo a denúncia de que povos nativos estão sendo expulsos de suas próprias terras. Pelo menos onze documentários tratam desse tema, sendo que dos cinco filmes da região Sul, quatro têm essa temática como central – a ameaça das sementes transgênicas que fazem as plantas naturais perderem suas memórias genéticas, podendo levar a que somente empresas passem a fabricar alimentos (*Estado de Resistência*, Berenice Mendes, PR); hidrelétricas construídas sem aparente necessidade, conduzindo moradores a terras estranhas e colocando em extinção vegetações típicas e únicas no mundo (*Dyckias*, Iur Gómez, SC); homens que dedicaram sua vida à compreensão e aos cuidados com a

natureza (*Lutzberger: for ever Gaia*; Frank Coe, RS; *Maack, profeta pé na estrada*, Frederico Fullgraf, PR).

Assim como no Sul, em mais da metade dos documentários da região Norte também se tem a ameaça ao meio ambiente e a exploração do homem e da mulher como temáticas principais. A desapropriação de terras de comunidades inteiras por fazendeiros - ou grandes empresários - perpassa alguns dos filmes, como *Quilombagem* (Jurandir Freire e Fernanda Kopanakis, RR); *Serra Pelada: Esperança não é sonho* (Priscilla Brasil, PA); *Raimunda, a quebradeira* (Marcelo Silva, TO), *A saga do piabeiro* (José Guedes, AM) e *La Rota del Pacífico, culturas de fronteiras* (Emilson Ferreira, AC).

Ainda denunciando a exploração da natureza e das pessoas, encontramos, no Nordeste, *As cores da caatinga* (Isana Pontes, BA) e *Nação lascada de Véio: a glória do sertão* (José Ribeiro Filho, SE), que apresenta o trabalho do escultor Véio, baseado na proteção do meio-ambiente.

Curioso observar o predomínio da temática ambiental - incluindo a exploração do homem em sua própria terra - nas regiões fronteiriças com outros países, o Sul e o Norte.

Hall diz que a cultura nacional busca unificar as identidades, não considerando as diferenças de “classe, gênero ou raça” (HALL, 2002, p. 59). Mas os filmes resultantes do DocTV são realizados por diretores e produtores independentes, isto é, desvinculados da empresa televisiva que exhibe seu filme e que, ela sim, poderia ter esse impulso pela unificação e pela generalização. As singularidades e diferenças destacadas nos documentários dos realizadores independentes do DocTV é que parecem definir seus espaços, não por meio de características rígidas e próprias, mas através da coexistência de variadas maneiras e estilos de ser e de viver. De maneira geral, esses documentários demonstram certa complexidade nas relações estabelecidas. O DocTV III *Raimunda, a*

quebradeira (Marcelo Silva, TO) gira em torno de mulheres quebradeiras de coco, atividade de onde tiram seu sustento; elas se veem ameaçadas pela chegada de grandes empresas que, além de adquirirem o direito das terras, passam a extrair coco de forma mecanizada, em quantidade bem superior à extração manual realizada por elas. Se é verdade que há discursos resignados daquelas pessoas simples e sem estudo, é fato que há outro lado bem articulado, encabeçado por Raimunda, a quebradeira que dá título ao documentário, que, de analfabeta e sem senso crítico no passado, politizou-se e adquiriu escolaridade, transformando-se numa importante liderança na área do Bico de Papagaio, ajudando na resistência aos interesses de grandes investidores.

As características de comunidades e de pessoas presentes nos filmes não simbolizam um único povo. Afinal, dentro das mesmas classes sociais e dos mesmos grupos étnicos e de gênero há diferenças. E essa variedade não pode, portanto, ser própria de uma única região. Diferentemente da generalização grosseira que os veículos de massa costumam fazer em nome de uma “cultura nacional”, os filmes do DocTV buscam singularidades para identificar seus espaços, embora nem sempre consigam se desvincular das mesmas visibilidades.

As cores da caatinga (Isana Pontes, BA) busca romper com a ideia de que o sertão, localizado na região semi-árida, é confinado ao sofrimento, ao lamento, às cores preto e branco, ao som monocórdio de uma natureza ingrata e que pune seus filhos, injustiçados impotentes. O filme, desde o título, emana colorido – das araras e outros pássaros, da vegetação que, verde ou seca, apresenta variações de cor. A caatinga aqui é a região das ervas, dos frutos e das plantas raras; de umbuzeiros e maracujás do mato; o *habitat* natural da “ararinha azul”, ameaçada pelo contrabando. O discurso filmico é o de trazer a viabilidade da região à tona. Nos depoimentos, enfatiza-se a especificidade da localidade - mesmo com suas poucas chuvas, a vida é possível se ajustar àquele

ambiente, com a construção de cisternas, por exemplo. Os contrabandistas de animais e as empresas que exploram os frutos e plantas ameaçam os trabalhos de homens e mulheres locais, mas eles reagem, têm senso crítico, a resignação não é a tônica. O filme desvela novas formas de ver e de pensar aquele lugar, embora escorregue aqui e ali. Uma senhora idosa, identificada como “catadora de umbu”, uma das poucas vozes não “especializadas” no filme, lamenta o contrabando das araras e, ao fazê-lo, seu semblante se entristece e ela chora, o que é bem explorado pelo filme. É a visibilidade viciada de um povo vitimado pelo outro, cuja ideia foi construída e solidificada ao longo de décadas sobre aquela região.

Nas regiões Centro-Oeste, Nordeste e Sudeste não se verificaram o predomínio de nenhum tema em especial. Os assuntos são variados, passam pelo candomblé (*A bença*, Tarcísio Lara Puiati, RJ); pelo ambiente do carnaval (*20 anos de Suvaco*, Paola Vieira, RJ); pela contemplação do tempo e do lugar (*Uma encruzilhada Aprazível*, Ruy Vasconcelos, CE); pela ocupação social de lotes ociosos nas cidades (*Metros quadrados*, Ines Linke e Louise Ganz, MG); pela caça da onça no Pantanal (*Sasha Siemel: o caçador de onças*, Cândido Alberto da Fonseca, MS) ou pelos hábitos de aldeias indígenas (*Mapulawache: festa do pequi*, Aiuruá Meinako, DF), dentre outros.

As práticas sociais manifestas nas diversas comunidades vistas nos filmes - a forma das pessoas falarem, suas fisionomias, seus raciocínios, suas lógicas - não são próprias desta ou daquela região; não são natas, elas foram adquiridas ao longo da história, como ocorre, na verdade, com qualquer prática cultural.

Alexandre Figueirôa e Sérgio Dantas, analisando alguns filmes da primeira edição do DocTV, produzidos em 2003 e exibidos entre 2004 e 2005, chamada “Brasil imaginário”, identificam que a maior parte desses documentários busca as origens do

país, valoriza a cultura popular e são ambientados no meio rural, ou seja, buscam uma cultura primitiva para reafirmar o caráter nacional, semelhante aos objetivos do Instituto Nacional do Cinema Educativo – INCE (1936-1964), que era um modelo determinado pelo Estado para a construção de uma identidade nacional, ao passo que, segundo os autores, no DocTV esse processo se dá “de maneira quase inconsciente”. Contudo, acrescentam, há outros assuntos ainda nessa primeira edição, como biografias de artistas e escritores e tematizações sobre cultura popular urbana, afirmação cultural e política (DANTAS; FIGUEIRÔA, 2007, p. 271-274).

O descentramento (material, estético, discursivo e teórico) do sujeito das últimas décadas pressupõe “a dissolução de fronteiras, de heterogeneidade cultural, de interpenetração de discursos, de diálogo entre mundos” (PRYSTHON, 2010, p. 170). Da mesma forma, o descentramento temático dos filmes do DocTV e sua enorme variedade, paradoxalmente à proposta do Programa, que é *regionalizar* a produção, acaba propondo a extinção de fronteiras imaginárias que costumam aprisionar determinados espaços em ideias redutoras e simplificadas.

Esse descentramento parece se repetir no campo estético, constituindo-se em outra fronteira que se dissolve ao ser capaz de estabelecer estéticas cinematográficas alternativas, deslocando o papel de algumas “periferias”, como os DocTVs cearenses *Sábado à noite* e *Encruzilhada Aprazível*, que se destacam – para o bem e para o mal – com suas propostas estéticas provocativas. Afinal, é através do estilo que se alcança a textura perceptível do filme, como afirma David Bordwell. É dos aspectos estilísticos dos filmes do DocTV III que trataremos no próximo capítulo.

Capítulo IV – DocTV III no contexto do documentário brasileiro contemporâneo

Rogério Luz diz que o cinema brasileiro, desde cedo, foi levado a representar o país e seu povo: “sua exuberante natureza tropical, seus costumes civilizados ou exóticos, as personalidades marcantes, os acontecimentos característicos”. Dessa forma, o cinema foi, sucessivamente, identificando o país com sua “elite civilizada”, a sua “boa gente”, as “camadas ou categorias sociais exploradas e oprimidas”, a “classe média dos grandes centros urbanos”, as “minorias e seus movimentos reivindicativos” (LUZ, 2002, p. 123). Mas ao criar uma mediação entre o espectador e o mundo, o cinema, segundo Andréa França, é mais “um analista minucioso dos sistemas de representação que sustentam nossas crenças, valores e dinâmicas relacionais”, do que um *produtor* de representações. Fronteira, em sua acepção, é aquele lugar de *indiscernibilidade*, não apenas “a linha pela qual um território se transforma em outro”, mas a zona em que são levados os dois territórios. E, no cinema, o espectador habita esse *lugar de passagem*, que fica entre o filme e a realidade que ele traz (FRANÇA, 2010, p. 223-227). Um filme só ganha existência, diz Luz, se confirmar um sujeito para seu campo de experiência e considera o cinema estadunidense “o exemplo mais contundente de uma cinematografia nacional que ofereceu ao cidadão comum elementos para imaginar a si mesmo e à sociedade envolvente, por meio de diferentes aspectos da vida nacional” (LUZ, 2002. p. 132). O cinema brasileiro, segundo Luz, mesmo quando em diálogo com os cinemas novos europeu e estadunidense, persegue seu destino representativo. O Cinema Novo se insurgiu contra os sucessos de bilheteria – chanchada e pornochanchada -, que confirmariam o gosto e os preconceitos do público. Com isso, estabelecia-se um dilema: “representar o público tal como ele queria se ver ou, ao contrário, representar seus reais interesses, em uma perspectiva política e cultural”? O cinema brasileiro vive num *continuum* estado de projeto e é justamente isso que lhe confere consistência ideal: ao

manifestar-se continuamente o projeto de uma cinematografia nacional após cada morte (ou ciclo) aparente, o cinema renasce e “o renascimento é, sempre, o renascimento de um projeto”, nas palavras de Luz. Os processos de subjetivação no domínio estético, de acordo com o autor, encontram dificuldade de ser encarados teoricamente. Por isso, é comum que se prefiram investigar “determinações econômicas, políticas e culturais das condutas e das representações nas áreas da produção e do público”. Quando a análise incorre num vaivém entre obra e realidade social, Luz acredita que isso é “característico da experiência estética solicitada pelo filme” e a ênfase é dada ao movimento de passagem entre obra e sociedade. Assim, ele dá prioridade teórica “à dimensão estética na busca do esclarecimento das dimensões política e cultural do cinema”. Quando se reage à tendência de análises extrínsecas ao filme (vieses político, econômico, cultural), ainda para Luz, costuma-se dar ênfase nas análises formais, supondo o isolamento do contexto em que o filme se estabelece. Mas ater-se especificamente à forma de operar do cinema, pode desconectá-lo “de sua mais ampla dimensão social” (LUZ, 2002, p. 123-134).

Ao situar o documentário contemporâneo como algo difícil de definir por conta de sua multiplicidade, Cezar Migliorin, diz que essa dificuldade é mais um triunfo do que um problema. Lembrando Agamben, ele sustenta que o poder só lida com o que sabe nomear e *documentário* hoje nomeia a liberdade no cinema, ou seja, aquilo que está no campo da indiscernibilidade seria documentário. A representação era o único problema a ser considerado pelo documentário, afirma Migliorin, mas não mais para a produção contemporânea, embora “o desafio de apresentar o outro, de forjar encontros e pensamentos com o desconhecido das vidas e das imagens” seja justamente o que move o melhor desse cinema. O interesse pelo humano perpassa o documentário e a procura

pela forma de chegar ao mundo das pessoas se torna um problema estético, ressalta o autor (MIGLIORIN, 2010, p. 9-10).

E é o registro estético que assegura o acesso à obra, é o que traz a experiência do sujeito espectador à tona. David Bordwell, como Luz, observa que o mais comum nos estudos de cinema têm sido análises fílmicas sobre o desenvolvimento psicológico dos personagens ou sobre sentidos filosóficos, culturais ou políticos do que sobre o estilo propriamente. No entanto, ele enfatiza que

o conteúdo do filme só nos afeta pelo uso de técnicas cinematográficas consagradas. Sem interpretação e enquadramento, iluminação e comprimento de lentes, composição e corte, diálogo e trilha sonora, não poderíamos apreender o mundo da história. O estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar (BORDWELL, 2008, p. 57-8).

Shohat e Stam concordam que “a estrutura narrativa, as convenções do gênero, o estilo cinematográfico” merecem atenção para uma análise abrangente, afinal o discurso cinematográfico eurocêntrico não é percebido somente nos personagens ou no enredo, mas “na iluminação, no enquadramento, na *mise-en-scène*, na música”. Relações de poder são trazidas à tona “em registros de primeiro plano e plano de fundo, elementos de dentro e fora da tela, fala e silêncio”, por exemplo. A postura e expressões corporais traduzem hierarquias sociais (SHOHAT; STAM, 2006, p. 302-3).

A produção do DocTV tem suas especificidades: os filmes devem, necessariamente, abordar algum aspecto da cultura do próprio estado; os projetos devem guardar anonimato do proponente até sua seleção; os filmes devem ter 52 minutos; o orçamento tem valor único para todos os projetos; o diretor deve morar há, pelo menos, dois anos no estado pelo qual concorre, dentre outras. E, como visto, o regulamento do concurso vai, gradualmente da primeira à terceira edição, diminuindo a importância do tema para priorizar a forma de se fazer os filmes, suas escolhas e influências estéticas.

No capítulo anterior, enfatizei questões tangenciadas ao tema. Neste capítulo, a ênfase será dada às opções formais adotadas pelos realizadores e a experiência com o processo do DocTV. Num primeiro instante, farei um paralelo entre as principais características presentes no documentário brasileiro contemporâneo, associando-as aos filmes do DocTV da terceira edição, ao localizar influxos estilísticos presentes em alguns desses filmes. Essas marcas são tratadas em três tópicos: “influxos da (anti) representação”, “influxos da construção do acontecimento” e “influxos da escala micro”. Em seguida, discutirei as marcas estilísticas que são recorrentes no DocTV III.

INFLUXOS DA (ANTI) REPRESENTAÇÃO

No recente documentário brasileiro ou pelo menos em parte da produção que tem recebido atenção em análises de pesquisadores e críticos, tem-se verificado a presença de narrativas diversificadas, ora subjetivas ou reflexivas - centradas ou não na primeira pessoa -, ora influenciadas pelo estilo direto ou orientadas por “métodos e formatos de outras artes – o vídeo experimental, a vídeo-instalação, a *performance*, as artes plásticas”, como ressalta Andréa França, ao citar documentários brasileiros produzidos entre 2001 e 2004 por documentaristas como Sandra Kogut, Cao Guimarães, Kiko Goifman, Lucas Bambozzi, Carlos Nader e Roberto Berliner (FRANÇA, 2006, p. 50). Alguns desses documentaristas tiveram suas estreias ainda nos experimentos das artes videográficas das décadas de 1980 e 1990 e seguiram numa linha mais autoral e socialmente menos engajada.

Não que a prática desses elementos narrativos seja original na história do documentário, posto que desde a década de 1920 e nas seguintes se encontram propriedades poéticas, reflexivas, experimentais e precursoras em filmes de cineastas como Joris Ivens, Dziga Vertov, Luis Buñuel, Alberto Cavalcanti, Maya Deren, Agnès

Varda, Chris Marker, Jean-Marie Straub/Danièle Huillet, assim como no observacional cinema direto e no interativo cinema verdade que se afirmavam nos Estados Unidos e na França, ainda no início da década de 1960.

No entanto, o reaparecimento desses estilos nos recentes documentários brasileiros marca um momento de atualização de elementos estéticos e conceituais, alinhados ao contexto sócio-político-cultural em que se inserem.

A partir da década de 1960, como destaca Michael Renov, “movimentos políticos convencionais têm sido substituídos pelo que se tem chamado de ‘política de identidades’, uma agenda para uma mudança organizada em torno de aspectos comuns, como raça, gênero, etnia e sexualidade” (RENOV, 2003, p. 14). É quando se produzem documentários com caráter mais subjetivo.

Em *Um Passaporte húngaro* (2002), a diretora Sandra Kogut, em busca da obtenção do passaporte sugerido pelo título, mostra imbricações histórico-políticas relacionadas à origem judaica de seus avós, cujo parentesco lhe daria direito ao passaporte. A identidade da diretora se torna, assim, fonte capital de seu auto-entendimento. O caráter auto-biográfico de muitos documentários recentes, segundo Renov, se transforma num “foco de resistência contra estados, corporações e instituições que sufocam a individualidade em nome de nacionalidade, lucro ou eficiência”. Ainda como observa o autor, o cânone do documentário é dominado pelos homens (Flaherty, Grierson, Rouch, Leacock, Wiseman), mas, no entanto, a maioria dos filmes auto-biográficos é feita por mulheres e a influência do feminismo é marcante, uma vez que o movimento das mulheres vem transformando o pessoal em político e critica os movimentos políticos baseados em classes por que deixaram de lado injustiças surgidas nas relações interpessoais e familiares (RENOV, 2003, p. 14-15).

Dentre os 35 documentários da terceira edição do DocTV não há nenhuma autobiografia. Vale realçar que uma das condições para se candidatar à seleção do edital DocTV é a manutenção do anonimato do proponente, o que justificaria a ausência de filmes na primeira pessoa.

De maneira geral, segundo Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, destacam-se dois traços marcantes do documentário brasileiro contemporâneo em distinção ao documentário moderno (aquele que se passou a produzir nos idos da década de 1960): “a recusa do que é “representativo” e o privilégio da afirmação de sujeitos singulares”. As autoras identificam em *Congo* (Arthur Omar, 1972) e *Di Cavalcanti Di Glauber* (Glauber Rocha, 1977), as primeiras intenções em se distanciar do saber documental que prevalecia nos documentários brasileiros de então, e de afirmar a importância que se estabelece entre as “coisas”. Ou seja, a mediação é o que interessa porque “explicita a natureza falsa de toda e qualquer imagem”. Por isso, a intervenção dos cineastas é central. São filmes que, segundo as autoras, “deixam claros os limites da representação e propõem novas formas de relação com o espectador” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 20-6).

No entanto, é *Cabra marcado para morrer* (1984), transformado num divisor de águas do documentarismo brasileiro, que consolida esses dois traços, ao optar por personagens anônimos e ao sustentar na reflexividade, isto é, no processo de feitura do filme, o momento em que são produzidos os sentidos, explicitando-se a complexidade da representação.

Ao comentar filmes de documentaristas brasileiros contemporâneos ligados a experimentações plásticas, Andréa França diz que as imagens desses documentários “não são usadas como mero registro de situações pré-existentes, mas como processo que

impulsiona e estimula diferentes formas de representação das imagens que compõem e dão sentido ao mundo” (FRANÇA, 2006, p. 50).

Nos filmes do DocTV III, a filiação mais contundente a essa estética está presente nos dois filmes cearenses, *Uma encruzilhada Aprazível* e *Sábado à noite*, embora a pesquisa formal também marque outros filmes, mas nesses ela é suprema. Nos filmes de Ruy Vasconcelos e Ivo Lopes a meta é se afastar totalmente de uma narrativa, de qualquer fato consumado; a primazia é das composições dos enquadramentos, da iluminação, dos longos planos, da investigação sonora, que induz a uma atmosfera imprecisa. Não há palavra falada ou escrita que organize um sentido objetivo, algum discurso informativo. O mundo real é pretexto para abstrações poéticas. Mais do que por um tema propriamente, tais filmes se interessam pela exploração das potencialidades sensoriais da imagem e do som.

Há uma variedade de características estilísticas presentes em filmes ao longo da história – nos filmes do chamado primeiro cinema, nos do cinema moderno ou nos contemporâneos. Essa perspectiva cronológica é atravessada pela “tese da modernidade”, que explicaria as mudanças estilísticas. Embora não a negue completamente, David Bordwell pondera que a modernidade tem sido a explicação preferida de muitos teóricos, mas nem sempre é convincente. Quando, por exemplo, um filme hoje apresenta “montagem rápida e interpretação histriônica”, a explicação da tese da modernidade se ajusta. Mas se o filme é lento, com montagem mínima e interpretação contida, não são identificados os determinantes que produziram esse filme (BORDWELL, 2008, p. 320). Os documentários “sensoriais” do DocTV III dos quais falamos, não se moldam, portanto, a essa explicação.

Para contemplar outras explicações que não se ajustam à “tese da modernidade”, Bordwell lança sua teoria fundada na análise estilística a partir do “ofício do diretor”,

sustentada por três questões: *o paradigma do problema/solução, os diretores como agentes sociais e o cinema como atividade transcultural* (BORDWELL, 2008, p. 320-342).

Trazendo essa discussão para o campo do documentário, abordarei um determinado documentário cearense produzido em meados dos anos 2000, relacionando-o ao contexto que o originou. Até bem recentemente, o cinema no Ceará era somente (e apressadamente) associado ao classicismo formal, que embalava os temas igualmente clássicos quando se trata de Nordeste: cangaço, religião, seca e miséria.⁴⁰ A meta desse determinado documentário cearense de meados dos anos 2000 parece ser abalar radicalmente essa concepção, deixando nítido o distanciamento que busca estabelecer de todo ranço tradicional.

Nesse sentido, relacionando esse “novo” documentário cearense às questões propostas por Bordwell, veremos que a solução que ele encontra para seus problemas estilísticos vem, muitas vezes, da influência de diretores de culturas distantes, cada vez mais possíveis de serem acessados através da internet, DVDs, festivais e mostras específicas. E o que é recebido é ressignificado, manifesto através das características de enquadramento, iluminação, comprimento de lentes, montagem e desenho sonoro, inscrevendo-se sobre a aparência do mundo tal qual experimentam.

A partir do cearense *As vilas volantes – o verbo contra o vento* (Alexandre Veras, 2005), produzido através do DocTV II, derivaram-se na edição seguinte os dois DocTVs cearenses com estilos similares – planos longos, explorações formais (visuais e sonoras) e laconismo – *Sábado à noite* e *Uma encruzilhada Aprazível*. Nos três documentários a equipe é muito próxima e se reveza nas funções.

⁴⁰ O cineasta cearense que teve maior projeção nacional é Rosenberg Cariry, que realizou filmes, como *Caldeirão da Santa Cruz do Deserto* (1986); *A saga do guerreiro Alumioso* (1993); *Corisco e Dadá* (1996); *Juazeiro, a nova Jerusalém* (2000); *Patativa do Assaré – ave ou poesia* (2007), dentre outros.

O *Paradigma do problema/solução* considera que na realização de um filme todo diretor encontra-se diante de problemas e a eles tem que responder. Os cineastas conhecem várias normas do cinema (campo/contracampo; composição com molduras; avanços de câmera; primeiros-planos, etc) e são essas normas que oferecem as soluções, seja para “guiar os menos talentosos ou para desafiar os ambiciosos”. No entanto, pode acontecer que o autor ignore qualquer regra e se jogue num desconhecido, como ilustra Bordwell:

o artista abandona todas as normas, esquece a solução de problemas e só faz loucuras. Joga tinta na tela ou bate algumas notas aleatoriamente no piano só para saber o que um gesto ao acaso pode produzir (BORDWELL, 2008, p. 325).

Em *Sábado à noite*, não estamos bem certos do que quer o diretor, discursiva ou esteticamente. As primeiras imagens são da fachada da rodoviária: em longos planos gerais que duram em torno de um minuto cada, a câmera se fixa num ponto à espera de acontecimentos, que assim se tornam qualquer caminhar de transeunte dentro do quadro ou os esperados embarques e desembarques dos carros. O documentário de Ivo Lopes parece seguir um dispositivo inicial – acompanhar com a câmera pessoas que levem o filme para algum lugar e com elas conviver nesse trajeto.

Esse momento em que o dispositivo se apresenta, única tentativa revelada de aproximação com o outro no filme, acontece quando alguém da equipe interpela um casal na saída da rodoviária, pedindo carona para acompanhá-los ao seu destino, para que o filme aconteça. Mas a carona é negada. A rejeição parece ter conduzido a equipe a uma retração: não se verá mais contato direto em todo filme. Ele agora se dará à distância, na espreita.

Da pretendida intimidade da carona no carro dos próprios passageiros, a equipe agora opta por seguir numa Kombi que faz serviço de transporte público, onde observa uma mulher com uma criança no colo e, ao fundo, ouve-se o som de um redundante “tic-

tac”, que acentua ainda mais a monotonia da cena. A Kombi os deixa em algum lugar, numa avenida qualquer. Na pouca movimentação da noite, duas mulheres atravessando a rua se tornam um acontecimento. A câmera passa, então, a observá-las. Elas percebem e, assim, nos planos seguintes, enquanto as mulheres esperam um ônibus e entram nele, são elas que observam a câmera. Elas tentam, sem muito sucesso, ser “naturais” – olham disfarçadamente para a câmera e sorriem. Essa observação invertida é produzida pela “fabricação” do acaso e voltará a se repetir no final do filme, com o vigia noturno.

Gradualmente, o dispositivo vai se perdendo de vista. Agora vale qualquer acaso. E assim, à toa e passivo, o documentário fica sem ação. Esse dispositivo enfraquecido, diz Cezar Migliorin, que não gera “tensão maior” ou “recorte muito claro”,

acaba levando o filme para a contemplação e para a exacerbação do acaso e da espera. O acaso, no lugar de ser uma força de conexão entre sujeitos e situações não dominadas, passa a ser o fim em si (MIGLIORIN, 2009, p. 6).

Parece haver uma tendência em certo documentário contemporâneo de evitar representações do mundo que o dêem por acabado ou domado. Como diz Jean-Louis Comolli, “à sua modesta maneira, o cinema documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo” (COMOLLI, 2008, p. 173). E, ao que parece, a força de convencimento do documentário vem do grau dessa fricção.

Na prática historiográfica, os anos 1960 e 1970 abalaram a crença de que a transformação radical do mundo seria possível, já que a realidade estava distante dos modelos de sociedade que se idealizava, fazendo surgir a micro-história como uma reação, como veremos no tópico “influxos da escala micro”. No campo das artes se deriva daí o que Jacques Rancière constata: a afirmação de que “é no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas e nas decepções da história” (RANCIÈRE, 2005, p. 12). Igualmente daí, atualizada, vem a “crise da enunciação”, que

Migliorin encontra nos documentários contemporâneos, como em *Sábado à noite*, que ao evitar proximidade com o “real” com o qual se depara, parece desinteressar-se pelo mundo. Mas essa crise da enunciação hoje, diz ele, não vem do fato da imagem não poder abarcar a totalidade do mundo, como era a crise do documentário na década de 1970, mas

uma crise de enunciação porque enunciar, criar informação, gerar dados e procedimentos sensíveis, sobre si e sobre o mundo, seria, também, uma maneira de incrementar o controle e os meios de confinamento que não dependem mais de espaços fechados, mas sim de modos de atuação da subjetividade, das possibilidades de invenção de si (MIGLIORIN, 2009, p. 13).

Sábado à noite contrapõe-se ao regime representativo descrito por Rancière, inserindo-se no que o autor denomina regime estético das artes, que corresponde à ruína da representação, isto é, um sistema governado pela hierarquia dos temas, que determinam a “maneira de fazer” – tragédia para os nobres, comédia para a plebe, por exemplo. No regime estético, a identificação da arte se faz pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte, ao modo de ser de seus objetos. Esse sensível é habitado por uma “potência de um pensamento que se tornou estranho a si mesmo”. Como se em *Sábado à noite* o pensamento do cineasta fosse extraído das paisagens e dos anônimos que pululam na tela ao absoluto acaso e que, sem que se calculem os gestos e ações, manifestam uma verdade que lhes é própria. O estado estético se torna pura suspensão, a forma é experimentada por si mesma (RANCIÈRE, 2005, p. 32-4).

A maneira desregrada de agir de alguns autores, da qual fala Bordwell, tem o propósito de experimentar formas e materiais e sempre terá os princípios como pano de fundo. Em *Sábado à noite*, ao constatar os efeitos produzidos pela distorção do foco nas luzes dos postes ou dos faróis dos carros, o diretor percebe formas intrigantes que se articulam aos princípios da iluminação, inerentes à prática de seu ofício. Da mesma forma, a experimentação de deixar a câmera fixa a observar a movimentação de transeuntes numa passarela de pedestres, com o técnico de som em quadro direcionando

seu microfone para fontes sonoras variadas durante mais de quatro minutos (precisamente quatro minutos e dezesseis segundos), é articulada ao princípio sonoro, igualmente próprio do exercício cinematográfico.

Com sua condução aleatória, o filme tira seu valor estético justamente desse tiro no escuro, e é esse seu objetivo. E esse modo livre de tentativa e erro é um problema a ser resolvido por um conhecimento que o cineasta tem de seu ofício, ainda dentro do *Paradigma problema/solução*.

Os *Diretores como agentes sociais* é a segunda questão colocada por Bordwell em sua teoria fundada na análise do estilo a partir do ofício do diretor. Aqui, diz ele, o contexto do ofício do diretor é social. Os cineastas se balizam pelos princípios e práticas de seus pares; apropriam-se uns das soluções dos outros para seus objetivos próprios. Quando as normas estão bem assimiladas, os diretores não demoram em suas escolhas, a decisão é bem intuitiva, não requer um longo processo de meditação. Com essa explicação, Bordwell acredita tornar tangível a intuição de que os artistas individualmente fazem diferença (BORDWELL, 2008, p. 325-330).

Alexandre Veras, o diretor do já citado *As vilas volantes – o verbo contra o vento*, é um dos fundadores do Alpendre, uma instituição de arte, pesquisa e produção, que existe como espaço físico, desde 1999, em Fortaleza. Andréa Bardawill, outra fundadora do Alpendre, diz que o grupo buscava se estruturar “em torno do objetivo de potencializar a interface entre as linguagens, na programação e em nossas próprias produções”. Os eventos, quase todos gratuitos ao público, consistiam em “mostras, exposições debates, palestras, ensaios abertos, espetáculos, aulas, etc”. Bardawill sintetiza o espírito estético e experimental do Alpendre:

Extrapolamos o limite de nossos campos estéticos e experimentamos outras formas de existir. Apostamos no contágio e na vertigem. Aceitamos a desterritorialização como forma de andar. Habitamos o vazio e trabalhamos no avesso. E investimos em perder controles, linhas de fuga para lugares outros, pelos quais estar de passagem é por vezes a única constante (BARDAWILL, 2010).

O Alpendre é responsável pela formação e inspiração de um significativo contingente de jovens que gravita em torno dele, atraídos pela efervescência estética e conceitual que exala de lá. Mais recente, em meados dos anos 2000, ligado à Prefeitura de Fortaleza e em parceria com a Universidade Federal do Ceará, surgiu a Escola Pública de Audiovisual da Vila das Artes, ideológica e esteticamente influenciada pelo Alpendre, e que, além de cursos de pequena duração, em 2009 formou a primeira turma do curso de extensão em audiovisual, com duração de dois anos. Os alunos que se originaram dessa turma tiveram suas primeiras produções marcadas pelo experimentalismo.

Em novembro de 2009, dentro do Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro, houve uma mostra que homenageou o cinema cearense, chamada “Nova cena cearense”, formada por uma nova geração integrada por ex-alunos da Escola Audiovisual e do Alpendre e outros realizadores que se alinham esteticamente. Marcelo Ikeda, no texto do catálogo, diz que essa nova geração, “geração amadora”, reúne-se

para discutir os novos e antigos filmes de Pedro Costa, Chantal Akerman e Agnès Varda, entre tantos outros, de forma que temos a impressão que as Filipinas se tornaram muito mais perto que Recife. (...) não só fazem cinema juntos, mas vivem, respiram, dormem, divertem-se juntos; e que possuem afinidades íntimas que vão além do “campo profissional”, mas que se estendem a um modo de viver (IKEDA, 2009, p. 108).

Assim, as soluções encontradas nesses filmes são contaminadas pela prática dos pares, elas fluem porque os diretores estão certos do norte que os baliza e suas crenças estão bem assimiladas e, para seus propósitos particulares, apropriam-se uns dos princípios dos outros. Planos contemplativos e explorações visuais e sonoras repetem-se num determinado documentário cearense contemporâneo.

Por fim, com a terceira questão de sua teoria, o *Cinema como atividade transcultural*, Bordwell realça que as convenções do cinema são construídas com base nas regularidades sociais e de percepção encontradas em muitas culturas. Uma tradição

da prática é compartilhada por diretores de variadas culturas. Muitas vezes, diretores encontram soluções semelhantes sem que tenham influência mútua. Além disso, com o alcance global que tem o cinema, propicia-se maior troca (BORDWELL, 2008, p. 330-4).

As últimas décadas do século XX e o início do XXI têm sido marcados por discussões que giram em torno da interferência das novas tecnologias midiáticas na produção e na recepção de obras audiovisuais. O cinema é uma das mais recentes tecnologias da modernidade, mas como lembra Vanessa Schwartz, já existia antes mesmo de ser inventado. O fascínio da sociedade parisiense, no século XIX, por visitas ao necrotério da cidade para ver de perto as feições dos cadáveres levou igualmente ao fascínio pelo museu de cera (Musée Grévin), criado em 1882, com figuras representadas sob uma suposta semelhança com o real. Não só figuras eram representadas, como histórias eram contadas em quadros seriados, como “A história de um crime”, tal qual um folhetim de jornal, só que ilustrado e em dimensões reais. A forma narrativa, seqüenciada, levava ação aos quadros (SCHWARTZ, 2004, p. 345-352).

Como se vê, aí já se encontravam muitos dos elementos associados ao cinema, como o interesse pela “realidade” e o vínculo entre espetáculo e narrativa. Desprendem-se daí, duas atrações irresistíveis à época e que persistem em distintas culturas: o interesse pelo “real” e pela forma narrativa. Pode-se recuar ainda mais: há 30 mil anos homens e mulheres pré-históricos deixaram pinturas rupestres registradas em uma infinidade de cavernas em continentes diversos. Contudo, como diz Bordwell, apesar dos autores dessas pinturas viverem em circunstâncias absolutamente distintas das sociedades contemporâneas, as imagens das paredes são facilmente reconhecidas hoje (BORDWELL, 2008, p. 330).

Um dos primeiros a analisar a influência das novas tecnologias na percepção humana, Walter Benjamin (1996) dizia que a forma como as sociedades se organizam em cada época também contribui na organização perceptiva.

Reduzindo a escala de observação, é possível inferir que um pequeno grupo, como a geração pós-meados dos anos 2000 do Ceará, organizada em torno de determinadas idéias e conceitos, também é capaz de constituir uma percepção específica que pode afetar culturas tão diversas como a de Oberhausen, na Alemanha, onde o filme cearense dos irmãos Pretti foi selecionado para exibição no seu Festival. Da mesma forma, pertencente a uma geração anterior marcada pela heterogeneidade de estilos, temas e crenças estéticas, Halder Gomes, com seu *Loucos de futebol* (Ceará; 2007; 22'), cujo estilo diametralmente oposto – narrativo e comunicativo –, foi exibido em países tão díspares quanto Armênia, Canadá e Bulgária, dentre outros. Ou, ainda, Heraldo Cavalcanti que, com seu *A Casa das Horas* (Ceará; 2010; 19'), ganhou o prêmio de melhor curta no Festival Internacional de Palm Springs, nos Estados Unidos, além de ter participado de festivais em Cuba, México, Inglaterra, Uruguai, Holanda, Portugal e outros países.

Eisenstein, citando William Blake, justificava suas concepções teóricas, dizendo que criava seu próprio sistema para não ser escravizado pelo sistema de outro (AUMONT, 2008). Igualmente, os cineastas criam suas teorias ou defendem suas práticas por se adaptarem melhor a elas, mas a variedade de estilos em cineastas tão diversos demonstra que nenhum método é, por si, mais “eficaz” que outro, haja vista que todos são capazes de resultar em bons (e maus) filmes e em reconhecimentos em festivais, por exemplo. Em alguns momentos, uns modelos prevalecem sobre outros. Isso se deve, muitas vezes, à força da afirmação de determinados valores geralmente em contestação a um modelo anterior.

INFLUXOS DA CONSTRUÇÃO DO ACONTECIMENTO

A construção do acontecimento, como vimos em *Sábado à noite*, pode vir acompanhada do uso de “dispositivo”, que consiste em criar um artifício a ser perseguido pelo realizador durante o desenrolar da filmagem. Esse recurso, por si, já nega a necessidade de uma realidade preexistente. Os fatos são criados justamente em função das amarras do dispositivo posto. Quando Kiko Goifman, em 33 (2003), estabelece que a busca por sua mãe verdadeira vai durar 33 dias porque esta é sua idade (eis o dispositivo), o espectador já é avisado que o que ele assistirá foi construído durante as gravações e por causa delas.

O DocTV da terceira edição *Um corpo subterrâneo* (PI) é estruturado a partir de alguns dispositivos, dos quais destacarei três. Ao percorrer algumas cidades do Piauí, o diretor Douglas Machado visita o cemitério em cada uma delas e busca a sepultura mais recente - está dado o primeiro dispositivo. A partir daí, entrevista os familiares do morto querendo conhecer seus hábitos e histórias. Na primeira cidade, Barra Grande, ele conversa com a filha de dona Leonor, falecida em 25 de junho de 2006. Pede para a filha mostrar o quarto da mãe e dizer como ela dormia. A mulher deita-se na cama e demonstra: “ela dormia assim, de bandinha”. Ela mostra a cadeira onde a mãe ficava boa parte do dia, mostra a foto dos pais na parede e traça algumas características da mãe – “era rezadeira, muito religiosa, adorava fumar cachimbo”, dentre outros aspectos rápidos e superficiais.

A escolha pela última morte na cidade se justifica, afinal as memórias dos familiares estão mais frescas. E a recuperação da memória é o objetivo do filme, explicitado pelo letreiro inicial que cita uma frase do sociólogo Herbert de Souza, o Betinho: “A morte acaba com tudo, mas a memória traz de volta a vida. As pessoas só

existem na memória. Mesmo as que estão supostamente vivas são mortas se não houver quem se lembre delas”.

O segundo dispositivo do filme de Douglas Machado consiste em solicitar a um familiar do morto que leia sua certidão de nascimento. A filha de dona Leonor lê, titubeante, os dados da certidão; diante da dificuldade em ler o ano do nascimento, a voz do diretor intervém e precipita: “1917!” e ele próprio explica à filha: “foi o ano que ela nasceu”. A partir daí, ele pergunta se ela nasceu ali; a filha diz que foi no Ceará, mas foi para Barra Grande aos seis anos de idade. O diretor pede confirmação: “ela nasceu lá, mas a certidão foi tirada aqui?”. A filha confirma: “foi, foi tirada aqui”.

Ao final da entrevista, o diretor pergunta: “se a senhora pudesse gravar alguma coisa pra ela, o que a senhora gravaria?”. Sem pestanejar, a filha responde: “a família dela, os netinhos todos gostam muito dela”. Esse é o terceiro dispositivo: a cada família, no final da conversa, é entregue a câmera para que sejam gravadas imagens caras ao morto.

Na segunda cidade, Piripiri, no momento em que o diretor está no cemitério em busca da sepultura mais recente, presencia a chegada de um cortejo funerário. Informa-se que era Francelina, que havia se suicidado no dia anterior. A câmera ouve, distante, os prantos e lamentos em sua despedida. Na cena seguinte, o diretor caminha em direção à casa da família. Ao chegar a casa, o viúvo de Francelina o recebe, mas a conversa é dada com a sobrinha, uma moça por volta dos 30 anos de idade. Depois de ler a certidão, a sobrinha senta-se numa cadeira na cozinha; o diretor introduz: “entendo que pra vocês é muito difícil e até pra gente, que tá fazendo [o filme], a gente se sente meio desconfortável”. Ao que a sobrinha, com expressão de sofrimento, confirma: “é que está doendo muito, dói, dói, como se tivesse cortado um pedaço do coração da gente, tivesse assim cortado, sem aviso. Ela era uma pessoa maravilhosa, não porque morreu. Eu sou

sobrinha dela, esse é meu filho [que está ao lado, mas fora de campo], ela tinha ele como um filho, ela gostava dele, muito, muito, muito...”. Em seguida, ela descreve como encontrou o corpo caído, o que fez e quem chamou para tirar a corda, o susto ao ver o rosto da tia, o desespero, o lamento, a dor: “por que tu fez isso? Oh, Senhor, por que tu permitiu que ela fizesse isso?”. Sua reconstituição, no ápice da dor, é interrompida; o plano é cortado. Elipse: em outra atmosfera, ela narra informações pontuais, diz que sua mãe morreu quando tinha um ano e oito meses e foi a tia que a criou como filha, etc. Em seguida, o diretor pergunta qual era a relação da falecida com a cidade, “ela gostava de Piripiri? Você me disse que ela passou um tempo em São Paulo, que é uma cidade muito diferente, muito distante”. A sobrinha diz que ela tinha o hábito de quase todos os dias ir à rua, cumprimentava as pessoas. Em seguida, mostram-se fotos, o quarto dela e, por fim, o filho da sobrinha registra as imagens que agradariam à falecida.

Tecnicamente, os dispositivos do filme são bem definidos e até se realizam. No entanto, a preocupação em cumpri-los parece mais urgente que o interesse pelas respostas, pelo inesperado. A meta do dispositivo é disparar acontecimentos, acatar os acidentes, fugir da roteirização das relações, da previsibilidade de visões definitivas do mundo, aventurar-se nas incertezas. Mas aqui a isca pareceu valer mais que o pescado. O rigor de seu esquematismo fez perder o frescor do acontecimento - do gesto, da fala, da presença, do ruído e do olhar inesperados. A superficialidade das falas, acentuada pelos cortes abruptos, os planos encurtados e os comandos mecanizados das orientações aos “personagens”, deixando escapar o ritmo interior, nem sempre puderam, em *Um corpo subterrâneo*, garantir que a memória trouxesse, de fato, a vida de volta, como dizia Betinho no letreiro inicial do filme. Como acreditam Lins e Mesquita, a adoção de um dispositivo não assegura o sucesso de um filme, “tudo depende de sua adequação ao

assunto eleito, mas sobretudo, do trabalho concreto de filmagem” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 57).

Outro DocTV da terceira edição que acontece durante a filmagem e por causa dela é *Handerson e as horas* (Kiko Goifman, SP). As primeiras cenas são de arquivo: imagens de um ônibus queimado sendo rebocado; o áudio é uma mistura de sons de respiração ofegante, sirene de ambulância e fogueira. Outras imagens do ônibus em chamas e de dentro do ônibus. Planos de restos do ônibus queimado alternam-se com o plano de dentro do ônibus antes de ser queimado, sendo esvaziado por homens aparentemente calmos. As imagens da câmera de vigilância do ônibus informam a data e a hora: 12/07/2006, 07:07h. Quando o último homem sai do ônibus, o fogo se alastra pelo corredor. No fundo preto, novo letreiro: “Zona Sul – Jardim Eliana – 20/09/2006, 5:45h”. Madrugada, canto de galo, um homem na porta de uma casa ajusta uma câmera num tripé. Plano seguinte, o homem – depois saberemos que é Handerson - está dentro da casa, num pequeno quarto pouco iluminado, entra em outro ambiente, onde fecha a porta, para a qual a câmera ficará apontada durante quatro minutos, enquanto novos letreiros informam que em 2006 mais de 200 ônibus foram queimados em São Paulo e alguns dos responsáveis pertencem à organização criminosa Primeiro Comando da Capital (PCC), e que “a maioria dos incêndios ocorreu na zona Sul, de onde sai o ônibus deste filme”. O plano é o mesmo, a imagem da porta fechada; ouvem-se barulhos vindos de dentro – água escorrendo, tosse, descarga. Os letreiros continuam: “calcula-se que, em média, o paulistano passa uma hora e 30 minutos por dia no trânsito”. Informam que uma pessoa que vive 70 anos terá passado quatro anos deles no trânsito e que “este filme trata de pessoas que gastam cinco horas por dia no ônibus: passarão mais de 14 anos em um transporte coletivo”. Por fim, o último letreiro: “a duração de 52 minutos deste documentário é inferior à metade do tempo que eles gastam para chegar ao trabalho”. A

porta se abre, Handerson sai do que seria um banheiro e vai para fora de casa. Na rua, ele faz uma longa caminhada, acompanhado pela câmera, até chegar a um ponto de ônibus e ser saudado por colegas que tiram brincadeira com ele por estar acompanhado pela câmera e equipe.

Parece dada a estratégia que irá despertar o documentário: após situar a violência perpassada dentro de ônibus, em especial naquele ano (2006) na região considerada a mais violenta de São Paulo, o filme acompanhará a ida ao trabalho de um morador da zona Sul paulistana que passa, em média, cinco horas por dia dentro de um ônibus. O filme será resultado dos acontecimentos durante esse trajeto.

Ao chegarem ao ponto de ônibus, o diretor, segurando uma câmera, entra em quadro e cumprimenta os amigos de Handerson, que estão eufóricos. Há uma longa fila formada por passageiros. Sempre que há um corte de plano, um letreiro informa a duração dele, para que o tempo do percurso seja contado considerando as elipses necessárias para que o filme caiba nos 52 minutos exigidos pelo formato televisivo.

Quando o ônibus chega, vazio, os que são da turma do Handerson entram primeiro, juntamente com a equipe, e vão para o fundo. Antes mesmo que o ônibus parta, eles começam a encher balões, abrem pacotes de salgadinhos, sentam no encosto da cadeira com os pés no assento, gritam. Ao que parece, estava planejada uma festa. Aos 20 minutos do filme, alguém pergunta se já pode beber. Os sons das conversas são suspensos – a edição traz o silêncio enquanto observa as imagens, recurso que voltará em outros momentos. Latas de cerveja passam de mão em mão no clima festivo. Seguramente, o dia não é como outro qualquer para aquelas pessoas – os gritos, os balões, a comida, o bolo, as cantorias, a embriaguês, as piadas são motivados pela presença da equipe de filmagem e ela também participa: o grupo dirige-se aos membros da equipe, falando com eles e lhes oferecendo cerveja. Uns poucos depoimentos de

passageiros contam historietas vividas no ônibus, mas não sabemos quem fala, não há imagem, só o fundo preto.

Mais do que se interessar em observar a realidade cotidiana daquele universo ou cutucar um problema social, o filme promove um encontro em que ele próprio é personagem, talvez o principal – busca uma estratégia de abordagem original, com o olhar subjetivo, ao tomar aquela experiência como sua também. Buscou-se, mas as conversas e as imagens nada essenciais pouco encontraram. O argumento inicial, fundamentado pelas informações dos tantos letreiros, que parecia nos convidar a imergir no mundo violento, inseguro e desconfortável do longo tempo passado no trânsito paulistano, foi abandonado. Predominou a celebração de um grupo feita por conta da filmagem – um dia especial para alguns. Em *Handerson e as horas*, o argumento não se preocupou em se perder. O método de risco, fundado em dispositivos rígidos, embora aleatórios, não é incomum na filmografia do diretor, mas neste filme a aposta não foi alta, não foram dadas condições austeras a serem cumpridas, o que se largou foi o argumento.

INFLUXOS DA ESCALA MICRO

Outro traço que marca o documentário brasileiro atual, segundo Lins e Mesquita, é “o privilégio da afirmação de sujeitos singulares” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 20). Embora ainda se mantenha dominante a característica de abordar sujeitos de classes inferiores às do diretor, os indivíduos filmados no documentário contemporâneo distanciam-se do “modelo sociológico”, eles não estão a serviço da representação de um *tipo*. Esse caráter se associa a outro, que é a particularização dada ao enfoque, a opção por uma escala reduzida de observação, numa analogia à micro-história, que privilegia o recorte mínimo, através da história de indivíduos, em geral anônimos, ou de pequenos

grupos.⁴¹ Além disso, nesses filmes problematiza-se a legitimidade de se falar do outro, o discurso do outro é questionado, assim como o do próprio realizador: distribui-se o poder.

As primeiras imagens filmadas no Brasil, no fim do século XIX, são “vistas”, paisagens da natureza e cidades, que hoje estariam associadas ao que chamamos “documentário”. E assim foi em toda sua primeira década, quando só então surgem os primeiros filmes “posados” - ou “ficção” nos termos de hoje. A partir de meados da década de 1930, com o Instituto Nacional de Cinema Educativo – INCE -, inspirado pela ideologia nacionalista do governo getulista, o documentário surge de maneira mais delineada em sua missão de criar discursos explicadores do Brasil ao aliar-se à intelectualidade modernista (BALTAR, 2002, p. 49-50).

Essa ideia do artista intelectual que pensa o país continua e se acentua na chegada do Cinema Novo, ali por volta de 1960, quando desponta uma geração de cineastas brasileiros marcada por uma elevada consciência histórico-político-social. Dessa consciência, resultou uma busca por uma percepção totalizante do momento, que levava os filmes, em especial o documentário – nosso foco -, à representação de aspectos gerais, que unificavam a experiência social. O foco desses filmes centrava-se nas questões coletivas, sempre representadas em grande escala (XAVIER, 2001). De maneira geral, não havia multiplicidade de identidades; os indivíduos representavam a síntese da experiência de grupos, classes, nações, mesmo quando um personagem ou comunidade eram destacados. É o que, para Jean Claude Bernardet (1985), representa o “modelo sociológico”.

⁴¹ Discuto a relação do documentário brasileiro contemporâneo com a prática da micro-história pela primeira vez em 2004 e aqui atualizo a discussão com os filmes do DocTV. HOLANDA, Karla. *Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história*. Revista Devires, vol. 2, no. 1, p. 86-101. Belo Horizonte, jan-dez, 2004.

O historiador Giovanni Levi diz que 1970 e 1980 foram décadas de crise nos meios político e cultural; o otimismo da década anterior de que o mundo poderia ser radicalmente transformado passou a ser duramente questionado. A realidade que se apresentava estava em total falta de sintonia com os modelos que foram propostos e isso exigia que novos paradigmas fossem construídos. A micro-história surgiu como uma resposta possível a essa crise (LEVI, 1992, p. 134-5).

Micro-história é a prática historiográfica que utiliza uma reduzida escala de observação, seja na análise da história de indivíduos ou da história de comunidades, diferenciando-se da história-síntese. Ao privilegiar o recorte minúsculo, a micro-história costuma construir “tramas aparentemente banais, envolvendo gente comum” (VAINFAS, 2002, p. 106-115).

Num primeiro momento, a micro-história recebeu críticas acirradas. Alguns historiadores consideraram seus temas “menores”, “irrelevantes” e ainda politicamente “reacionários”, por estudar “crônicas de aldeia” que “constatam, mas não explicam”, não perguntam o porquê (Ciro Cardoso, em VAINFAS, 2002, p. 144). No entanto, a partir de meados dos anos 1990, as críticas foram se flexibilizando, alguns críticos condescendendo e reconhecendo valores na prática micro-analítica.

Enquanto de um lado, a micro-história enfrenta o autoritarismo do discurso que apresenta a realidade como objetiva e os indivíduos como sujeitos sociais abstratos, sem a dramaticidade de seus enredos singulares; de outro, ela incorre no risco do empiricismo, como adverte Vainfas, “no perigo de transformar um caso extremo ou situação-limite em um exemplo típico” (2002, p. 149). Mas Jacques Revel aponta para a vantagem da micro-análise ao inscrever o grupo ou o indivíduo em suas múltiplas identidades, no maior número possível de contextos, tornando a experiência mais esclarecedora (VAINFAS, 2002, p. 151). Com o esfriamento das críticas, a aposta tem

sido na compatibilidade entre as análises micro e macro e, como acredita Revel, as escalas podem ser alternadas numa mesma obra.

No Brasil, como reflexo desse momento político-cultural no mundo e no embalo da abertura política que se estabelecia, percebe-se uma mudança na prática de abordagens usadas nos documentários a partir de meados dos 1980. Os documentários, assim como a prática micro-historiográfica, passam a reduzir sua escala de observação; vigoram as histórias de indivíduos ou de pequenos grupos. O indivíduo se fragmenta e, muitas vezes, é “incoerente, contraditório, dramático, merecedor de compaixão, repulsa ou indiferença pelas características próprias que sua individualidade revela e não pelo tipo que representa” (HOLANDA, 2004, p. 91).

Os documentaristas Eduardo Coutinho e João Moreira Salles confirmam essa tendência. Coutinho diz que está sempre diminuindo sua escala de acordo com o referencial da totalidade: se “a totalidade é o Brasil, eu escolho o Rio; a totalidade é o Rio, eu escolho uma favela; não é uma favela grande, é uma favela pequena” (Cinemais, no. 22, 2000, p. 60). Salles diz que, aos poucos, seus filmes foram perdendo a ambição de explicar tudo e, cada vez mais, se aproxima de seu país, depois de sua cidade e depois “de fenômenos isolados” de sua cidade. Sempre explicando menos porque assim “você faz coisas mais ambíguas, mais polissêmicas” (Cinemais, n. 25, 2000, p. 18).

Entretanto, a prática da análise macrossocial não desapareceu entre os documentários contemporâneos, como pode-se ver em *Fé* (Ricardo Dias, 1999) ou *Utopia e barbárie* (Sílvio Tendler, 2010). Tampouco desapareceu dos filmes do DocTV, embora predomine a abordagem particularizada em sua absoluta maioria. São filmes com escala reduzida que se passam em vilarejos, explorando o cotidiano de pequenas comunidades - como em *A saga do piabeiro*; *Alô, alô Amazônia*; *Serra Pelada*; *esperança não é sonho*; *Chupa, chupa, a história que veio do céu*; *Raimunda, a*

quebradeira; As cores da caatinga; Mapulawache, festa do pequi - ou centrando-se no universo de alguns indivíduos – como em *Os negativos; Manoel Monteiro: em vídeo, verso e prosa; Nação lascada de Véio: a glória do sertão; O voo silenciado do Jucurutu: sobre a cineasta Jussara Queiroz; Sasha Siemel, o caçador de onças; Touro moreno; A bença*. Por outro lado, abordagens gerais, sem que o espectador se familiarize com determinada comunidade ou indivíduo, são também encontradas em alguns DocTVs da terceira edição, como *Resgate; Metros quadrados; Café com pão, manteiga não; La rota del Pacífico, culturas de fronteira; Sábado à noite*, dentre poucos outros.

Filiando-se à abordagem micro, o DocTV III *Raimunda, a quebradeira* começa com um barco no Rio. Letreiros informam: “Nos estados do Tocantins, Pará, Maranhão e Piauí vivem 200 mil mulheres quebradeiras de coco babaçu”. “Muitas não têm marido”. “Muitas são avós e mães ao mesmo tempo”. “Quase todas não estudaram”. “Quase todas têm problema de saúde”. Com uma imagem aérea de terras cercadas por água, o letreiro situa: “Bico do Papagaio - Encontro dos Rios Araguaia e Tocantins, palco de conflitos pela posse da terra”. Sobre as imagens do rio: “Nesta região a quebradeira de coco aposentada, Raimunda Gomes da Silva, construiu a sua história”.

A partir daí, Raimunda tem sua vida destacada da massa – do plano geral ao plano próximo. Outras mulheres que também quebram coco na região são mostradas, mas pouco saberemos delas; elas “ilustram” aspectos, como “miséria”, “ignorância”, “passividade”, “resignação”, “revolta”, “desarticulação”. Raimunda é o eixo do filme, é o caso bem sucedido de transformação da mulher analfabeta no passado à militante social, uma liderança articulada. Uma massa de mulheres pobres caminha em direção ao trabalho, enquanto se apresenta o desempenhar da atividade e o risco de sua extinção, já que grandes empresas passam a explorar a extração de coco de forma mecanizada, ameaçando a necessidade do trabalho manual. A cena evolui intercalada com a história

de Raimunda, cujo engajamento político nas lutas contra o latifúndio é evidenciado. A história individualizada dessa mulher – abandonada pelo marido décadas atrás, sem acesso à educação na infância e alienada na juventude - numa região de explorados traz vivacidade ao espectador, dramatizando-se questões da reforma agrária, caras ao filme.

Por outro lado, o DocTV III *Café com pão, manteiga não* é um exemplo de abordagem macro. Depois do plano geral inicial de uma boiada em fileira, numa vasta paisagem, surgem os créditos do filme. Em seguida, planos fechados de parte de uma locomotiva e do carro de boi que, a princípio nem conseguimos identificar do que se trata, de tão fechados. Novos créditos por cima dessas imagens. Montagem paralela da engrenagem de funcionamento da locomotiva com o andar do carro de boi. Encerram-se os créditos. A locomotiva parte. Começa em *off* o depoimento de um ferroviário aposentado, depois ele aparece. Outros ferroviários aposentados, cerca de dez, dão depoimentos da mesma forma: falam de si, de quando começaram a trabalhar e da felicidade de terem sido ferroviários. Intercalam-se imagens da locomotiva. Um historiador professor da UFG fala, caminhando sob trilhos, que há uma pesquisa sobre as relações sociais na Estrada de Ferro; outros mostram como no tempo da ferrovia a região era mais desenvolvida econômica e culturalmente. Os depoimentos são costurados para falar de quando o trem de passageiros partia e percorria alguns estados. Enquanto falam, paisagens vistas do trem em movimento, como um longo plano de um cavalo correndo acompanhando o trem; imagens de passageiros olhando pelas janelas do trem. Ex-passageiros mais velhos falam como eram as viagens. A edição de som se destaca; imagem e som se integram na plasticidade da composição das cenas. A voz do filme é em defesa da ferrovia no país, que foi abandonada em favor da construção de rodovias em meados do século XX, o que impediu que o Brasil se tornasse mais integrado de Norte a Sul. Dentre todos os entrevistados, não se conhece deles nada além

da relação que estabeleceram com a estrada de ferro. No entanto, ainda que não destaque algum drama particular, a poesia dos detalhes, a edição de som e as composições plásticas aproximam o espectador dos argumentos do documentário.

Curioso observar como o filme *Raimunda, a quebradeira*, que particulariza a abordagem, inicia com planos gerais, enquanto o que opta pela abordagem geral, *Café com pão, manteiga não*, ao se apresentar, explora os planos fechados, detalhes de objetos e do som. Na verdade, nos exemplos demonstrados, a escala reduzida não perdeu de vista a amplitude do contexto, tampouco a escala ampliada desconsiderou a importância dos detalhes, críticas comuns a uma e outra abordagem.

Assim como nas considerações acerca das práticas micro e macro-analíticas na história, verificam-se limitações e vantagens no uso de ambas abordagens no documentário – particular e geral. No entanto, acredito que mais importante do que eleger uma ou outra abordagem, é considerar a necessidade da proposta de cada filme e a dinâmica do processo que se estabelece entre o filme e o contexto histórico-social em que ele é realizado.

MARCAS ESTILÍSTICAS RECORRENTES NO DOCTV III

A linguagem recebe privilégio sobre o tema na atenção das oficinas de desenvolvimento de projetos do DocTV, o que se reflete nos filmes a partir da segunda edição. Ao comentar alguns desses documentários, o crítico Cléber Eduardo diz que “não se está atrás do Brasil ou do brasileiro, mas de diferentes modos de se estruturar um olhar, ora com maior empenho em transmitir algo de objetivo, ora com a proposta de relacionar-se em um registro mais poético” (EDUARDO, 2008).

Sobre a primeira edição do DocTV, Dantas e Figueirôa afirmam que ela caiu na mesma armadilha de outros concursos que selecionam os projetos pelo tema apresentado

e “condicionam o projeto às estruturas consideradas, hoje, clássicas de narrativa para esse gênero” (DANTAS; FIGUEIRÔA, 2007, p. 274).

A constatação pelos autores de uma estrutura clássica na narrativa dos documentários da primeira edição foi também percebida pelos gestores do Programa DocTV, que “se apressaram, nas edições posteriores, a reformular o processo de seleção de projetos” (DANTAS; FIGUEIRÔA, 2007, p. 268). Assim, os gestores instituíram, a partir da segunda edição, modificações no regulamento e alteração na condução do processo, almejando renovações estéticas.

Consuelo Lins e Cláudia Mesquita confirmam esse cuidado estilístico ao identificarem, por exemplo, nas produções cearenses *As vilas volantes – o verbo contra o vento* (Alexandre Veras, DocTV II) e *Uma encruzilhada Aprazível* (Ruy Vasconcelos, DocTV III), o tratamento do tema não apenas pelo discurso verbal e pela interação com os personagens, mas por meio de ensaios audiovisuais, com demorados planos gerais de dunas e mar ou do lugarejo de Aprazível. Da mesma maneira, no DocTV mineiro *Acidente* (Cao Guimarães e Pablo Lobato, DocTV II), igualmente com longos e fixos planos “insuflando tempo” nas cidades que, juntas, se transformarão em poema (LINS; MESQUITA, 2008, p. 64-6).

Essa necessidade em oxigenar a linguagem do documentário, especialmente o feito para televisão, pode vir da saturação de modelos clássicos organizados sob a lógica do esquema sensório-motor (imagem-movimento), que persiste em boa parte dos documentários televisivos. A narrativa verídica,⁴² verdadeira ou fictícia, diz André Parente, pressupõe um acontecimento ocorrido, ou seja, o acontecimento preexiste à narrativa. Para os teóricos estruturalistas que concebem tal narrativa, “o acontecimento deve estar, de certo modo, terminado, para que a sua narração possa começar”

⁴² O termo é de Blanchot, discutido por André Parente in RAMOS, 2005, p. 262-8.

(PARENTE, 2005, p. 267). Ainda seguindo Parente, a narrativa verídica é composta pelo que Deleuze denomina de *imagens-movimento*, que a faz exprimir “um devir único do mundo”, em oposição ao devir múltiplo expresso pela narrativa não-verídica das *imagens-tempo*.⁴³ A narrativa não-verídica não pressupõe o acontecimento preexistente, não consiste em um ato de presentificação (PARENTE, 2005, p. 269-276). Embora predomine a narrativa verídica na terceira edição do DocTV, alguns documentários dessa edição se alinham à narrativa não verídica – o acontecimento passa a existir durante a filmagem – como nos já citados *Sábado à noite*, *Handerson e as horas* e *Um corpo subterrâneo*, além de outros.

Paulo Alcoforado, coordenador executivo das primeiras edições do DocTV, como visto no capítulo 1, observou que os filmes da primeira edição pareciam querer corresponder a uma expectativa do que deveria ser um documentário para TV pública (salvo poucas exceções), o que o levou, juntamente com sua equipe, a apresentar alterações no regulamento a partir da segunda edição, que passou a exigir itens que estimulavam o exercício de expressar ao máximo possível a forma como seria executada a proposta. Além disso, foram implantadas oficinas de desenvolvimento de projeto, ministradas por cineastas experientes com o propósito de debater questões relacionadas ao pensamento contemporâneo sobre documentário e que os realizadores deveriam, obrigatoriamente, frequentar antes das filmagens. Logo na segunda edição, diz Alcoforado, já se percebia reflexo das alterações através dos filmes produzidos, destacando-se *Vilas volantes – o verbo contra o vento* (Alexandre Veras, CE) e *Acidente* (Cao Guimarães e Pablo Lobato, MG).

Alcoforado estava naquele momento, particularmente, absorto em reflexões estéticas sobre o documentário, como já falado no primeiro capítulo, tanto que: “você

⁴³ A narrativa não-verídica de Deleuze é chamada de “desnarrativa” ou “narrativa falsificante” por Robbe-Grillet, segundo Parente (p. 274).

não vai encontrar nos regulamentos do DocTV, da terceira ou quarta edição, palavras como ‘tema’ e ‘roteiro’. O que interessava era a visão original a respeito disso”, diz ele. Na terceira edição, “a gente quis forçar muito a mão para o dispositivo”, continua, exemplificando com *Um corpo subterrâneo* (Douglas Machado, PI), *Uma cruz, uma história e uma estrada* (Wilson Freire, PE) e *Alô, alô Amazônia* (Gavin Andrews, AP), três espécies de *road movies* que buscam o acontecimento no processo da filmagem: “a gente tinha conseguido o que queria, que era a consciência do dispositivo, a consciência da forma, da estratégia de abordagem”. Mas também reconhece que “a gente forçou a mão no DocTV III. O resultado veio como a gente queria, só que a gente viu também que havia, em alguns casos, uma hipertrofia do dispositivo”. O risco era a aleatoriedade, que variava de níveis de filme para filme: “precisa ser consistente, não pode ser qualquer coisa aleatória, tem que ter alguma promessa de revelação”. Para conter os níveis exagerados de aleatoriedade, o regulamento da quarta edição, diz Alcoforado, é novamente alterado, passou a solicitar a descrição da “ideia audiovisual” e “o tema de importância”. Isso vinha como “uma ideia de recuo, não em relação ao estímulo do dispositivo, ele continua ali, mas ele vinha como uma espécie de ponderação ou de critério para usar o dispositivo” (ALCOFORADO, 2012, em entrevista). Nota-se, na fala do gestor, especial atenção ao recurso do dispositivo, como algo que, por si, fosse uma conquista valorosa.

Em alguns momentos, entretanto, a busca experimental gerada por uma demanda excessiva por criatividade, ocasiona artificialidades e conflitos estéticos. O DocTV III *Calabar* (Hermano Figueiredo, AL) tem um discurso amadurecido sobre seu tema, certamente resultado de pesquisa exaustiva, que se comprova ao resgatar uma história do Nordeste açucareiro de mais de 300 anos atrás até associá-la à atualidade. Ao longo dos séculos, as versões sobre o mito de Calabar se moldam de acordo com os interesses dos

grupos dominantes de cada época. Da mesma forma, se percebe domínio das técnicas cinematográficas, como iluminação e sonoplastia. No entanto, o excesso de artifícios gerados pelo filme dispersa a atenção. Quando uma trilha sonora pontua a narração ou quando depoimentos são dados numa sala escura com projeções de imagens ao fundo, cuja variação de luminosidade polui a cena, o espectador tem dificuldade em se concentrar no que é dito. Segundo Cléber Eduardo, *Calabar* sobrecarrega na estetização “para criar uma conotação artística” num filme, de fato, didático – sem demérito a essa qualidade. Como exemplo dessa estetização, Eduardo cita entrevistados especialistas no assunto “envoltos na sombra, ou fundidos às imagens de fundo, em busca de efeitos plásticos”. Ou seja, alguns documentários podem se sentir pressionados ou excessivamente motivados a enquadrar formas estilísticas ousadas em propostas nem tanto.

Mas, afinal, o que caracteriza estilisticamente a produção do DocTV III? Após assistir aos 35 documentários dessa edição, observei algumas marcas recorrentes, como a tradicional *voz expositiva*, o discurso continuado de *vozes costuradas*, a *tendência ilustrativa*, *clipes* e *voz alocrônica*. Discorrerei sobre cada uma dessas marcas, à medida em que alguns filmes são comentados, a seguir.

A **mistura excessiva de artifícios**, pode-se dizer, é também marca que se encontra em alguns dos DocTVs III. Além do já comentado *Calabar*, *Maack, profeta pé na estrada* (Frederico Fullgraf, PR) é outro exemplo de mistura de artifícios. O documentário conta a história do geógrafo Reinhard Maack, alemão nascido no final do século XIX que, depois de morar na África, morou no Brasil, no Paraná, e é um dos primeiros ambientalistas. Em sua lápide, no cemitério em Curitiba, numa das imagens iniciais do filme, está escrito: “aqui descansa Reinhard Maack, geógrafo, geólogo, paleontólogo, conhecedor das leis da natureza, cujo alerta precoce não conseguiu evitar

o pior.” Para apresentar o cientista e trazê-lo em suas tantas facetas, o filme usa recursos múltiplos: voz expositiva, entrevistas, encenação, uso de cor e preto e branco, muitas fusões e *fades*, e clipes – imagens sob música ilustrativa. Além de planos muito curtos que não permitem ser usufruídos, característica comum a muitos outros filmes do DocTV III.

La Rota del Pacífico, culturas de fronteiras (Emilson Ferreira, AC) também usa variados artifícios com o propósito de mostrar a cultura e os graves problemas sociais daquela região fronteiriça entre Brasil, Bolívia e Peru. Os cinco primeiros minutos captam imagens e sons diretos relacionados ao rio, mas sem conduzir claramente a um lugar – homens em embarcações a motor navegam no rio; margens do rio; descarrega-se algo das embarcações; pessoas à beira do rio carregam um caminhão; pessoas transportadas num pau de arara; pessoas caminham à beira de um rio, em Rio Branco; outras estão sentadas em bancos à beira do mesmo rio; pequenas embarcações estacionadas no rio; feira de rua; pessoas passam numa praça; pássaro à beira do rio; pessoas numa procissão; fogos de artifício, etc. Muitas vezes, os planos são incomodamente curtos, cortados no meio do movimento. A partir daí, uma cozinheira explica os pratos que saem de seu restaurante, numa entrevista direta. Em seguida, o que virá outras vezes: uma inesperada música extra-diegética compõe um clipe com três ou quatro planos de paisagens da natureza; a música é interrompida e, em seu lugar, som direto, mas logo depois, outro pequeno clipe com música.

Uma sucessão de entrevistas costuradas com pessoas variadas - garimpeiro, jornalista, transeuntes, militar, agrônomo, comerciante, turista -, dão um painel da problemática sócio-político-cultural da região, convergindo para as implicações da ponte que integra os três países – vantagens, riscos e ameaças. Intercalando as entrevistas, imagens das cidades Rio Branco (Brasil), Cobija (Bolívia) e Porto Maldonado (Peru).

Observam-se as cidades – a câmera acompanha as pessoas, flagra esgoto, enfatiza monumentos -, mostram-se mapas. Em cada cidade, a abordagem inicia-se pela culinária – uma cozinheira explica as comidas feitas ali e as influências recebidas dos países vizinhos.

Após a grave denúncia da ameaça que ronda populações rurais de serem expulsas de suas terras e levadas às cidades limítrofes, o que levaria a um caos social, o filme encerra o discurso: passa a mostrar imagens de feira, exposição, artesanatos, pessoas dançando num *show* em espaço aberto. Por vezes, o som direto é substituído pelo silêncio, possivelmente para evitar problemas com direitos autorais de músicas que estariam tocando na feira. Imagens de corrida de *motocross* intercaladas com estrada. Corta-se para fotos de portos, navios, cargas. *Frames* de planos anteriores fazem uma retrospectiva do filme. A cena se torna frenética com planos muito rápidos, ao som de uma música e fragmentos de outros áudios que apareceram anteriormente no filme. Em seguida, uns dois ou três planos de quietude – pássaros, bucólico banquinho à margem da ponte – e o filme acaba.

Esse mesmo estranhamento na conclusão do filme, percebe-se em *Dychias* (Iur Gomez e Jonas Edson Pinto, SC), que é estruturado a partir da **voz expositiva** e entrevistas. O documentário é uma denúncia da extinção de espécies da flora natural, em especial da planta *dychia*, em nome do progresso, que construiu usinas hidrelétricas sem se importar com os impactos ambientais. A voz expositiva, numa locução impostada, contextualiza: “na década de 70, o Brasil era governado por militares. Esse foi um período marcado por intransigência e repressão. Nas ruas, as palavras eram liberdade e democracia, mas nos gabinetes, a ordem era fazer o país crescer a todo custo, a qualquer custo”. A voz expositiva é descrita por Bill Nichols como a transmissão de informações, em geral verbalmente, por um sujeito fora de quadro, enquanto as imagens sustentam as

afirmações que adquirem impressão de credibilidade na suposta imparcialidade da “voz de Deus” (NICHOLS, 1991, 34-8). Em *Dychias* há sempre um texto a pontuar todos os caminhos do filme. Antes de dar voz a uma ex-moradora de terras inundadas, a locução situa, enquanto vemos a mulher caminhar: “Dona Lúcia Alves é agricultora; morava na Capela São Paulo. Sua casa foi atingida pela barragem de Barra Grande; agora está reassentada próxima à cidade de Anita Garibaldi”. Só então, a mulher conta sua experiência ao ser entrevistada por uma voz masculina fora de campo. Em seguida, volta a voz expositiva com mais informações sobre a região. Outra mulher dá depoimento com opinião divergente da primeira, tal qual se preconiza no telejornalismo, cuja influência é integral no filme. Paisagens e restos de casas à beira da barragem são exibidas ao som de notas soltas de violão – um clipe. Os últimos minutos do filme parecem aguardar a integralização do tempo exigido pelo Programa DocTV. Assim, a voz expositiva, que era falada, é substituída por letreiros com mais informações, intercalados com paisagens da região; tudo em silêncio. Imagens do rio e da barragem; em seguida, um letreiro: “em 1992, o IBAMA publicou uma lista com espécies em extinção, a *dickia* estava presente”. Outras imagens; novos letreiros. A sequência se repete por mais de três minutos, até subirem os créditos finais.

Serra Pelada – esperança não é sonho (Priscilla Brasil, PA) também usa a voz expositiva como um de seus recursos estilísticos, mas não é predominante. O filme constrói um discurso fluente sobre o universo que permeia a cidade de Serra Pelada abandonada após o fechamento da exploração do ouro. De um lado, ex garimpeiros que ainda ocupam a cidade, na esperança de reabertura do garimpo; de outro, boatos meio velados de graves denúncias contra a mineradora Vale do Rio Doce; no meio, crianças nascidas ali que não percebem suas identidades.

Um senhor ensina crianças da escola a marcharem para as comemorações do Dia da Independência. Autoritário e ríspido, corrige aos gritos, uma criança que marcha diferente das outras e, lembrando a presença da câmera, adverte: “tomem cuidado porque tudo está sendo registrado”. Crianças numa sala de aula conversam com a diretora do filme, que está fora de quadro. Diante de um livro com mapas, uma garota diz que ali “onde tem muita água é a Amazônia” e pergunta se índio é o mesmo que pessoas. Outra garota descreve o que tem na Amazônia: floresta, animais, etc. A diretora pergunta se eles próprios não moram na Amazônia; a criança diz que não, “outras pessoas moram na Amazônia”; um garoto complementa “tá é longe de [aqui] ser parecido com esse lugar”. Nessas conversas, a câmera não se desvia do seu foco – quando uma criança descreve os desenhos que rabisca, a câmera continua com a criança e sua descrição do desenho, não busca ilustrar sua fala mostrando o que foi desenhado. Essa personalidade se confirma quando uma garota de oito anos responde seu nome, sua idade e diz que tinha três anos quando seu pai se separou da mãe e foi para outra cidade. Nesse momento, ela chora contida, baixando a cabeça. A diretora pega na mão da criança – não a vemos, só as mãos – e diz que não precisam falar desse assunto, podem falar de outra coisa. A criança continua com a cabeça baixa; a diretora entra em quadro, pega em sua cabeça e o som direto é suspenso.

Esse foi o gancho para que uma voz em primeira pessoa fizesse a ligação com outra ponta daquela história. A voz feminina em *off* (da própria diretora?) diz que todos em Serra Pelada precisam contar suas histórias e quando falam, falam mais do que ela precisa saber, mas eles também escondem. A cena seguinte mostra a equipe pronta para entrevistar um homem, mas ele diz que não vai mais falar; a diretora lembra que ele estava “tão animado para falar e agora não quer”; ele diz que “aconteceram uns problemas”, inaugurando um clima de mistério e tensão no filme, que será a tônica das

próximas cenas. A equipe vai embora. Chega a um grupo de homens que a recebe com desconfiança, pedindo crachá. Mas, por fim, permitem a conversa, justificando a cautela porque “a Vale do Rio Doce tem espiões que vigiam” o que se faz ali. A conversa é uma grave denúncia contra a mineradora, que vai desde a fabricação de intrigas amorosas que desmoralizam e desarticulam lideranças sindicais a assassinatos de presidentes do Brasil. Ao final da conversa, a voz *off* explica que há trinta anos os garimpeiros brigam com a Vale, que tem os direitos de exploração daquela área.

Serra Pelada – esperança não é sonho faz também um **clipe** que, assim como outros recursos utilizados, o faz com equilíbrio e criatividade. Pés sobem uma escada, mãos seguram corrimão da escada, enquanto sobem; crianças saltam de um trampolim; no chão, crianças correm e se jogam num mergulho – não se vê onde caem. Um homem na beira de uma lagoa; por trás dele, vemos aquelas crianças brincando na água com pneus; casais namoram; churrasco na grelha. Por uns instantes, pensamos que se trata de um comercial. Toda a cena é um longo clipe ao som de uma música brega. De repente, uma voz exaltada interrompe o clipe: “se for mostrar o lazer não adianta, se mostrar neguinho tomando sol, comendo carne e tomando Skol... Agora, se mostrar a calamidade que o povo tá sofrendo...”. O homem exaltado fala para a equipe e é endossado por sua mulher, igualmente inconformada com o abandono do lugar. Chorando, ela diz que perdeu sua mocidade ali, perdeu o amor dos filhos que tiveram que morar fora, que agora só tem a caçula, mas ela está na oitava série e daqui a pouco vai ter que ir embora também porque será melhor para ela. O clipe inicial da cena era uma ironia, um falso clipe que reforça a idéia de aspereza da realidade daquele lugar, que não se permite sonhar, até a diversão é vigilante.

Outra tendência que se encontra com frequência nos documentários em geral, também é muito presente nas produções da terceira edição do DocTV: imagens

acompanhadas de vozes não sincrônicas com elas. Em geral, capta-se o depoimento de alguém numa ocasião e as imagens que irão cobrir esse depoimento em outra, ou seja, o som não é o mesmo de quando é captada a imagem. Isso permite que os planos sejam bem trabalhados quanto ao enquadramento e à iluminação. A essa tendência chamarei de **voz alocrônica**.

A bença (Tarcísio Lara Puiati, RJ) é um exemplo emblemático de voz alocrônica no DocTV III. O filme inicia com planos da Central do Brasil, dos trens, de passageiros sentados e a paisagem desfilando pela janela, a nos levar à Baixada Fluminense para imergir no cotidiano de três senhoras do candomblé. Na apresentação da primeira mãe de santo, planos fechados de um canário numa gaiola, sua silhueta. Em *off*, uma senhora fala que não sabia que havia tantos tipos de canários, pensava que todos fossem amarelos; aquele é do neto, ela não quer nunca perdê-lo, “só se não tiver mesmo jeito”. Silhueta da mulher. Sempre em *off*, ela diz que o neto se envolveu “numas coisas” e se o canário morresse, causaria “muito sentimento no neto, Deus me livre”. De dentro da casa, por uma porta aberta, vê-se o movimento da rua – dentro escuro, lá fora claro. Outra voz *off* diz que a vida acabou, que pensava que perderia primeiro a avó, mas não, perdeu a mãe com 48 anos, um irmão com 21 anos e outro com 27. A moça aparece ao lado da senhora, sua avó, que folheia um álbum de fotos. Em raro som direto, a avó diz: “ah, meu neto” e beija a foto. Com cantos da casa em planos fixos, volta-se à voz *off* da moça que diz que a avó “criou ele desde os 10 anos” e a ela também. A fotografia do filme usa a seu favor a pouca luz do ambiente, silhueta os corpos e objetos, diante da narrativa saudosa e doída. A edição espera o tempo que os planos parecem precisar.

Mais adiante, uma mãe de santo diz que “os orixás são a força da natureza, a terra, o fogo...”. A imagem desvia da mulher e fixa-se numas luzes abstratas. Para o assunto do candomblé, uma imagem impalpável, intangível.

Outro recurso que *A Bença* usa são entrevistas costuradas. O que chamo de **voz costurada** são depoimentos que se juntam para formar um discurso coerente, outra característica constante encontrada no DocTV III. Muitas vezes, os entrevistados falam uma frase e seu pensamento é continuado ou reforçado pelo depoimento de outros.

Café com pão manteiga não (Viviane Louise, GO) associa a voz alocrônica à voz costurada. Em muitas cenas ouve-se o depoimento em *off*, enquanto se veem outras imagens. Quando ex-ferroviários falam como desempenhavam suas funções na Estrada de Ferro, as imagens são o ponto de vista de um passageiro dentro de um trem em movimento. São depoimentos sucessivos de ex-ferroviários que revelam suas experiências naquele ofício – os testemunhos de todos têm frases costuradas umas às outras para formar uma mesma ideia, a de como a rede ferroviária foi importante em suas vidas.

Após uma impactante abertura, quando os créditos da equipe são apresentados nos quase três minutos iniciais do filme, sob imagem da locomotiva em movimento, um ex-ferroviário inicia sua fala: “Meu nome é Acrísio de Sousa, 79 anos, filho de Ipameri. Comecei a trabalhar nessa estação com dez anos de idade”. Aparecendo na tela, em som direto, avança: “me aposentei em 1978. Sobre a Estrada de Ferro, em 1913 adentrou-se Goiás afora”. Com imagens da locomotiva, continua a frase: “o primeiro trem de ferro, que naquela época era puxado por uma locomotiva chamada Maria Fumaça, que funcionava a lenha”. O segundo depoimento que reforça trajetórias semelhantes é dado por outro ex-ferroviário, que inicia em quadro, mas sua imagem, igualmente ao depoimento anterior, é intercalada com imagens dos trilhos e paisagens percorridos sob o ponto de vista do trem: “Meu nome é Rômulo Rocha, filho de Nazareno Rocha e Cecília Nogueira Rocha. Sou natural de Pires do Rio e entrei na antiga Estrada de Ferro de Goiás no dia 23 de agosto de 1951, portanto, com 14 anos de idade. Eu aposentei na

Estação de Vianópolis, onde permaneci em atividade 22 anos. Eu sempre fui muito dedicado à Estrada de Ferro e, por que não dizer, apaixonado pela estrada de Ferro, principalmente, por locomotivas”. E, assim, sucessivamente, cada depoimento não só reforça o discurso, mas acrescenta novos elementos na narrativa daquelas histórias permeadas pela Estrada de Ferro. Tanto a voz alocrônica quanto a voz costurada são usadas aqui sob uma estrutura filmica consistente.

Outra marca recorrente encontrada no DocTV III é a **tendência ilustrativa**, que mostra aquilo que se acaba de falar. Em *Café com pão, manteiga não*, embora não seja comum, está presente em alguns momentos quando, por exemplo, alguém fala de duas pensões que existiam na cidade nos áureos tempos da ferrovia, mostram-se as fachadas das referidas pensões.

Em *Lutzenberger: for ever Gaia* (Frank Coe e Otto Guerra, RS), o discurso que apresenta o ambientalista Lutzenberger é costurado através de entrevistas encadeadas, com riqueza das imagens de arquivo, inclusive e, sobretudo, do próprio biografado, já falecido. Permeando a narrativa, animações ilustram e reforçam o que é dito. Quando Lutzenberger fala que a humanidade vive uma situação absurda e começa a tomar consciência do que está fazendo, que qualquer pessoa relativamente instruída entende que não é possível se sustentar com o desperdício material da sociedade industrial, ele informa que 20% da população mundial “levam um estilo de vida orgiástico e hedonístico que não é sustentável nem mesmo para esta fração minoritária da humanidade”. Nesse instante, surge um mapa mundial animado que é, aos poucos, “povoado” com desenhos de pessoas pulando em cada espaço geográfico. Em seguida, sobre o mapa, surge o desenho de uma balança com um prato de cada lado, enquanto Lutzenberger diz: “se os norte-americanos, os europeus, os japoneses e os ricos de todos os países, mesmo apenas estes, continuarem com este estilo de vida, seremos conduzidos

ao colapso”. Enquanto ele fala, o desenho do prato da direita é preenchido pela maioria das pessoas do mapa; o prato à esquerda, é preenchido por uma minoria. O desequilíbrio provoca o declínio da balança; sua queda faz trincar o mapa, que, finalmente, se estilhaça como vidro, ao som de gritos apavorados. A animação representa e ilustra a fala de Lutzenberger e vai se repetir em outros momentos ao longo do filme, de forma semelhante. Outro exemplo de ilustração no filme é quando a filha de Lutzenberger fala que seu avô paterno chegou ao Brasil em 1920, que passaria cinco anos no país trabalhando como engenheiro-arquiteto, mas acabou casando e ficou o resto de sua vida aqui. A maior parte de sua fala é coberta com fotos de seu avô e de sua família, igualmente ilustrando o que é falado. Da mesma forma, mostram-se prédios construídos pelo avô ao se falar de suas habilidades como engenheiro.

Há outras características que se encontram sem muita dificuldade em alguns dos DocTVs III que não seriam marcas, mas cacoetes, como excesso de zoom e de *fades*, planos mirabolantes e cortes abruptos de planos.

Voz expositiva, voz alocrônica, voz costurada, tendência ilustrativa e clipes são recursos comuns em documentários de maneira geral. Influências da televisão ou associadas ao classicismo formal, o uso dessas qualidades não deve significar nenhum desprestígio. Como se viu em alguns dos documentários do DocTV III, quando esses recursos são ajustados à proposta e associados ao domínio das técnicas do fazer audiovisual, costumam propiciar comunicação, sem perder conexão com o prazer estético.

Se hoje os planos longos, o tempo estendido, a não palavra e o frescor do acontecimento representam fuga aos traços tradicionais do documentário – e, por isso mesmo, atraem mais atenção de críticos e ensaístas –, amanhã poderão ser usuais, embora há décadas já se encontrem tais características em obras aqui e ali. A busca

estética por modelos que causaram impacto em certos filmes não deve ser uma finalidade em si. Os filmes do DocTV III que têm potencial para estabelecer maior comunicação com o espectador são os que dominam as qualidades intrínsecas do fazer audiovisual - fotografia, direção, edição de imagem, edição de som, roteiro. Associado a esse conhecimento, o realizador encontra caminho próprio que, certamente, virá de sua experiência com o mundo.

Em alguns dos filmes do DocTV III percebe-se um furor experimentalista, uma super valorização da linguagem e dos métodos sobre os temas. Será que essa postura não tem esvaziado o enfrentamento do processo histórico pelo documentarista? Esse enfrentamento direto com a realidade não tem sido substituído pela obsessão em se fugir do óbvio, por uma renovação estética a todo custo? Por outro lado, essas propostas, ao questionarem a possibilidade da representação, ao renunciarem à chave do que é ou não real, ao construírem o acontecimento junto com a filmagem, estão deixando de enfrentar o processo histórico do mundo presente ou essas são, justamente, suas formas de enfrentamento?

Capítulo V - Orientadores e realizadores no processo do DocTV III

Como já visto, o Programa DocTV exige que os proponentes selecionados em cada estado freqüentem oficinas com cineastas experientes às vésperas das filmagens. São as chamadas “oficinas de desenvolvimento de projetos”, que se diferenciam das “oficinas de formatação de projetos”, que são abertas à comunidade em geral, com o objetivo de ajudar o candidato na elaboração de seu projeto.

As oficinas de desenvolvimento de projetos são um exercício formal e estético, que promovem discussões exaustivas sobre cada projeto, como relata o crítico Carlos Alberto Mattos, em “Um dia no mosteiro”, publicado em seu Docblog. Convidado a acompanhar um dos seis dias da oficina do DocTV IV, realizada em Brasília, Mattos testemunha que os 35 autores dos projetos selecionados da quarta edição do Programa estavam “absorvidos na discussão de seus futuros documentários com Eduardo Scorel, Jean-Claude Bernardet, Cristiana Grumbach, Felipe Lacerda e Cezar Migliorin”. Mattos esclarece que “a ideia é que cada autor seja abalado em suas convicções antes de partir para a realização dos vídeos”. No contato com os autores orientandos vindos de todas as regiões do país, Mattos diz ter notado “certa reverência aos grandes especialistas e uma franca abertura para os influxos que podem advir dessa convivência” (MATTOS, 2008).

A obrigatoriedade de participar das oficinas não seria uma forma de regular a prática por meio de discursos? Como diz Michel Foucault, “regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo”? (FOUCAULT, 1985; p. 27).

Para introduzir discussão sobre o efeito das oficinas sobre os projetos, falarei do DocTV III *Um corpo subterrâneo* (Douglas Machado, PI), uma peça estranha na filmografia do diretor. Mas antes é importante apresentá-lo.

Douglas Machado dirigiu vários trabalhos entre ficção, documentário, clipes, institucionais e educativos, até culminar em *Cipriano* (2001), provavelmente o primeiro longa-metragem piauiense, uma ficção com elevado rigor estético, marcado por longos planos, alternando realidade e delírio e pontuado por cantos religiosos - incelências e benditos meticulosamente pesquisados no sertão do estado. Longe de ter uma narrativa convencional, *Cipriano* foi, muitas vezes, comparado estilisticamente a *O Sertão das memórias* (José Araújo, 1996). Depois desse filme, Douglas iniciou uma série de documentários sobre escritores e, dirigindo-se a uma narrativa mais clássica, tem reservado especial atenção à duração dos planos, à composição dos quadros, à iluminação e realiza investigação profunda em cada temática. São documentários que adentram o universo da literatura de cada escritor biografado e que despertam interesse em determinados nichos. Além de serem vendidos a canais de televisão por assinatura, seus filmes são lançados em academias de letras, feiras de livros, universidades e ainda disponibilizados à venda em DVD. Vale enfatizar que Douglas nunca utilizou leis de incentivo federais; seus filmes foram bancados por patrocínios ou apoios diretos.

Em *Um corpo subterrâneo*, com uma câmera e um microfone acoplados ao seu corpo, o diretor percorre cidades de Norte a Sul do estado, investigando a vida pregressa do último morto de cada uma delas. Seu método é bem definido, como vimos no capítulo quatro - consiste em ir ao cemitério de cada cidade procurar a sepultura mais recente e localizar a família para falar sobre o parente falecido. A artimanha do dispositivo, recurso bastante utilizado nos documentários brasileiros contemporâneos e que implica na construção do acontecimento no próprio ato da filmagem, como já vimos, é central nesse filme.

No entanto, percebe-se em *Um corpo subterrâneo* uma substância artificial incomum nos filmes de Douglas – anteriores e posteriores – a começar pelo descuido

estético, evidenciado na precariedade técnica - câmera trêmula, saltitante, cabeças cortadas, enquadramentos desnivelados e o protetor do microfone (*cachorrão*) na frente do quadro – e na ausência do ritmo na própria tomada, com planos interrompidos antes que se possa usufruir seu tempo. Não se trata de esperar transparência em sua estrutura narrativa, tampouco uma forma asséptica, mas a opacidade exagerada, considerando as demais produções do diretor, parece buscar uma meta a todo custo.

Diante do estranhamento de *Um corpo subterrâneo* dentre o conjunto de filmes do diretor, é de se questionar se o processo de condução do DocTV não interfere na criação do filme, pelo menos em alguns projetos. Pode-se dizer que a criação implica num constante processo de interferência, mas nesse caso, a pressão por esse despertar não gera artificialismo? Cléber Eduardo, em “DocTV: uma outra percepção do documentário na TV”, texto publicado na Revista Cinética, analisa em blocos alguns dos documentários do DocTV e identifica uma vertente preocupada em fugir do óbvio, através de formas narrativas organizadas sob diferentes estratégias e alerta que

essa preocupação formal, em várias passagens, pode perseguir o efeito artístico. E o diretor começa a correr o risco, a partir da busca incessante do artístico, de lidar com o material como pura massa de modelar (EDUARDO).

Nas oficinas de desenvolvimento de projetos do DocTV, o documentarista é estimulado a fazer da idéia do seu documentário um discurso explicativo e, de preferência, referenciado. Essa racionalização, como diz Foucault, provoca um gerenciamento da percepção. Assim, quem dirá que é uma forma de normalização se é permitido ao documentarista falar à vontade? Afinal, regula-se por meio de “discursos úteis e públicos” e não por meio de censura. No entanto, com o discurso, esperam-se efeitos de deslocamento, de reorientação sobre o próprio projeto.

Determinadas formas de documentar são consagradas em algumas épocas. Fernão Ramos traça uma sucessão estilística do documentário no século XX e a

relaciona à valoração ética do sujeito que enuncia. Considerando que ética é “um conjunto de valores, coerentes entre si, que fornece a visão de mundo que sustenta a valoração da intervenção do sujeito nesse mundo” (RAMOS, p. 2008, p. 33), Ramos denomina quatro sistemas de valores:

1) A “ética educativa” (1920-1930), que seriam os documentários clássicos que transmitem valores à população; é o documentário como missão. O campo de valores é formado pelo conteúdo positivista que veicula; não se questionam as condições em que o saber é enunciado. São exemplos os documentários da Escola Inglesa de Grierson e os de Humberto Mauro, no INCE brasileiro (RAMOS, 2008, p. 35-6).

2) A “ética da imparcialidade/recuo” (meados de 1950), que corresponde ao Cinema Direto; é a ética *baziniana* do neorrealismo; a posição do sujeito que enuncia começa a ser questionada; o quadro ideológico é o *existencialismo/fenomenológico* dos anos 1950. Os filmes dos estadunidenses Frederick Wiseman, Albert Mayles e Robert Drew são alguns exemplos (RAMOS, 2008, p. 36).

3) A “ética interativa/reflexiva” (anos de 1960 a hoje), que defende a reflexividade das condições em que os sentidos são construídos; o emissor do discurso intervém no mundo; valoriza o documentário que se abre para a indeterminação do acontecer; explora entrevistas e depoimentos; ao contrário da “ética do recuo” não vê problema moral em alterar os rumos dos acontecimentos com sua intervenção. Exemplos dessa ética são os filmes de Jean Rouch, Eduardo Coutinho, Michael Moore (RAMOS, 2008, p. 37-8).

4) A “Ética modesta” (anos de 1980 a hoje) corresponde ao documentário que fala sobre si mesmo; engloba os documentários feitos em primeira pessoa e o documentário performático descrito por Bill Nichols. Reflete o fim das ilusões das grandes ideologias; é o estilhaçamento do sujeito; o sujeito pós-moderno já não emite

saber, diminui o campo de abrangência de seu discurso sobre o mundo, restringindo-se a voos modestos – a si mesmo, enunciando sua condição no mundo (RAMOS, p. 35-6). Alguns exemplos são os filmes de Carlos Nader, Sandra Kogut, Cao Guimarães, Marlon Riggs e Jonas Mekas (RAMOS, 2008, p. 38-9).

Como visto, cada época, *grosso modo*, tem seu conjunto de valores, de acordo com Ramos. Na atual, estamos sob as éticas interativa e modesta, cada vez mais prevalecendo a segunda, já que a interativa tem sido massivamente (mal) explorada pela televisão, em especial pelo uso indiscriminado do recurso da entrevista. A modesta tem uma aproximação com a arte, uma busca sensorial. São filmes e diretores que ganham atenção da mídia e da academia; são discutidos, resenhados e analisados. Tornam-se modelos, referências da tendência do cânone de nossa época. O que se afasta dos valores estéticos vigentes costuma ser considerado “menor”, de “mau gosto”, “primitivo”; aquilo, portanto, a ser evitado.

Em outros termos, podemos questionar se a política de regionalização a partir da segunda edição do DocTV, evidenciada tanto por meio das oficinas quanto pelo processo seletivo, concede autorização aos cineastas periféricos, condicionando sua participação ao alinhamento estético hegemônico, aquele que é praticado no centro do país por nomes midiáticos. Se for assim, essa regionalização colonizada vai continuar ofuscando manifestações próprias, talvez até de uma ética norteadora diferente, afinal que aspectos dessa expressão periférica estão sendo cerceados ao se expor?

O citado cineasta Douglas Machado, por exemplo, não é representante do modelo estético hegemônico que se tem forjado na contemporaneidade do documentário brasileiro, mas incorpora em suas obras elementos criativos que podem passar a influenciá-lo, afinal, modelos hegemônicos também podem se nutrir de aspectos de hierarquias menores.

Ivana Bentes descreve a criação de Morrinhos, uma maquete de 300 m², construída de barro, tijolos pintados, material reciclado, uma réplica da favela do Pereirão, no Rio de Janeiro, com miniaturas de casas, ruas, carros e bonecos-Lego se passando por moradores, visitantes, policiais. Criada por um morador adolescente, outros sete garotos se juntaram à brincadeira, dando vida aos personagens e levando à produção de inúmeros micro-filmes naquele cenário. Ao analisar esses filmes, Bentes encontra neles potencialidades para renovar a mesmice dos discursos, cenários e realidades. Não se trata, como ela adverte, de “carimbar essas produções com qualquer tipo de selo de autenticidade ou de autoridade”. O que surpreende, diz

é a capacidade de produção de valores estéticos, estilos, modulações subjetivas, produção do sensível, de espaços nos quais se desenvolvem relações, lutas e produções de poder (biopolíticas) (BENTES, 2010, p. 48).

A dinâmica que permeia a constituição de “coletivos”, como Morrinhos, começa pelo repertório existente nos próprios grupos, diferente de formações convencionais, que trabalham com referências pré-constituídas, diz Bentes. Mesmo que alguns filmes tragam discursos prontos ou impregnados das expressões da cultura de massa, eles partem do que conhecem para encontrar outras referências – “partir dos códigos do melodrama ou da novela para reconfigurar o sensível” (BENTES, 2010, p. 45-56).

Da mesma forma, pode-se pensar na relação com as produções do DocTV. Se a seleção dos projetos não considera os currículos dos proponentes e exige anonimato, não pode aguardar um nivelamento conceitual dos realizadores selecionados. Tampouco se pretende reivindicar um caráter essencialista às obras do DocTV, mas a produção audiovisual dos estados periféricos para ser veiculada nacionalmente não tem que, necessariamente, assimilar modelos hierarquizados, é importante que se dê vazão à imprevisibilidade dos devires específicos. Essa produção carrega consigo as condições

que a tornaram de um jeito ou outro e o que deve interessar é saber como determinado discurso foi instalado ali, que relações de poder fizeram-no surgir (FOUCAULT, 2008).

A indiferença de alguns realizadores às regras estéticas mais valorizadas - seja por ignorância ou resistência consciente -, é um processo também dinâmico: há o esforço de expressar-se, de buscar caminhos, que são, eles mesmos, criações. Afinal, esse autor e sua obra não estão separados do mundo que habitam – sabemos da limitação de salas de cinema no Brasil, onde somente 8% dos municípios as possuem; sabemos que a grande maioria dos ingressos vendidos nas salas de cinema do país são de filmes-espetáculo originários da indústria de massa *hollywoodiana*; sabemos que somente a partir dos anos 2000, proliferaram cursos universitários de cinema em outros estados, até então restrito a poucos; sabemos que na maioria das cidades, quando há, os cursos relacionados a cinema são esporádicos e de curta duração, sem continuidade; sabemos que, comumente, não há educação audiovisual nas escolas; sabemos da dificuldade em produzir e escoar documentários no Brasil, onde a televisão não tem o hábito de absorvê-los, menos ainda incentivar sua produção de forma independente; sabemos que o modelo de documentário a que a maioria tem acesso é o produzido pela televisão aberta, onde predomina o tom jornalístico; sabemos que na maioria das cidades os realizadores locais sobrevivem da feitura de comerciais de varejo que exigem pouca inventividade, de vídeos institucionais, campanhas políticas e até de filmagens de casamentos ou aniversários.

Enfim, de maneira geral, no cotidiano da maioria dos brasileiros, não há terreno que estimule o refinamento para olhar e ouvir documentário. E essa educação é lenta, gradual, não se conquista às vésperas de uma filmagem. Diante desse cenário, o que aguardar de uma oficina com duração de uma semana que tem o objetivo de “abalar as certezas dos realizadores”? O que pode restar depois desse abalo? Deveria ser função do

DocTV essa “formação”? Não seria mais promissor apoiar indiretamente iniciativas de formação continuada? Resta-nos colher os frutos de nosso subdesenvolvimento, aceitar as marcas indelévels das diferenças regionais – para o mal, mas também para o bem, afinal há filmes do DocTV de estados sem tradição audiovisual que surpreendem pela maturidade formal e discursiva. E essas surpresas vêm porque o processo de criação nunca será estático e sua potência poderá passar a influenciar o cânone, sem dele, necessariamente, depender.

Para sair do campo da suposição sobre a intenção das oficinas e o efeito que ela pode provocar no realizador às vésperas das filmagens, conversei com três cineastas-orientadores da oficina do DocTV III e três realizadores da mesma edição que participaram da oficina, buscando aproximar a experiência através dos testemunhos dos agentes envolvidos diretamente no processo.

A oficina de desenvolvimento de projetos da terceira edição do DocTV teve cinco orientadores, os cineastas Geraldo Sarno, Cristiana Grumbach, Eduardo Scorel, Ruy Guerra e Giba Assis Brasil. Desses, entrevistei os três primeiros, já que não foi possível conciliar horário com a agenda de Giba Assis Brasil e não obtive retorno do Ruy Guerra. Apresento, a seguir, o resultado dessa conversa, onde os cineastas-orientadores relataram suas experiências, pontos de vistas, metodologias e princípios no processo de orientação. Em seguida, vem a conversa realizada com três realizadores que receberam orientação de cada um deles. Assim, foram feitas entrevistas com Tarcísio Puiati, que dirigiu um DocTV III fluminense; com Gavin Andrews, diretor do DocTV III amapaense e, por fim, com a diretora Viviane Louise, diretora do DocTV III goiano.

GERALDO SARNO – DA INTUIÇÃO À RAZÃO

Geraldo Sarno tem seu nome associado ao documentário moderno brasileiro, desenvolvido a partir da década de 1960. Um dos integrantes da Caravana Farkas, realizou o clássico *Viramundo* (1965). Os temas de seus filmes, de maneira geral, giram em torno de questões de cunho social (reforma agrária, imigração, pobreza), político (esquerdas latino-americanas) e cultural (religiões afro-brasileiras, catolicismo). Nascido na Bahia, mora no Rio de Janeiro há décadas.

A conversa foi realizada por telefone, no dia 13 de agosto de 2012.

Geraldo Sarno foi orientador na segunda e terceira edições do DocTV e não se recorda de todos os projetos que orientou no DocTV III, afinal se passaram seis anos, mas seguramente, esses foram alguns: *Nas trilhas de Makunaima* (Thiago Chaves Briglia, RR), *Uma cruz, uma história e uma estrada* (Wilson Freire, PE) e *A bença* (Tarcísio Puiati, RJ).

Sarno explica que a cada orientador era designado um grupo de seis a oito realizadores contemplados no edital do DocTV. O grupo se reunia diariamente durante a semana da oficina, em Brasília. Nesses encontros, os projetos eram lidos e todos participavam da discussão. Ao final de cada dia, havia uma palestra com um dos cinco cineastas-orientadores, seguida de debate com todos os demais – orientandos, orientadores e gestores do Programa DocTV. Essas palestras eram momentos de discussões interessantes, afirma, porque afloravam “os confrontos estéticos e ideológicos de cada um”. Sarno diz que aqueles “eram anos em que a concepção de montagem estava absolutamente abolida do cinema, sobretudo do cinema documentário. Eram filmes feitos com a câmera, no depoimento. Era o cinema de Eduardo Coutinho”. E Sarno discordava disso, criando embates com outros orientadores presentes.

Nos encontros com seus orientandos, Sarno diz que sua atitude básica era “tentar pensar a partir do projeto do realizador, do que ele queria fazer, das intenções que você supõe que estivessem contidas no projeto; trazer mais elementos de reflexão, sobretudo, sobre a forma”. Com essa maneira, ele esperava estimular o realizador a ter “consciência maior de seu projeto”, já que “o primeiro movimento é de intuição”: o realizador “está movido por um desejo, uma atração pelo tema, pela forma, uma maneira de tratar, uma maneira de ver”. No entanto, o projeto audiovisual

só surge quando se tem uma concepção formal, nem que seja um esboço. E, obrigatoriamente, no caso de documentário, com uma grande área de obscuridade. Para mim, isso é indispensável, é fatal em documentário.

A formação de Sarno, como ele próprio diz, se origina no documentário, “no não-roteiro, na criação de uma forma que se faz à medida que se vai contando o filme. Pode-se partir de uma imagem ou de um esboço, mas nunca de um roteiro acabado”. E isso vale para a ficção também, que ele diz não distinguir do documentário. Se o processo de feitura do filme já está com tudo determinado, como costumam ser nos roteiros de ficção, Sarno diz ficar desestimulado a criar e que isso é próprio de quem começou no documentário, que carrega esse tipo de postura: “o processo de fazer filme é uma revelação ao final, você tem uma surpresa com o filme, você é surpreendido com o filme. Você pensou, mas não inteiramente daquela maneira”. Sarno diz que deve-se estar pronto para “as relações de correspondência”, usando termo de Baudelaire. Acredita que quando se usa essa forma,

um dos liames fundamentais da montagem passa a ser a correspondência porque não se tem roteiro, é correspondência – um trecho de uma fala corresponde a um momento de ficção que você encaixa no filme.

Esses liames seriam ligações de embate: “isso cria outra estética, que traz uma ruptura completa (...). As posturas ficcional e documental estão, no meu caso, fundidas no mesmo método, foi como eu me encontrei no cinema”.

Essa maneira de fazer cinema, que Sarno considera adequada à contemporaneidade da leveza proporcionada pelas novas tecnologias, cria um jogo:

uma estética dançarina, bailarina, é um jogo. Jogar passa a ser um elemento fundamental da sua visão de mundo, do seu comportamento, da sua estética cinematográfica. Porque o acaso é imenso, o resultado vem, em grande parte, dos dardos que você lança. E depois você é capaz de relacionar, encontrar as correspondências. Porque você não tem um roteiro fechado e acabado.

É com esse pensamento, diz Sarno, que sua conversa nos encontros com potenciais realizadores é norteadada: “você deve estar aberto para as propostas de outros e, na medida do possível, ajudar [o realizador] a ter consciência e a enxergar a razão, a racionalizar o processo”. O diretor entende que ao orientar a realização de um filme, ele chega de fora, portanto, vem de um mundo mais racionalizado que o do realizador, que pode estar num universo em nível variado de intuição – uns mais, outros menos. Sua atitude é “ajudá-lo a ter consciência daquele processo de criação em que ele está inserido”.

Entretanto, Sarno não se ilude e reconhece o limite da orientação:

você não consegue mostrar para o outro nada que ele não está preparado ou disposto a ver. Ele tem que estar preparado para ver (...). Ninguém mostra para o outro o que o outro não vê. Você só vê aquilo que, na verdade, você já viu anteriormente, que você está preparado para ver.

“Nós vivemos em plena cegueira artística. Cegueira absoluta”, pensa Geraldo Sarno, referindo-se à maneira em como as artes são tratadas hoje não só no Brasil. O que prevalece é

a dominação do mercado, do comercial, do vulgar. Tivemos um retrocesso, uma regressão (...). A mídia está dominada pelo comercial, pelo mercantil e pelo religioso. É uma dominação que embota a criação, que embota o olhar renovador.

Sarno considera Godard o grande exemplo da tragédia do cinema contemporâneo, uma vez que seus filmes hoje são lançados em uma única sala e restritos a Paris. Godard, a seu ver, “está na ponta, está vendo tudo”, é um cineasta

herdeiro dos clássicos, do Vertov, do Eisenstein e centenas de outros realizadores que vêm desde o cinema mudo. Hoje é o contrário, o que a mídia – cinematográfica, televisiva, toda ela – busca é o não pensar, o entretenimento.

Essa dominação é absoluta, diz, da direita à esquerda:

dos partidos que estão no poder na América Latina inteira, cuja política cultural geral, em especial do audiovisual, me parecem um engano. E isso se estende a todas as áreas – das escolas de cinema, às estruturas de produção, de distribuição, de exibição, tudo.

Voltando-se à atual política audiovisual brasileira, que pretende apostar no cinema comercial, Sarno diz que isso vai “aprofundar a dominação e a burrice. Vai se criar mercado para uma linguagem da dominação; vai criar mercado para isso – se criar. Não vai criar mercado nem para as estruturas nacionais”.

As novas gerações que vêm com impulso do “cinema do pensar” estão bloqueadas, pensa Sarno. Por isso, “o DocTV tem uma importância enorme, sobretudo do ponto de vista social – cultural e social. Ele possibilitou que uma geração pelo Brasil inteiro se apresentasse”. Considerando as oscilações de talentos de diretores do DocTV, reconhece que têm muitos que se modelam “em cima do óbvio, do mais vulgar, do mais disseminado. Mas em compensação, têm umas pérolas e uns diamantes que brilham. E só é possível que surjam porque a rede [do DocTV] é extensa e é lançada num universo grande”. E adverte que jurados e orientadores também devem ter olho para enxergar esses diamantes: “é necessário ser ousado para permitir que surja o novo. Não o novo pelo novo. O novo pelo que pode o mais profundo, pelo que pode revelar o momento”.

CRISTIANA GRUMBACH - EM BUSCA DO FOCO PERDIDO

Cristiana Grumbach é do Rio de Janeiro, onde mora, e é formada em jornalismo, pela PUC-Rio. No primeiro ano de faculdade, 1993, fez estágio na Campanha contra a fome, liderada por Betinho. No ano anterior fez alguns cursos ligados a cinema, na Fundação Progresso, quando começou a entender as características de alguns cineastas

brasileiros. Fez muitas assistências de direção, não só em documentário, e trabalhou com cineastas como Roberto Berliner e Eduardo Coutinho. Como diretora, realizou alguns filmes a partir de 2004, destacando-se *Morro da Conceição* (2005) e *As cartas psicografadas por Chico Xavier* (2010), longas documentários.

A entrevista com ela foi realizada presencialmente, no dia 16 de agosto de 2012.

Grumbach participou de duas oficinas no DocTV, na terceira e na quarta edições, realizadas em 2006 e 2008, respectivamente. Seu método aplicado nas oficinas consistia em criar perguntas a partir do projeto de cada realizador. Apesar de já terem se passado seis anos, ela conseguiu recuperar a lembrança de todos os projetos que orientou na terceira edição e comentou sobre eles, embora não tenha assistido a todos quando tornados filmes: *Alô, alô, Amazônia* (Gavin Andrews, AP), *Sábado à noite* (Ivo Lopes, CE), *Um corpo subterrâneo* (Douglas Machado, PI), *O voo silenciado do Jucurutu – sobre a cineasta Jussara Queiroz* (Paulo Laguardia, RN), *Resgate* (Luiz Marchetti, MT), *Touro Moreno* (Juliano Enrico, ES), *Maack, profeta pé na estrada* (Frederico Fullgraf, PR).

Ao ler cada projeto, ela própria se perguntava se estava conseguindo vislumbrar um filme a partir dali. Se estivesse, o próximo passo seria refinar com o realizador o que ele, realmente, queria com o filme. Ela perguntava “o que lhe move? Você está fazendo isso para que? Para você mesmo, para agradar alguém?”. Como o filme parte de um desejo, diz, ela buscava saber qual era o do realizador:

Eu ia tentando destrinchar o próprio filme com a pessoa. Então, o que eu fiz? Eu formulei perguntas. Eu acho que para fazer um filme você tem que se responder a algumas perguntas antes de fazer. Claro que grande parte do processo – e é até bom que seja – não está a nível consciente absoluto, é ótimo isso porque senão você fica mecânico.

O importante, acredita, é estar com a intenção ativada. Se o realizador diz que quer fazer o filme “porque eu sinto”, é suficiente: “ele não tem que responder objetivamente; ele não está fazendo uma ponte, ele está fazendo um filme”.

Uma dinâmica que Grumbach usava era pedir para o realizador apresentar seu projeto em cinco minutos. Aquele que conseguia exprimir o filme em duas frases era um bom sinal: “quando começa a dar muita volta, ele está dando voltas dentro dele mesmo”.

Na verdade, diz a diretora, “eu não tinha nada a dizer, eu tinha coisas a perguntar. A partir do que [o realizador] me respondia eu ia elaborando, ou tentando elaborar com ele as questões”. Esse processo é o que ela mesma usa ao realizar seus filmes: “o *Morro da Conceição* parte de uma premissa – o que permanece no transitório? - mas antes disso, ele parte de uma inquietação diante da finitude”.

Sábado à noite (Ivo Lopes, CE), desde a leitura do projeto era difuso, diz Grumbach. Na oficina, ela continuou sem entender que filme era aquele; o realizador tentava explicar, mas ela não entendia. Então, ela questionou qual o sentido do filme para ele: “eu lembro que havia uma motivação, que era o vazio da cidade, a cidade como uma proposta de vida, de maravilhamento existencial”, diz, sem certeza de estar sendo precisa, mas realçando que o realizador é também fotógrafo e os fotógrafos “são muito intuitivos, muito mais do que [capazes de] objetivar pela palavra”.

Assim, ela considera o filme cearense “uma defesa de tese [porque] fica numa esfera de racionalidade que não me toca (...). Para mim, ali falta alma. Fica numa ordem de coisa que é uma tese para aplicar no mundo”, diz a diretora, enfatizando que isso era antevisto desde o projeto.

Ao contrário do projeto *Alô, alô, Amazônia* (Gavin Andrews, AP), que “era de uma precisão, estava claríssimo. Eu disse ‘esse vai dar certo, vai ficar bom’”. Para a diretora, esse filme teve muitos acertos, só faltou “ter sido mais incisivo [nas entrevistas], às vezes, elas flutuam muito, mas isso por falta de experiência. Mas o filme está concreto, é interessante isso, é como se fosse um holograma de si mesmo no projeto”.

Um corpo subterrâneo (Douglas Machado, PI) também foi um projeto difícil porque, lembra a diretora, ela não conseguiu entender sobre o que o realizador queria falar: “quer falar da vida, da perda, daquela cidade? Qual a questão? É o homem do Piauí? Mas que homem é esse? É você, sou eu? Quem é esse homem?” Grumbach diz que essa tendência à generalização não era incomum em outros projetos: “o problema básico do documentário é o foco, essa é a premissa fundamental, senão o filme se perde. A precisão é fundamental”.

Nessa função de instigar o realizador, Grumbach lhe perguntava: “você se escutou? Você escutou o que está falando?”, num processo semelhante ao psicanalítico, “eu pedia para ele prestar atenção, essa é a chave: *você* disse, não sou eu [que disse]”.

Resgate (Luiz Marchetti, MT) era um projeto bastante impreciso. Quem estava representando o filme na oficina em Brasília não era o próprio diretor, era uma mulher que não era exatamente da área audiovisual, trabalhava com comércio, embora integrasse a equipe, mas a concepção do projeto não era dela: “não tinha partido dela, tinha partido de outra pessoa que não estava; ela falava por um terceiro, aí não dava”. A proposta era fazer “um docudrama, um troço que não tinha o menor sentido e você via que ela estava numa profunda insegurança, como se tivesse metido em algo que ela não sabia o que era e não sabia o que ia fazer”. Grumbach explicou à representante do filme, a qual ela não recorda o nome nem a função na equipe, que docudrama requereria trabalho com cenografia, figurino, portanto, um orçamento maior, e sugeriu que trouxessem o filme “para uma linguagem que fosse documental”. Havia uma ideia na proposta, lembra a diretora, de abranger um período largo e ela reforçou que “filmes são recortes, é preciso fazer recorte no tempo, no espaço, no sentimento, é preciso fazer um foco”.

Nesse sentido, Grumbach traz à tona a relação que teve com o realizador de *Maack, profeta pé na estrada* (Frederico Füllgraf, PR): “ele queria fazer uma coisa que as pessoas estão cansadas de ver, mas ele queria fazer aquilo”. O realizador paranaense tem, segundo a diretora, “uma visão muito tradicional do documentário educativo inglês”. Contudo, a função dela não é persuadir: “a gente tem a oportunidade de abrir possibilidade, desde que o sujeito esteja interessado em se aventurar. O que a gente fez no trabalho com ele foi pensar possibilidades narrativas que pudessem ampliar a feitura do filme, no sentido de torná-lo menos rígido”. Mas enquanto ela tentava desconstruir sua proposta, percebeu que “ele se agarrou como podia naquilo que estava propondo”. O realizador não era um garoto, estava firme em sua proposta inicial. Assim, Grumbach diz que passou a apontar caminhos dentro do que ele queria mesmo: “você pode usar narração, mas você também pode dizer o que pensa sobre isso, não só dar informação estrita da vida de um sujeito”.

Sobre a tendência de alguns filmes em misturar muitos artifícios – locução, dramatização, animação - Cristiana Grumbach diz que “isso é uma coisa muito difícil de quebrar, a ideia de que você vai dar conta daquele sujeito, então as pessoas vão às raias do exagero, do excesso”.

Grumbach, durante a oficina, trabalhou em parceria com Cláudia Mesquita, a monitora. O que elas buscavam era se adaptar aos realizadores:

a gente tinha uma clareza muito grande de que a gente não tinha uma fórmula, um modo de fazer que fosse dominante ou que deveria ser imposto. A gente estava se adaptando e, por isso, a gente precisava conhecê-los e eles precisavam nos conhecer.

Pelo conhecimento que vai tendo sobre os orientandos, ela vai

vendo o instrumental, o que [o realizador] tem, o que ele viu, o que interessa a ele, qual o olhar que ele tem sobre o mundo (...). Não estou ali para impor um modo de fazer, estou ali para tentar entender o que ele quer, quem ele é e colaborar a partir do que está me trazendo, para ele fazer o filme que quer fazer.

E cita *Sábado à noite* que ela, mesmo não entendendo o projeto e não se identificando com o filme, está feito: “está lá o Ivo Lopes, ele fez o filme e tem gente que ama”.

Quanto mais pessoal é a proposta, mais interessante é o filme, defende Grumbach:

Quanto mais é uma tese, algo que o realizador fica projetando no mundo, menos interessa. Quanto mais pessoal, mais universal. Quanto mais você faz aquilo com as suas vísceras, mais isso chega aos outros, toca nas vísceras do outro.

Foi assim que ela sentiu em *O voo silenciado do Jucurutu – sobre a cineasta Jussara Queiroz* (Paulo Laguardia, RN): “o projeto era preciso, [o realizador] tinha envolvimento com ela (...), era preciso trazer à tona a história de Jussara”. Nesse projeto, assim como em outros, a diretora percebeu que

quem não vive no eixo Rio-São Paulo tem uma necessidade de visibilidade (...), ‘como é importante mostrar para o Brasil que a gente existe!’ Porque a mídia, a cultura televisiva, tem esse negócio no Rio de Janeiro e São Paulo, como se todo o resto ficasse na escuridão. Então, todo mundo tem um pouco essa necessidade de visibilidade, de mostrar os valores que tem.

Para o realizador era uma motivação: “trazer Jussara à luz era como trazer a história, o próprio ser nordestino, era um envolvimento pessoal (...). Ele tinha noção [do que fazia], estava na mão dele o filme”.

Touro Moreno (Juliano Enrico, ES) foi fácil de visualizar o filme, diz a orientadora: “ele tinha feito um piloto, então a gente viu o personagem, a gente tinha visto a linguagem do filme, já estava muito amadurecido”. O realizador conhecia bem o personagem, contava histórias do personagem. É outro exemplo de orientação que fluiu bem, de acordo com a orientadora.

Após ter orientado em duas oficinas do DocTV, Grumbach diz que vê claramente como o DocTV vinha promovendo um amadurecimento paulatino. Em alguns realizadores, ela vê fomentada “uma sementinha de produção”, mesmo “com toda

dificuldade que houvesse [no local de origem]”. Ela recorda de um realizador do Amazonas da quarta edição:

Ele não tinha experiência, mas queria fazer um filme sobre um rio que atravessava os lugares. Aí, a gente foi com ele, pensando, aprimorando o que ele queria fazer. E eu senti que para ele foi um amadurecimento muito importante.

Em nenhum momento, assegura a diretora, houve algum tipo de direcionamento do DocTV, em nenhum sentido: “a intenção era fazer [os realizadores] pensarem sobre os próprios filmes, era estimular essa reflexão”. A experiência do DocTV foi importante para todos: “a gente cresceu ali, todo mundo cresceu”. E houve mudança entre a terceira e a quarta edição que, a seu ver, foi inteligente: ao invés das palestras de cada orientador no final do dia, como aconteceu na terceira edição, na quarta houve a apresentação de um DocTV anterior seguido de um debate. No caso, o filme exibido foi *Jesus no mundo maravilha* (Newton Cannito, 2007, DocTV Ibero-América). Com essa dinâmica do debate, diz, “a coisa é quente, todo mundo se envolve (...). Para todo mundo foi muito construtivo, muito interessante, muito inspirador”.

Particularmente, diz Grumbach, “o DocTV mexeu muito comigo; eu queria muito ter tido essa chance de sentar com alguém e discutir o meu próprio projeto dessa maneira. Porque [na oficina] a gente ia, ia e não era uma coisa desafiadora, era colaborativo, era afetivo, afetuoso”.

EDUARDO ESCOREL – RISCO DA DESCENTRALIZAÇÃO

Eduardo Escorel é montador, diretor e professor de cinema. Nascido em São Paulo, mora no Rio de Janeiro há décadas. Como montador, trabalhou desde a década de 1960, com variados diretores, como Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha, Leon Hirszman, Cacá Diegues, Eduardo Coutinho, João Moreira Salles. Como diretor, realizou alguns filmes, destacando-se *Vocação do poder* (2005), *Ato de violência* (1980)

e *Lição de amor* (1976). Atualmente, é professor do curso de pós graduação em documentário, na Fundação Getúlio Vargas.

A conversa com ele foi realizada presencialmente, no dia 21 de agosto de 2012.

Eduardo Escorel também orientou na terceira e quarta edição do DocTV. Dentre os filmes que lembra que orientou no DocTV III, estão *Serra Pelada: esperança não é sonho* (Priscilla Brasil, PA), *Os negativos* (Ángel Diez, BA), *Raimunda, a quebradeira* (Marcelo Silva, TO), *Café com pão, manteiga não* (Viviane Louise, GO) e, talvez, *La Rota del Pacífico, culturas de fronteiras* (Emilson Ferreira, AC).

Ao receber da coordenação do DocTV os projetos que iria orientar, Escorel leu cada um e fez anotações, agrupando-os de acordo com algumas observações que achava que diziam respeito aos projetos como um todo. E, sob essas anotações, introduziu a conversa com seu grupo, considerando que há uma tendência das pessoas se retraírem no primeiro contato:

Inicialmente, eu tentava não especificar a que projeto eu estava me referindo, fazia observações de caráter geral. Isso é sempre difícil de fazer porque você quer exemplificar e você se trai um pouco e revela a que projeto você está se referindo, mas eu tentei me disciplinar um pouco para eles não se sentirem atingidos logo no início.

Assim, num primeiro momento, ele apontou questões de caráter geral sobre documentários, como a viabilidade do projeto, “porque alguns talvez não estivessem avaliando bem a dificuldade de realizar”, mas também aspectos “específicos da forma e narrativa”.

Com experiência de orientar seus alunos da FGV em projetos de documentário de 13 minutos, como conclusão de curso, Escorel aplicou a mesma maneira na condução do processo de orientação do DocTV, levando em conta a maior duração deste. Outro aspecto diferente, segundo o diretor, é em relação à heterogeneidade do grupo de Brasília:

Havia, inclusive, um componente geográfico nessa heterogeneidade; pessoas que vêm nem sei de onde, com pouca ou nenhuma experiência, ligadas a emissoras de televisão locais ou com nenhum trabalho nessa área ou muito precário. Distantes, muitos, do que, talvez, a gente pudesse chamar de uma cultura do documentário, dessa discussão que existe nos últimos 10 ou 15 anos entre a universidade, os festivais e o que se produz mais entre Rio, São Paulo, Belo Horizonte, Recife e Porto Alegre. Eu estou simplificando um pouco, evidente que pode até surgir... [mas o fato é que havia] pessoas que pareciam despreparadas para produzir um documentário de 52 minutos para ser exibido em televisão.

Escorel reconhece a necessidade da “disciplina militante” dos organizadores das oficinas, desde a rigidez dos horários à lógica da organização, afinal, eram muitas pessoas, vindas de todos os lugares do país, mas era “um pouco o clima de colégio interno, ao qual os orientadores não estão mais habituados”, diz sorrindo, lembrando que Eduardo Coutinho, que orientou na segunda edição, chamava a oficina de “atividades conventuais”. Entretanto, Escorel sempre questionou a produtividade desses encontros porque os realizadores menos experientes aproveitariam pouco, enquanto

uma pessoa com experiência - pelo menos com alguma experiência -, numa interlocução com alguém é mais capaz de entender, decifrar e aproveitar o que está sendo dito (...). Uma pessoa sem experiência nenhuma, a minha impressão é que saiu de Brasília e aquilo ali não teve efeito nenhum para ela.

Para ele, esse é o grande problema do processo das oficinas e propõe para edições futuras a figura de uma espécie de “produtor delegado, que acompanhe a realização do documentário e que possa manter um diálogo com o realizador, ainda que fosse à distância, durante o processo de realização – durante a gravação e, especialmente, depois, na edição”, diz ciente de que isso seria visto como interferência, como “algo contra a liberdade do realizador”.

Sobre a experiência direta com os orientandos do DocTV, Escorel diz que

com uns tinha mais diálogo, participavam mais; outros estavam mais fechados. Tem essa coisa [própria] de grupo, das pessoas que não se conhecem. Para muita gente é difícil. Têm pessoas que não têm nenhum problema em falar, mesmo que digam absurdos, mas têm outras que ficam cheias de dedos, se policiando, é uma situação, uma dinâmica que costuma ser difícil para as pessoas.

Escorel não está bem certo de que receber orientação às vésperas das filmagens pode induzir o realizador a certas tendências, até porque o perfil dos orientadores é bastante diferenciado, não há uniformidade no pensamento sobre documentário entre eles e, certamente, “cada grupo foi submetido a ideias diferentes”, acredita. O efeito da imersão do encontro deve ter sido único para os realizadores e, para alguns, de acordo com Escorel, o recurso do prêmio do DocTV era acima do que estavam habituadas a contar, além do fato de que o documentário iria ser exibido na TV, o que poderia impressionar.

Os que não tinham nenhuma experiência, que Escorel acredita ser a maioria,

estavam um pouco perdidos, na verdade; talvez tivessem até dificuldade de sintonizar com certas questões, como a crítica generalizada ao narrador *off*, por exemplo. Uma pessoa que não tem experiência e ouve uma menção a isso pela primeira vez, talvez seja um fator completamente desconcertante, surpreendente. Ou a crítica a certas formas de usar depoimentos ou de entender o documentário como um conjunto de depoimentos ou entrevistas, quer dizer, isso é uma linguagem ainda dominante na televisão e que a pessoa que não tem nenhum tipo de experiência ou formação ou conhecimento, talvez seja difícil lidar com a crítica desse tipo. Talvez haja um fator de perplexidade, de desorientação.

Uma questão que Escorel considera difícil de ser percebida pelo realizador sem experiência é a avaliação a respeito da viabilidade do projeto. Nesse sentido, ele exemplifica com um projeto da quarta edição, em que o realizador era de Minas Gerais, estado “que tem um núcleo de produção, tem festivais, tem revistas, em suma, as pessoas estão mais enfrontadas nesse debate do cinema documentário”. Tratava-se de uma proposta “de altíssimo risco”, em que seriam entregues câmeras a bóias-frias para que eles próprios registrassem seu trabalho de colheita e, em seguida, enviariam as imagens pelo celular, para que fossem montadas. Escorel ponderou a dificuldade da viabilização, mas para o realizador não haveria nenhum problema. No entanto, o resultado, diz Escorel, é que o filme não executou essa proposta: “eram planos gerais do canavial e as pessoas trabalhando”. Ele não soube do histórico que levou à mudança, “mas o filme que eu vi não tinha nada disso”. Escorel diz que há experiências que são

clássicas em dificuldade e ele logo adverte desde o início da concepção do projeto: “evitem projetos com crianças, idosos, animais ou gravações no rio ou no mar”. Mas invariavelmente, esses elementos sempre aparecem “e as pessoas se confrontam com dificuldades terríveis”.

O desenho da oficina previa palestras dadas por um orientador ao fim de cada dia. Escorel lembra que sua palestra girou em torno

do cinema documentário: dilemas, impasses do cinema documentário. Também coisas com as quais eu tenho lidado nesses cursos que eu tenho dado, questões ligadas à observação, os dilemas e limites da observação. Por contraposição a isso, os problemas que surgem em documentários mais baseados em depoimentos; em interação; questões ligadas à encenação ou não encenação; utilização de outros recursos narrativos não especificamente do documentário ou, ao contrário, que estão sendo, hoje em dia, recuperados para o cinema documentário.

Essas palestras acabavam por gerar um debate que Escorel desconfia de sua utilidade: “acho que a palestra era mais para nós do que para os realizadores. Talvez eu esteja julgando mal os realizadores, mas...”.

A experiência do encontro, defende Escorel, foi produtiva, sobretudo, para os orientadores:

primeiro porque [a gente] toma conhecimento um pouco do que está se passando na cabeça das pessoas em termos de propostas de documentário, tem um diálogo com as pessoas com as quais você normalmente não entraria em contato. Eu não sei o que os demais acharam - a gente nunca conversou sobre isso -, mas eu acho que para os orientadores foi uma experiência interessante. Para os orientados, eu tenho minhas dúvidas.

Sobre o aspecto da descentralização da produção promovido pelo DocTV, Escorel diz que

é uma velha discussão, pelo menos desde a década de 70: o Brasil inteiro criticando a centralização no Rio. Depois diversificou um pouco, São Paulo conseguiu [ter mais espaço]. Então, passaram a criticar Rio e São Paulo. Eu entendo isso, mas ao mesmo tempo, acho que há um certo artificialismo nessa proposta de querer produzir um documentário no Acre ou no Amapá. É complicado você querer equiparar tudo num mesmo esquema, num mesmo programa. Eu acho inevitável, sendo como é, em termos de tamanho, de diversidade, de desigualdade, etc, etc, que haja, em princípio, nesse circuito entre Recife, Belo Horizonte, Rio, São Paulo e Porto Alegre, determinadas condições muito diferentes do que em outros lugares. Agora, o cineasta lá de São Luís do Maranhão, vai me dizer que não, que eles também têm direito. Acho que há um desejo no projeto [do DocTV] de levar tão ao pé da letra a ideia de regionalizar a produção em todos os estados do Brasil. É, realmente, levar ao extremo esse desejo, acho que há um problema nisso. Acho até desperdício de energia e recurso nisso. E há um certo artificialismo porque não gera nada na verdade. [A proposta do DocTV] é uma coisa estranha à televisão local

e às pessoas da região, me parece. Mas a minha opinião costuma ser voto vencido sempre. Estou acostumado a isso.

Quando lhe falei que havia resultados significativamente positivos nos filmes do DocTV III vindos de estados sem tradição no audiovisual, como, por exemplo, Pará, Goiás e Maranhão, Escorel respondeu que

o cinema tem essa característica: se se produz cem filmes, cinco ficam, ou até menos. Se existe intenção em produzir, investir no audiovisual brasileiro em âmbito nacional para a televisão, é preciso aceitar esse pressuposto, de que vai haver coisas ruins e vão aparecer coisas boas. Agora, fazendo uma experiência de três ou quatro anos, o que fica disso? Essas pessoas que você está mencionando deveriam ter tido algum tipo de retorno, de possibilidade no próprio DocTV, ou outro programa, de fazer outro documentário em seguida. Você oferece uma oportunidade, a pessoa faz o filme, o filme é interessante e a pessoa se vê confrontada de novo com a mesma dificuldade que ela tinha antes de fazer o DocTV. Isso não vai gerar nada ao longo do tempo. Tem uma questão aí mal pensada, mal equacionada. A própria Priscilla [realizadora do DocTV III paraense] está sempre aqui no Rio, estudou aqui, ela está mais enfronhada nessas questões. Eu a tinha conhecido numas aulas aqui na PUC e ela perguntando muito...

Entretanto, Escorel acredita no potencial do Programa DocTV e lamenta sua suspensão no governo Dilma:

nós sempre pecamos muito no Brasil pela descontinuidade das propostas. Eu acho o projeto interessante, tem potencial... Aí troca de secretária do Audiovisual e acaba o projeto de um porque era do outro. Eu acho que foi muito breve a experiência até para ser mais avaliada, com mais justiça. Isso acontece toda hora, com muita coisa, e isso não deveria, não poderia ser assim. De alguma forma, tinha o embrião de alguma coisa ali. Acho que o projeto é interessante, mas precisava de mais tempo para encontrar seu caminho, talvez ser reformulado, ser aperfeiçoado. A ideia do seminário [oficina], da discussão, talvez pudesse ter outros formatos, talvez pudesse ter um segundo [encontro] no início da montagem do projeto, em cima do material... Talvez ele tenha pecado por excesso de ambição, [por ser] grandioso, nacional, tentando abarcar todos os estados. Se ele fosse um pouco mais focado, fosse aos poucos criando, a partir da consolidação de alguns projetos que realmente fossem mais expressivos, não se perdessem na onda de... [o fato é que] se produz tanta coisa, as coisas meio passam, ninguém lembra depois do que foi feito. Eu acho uma pena que esses projetos tenham existência tão efêmera.

Argumentei que o DocTV contribuiu para que um e outro estado, como o Pará, expandisse suas produções, ao que Escorel respondeu:

Belém é uma cidade enorme, até seria de se esperar que houvesse uma possibilidade desse tipo e eles têm uns dois festivais de cinema (...). Em suma, não há porque ali não ter ou não se cultivar uma produção local. Se o DocTV serviu para estimular isso, mas uma razão para aplaudi-lo.

UM DOCTV III FLUMINENSE

A bença, de Tarcísio Lara Puiati, foi um dos projetos orientados por Geraldo Sarno. A conversa com o diretor foi realizada por telefone, no dia 14 de agosto de 2012. Ele falou do Rio de Janeiro.

Puiati é gaúcho e mora no Rio de Janeiro há 11 anos. Formado em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda, começou a trabalhar com cinema há 12 anos, sempre mais voltado à realização de curtas metragens ficcionais, “criando histórias – roteirizando e dirigindo”. A experiência com o DocTV foi a primeira com documentário, já que sua “vocação primeira” era a ficção, embora já tivesse realizado alguns filmes institucionais, que, segundo ele, “têm um pouco a ver com documentários”. A partir daí, diz no indefectível sotaque gaúcho, que passou a fazer outros documentários e aprendeu que

o documentário tem as mesmas regras narrativas que a ficção; a diferença é que o roteiro do documentário é um pouco mais aberto, mas logicamente, ele tem narrativa.   construída uma história, só que tu lida com elementos da realidade (...). No momento em que tu grava alguém, tu já t  criando uma ficção em cima disso; a própria pessoa está criando uma ficção em cima do que ela é na verdade. Então, não vejo tanta diferença entre documentário e ficção.

A ideia de *A bença* foi dada por um amigo, que   do candomblé. Esse era um universo que Puiati tinha curiosidade, mas do qual nada conhecia e admite que até tinha preconceitos. Mas naquele momento, o que lhe fispou foi a ideia de mostrar como tr s senhoras idosas eram tratadas na sociedade e como eram tratadas dentro do terreiro: “a sociedade discrimina muito o idoso e nos terreiros os idosos são muito respeitados pela sabedoria deles”. Daí, as cenas em que essas senhoras pegam ônibus e enfrentam filas para serem atendidas no hospital, escancarando o desrespeito que vivem no cotidiano, diferentemente das cenas em que são reverenciadas nos terreiros. Tratar desse contraste foi o que mais lhe instigou.

Tarcísio Puiati diz que a oficina em Brasília foi fundamental para que ele “encontrasse” o filme. Geraldo Sarno tem filmes feitos com a mesma temática e, logo no início, lhe colocou numa “situação de tensão”, ao questionar como ele iria entrar em terreiros se não tinha ligação nenhuma com candomblé. A partir daí, é que ele desenvolveu a maneira de abordagem: “vou olhar de fora, não vou, em nenhum momento, invadir esse lugar”. Até então, ele não tinha se decidido por “uma câmera estática, por uma câmera mais observadora. A oficina me ajudou a chegar a esse lugar de linguagem, de uma câmera mais parada, mais observadora, mais respeitosa”. Por isso, justifica, os planos são sempre no tripé, praticamente não há câmera na mão, a câmera é uma testemunha discreta: “como sou uma pessoa que está vendo isso de fora, a câmera vai ter o meu olhar – o olhar de quem está olhando aquilo com respeito”.

Quando Puiati diz que o roteiro “foi feito depois”, que, por exemplo, usou a imagem do canário e juntou “com a lembrança que a senhora tem do neto morto” parece estar dialogando diretamente com o orientador Geraldo Sarno que, como visto acima, defende que “pode-se partir de uma imagem ou de um esboço, mas nunca de um roteiro acabado”. Puiati entende que “as coisas surgem no documentário”, diferentemente da ficção, onde é possível maior organização e esse é, segundo ele, “o grande barato do documentário”.

Tarcísio Puiati recorda que durante a oficina se falava muito sobre a linguagem apropriada para cada projeto: “não significa que todas as histórias devam ser contadas com a câmera parada. Cada história pede a sua linguagem, sua forma”. Naquele momento da oficina, em que o diretor “começava a pensar sobre documentário”, foi marcante a palestra com Ruy Guerra por fazer, segundo ele, uma clara explicação da pouca diferença entre documentário e ficção: “ele disse que quando se faz ficção é um

documentário, um registro de como os atores lidam com aquele roteiro. Então, está-se sempre lidando com a questão documental”.

Outro aspecto da importância da oficina salientado pelo diretor é o intercâmbio que ela proporciona ao reunir, num mesmo espaço e durante uma semana, realizadores de todo o país. Ele destaca o impacto que teve ao conhecer realidades de outros estados, onde as condições de produção são muito mais difíceis do que o “eixo Rio-São Paulo”. Amizades feitas ali continuam, diz exemplificando um recente trabalho que desenvolveu em Belém e contou com o apoio de Priscilla Brasil, realizadora paraense que conheceu na oficina, em Brasília.

Os outros membros da equipe de *A bença*, de acordo com Puiati, tinham uma experiência parecida com a dele – alguns curtas. Mas depois do DocTV fizeram muitos outros trabalhos juntos. Considera o DocTV um marco definidor em sua trajetória e fazer um filme com dinheiro faz toda a diferença:

Quando tu tem um patrocínio tu pode se dedicar mais, ficar meses trabalhando - a gente ficou, pelo menos, seis meses trabalhando nesse projeto ou até mais. Tu tem mais tempo de maturar o projeto e isso se reflete na qualidade final.

Com experiência de quem já realizou (e realiza) usando as horas vagas ou o restrito “dinheiro do próprio bolso”, Puiati reconhece a importância quando se tem “mais tempo para realizar a pesquisa e fazer uma montagem cuidadosa”.

Além desse aspecto positivo do DocTV, o diretor valoriza a possibilidade que teve em poder retratar

uma realidade, que é o registro de pessoas que a gente vê pouco na televisão, na grande mídia. O candomblé, assim como outras religiões de vertentes africanas, é sempre tratado por um viés do exótico ou ligado a um preconceito. E o filme não tem isso.

O diretor realça que *A bença* não mostra “pessoas incorporadas”, que é, segundo ele, o que se costuma explorar ao se mostrar o candomblé.

Fora as exibições em rede pública nas TVs parceiras do DocTV, seu filme teve outras exibições, como em cineclubes e em algumas mostras etnográficas. Entretanto, aponta a comercialização e a distribuição como pontos negativos do Programa DocTV. Puiati diz que muita gente lhe escreve perguntando como ter uma cópia do filme ou como assisti-lo. Para um ou outro ele cede cópia, mas ele não pode comercializar. A falta de comercialização dos filmes do DocTV em DVD considera “uma lacuna muito grande porque os documentários poderiam ser, inclusive, usados didaticamente pelas escolas”.

Quanto à receptividade e retorno crítico do filme, o diretor diz que foi publicada uma crítica, escrita “num blog do Jornal O Globo, que nem sei se ainda está no ar”,⁴⁴ que lhe deixou feliz porque reconhecia suas escolhas, como o “usar bastante *off*, câmera parada”. Essa foi a única crítica que diz ter recebido. Além disso, houve um trabalho acadêmico sobre o filme, mas voltado somente à temática.

Atualmente, diz Tarcísio Puiati, “meu trabalho oficial é na Rede Globo, eu trabalho como colaborador, como autor, escrevendo – novelas, ficção mesmo. É meu trabalho, digamos, prioritário”. Também tem uma produtora, por onde faz “videoclipes e curtas, nunca deixei de fazer isso”.

UM DOCTV III AMAPAENSE

Alô, alô, Amazônia, de Gavin Andrews, foi um dos projetos orientados por Cristiana Grumbach. A conversa com o diretor foi realizada por telefone, no dia 22 de agosto de 2012. Ele falou de Macapá.

Andrews é antropólogo, pós graduado em Comunicação e com experiência em documentário iniciada ainda no Canadá, onde nasceu. No Brasil desde 2000 – sempre

⁴⁴ Provavelmente trata-se do DocBlog, escrito pelo crítico Carlos Alberto Mattos, que não é mais publicado, mas o arquivo pode ser consultado em <http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/?ch=n>

morando no Amapá -, chegou com a intenção de trabalhar com audiovisual, principalmente com documentário. Antes da notícia do edital do DocTV, ele havia feito pequenas produções e trabalhado em campanha política, mas “o DocTV foi minha primeira grande produção independente. Eu já tinha experiência com audiovisual, mas era a primeira vez que eu fazia alguma coisa nessa escala”, afirma.

O realizador diz que o projeto inicial era bem diferente do que se tornou o filme e atribui parte dessa mudança à influência da oficina, em Brasília: “recebi bastantes comentários. No projeto original, a ideia era fazer uma coisa bem estruturada (...), [a Cristiana Grumbach me disse] ‘acho que você tem que ser menos rígido na sua abordagem e seguir as histórias até onde levam e não [tentar] impor uma estrutura nas histórias, deixe-se levar pela história’. Acabou sendo melhor assim (...). Eu não segui muito especificamente um roteiro, tiveram umas mensagens de rádio que eu seguia pelo lugar, procurava as pessoas e deixei meio acontecer do jeito que aconteceu (...)”, diz, referindo-se às pessoas a quem eram destinadas as mensagens de rádios, moradoras de regiões ribeirinhas. “Foi uma coisa muito espontânea, acabou sendo muito mais espontâneo do que eu planejava”, acrescenta, enfatizando que conheceu a maioria dos personagens na hora em que chegou para filmar. Andrews diz que os outros colegas do grupo da oficina também contribuíram com comentários e opiniões que também pesaram bastante no amadurecimento da concepção do filme.

Andrews diz que em Macapá, como “não tem muito mercado, uma indústria audiovisual sólida”, é difícil encontrar pessoas com experiência para trabalhar na equipe. De toda forma, seu técnico de som, por exemplo, recebeu orientações de um profissional experiente e a repercussão de seu filme foi tão positiva no estado que quando se anunciou o DocTV IV, “quem já estava, mais ou menos, envolvido no mercado, teve bastante interesse em participar”. Nessa última edição do DocTV, a produtora de

Andrews foi contratada e ele foi o produtor. Dizendo isso, Andrews sustenta a ideia de que o ambiente local começava a se profissionalizar.

A experiência com seu filme

foi interessante porque era a primeira grande produção – mesmo não sendo tão grande, mas para nossa realidade, era uma grande produção – e aproveitou as pessoas, não só da produção, mas os atores, o pessoal da dança, teatro. Foi interessante porque era a primeira experiência, [para muitos], de participar de um filme. Eu diria que deixou um certo legado. Hoje o cenário audiovisual está mudando aqui no estado. As pessoas estão esperando outros editais e têm maior consciência de que é possível sim produzir profissionalmente, mesmo aqui no Amapá, mesmo longe do circuito.

No Amapá não tem TV pública. Quando *Alô, alô Amazônia* foi exibido em cadeia nacional só as pessoas que tinham TV por assinatura puderam assistir. Mas o filme foi exibido no Teatro Estadual: “o teatro lotou, teve gente em pé. Ainda hoje as pessoas me encontram na rua e comentam: ‘ah, foi muito legal teu filme’ e olha que viram em 2007!”, informa entusiasmado. Além dessas exibições, o filme passou em alguns festivais, como na Mostra Internacional do Filme Etnográfico, no Rio de Janeiro, e na Mostra Amazônica do Filme Etnográfico, em Manaus, em outras instituições, como na UFRJ e, ainda, diz sorrindo: “parece que está rolando uma cópia pirateada em ônibus, em Belo Horizonte: meu tio viu passando num ônibus de turismo”.

A distribuição do filme é limitada, o que impede que circule:

Eu posso mandar para os festivais, mas a distribuição do filme fica sob controle da TV Cultura. Se eu encontro alguém aqui em Macapá que quer comprar, eu coloco em contato com a TV Cultura e eles negociam. Infelizmente, em geral, os filmes do DocTV não tiveram muito seguimento. Depois de passar na TV Cultura, na TV Brasil, eu não vejo prosseguimento com os filmes. Nos DocTVs I e II saíram os DVDs, mas no DocTV III ainda não saiu.⁴⁵

Mas Andrews lamenta não poder vender um DVD sequer de seu filme e não poder postar o filme na internet: “a gente fica com as mãos amarradas na questão de como ver o filme depois”. Ele sugere que o modelo de negócio seja diferente, a exemplo

⁴⁵ O diretor acredita que a TV Cultura tem 50% dos direitos e, portanto, seria a proprietária majoritária do filme, mas, como se sabe, isso não é verdade. A distribuição dos direitos do filme é feita entre a produtora, o realizador, a TV local e o MinC, através do fundo DocTV, que sempre detém a maior parte.

do Etnodoc,⁴⁶ que ele ganhou em 2009: “[o Etnodoc] não tem restrição em relação à comercialização, [posso passar] em outros canais depois”. De fato, o Etnodoc, além de entregar a propriedade do filme ao realizador, mantém um site onde todos os filmes podem ser assistidos *online*.

Gavin Andrews destaca o aspecto da descentralização da produção como um dos mais importantes do DocTV: “dá a oportunidade de mostrar que pode ser feito sim; para nós foi muito importante [o que foi feito aqui], por transpor isso, porque ficou provado que a gente pode fazer filmes profissionais, que passam na televisão”, diz convicto.

UM DOCTV III GOIANO

Café com pão, manteiga não, de Viviane Louise, foi um dos projetos orientados por Eduardo Escorel. A conversa com a diretora foi realizada via Skype, no dia 27 de julho de 2012. Ela falou de Brasília.

Dizendo-se autodidata no cinema, Viviane Louise é goiana e morou onze anos em São Paulo, onde começou a fazer cursos rápidos ligados ao cinema, como roteiro e direção. Com idéia de fazer programas para televisão, ela entrou em contato com a ABD de São Paulo, que estava justamente naquele momento, com projetos para exibir curtas metragens na televisão. Daí, ela ingressou na ABD e fizeram três programas para uma TV comunitária e depois para a TV USP. Ela realizou alguns curtas com amigos e trabalhava numa cooperativa de cinema, onde funcionava a ABD. Foi aí que ela aprendeu a fazer cinema, trabalhando mais com película que vídeo.

Há dez anos está de volta a Goiânia, onde continua fazendo curtas e médias. Concorreu ao DocTV por duas vezes, sendo contemplada na segunda vez, com *Café com pão, manteiga não*. O projeto era sobre o mesmo tema, mas ela mudou a

⁴⁶ O Etnodoc é um edital idealizado pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e do Iphan, com patrocínio da Petrobras.

apresentação: “eles pedem um formato que é mais a abordagem, ao invés de definir a tese sobre o tema”.

A diretora não acha que o filme mudou por influência da oficina: “era um projeto aberto, não era muito claro para mim o que eu ia fazer, eu trabalho de uma forma muito intuitiva e gosto de criar em cima. Então, têm coisas que nem eu mesma consigo prever”, diz. No entanto, reconhece a importância da oficina, porque ela “no mínimo, te dá uma firmeza, uma clareza”. Ela lembra que o orientador “quis muito saber qual a narrativa que eu ia usar e eu não sabia. Foi difícil responder porque eu não sabia mesmo – nem responder objetivamente, nem teoricamente”.

A experiência anterior com película deu à diretora maior capacidade para não desperdiçar horas de filmagem, preocupação pouco comum para quem se acostuma ao insumo barato do vídeo: “por mais que eu seja intuitiva, tenho que saber o que usar” e, por outro lado, mesmo em vídeo, ela não filma muitas horas: “[o tempo] tem que ser bem aproveitado porque senão você não monta”.

A equipe de Viviane é formada por profissionais já experientes. Do montador Reinaldo Volpato, ela era amiga desde quando morou em São Paulo. E ele já havia montado outro filme dela. Chico Bororo, além de ter larga experiência com som direto, mora na vizinha Brasília e também já havia trabalhado em filme anterior da diretora. Sylvestre Campe, o diretor de fotografia, foi fotógrafo de um filme em que Viviane fez a assistência de direção. Marcelo Benfica, corroteirista, é historiador de Goiânia. Sobre eles, a diretora diz que “é muito bom trabalhar com uma equipe experiente porque eles se empenham muito, todos foram super parceiros (...). Se precisava trabalhar um pouco mais, eles se empenhavam do mesmo jeito”. Referindo-se a trabalhos posteriores, em que teve que contar com equipe menos experiente, ela destaca a dificuldade: “o interesse é diferente, eles não sabem bem a área que estão”. Ela exemplifica com um filme

recente em que “o editor cansou” e, no meio do processo, desistiu da carreira e foi fazer outra coisa, abandonando o trabalho: “você vê que não pode caprichar no filme”.

O trabalho de edição de *Café com pão, manteiga não*, tanto de imagem quanto de som, é um dos pontos fortes do filme e sua construção, diz a diretora, deve-se muito à dedicação do Reinaldo Volpato, que

me ajudou muito nesse desenho porque ele conseguia fazer o que eu queria, talvez indo além (...). Ele também é diretor, ele curte, é uma pessoa empolgada, não tem preguiça, tem dedicação. Ele vai com o diretor, ele tenta de novo, sempre com a cara boa, com o mesmo entusiasmo que eu tinha.

Viviane Louise destaca o prejuízo que a dificuldade de acesso ao filme provoca: “é uma coisa que fico muito chateada porque inúmeras pessoas me ligaram, mandaram e-mail querendo o filme (...), mas a gente não pode vender o filme”. Por outro lado, continua a diretora,

me disseram que na semana retrasada o filme passou a semana inteira na TV Sesc; eu recebi *feedback* de gente que assistiu esse filme lá nos Estados Unidos (...). Eu tenho impressão que ele foi muito exibido, mas ninguém nunca me falou quantas vezes. Eu acho que isso seria importante para o currículo do filme (...). Eu fico pensando: ‘passou na TV Sesc, será que eles venderam? Como foi feito isso?’. Eu não sei, sinto muita falta [de saber].

Além de não receber informação sobre as exibições do filme, Viviane diz que teve oportunidade de oferecer o filme para televisões francesas, mas não pode negociar porque nunca recebeu retorno dos coprodutores: “acho que dissolveu a equipe do DocTV e ficou um vácuo aí na TV Cultura e no Ministério da Cultura”. Segundo a diretora, a comercialização é a principal falha do DocTV: “do DocTV III, não sei dos outros”. O lamento maior é por não ter sido comunicada das exibições do filme, afinal, “eu me empenhei bastante para poder ter esse resultado”. É do interesse do produtor conhecer a trajetória de sua obra,

entender quantas vezes o filme dele foi exibido; por que alguns foram vendidos para televisões fora, alguns não. Faz parte de nossa formação enquanto produtor audiovisual que almeja o mercado de televisão.

Outro fator que lhe fez falta foi não ter recebido retorno crítico, nenhuma análise do filme, que não seja relacionada ao tema. No entanto, ela realça a importância do Programa DocTV:

O Brasil precisa de projetos como esse. Foi super importante para mim, foi super importante para a região que eu moro. Esse entrosamento, essa proposta das produtoras com os realizadores, com a televisão, amadurece o mercado local e nacional (...). As pessoas que estavam ligadas aprenderam, acenderam pra isso”.

A experiência com o DocTV lhe serviu para projetos futuros. Ela própria percebe que os projetos que elabora atualmente estão melhores: “eu tiro como base a maneira como elaborei o projeto do DocTV”.

Conclusão

Ao detalhar o funcionamento do Programa DocTV nacional, que realizou quatro edições entre 2003 e 2010, este trabalho trata não apenas de um edital de fomento à produção audiovisual como tantos que há em diferentes governos, mas ao abarcar o alcance de suas conseqüências, desvela uma política pública complexa na sua execução e abrangente nos efeitos causados à descentralização num país de grandes dimensões e de elevada concentração econômica e cultural. Na tônica do Programa estão preocupações com a regionalização da produção, estímulo à produção independente, integração desta com a televisão pública, a exibição em cadeia nacional de todos os documentários resultantes e a renovação estética do documentário exibido na televisão pública.

A lógica do Programa DocTV é atraente para as televisões públicas nos estados que, desembolsando 20% do valor de um só documentário de 52 minutos recebe, no mínimo, 27 outros programas (na prática esse número alcança o dobro) que comporão sua grade de programação, com direito a reprises. É também atraente para a produção independente de documentários, que experimenta índices irrisórios de audiência em salas de cinema comerciais, enquanto na televisão pública, na pior das hipóteses, sua audiência alcança milhares de espectadores e é garantida através da formação da rede nacional de exibição. Além disso, a produção é descentralizada, ou seja, estados que não têm o hábito de produzir são, necessariamente, contemplados e recebem o mesmo valor orçamentário que os demais. O Programa tem, igualmente, elementos atraentes para o governo federal que, a um custo relativamente baixo, promove a regionalização e o desenvolvimento do audiovisual nos estados e ainda exporta o modelo de negócio para outros países, uma forma de se afirmar como liderança nas regiões de língua portuguesa e na América Latina.

A última edição do DocTV nacional produziu seus filmes em 2009 e os exibiu no ano seguinte, interrompendo sua continuidade e não dando sinais de retorno no governo Dilma, empossado em 2011. No entanto, as edições internacionais continuam sendo realizadas. É fato que o volume de filmes dessas edições é menor que a edição nacional, mas sua implantação igualmente implica numa operação em rede. Enquanto no Brasil, o polo em cada estado é formado pela TV pública local e a seção da ABD, no exterior a rede se forma com a TV e a autoridade audiovisual nacional, com apoio da produção independente. A operação não é simples, não consiste em apenas entregar o prêmio aos projetos contemplados, mas implica na criação e manutenção da articulação dessa rede, que delega responsabilidades a cada instituição envolvida, o que exige negociações constantes com novos governos e novas mentalidades que assumem as gerências das instituições participantes.

É possível que o DocTV nacional esteja se desintegrando por inevitável rearranjo político de um novo governo, que substituiu quadros da equipe que faziam, individualmente, diferença. Pode-se creditar boa parcela do êxito do DocTV à carga ideológica dos que estavam à frente de sua gestão, que assumiram suas funções no início do primeiro governo de esquerda brasileiro após 20 anos de ditadura e após sucessivos governos neoliberais. Com a saída dessas pessoas motivadas ideologicamente, o Programa foi interrompido. Afinal, pode-se pensar, por que levar adiante um programa tão complexo na sua execução se há modelos mais simples de serem implantados e que podem render o mesmo bônus político, inclusive mantendo as edições internacionais como projeto de expansão da liderança do Brasil diante de outros países? A quem pode interessar os aspectos da descentralização, tão caros ao DocTV? Interessa aos produtores independentes dos estados periféricos que têm pouco peso político e que, ainda assim, pode-se alegar, continuam a participar dos editais nacionais. Se a “mágica” do negócio

é, de fato, vantajosa para a TV, porque ela não reivindica o retorno do programa? Ora, as TVs públicas no Brasil não têm uma identidade definida e suas metas variam de acordo com o pensamento do gestor da hora, que é nomeado a cada novo governo estadual.

Olhando com distanciamento, pode-se dizer hoje que o fim do DocTV nacional era previsível. Não antecipar mecanismos que evitassem a desarticulação do Programa em governos sucessores, foi uma falha do Programa, que, ainda durante sua execução, já enfrentava opositores de muitos de seus aspectos que o tornam singular. Tirar dele o aspecto da descentralização, por exemplo, como sugeriam alguns, é igualá-lo a qualquer outro edital. Não se justifica o receio de pulverização de recursos públicos ao se estimular a produção em todos os estados brasileiros. A proposta do Programa não implica na imposição de que daqui por diante todos os programas devam ter a mesma meta, mas essa é a meta do DocTV, que contribui para uma relação mais isonômica entre produção independente e televisão, além de estimular a originalidade de olhares e objetos em cada estado, abalando evidências estereotipadas de expectativas viciadas.

Sabe-se que a audiência da TV pública é baixa, se comparada às TVs comerciais. No entanto, é elevada se comparada ao número de espectadores que assistem documentários em salas de cinema. A incompreensão da especificidade da função da televisão pública ou até mesmo a tendência do desejo de se equiparar à TV comercial, pode levar ao pensamento de que televisão deve ser só entretenimento e que os programas devem se adequar às regras de fácil convívio com o espectador, sem ousar experimentações. Sendo assim, a TV pública não estaria se eximindo de ser copartícipe de uma mudança de patamar na qualidade televisiva atual, tão criticada? Ao invés dos filmes terem que se moldar à expectativa rasa que a televisão laboriosamente inculcou ao longo de décadas, nivelando por baixo o gosto da população, por que a TV, especialmente a pública, não assume o papel educativo de incorporar refinamentos

estéticos da produção audiovisual? A experiência de TVs públicas em outros países, com a compreensão mais clara de seu papel na promoção da regionalização e da diversidade dos diversos segmentos da sociedade, representados pela produção independente, pode nos ajudar a encontrar respostas e novos caminhos.

Como se viu, o debate estético que pode promover mudança no que costumeiramente se espera de documentários veiculados na TV pública, em geral tendências associadas a um classicismo formal, é uma das metas fortemente perseguidas pelo DocTV, evidenciada nas alterações exigidas pelo regulamento no ato da inscrição e através das oficinas oferecidas aos realizadores. Há um estímulo a propostas formais menos convencionais, o que tem levado alguns projetos a certo artificialismo na busca por inovações. Entretanto, esses documentários não são os que predominam, pelo menos no DocTV III, a edição destacada neste estudo. Mesmo dialogando nas oficinas com características estéticas muito em voga na contemporaneidade, como o uso de dispositivo e tendência à anti-representação, os realizadores, em geral, optaram por marcas estilísticas simples, que foram as recorrentes em seus filmes, como a voz expositiva, voz costurada, voz alocrônica, tendência ilustrativa e clipe. Tais características, embora associadas a padrões convencionais que o Programa tenta evitar a todo custo, têm sido usadas de maneira mais equilibrada que a busca desenfreada por elementos mais valorizados na crítica e nos ensaios contemporâneos, como se vê em alguns dos documentários. Parece claro que não é o uso de determinadas características estilísticas que estabelece a aliança entre a comunicação com o público e o prazer estético do documentário, mas o domínio do manuseio de técnicas cinematográficas consagradas, como fotografia, edição de imagem, edição de som, pesquisa, roteiro, direção.

Enfatizando a terceira edição do Programa, realizada em 2006, assisti aos 35 documentários produzidos, o que me permitiu identificar três categorias temáticas que guiam o viés da afirmação regional adotada pelo realizador – *elementos contemporâneos da cultura local*, *recuo temporal* e *biografia*. Embora não avance em prováveis significados, não deixo de observar que a primeira categoria é encontrada em 60% dos documentários, expressando maneiras de vida em grupo; que *recuo temporal* não se encontra em nenhum dos documentários da região Sudeste – sugerindo esgotamento de seu repertório histórico? – e, por outro lado, está presente em três dos quatro documentários do Centro-Oeste; que a *biografia* não traz nenhum grande vulto da história oficial, embora todos biografados tenham feitos que os tornam singulares; que a temática ambiental, considerando a exploração do homem em sua própria terra, é predominante nas regiões que fazem fronteira com outros países, o Sul e o Norte.

Para compreender o funcionamento e algumas implicações do Programa, foram fundamentais as entrevistas feitas com os participantes diretos do DocTV, desde os idealizadores, aos executores, aos gestores, aos cineastas-orientadores das oficinas até aos realizadores. Na terceira edição, foram cinco cineastas-orientadores e apenas três tiveram disponibilidade para a entrevista, o que baseou a escolha dos três realizadores do DocTV, um de cada orientador. Dessa forma, foram entrevistados realizadores de Goiás, do Amapá e do Rio de Janeiro.

A principal crítica que recai sobre o Programa, confirmada pelos realizadores, é a distribuição deficiente das obras resultantes, o que impede o acesso aos filmes, já que os próprios realizadores não podem fazê-los circular, uma vez que se trata de coprodução. Com o propósito de estimular um ambiente de relações profissionais e de um mercado auto-sustentável a partir de futuras edições do Programa, o DocTV repartiu a propriedade dos filmes: porcentagens divididas entre o produtor, o realizador, a TV local

e o fundo DocTV (MinC), que reinvestiria os recursos em novas edições. Esse fundo sempre tem a maior porcentagem em caso de venda a outras janelas ou para outras emissoras. No entanto, nenhuma das partes envolvidas tem perfil para gerir a comercialização do filme e repartir entre as partes. As experiências comerciais foram eventuais e pouco relevantes. Menos burocrático e mais funcional fosse a propriedade ficar somente com o produtor.

Trata-se de um Programa maduro e que vai além de mera seleção de projetos, entretanto, precisa ser rediscutido e reajustado em alguns aspectos, como a questão dos direitos patrimoniais e sua garantia de longevidade, deixando de se sujeitar às oscilações de cada governo. A oficina às vésperas das filmagens com intuito de estimular esteticamente o realizador é outro aspecto que merece ser repensado. Afinal, em uma semana não se absorvem conhecimentos e sensibilidade para deixar impressos num filme; o processo é mais duradouro e requer acúmulo. A incerteza da funcionalidade de tais oficinas pelos realizadores é enfatizada também pelos cineastas-orientadores, que são unânimes em relativizar o aproveitamento dos realizadores-orientandos, uma vez que prevalece a pouca experiência entre eles, o que pode representar desperdício, já que o aproveitamento é proporcional ao repertório que cada um carrega consigo.

Por outro lado, diante do marasmo criativo que reina na programação de documentários na televisão aberta, é compreensível o desejo por renovação estética nos documentários do DocTV. Entretanto, o próprio Programa, como se verifica nas freqüentes alterações no regulamento, é convicto da necessidade de ajustes constantes em sua condução. As quatro edições talvez não tenham sido suficientes para reorientar o caminho a ser percorrido para que esse “debate estético” resulte de forma mais equilibrada. Oficinas regulares, certamente, teriam mais resultados, mas também não imediatos, afinal, não se pode esconder as marcas inapagáveis do não desenvolvimento

crítico do olhar documental, em especial em nossa televisão, tão mais atenciosa e vigilante com suas ficções.

Bibliografia

ALBUQUERQUE Jr, Durval. *A invenção do nordeste e outras artes*. Recife, Ed. Massangana, SP: Cortez, 1999.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas, Papirus, 2008.

_____. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói – RJ, Intertexto, 2000.

ANDRADE, Valério. A aventura do futuro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 18/11/1971. p.2, apud VARGAS, Heidy Silva. Globo-Shell e Globo Repórter: as imagens documentárias na televisão brasileira. Dissertação (Mestrado em Multimeios)– Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

ANDRADE, João Batista de. *O povo fala: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira*. São Paulo, Ed. Senac, 2002.

BALTAR, Mariana. *Todos os nordestes: apagamentos e permanências do imaginário no documentário contemporâneo*. Dissertação (mestrado em Comunicação). UFF, Niterói, 2003.

BAPTISTA, Mauro. O cinema britânico: realismo, classe e televisão pública (1984-2007). In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. *Cinema mundial contemporâneo*. Campina, SP: Papirus, 2008, p. 71-89.

BARBOSA, Marialva. Imaginação televisual e os primórdios da TV no Brasil. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs). *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010. P. 15-35.

BARDAWILL, Andréa. *Alpendre dentro e fora*. Postado em 07/03/09; disponível em <http://doquesepodedizer.blogspot.com/2009/03/alpendre-dentro-e-fora.html>. Acessado em 10/02/10.

BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

_____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, ed. Brasiliense, 1996.

BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.

BENTES, Ivana. Deslocamentos subjetivos e reservas de mundo. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. P. 44-63.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*. Campinas, Papirus, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa, Portugal: Ed. Difel, 1989.

BRITTOS, Valério Cruz; SIMÕES, Denis Gerson. A reconfiguração do mercado de televisão pré-digitalização. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs). *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010. P. 219-237.

CAETANO, Maria do Rosário (org.). *DocTV: operação de rede*. São Paulo: Instituto Cinema em Transe, 2011.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro, ed. UFRJ, 1999.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

CINEMAIS - Revista de cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro: [s.n], n. 22, mar./abr. 2000.

_____. Rio de Janeiro: [s.n], n. 25, set./out. 2000.

CINEMA NOVO. *Vejá*, São Paulo, 19 jul.1972, p. 72, apud VARGAS, Heidy Silva. Globo-Shell e Globo Repórter: as imagens documentárias na televisão brasileira. Dissertação (Mestrado em Multimeios)–Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

COCCHIARALE, Fernando. Primórdios da videoarte no Brasil. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itáu Cultural, 2007. P. 61-68.

COMOLLI, Jean-Louis. *Voir e Pouvoir. L'innocence perdue: cinema, télévision, fiction, documentaire*. Paris, Verdier, 2004.

CONVERSA entre Eduardo Coutinho e João Salles no *Brasil Documenta*. Rio de Janeiro, 2001. FITA DE VÍDEO, apud SATT, Maria Henriqueta. A inscrição do imaginário urbano na sociabilidade documental contemporânea. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação)–Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

COUTINHO, Eduardo. *A astúcia*. In: NOVAES, Adauto (org.). *Rede imaginária*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura/Companhia das Letras, 1991.

CRESPO, Silvio. Lições e desafios de um programa pioneiro. In: CAETANO, Maria do Rosário (org.). *DocTV: operação de rede*. São Paulo: Instituto Cinema em Transe, 2011. P. 27-32.

DANTAS, Sérgio e FIGUEIRÔA, Alexandre. Influências políticas e ideológicas nos documentários audiovisuais produzidos pela estado brasileiro - o DocTV. In: MACHADO JR., Rubens, SOARES, Rosana de Lima, ARAÚJO, Luciana Corrêa (orgs.). *Estudos de Cinema VIII - SOCINE*. São Paulo, Annablume, 2007, p. 267-274.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 2. São Paulo, Editora 34, 1995.

_____. *Conversações*. São Paulo, Ed. 34. 2008.

EDUARDO, Cléber. *DocTV: uma outra percepção do documentário na TV*. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/doctv.htm>. Acessado em 17 de agosto de 2008.

FECHINE, Yvana. O vídeo como um projeto utópico de televisão. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007. P. 85-110.

FORMAGGINI, Beth. *Cinema na TV: Globo Shell especial e Globo Repórter (1971-1979)*. In: Catálogo do Festival É tudo verdade, São Paulo, 2002.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *História da sexualidade I*. Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1985.

FRANÇA, Andréa. *Documentário brasileiro e artes visuais: das passagens e das verdades possíveis*. Revista Alceu, v.7, n. 13. Rio de Janeiro, PUC-Rio. Jul-dez 2006.

_____. Imagens de itinerância no cinema brasileiro. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó, SC: Ed. Argos, 2010. P. 219-242

_____. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2003.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON Folke. *Cinema e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª ed., 2001.

GONDIM, Neide. *A invenção da Amazônia*. Manaus: editora Valer, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A, 2002.

HAMBURGER, Esther. Políticas da representação: ficção e documentário em *Ônibus 174*. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo, Cosac & Naify, 2005, p. 196-215.

HILL, John. *British cinema as national cinema: production, audience and representation*. In: MURPHY, Robert (org.). *The British cinema book*. Londres: British Film Institute. 2000. Apud BAPTISTA, Mauro. O cinema britânico: realismo, classe e

televisão pública (1984-2007). In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. Cinema mundial contemporâneo. Campinas, SP: Papirus, 2008.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs). *A invenção das tradições*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2008.

HOLANDA, Karla. *Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história*. Revista Devires, vol. 2, no. 1, p. 86-101. Belo Horizonte, jan-dez, 2004.

_____. *Documentário nordestino: história, mapeamento e análise*. São Paulo: Annablume, 2008.

IKEDA, Marcelo. *Nova cena cearense – em cartaz na terra do sol*. Catálogo do Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro, 2009, p. 108.

_____. *O modelo das leis de incentivo fiscal e as políticas públicas cinematográficas a partir da década de noventa*. Dissertação (mestrado em Comunicação) – UFF. Niterói, 2011.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

KEHL, Maria Rita. Um só povo, uma só cabeça, uma só nação. In: NOVAES, A. (Org.) *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano e Editora Senac Rio, 2005.

LEAL FILHO, Laurindo. *Prefácio*. In: Sistemas públicos de comunicação no mundo: experiências de doze países e o caso brasileiro. São Paulo: Paulus, Interviões, 2009. P. 13-16.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: Burke, Peter (org). *A Escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Ed. Unesp, 1992.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o Real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

_____. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

LÓPEZ, Ana M. (Not) Looking for origins: Postmodernism, Documentary, and America. In: RENOV, Michael (org). *Theorizing documentary*. New York, Routledge, 1993, p. 151-163.

LUCAS, Meize R. de L. *Caravana Farkas — itinerários do documentário brasileiro*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

LUZ, Rogério. *Filme e subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.

MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007. P. 15-47.

_____. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus, 1997. P. 188-201.

MASTRINI, Guillermo; SANTOS, Suzy dos. *A regulação da comunicação na Argentina: Novas diretrizes nas políticas de meios*. Revista Politics, no. 7, 2010. Disponível em <http://www.nupec.org.br/?q=node/48>. Acesso em 20 de maio de 2011.

MATTOS, Carlos Alberto. *Maurice Capovilla: a imagem crítica*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

_____. *Um dia no mosteiro*. Publicado em 13/09/2008 e disponível em http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/post.asp?cod_post=126085. Acessado em 14 de setembro de 2008.

MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira – uma visão econômica, social e política*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2008, apud VARGAS, Heidy Silva. Globo-Shell e Globo Repórter: as imagens documentárias na televisão brasileira. Dissertação (Mestrado em Multimeios)–Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

MEDEIROS, Anny Karine; LIMA, Luciana Piazzon Barbosa. Descentralização e articulação enquanto estratégia de expansão de políticas públicas: estudo de caso do Programa Cultura Viva. In: *Cultura Viva: as práticas de pontos e pontões*. Brasília: Ipea, Coordenação de Cultura, 2011. P. 215-236.

MENDEL, Toby; SALOMON, Eve. *O ambiente regulatório para a radiodifusão: uma pesquisa de melhores práticas para os atores-chave brasileiros*. Brasília, Unesco, Debates CI, no. 7, 2011.

MIGLIORIN, Cezar. Documentário recente brasileiro e a política das imagens. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. P. 9-25.

_____. *Negando o conexismo: Notas Flanantes e Sábado à Noite ou como ficar à altura do risco do real*. Disponível em http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1136.pdf. Acessado em 10/02/10. 2009.

MILITELLO, Paulo. *A transformação do formato cinedocumentário para o formato teledocumentário na televisão brasileira: o caso Globo Repórter*. 1997. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo: USP, 1997.

MORAES, Dênis de. *A batalha da mídia: governos progressistas e políticas de comunicação na América latina e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Pão e Rosas, 2009.

MOTA, Regina. O programa “Abertura” e a épica de Glauber Rocha. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs). *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010. P. 137-155.

MUNIZ, Paula. *Globo Repórter: os cineastas na televisão*. São Paulo: Aruanda, 13 ago 2001. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/paulogil.htm>>. Acesso em: 10 out. 2005.

MUSSE, Christina Ferraz; RODRIGUES, Cristiano. Considerações sobre a TV em Juiz de Fora. In: MUSSE, Christina Ferraz. *Memórias possíveis: personagens da televisão em Juiz de Fora*. São Paulo: Nankin; Juiz de Fora, MG: Funalfa, 2012. P. 15-28.

NICHOLS, Bill. *Representing Reality: issues and concepts in documentary*. Indianapolis, EUA, Indiana University Press, 1991.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira - cultura brasileira e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006, apud VARGAS, Heidy Silva. *Globo-Shell e Globo Repórter: as imagens documentárias na televisão brasileira*. Dissertação (Mestrado em Multimeios)–Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

PARENTE, André. Cinema de vanguarda, cinema experimental e cinema do dispositivo. In: Fernando Cocchiarella. (Org.). *Filmes de artista 1965-1980*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2007, v. 1, p. 23-43.

_____. *Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica*. In: RAMOS, Fernão (org). *Teoria Contemporânea do Cinema*, vol 1. São Paulo, Ed. SENAC, 2005. P. 253-279.

PERTO DO cinema. *Veja*, São Paulo, 17 nov.1971, p. 100, apud VARGAS, Heidy Silva. *Globo-Shell e Globo Repórter: as imagens documentárias na televisão brasileira*. Dissertação (Mestrado em Multimeios)–Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

PITOMBO, Mariella. Espaços e atores da diversidade cultural. In: CALABRE, Lia (org.). *Políticas culturais: reflexões e ações*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009. P. 35-59.

PRYSTHON, Angela. Outras margens, outros centros: algumas notas sobre o cinema periférico contemporâneo. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (org). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó, SC: Argos, 2010. P. 163-176.

RAMOS, Clara Leonel. As múltiplas vozes da *Caravana Farkas* e a crise do “modelo sociológico”. Dissertação (dissertação em Ciências da Comunicação) – USP. São Paulo, 2007.

RAMOS, Fernão. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Ed. Senac, 2008.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. 2ª. edição. São Paulo: Annablume, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo, ed. 34, 2005.

RENOV, Michael. *Imagens da subjetividade*. Catálogo da 3ª Conferência Internacional de Documentário. 8º. É tudo verdade, 2003. P 1415.

_____. Investigando o sujeito: uma introdução. In: MOURÃO, Maria Dora. e LABAKI, Amir (orgs). *O cinema do real*. São Paulo, Cosacnaify, 2005. P. 234-257.

ROJAS, Carlos Antonio Aguirre. La biografia como género historiográfico – algunas reflexiones sobre sus posibilidades actuales. In: SCHMIDT, Benito. *O biográfico: perspectivas interdisciplinares*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

SACRAMENTO, Igor. *Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970*. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2011.

SATT, Maria Henriqueta. *A inscrição do imaginário urbano na sociabilidade documental contemporânea*. Tese (doutorado em Ciências da Comunicação) – USP. São Paulo, 2007.

SCHMIDT, Benito. Luz e papel, realidade e imaginação: as biografias na história, no jornalismo, na literatura e no cinema. In: SCHMIDT, Benito. *O biográfico: perspectivas interdisciplinares*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

SCHWARTZ, Vanessa. O espetáculo cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim de século. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo, ed. Cosac Naify, 2004, p. 337-360.

SENNA, Orlando. *Biografia precoce do DocTV*. In: CAETANO, Maria do Rosário (org.). *DocTV: operação de rede*. São Paulo: Instituto Cinema em Transe, 2011. P. 15-24.

_____. Relatório do Seminário Nacional do Audiovisual. Rio de Janeiro, mimeo, 2002.

SENRA, Stella. Perguntar (não) ofende – anotações sobre a entrevista: de Glauber Rocha ao documentário brasileiro recente. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. P. 96-121.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. *A Caravana Farkas e o moderno documentário brasileiro: introdução aos contextos e aos conceitos dos filmes*. In: HAMBURGER et al. *Estudos de Cinema – Socine*. São Paulo: Annablume, 2008, p. 155-162.

_____. *Sérgio Muniz no cinema e na TV: experimentação e negociação*. In: CÂNEPA, Laura; MULLER, Adalberto; VIEIRA, Marcel (orgs.). *XII Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine*. São Paulo, 2011, v. 1. P. 313-324.

_____. *Sobre Televisão Experimental: Teodorico, O Imperador do Sertão, de Eduardo Coutinho, e o Globo Repórter*. Revista Eco-Pós, 2010, v. 13, n 2, p. 67-84.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo, ed. Cosac, 2006.

TAVARES, Denise. *O documentário biográfico e sua oferta de múltiplas identidades*. In: Avanca / Cinema 2011.1 ed. Avanca - Portugal: Edições Cine-Clube de Avanca, 2011, v.1, pp. 721-727.

VARGAS, Heidy Silva. *Globo-Shell e Globo Repórter: as imagens documentárias na televisão brasileira*. Dissertação (mestrado em Multimeios) – Unicamp. Campinas, SP, 2009.

VAINFAS, Ronaldo. *Os protagonistas anônimos da história: micro-história*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

VALENTE, Jonas. *Concepções e abordagens conceituais sobre sistema público de comunicação*. In: Sistemas públicos de comunicação no mundo: experiências de doze países e o caso brasileiro. São Paulo: Paulus, Intervenções, 2009. P. 25-46.

_____. *Sistema Público de Comunicação do Reino Unido*. In: Sistemas públicos de comunicação no mundo: experiências de doze países e o caso brasileiro. São Paulo: Paulus, Intervenções, 2009. P. 235-254.

_____. *Sistema Público de Comunicação do Brasil*. In: Sistemas públicos de comunicação no mundo: experiências de doze países e o caso brasileiro. São Paulo: Paulus, Intervenções, 2009. P. 269-287.

XAVIER, Ismail. Glauber Rocha: o desejo da história. In: XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2001. P. 127-155.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo, ed Paz e Terra, 2008.

Lista de entrevistados:

ALCOFORADO, Paulo. Entrevista presencial, no Rio de Janeiro, no dia 18/10/12.

ANDREWS, Gavin. Entrevista por telefone, em ligação para Macapá, no dia 22/08/12.

BORGNETH, Mário. Entrevista por Skype, no Rio de Janeiro, no dia 10/09/12.

ELUARD, Max. Entrevista por Skype, em ligação para São Paulo, no dia 22/03/11.

ESCOREL, Eduardo. Entrevista presencial, no Rio de Janeiro, no dia 21/08/12.

FIGUEIREDO, Hermano - Entrevista presencial, no Rio de Janeiro, no dia 24/03/11.

GRUMBACH, Cristiana. Entrevista presencial, no Rio de Janeiro, no dia 16/08/12.

HIRATA, Maurício. Entrevista presencial, no Rio de Janeiro, no dia 18/10/12.

LOUISE, Viviane. Entrevista por Skype, em ligação para Brasília, no dia 27/07/12.

NERY, Renato. Entrevista por Skype, em ligação para o Rio de Janeiro, no dia 17/05/11.

PRIOLLI, Gabriel. Entrevista por e-mail, no 22/03/11.

PUIATI, Tarcísio Lara. Entrevista por telefone, em ligação para o Rio de Janeiro, no dia 14/08/12.

SARNO, Geraldo. Entrevista por telefone, em ligação para o Rio de Janeiro, no dia 13/08/12.

SENNA, Orlando. Entrevista presencial, no Rio de Janeiro, no dia 04/04/11.

Referências sitiográficas

ABPITV – <http://www.abpity.com.br>

ABD-PI - <http://abdapiaui.blogspot.com.br/>

ANCINE – <http://www.ancine.gov.br>

Ciberlegenda - <http://www.uff.br/ciberlegenda>

Contemporânea: Revista de Comunicação e Cultura -
<http://www.contemporanea.poscom.ufba.br>

Contracampo: Revista de Cinema - <http://www.contracampo.com.br>

Empresa Brasil de Comunicação - <http://memoria.ebc.com.br/portal/>

Enciclopédia Itaú Cultural – Arte e Tecnologia - <http://www.cibercultura.org.br/>

Ministério da Cultura – <http://www.cultura.gov.br>

Mnemocine: memória e imagem - <http://www.mnemocine.com.br>

Observatório do Direito à Comunicação - <http://www.direitoacomunicacao.org.br>

Presidência da República – <http://www2.planalto.gov.br/>

Rastros de Carmattos – <http://carmattos.com/>

Revista Alceu: Comunicação, cultura e política - <http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/>

Revista Cinética – <http://www.revistacinetica.com.br>

Revista Comunicação e Educação - <http://www.eca.usp.br/comeduc/>

Semiosfera: Revista de Comunicação e Cultura - <http://www.eco.ufrj.br/semiosfera>

Washington Novaes - <http://www.washingtonnovaes.com.br/>