



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

LUCIANA GOMES SANTOS

DOCTV NO CEARÁ: FINANCIAMENTO PÚBLICO E MODOS DE PRODUÇÃO

FORTALEZA

2015

LUCIANA GOMES SANTOS

DOCTV NO CEARÁ: FINANCIAMENTO PÚBLICO E MODOS DE PRODUÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira.

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- S236d Santos, Luciana Gomes.
DocTv no Ceará : financiamento público e modos de produção / Luciana Gomes Santos. – 2015.
109 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2015.
Área de Concentração: Comunicação e linguagens.
Orientação: Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira.
- 1.Documentário(Cinema) – Produção e direção – Ceará. 2.Crítica cinematográfica – Ceará.
3.Investimentos públicos – Brasil. 4.Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro. I. Título.

CDD 791.43655

LUCIANA GOMES SANTOS

DOCTV NO CEARÁ: FINANCIAMENTO PÚBLICO E MODOS DE PRODUÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Linguagens.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Karla Holanda de Araújo
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Prof. Dr. Alexandre Almeida Barbalho
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

A Deus.

E meus amores.

AGRADECIMENTO

À CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

Ao Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira, pela paciência e valorosa orientação.

Aos professores participantes da banca examinadora, Karla Holanda de Araújo e Alexandre Almeida Barbalho, pelas valiosas contribuições.

Aos meus pais, Lúcia de Fátima Gomes Ferreira e Fernando Luís Araújo Santos, pelo amor e pelos esforços para me proporcionarem uma boa educação.

À Fernanda Gomes Santos, minha amada irmã, que me enche de amor e palavras de incentivo desde à infância, pela paciência em me escutar e ensinar sempre.

Ao querido Gabriel Aguiar de Andrade, que tanto admiro pessoal e profissionalmente. Sou grata pela paciência, compreensão e pelo amor que dedicas a mim.

Ao grande amigo que cultivei, na época da graduação, e que hoje o vejo Mestre em Artes pela UFC, Andrei Bessa Siqueira Campos. Muito obrigada amigo pelas conversas, sorrisos compartilhados e pela fé que tens em mim.

Ao mestre e amigo Valdo Siqueira pelas orientações filosóficas e metodológicas dadas ao projeto inicial pelo qual ingressei neste mestrado.

Ao querido amigo e ex-professor, Walmir Silva Neto. Obrigada pela generosidade de continuar me ensinando sobre a Gramática da Língua Portuguesa e, principalmente, sobre a vida. Eis um exemplo para mim.

Aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará pela atenção e experiências compartilhadas.

À todos os meus familiares, amigos e amigas que me apoiaram, de perto ou mais distantes, nessa difícil tarefa de concluir uma Pós-graduação. Alimento-me da fé que todos vocês depositam em mim.

RESUMO

Essa pesquisa procura investigar a relação entre financiamento público e modos de produção de documentários, por meio de uma experiência de trabalho com pesquisa histórica, e conhecer, através de técnicas de análise fílmica, as formas estéticas e narrativas dos sete documentários cearenses produzidos pelo Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro, o DOCTV Brasil. A partir das edições do Programa realizadas no Ceará, serão observados os possíveis impactos produzidos pelos modos de produção, estabelecidos pelo poder público, nas experiências estéticas, de conteúdo e narrativa desses documentários.

Palavras-chave: Modos de produção. Financiamento público. DOCTV.

ABSTRACT

This research seeks to highlight the relationship between public financing and documentary production methods, through a work experience with historical research, and know through film analysis techniques, esthetic forms and narratives of the seven documentaries produced in Ceará by the Program Promotion of the Production and Broadcasting of the Brazilian Documentary, the DOCTV Brazil. From the Program editions held in Ceará, the potential impacts will be observed by the production methods, established by the Government, the aesthetic experiences, content and narrative of these documentaries.

Keywords: Modes of production. Public funding. DOCTV.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Frame do cartaz de Chabloz para a propaganda do alistamento	70
Figura 2 – Compilação de fotogramas dos depoimentos dos ex-soldados da borracha	71
Figura 3 – Plano da jornalista e pesquisadora Ariadne Araújo	73
Figura 4 – Leitura de uma carta da época por Regina Chabloz	73
Figura 5 – Frame da sobreposição de três quadros	76
Figura 6 – Cartela de abertura de <i>Cidadão Jacaré</i>	77
Figura 7 – Cartela de abertura de um episódio	78
Figura 8 – Plano médio de Firmino Holanda	79
Figura 9 – Plano-geral da personagem atravessando o quadro	80
Figura 10 – Plano-geral do movimento do personagem	82
Figura 11 – Gestos dos dois personagens idosos	83
Figura 12 – Gesto do personagem para indicar a ação das dunas	83
Figura 13 – Plano do pescador simulando as ondas do mar	84
Figura 14 – Plano da abordagem da equipe de gravação	86
Figura 15 – Plano do final da carona na Kombi	88
Figura 16 – Plano de detalhe dentro do ônibus	89
Figura 17 – Plano do técnico de áudio	89
Figura 18 – O ponto de vista de dentro do estabelecimento	92
Figura 19 – Ponto de vista de dentro do caminhão	92
Figura 20 – Plano de detalhe (fixo) da escultura de leão	93
Figura 21 – Plano de conjunto fixo das cadeiras e do homem sentado	94
Figura 22 – Primeiro plano destacando o segundo plano da imagem	95
Figura 23 – Enquadramento que enfatiza a sensação de tridimensionalidade da imagem	96
Figura 24 – Plano de detalhe do trabalho da rendeira	98
Figura 25 – Plano de conjunto da rendeira com o bordado	99
Figura 26 – Plano próximo e frontal de uma das crianças	100
Figura 27 – Plano mais aberto da cena da narração do mito	101
Figura 28 – Contra-plongée de troncos secos	102
Figura 29 – Plano de detalhe do preparo da pesca	103
Figura 30 – Plano de detalhe da personagem produzindo fios	104
Figura 31 – Frame das imagens produzidas de um dos rituais	105

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	DOCUMENTÁRIO E PODER PÚBLICO: PRIMÓRDIOS	14
2.1	O cinema de cavação	15
2.2	Ceará: aspectos de uma Regionalização	19
2.3	O interesse do Poder Público	25
3	A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO AUDIOVISUAL	29
3.1	A experiência do INCE	30
3.2	O documentário independente e a criação do INC	33
3.3	A Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme)	37
4	POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O AUDIOVISUAL	42
4.1	Lei Jereissati e os incentivos ao Audiovisual Cearense	42
4.2	Lei Sarney: primeira Lei de incentivo à Cultura	46
4.3	Lei Rouanet: retomada dos incentivos	47
4.4	Lei do Audiovisual: incentivos exclusivos para um setor	50
4.5	ANCINE, CSC e SAV	52
5	DOCUMENTÁRIO E TELEVISÃO	54
5.1	Os Incentivos à produção e exibição para TV	54
5.2	As bases políticas e a estrutura do DOCTV	57
5.3	Os modos de produção e o princípio do DOCTV	62
6	DOCTV NO CEARÁ: ESTÉTICA E MODO DE PRODUÇÃO	65
6.1	Edição I	68
6.2	Edição II	74
6.3	Edição III	86
6.4	Edição IV	97
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
	REFERÊNCIAS	

1 INTRODUÇÃO

Em 2006, fui admitida para cursar Publicidade e Propaganda na Universidade Federal do Ceará. Antes de iniciar a graduação, concluí o curso de Extensão de Cinema e Vídeo da Universidade. Na graduação, participei de várias atividades na área do Audiovisual: fui bolsista do Programa UFC-TV, fazendo captação de imagens para o telejornal; conquistei uma bolsa CNPQ, através da SEARA da Ciência, para produção e captação de imagens para vídeos de divulgação científica, uma parceria UFC e Funcap, e participei da criação do Laboratório de Estudos e Experimentações em Audiovisual – LEEA coordenado pela profa. Beatriz Furtado.

A partir desse interesse e das atividades audiovisuais desenvolvidas, ao longo da graduação, o objeto da monografia não poderia ter sido outro que Cinema/Audiovisual. Através da Oficina de Crítica Cinematográfica, pelo Cine Ceará, surgiu a ideia para a pesquisa de conclusão do curso cujo título é: *Crítica cinematográfica: análise dos argumentos e sistematização do discurso*.

Em 2010, concluí a graduação e fui trabalhar com audiovisual autônomo e institucionalizado (célula audiovisual da Funcap) no Ceará. Após dois anos fora do meio acadêmico e dentro do mercado, surgiu, das tentativas e dificuldades de inscrever projetos em editais, a motivação para investigar a estética das obras cearenses produzidas pelo programa DOCTV, a partir da relação com o financiamento público e os modos de produção.

O ponto de partida da pesquisa proposta foi a ideia de que o modo de produção de uma realização audiovisual, determinado por um financiamento público, pode influenciar o enunciado ou a forma estética da obra. O termo modo de produção refere-se às ações que compõem os processos econômicos, administrativos, conceituais e estéticos da realização de uma obra audiovisual, seja essa financiada pelo Poder público ou não.

A partir dessa ideia, objetiva-se analisar a estrutura do fomento do Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro (DOCTV) relacionando-a as estéticas e enunciados dos sete documentários cearenses produzidos nas edições do Programa (2003 a 2009).

Busca-se produzir discussões e fissuras entre os modos de produção, estabelecidos pelo poder público, e as intervenções criativa dos realizadores através da análise das experiências estéticas, de conteúdo e narratividade, dos documentários cearenses contemplados.

A partir do método da pesquisa histórica expõe-se, primeiramente, algumas práticas da remota relação entre o Cinema/Audiovisual e o Poder Público, no Estado do Ceará e no Brasil. A pesquisa aponta o valor documental dos primeiros filmes brasileiros, os chamados naturais, e o interesse do Poder público a partir dessas produções. Dessa forma, destaca-se também aspectos regionais do fazer cinematográfico cearense relevantes para a contextualização dos objetos da pesquisa.

A pesquisa histórica avança destacando as institucionalizações das políticas públicas para o setor Audiovisual criadas pelo Estado. Como exemplo, as experiências do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), do Instituto Nacional de Cinema (INC) e da Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme). A partir da observação dos interesses do Poder Público, aponta-se alguns entendimentos sobre o valor cultural do Audiovisual e as bases da criação de políticas públicas para este setor.

Um breve levantamento é realizado sobre as Leis de incentivo e as políticas públicas cearenses e nacionais, destinadas à produção cultural e as exclusivas ao setor audiovisual, para se chegar na criação do considerado, por pesquisadores, tripé do Audiovisual brasileiro: a Agência Nacional do Cinema (ANCINE), o Conselho Superior de Cinema (CSC) e Secretária do Audiovisual (SAv).

A partir da criação desses mecanismos a pesquisa busca entender as novas políticas adotadas e a funcionalidade de cada um. Eles formaram a base para o planejamento e a execução do DOCTV Brasil, uma política de fomento direto, com o auxílio inicial de recursos do Fundo Nacional de Cultura (FNC), tendo à frente a Secretaria do Audiovisual.

A pesquisa passa a abordar alguns dos primeiros incentivos à produção e exibição de documentários na TV brasileira. Um caminho para chegar até a discussão da estrutura e dos modos de produção de documentário das edições do DOCTV. Destacam-se os aspectos da política de regionalização das produções e, em geral, o princípio de descentralização deste fomento.

A mídia eletrônica (televisão) como o meio de exibição dos documentários realizados contribuiu, sem dúvidas, para os resultados finais do Programa. Porém, a pesquisa não analisa as especificidades desse meio exibidor, como também os resultados e a qualidade da audiência dos programas regionais. Os modos de produção determinados pelo DOCTV são o foco do estudo e ocupam o interesse da pesquisa em relacioná-los às intervenções criativas dos realizadores, a partir das análises estéticas dos documentários cearenses produzidos.

A partir de uma breve análise comparativa dos editais, observa-se relevantes mudanças no conceito dos gestores públicos sobre o próprio gênero documentário e sobre os

princípios para o fomento. De modo geral, do primeiro ao quarto edital, legitimam-se dois distintos modos de produção de documentários.

Os processos que compõe uma realização audiovisual são o ponto de partida para as análises estéticas dos documentários cearenses realizados pelo Programa. Nas análises são destacadas algumas sequências (imagéticas e sonoras) dos documentários *Borracha para a Vitória* (2004), *Cidadão Jacaré* (2005), *As Vilas Volantes – O Verbo Contra o Vento* (2005), *Sábado à Noite* (2007), *Uma Encruzilhada Aprazível* (2007), *Linhas de Organdi* (2009) e *Espelho Nativo* (2009).

A pesquisa apresenta as sequências (ou cenas) que melhor produziram aproximações ou distanciamentos com relação aos modos de produção identificados. Essas sequências são lidas a partir da decomposição dos planos imagéticos e sonoros em unidades de enunciação como o ponto de vista, a profundidade de campo, os movimentos de câmera, o desenho sonoro e etc.

Essas unidades são discutidas nos níveis técnico, estético, de significação, sempre na relação com os modos de produção estabelecidos. Dessa forma, a pesquisa busca colocar em discussão algumas nuances da criação de documentário a partir da proposta de financiamento público e dos modos de produção indicados pela gestão do Programa DOCTV.

A pesquisa leva em consideração a defesa de Jean-Claude Bernardet (1995), em seu livro *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*, de que as práticas históricas do cinema brasileiro devem ser analisadas criticamente e não somente servirem para a descrição da história de cineastas e de filmes. O olhar crítico para as práticas históricas não descarta outras questões merecedoras de análise como o mercado, a legislação, a distribuição, a exibição e o público do cinema e do audiovisual.

2 DOCUMENTÁRIO E PODER PÚBLICO: PRIMÓRDIOS

O ano de 1898 marca historicamente o nascimento do cinema brasileiro com a filmagem feita pelo italiano Afonso Segreto, da Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, uma *tomada de vistas* sem registros de sua exibição e da própria existência da película como afirma Jean-Claude Bernardet (2008). Apesar da análise do crítico, sobre a não comprovação da realização dessa filmagem, tal experiência fílmica aponta para as características técnicas e de conteúdo do chamado filme natural, o primeiro modo de produção a ser praticado no país.

A professora e pesquisadora Meize Lucas (2009) afirma que, nos primórdios da produção cinematográfica, foi empregado o termo filme “natural” cuja construção está ligada à do termo “posado” por oposição. O filme posado é aquele encenado por personagens e que narra fatos imaginados, posteriormente, denominado de ficção. Segundo a pesquisadora (2009, p. 110), “os primeiros filmes constituem películas nas quais foram captadas paisagens, personalidades e eventos. O documentário, no entanto, surge posteriormente”.

O filme natural registrava imagens pretensiosamente cotidianas ou não ficcionadas, que mesmo pela manifestação documental não constituem um filme documentário, pois, segundo Meize Lucas, o caráter documental de uma imagem não é unicamente o que define um filme documentário. Essas imagens do cotidiano constituem as primeiras produções nacionais. Para Meize Lucas há um diálogo entre essas duas produções, filme natural e filme documentário; ambas têm como ponto de partida um olhar para um mundo que existe fora das imagens cinematográficas.

À frente das questões de indexação do gênero documentário, tem-se que a identificação de gêneros fílmicos constitui-se a partir de um discurso que os identificam como tal, e que encontra respaldo social na recepção. Segundo Fernão Ramos (2008), documentário é uma narrativa com *imagens-câmera* que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa. Dessa forma, “poderíamos dizer que o documentário pode ser definido pela intenção de seu autor em fazer um documentário, na medida em que essa intenção cabe em nosso entendimento do que ela se propõe” (RAMOS, 2008, p.27).

Reclama-se o posicionamento do próprio documentarista diante do objeto de sua arte e das *vozes* sobre o mundo passivo de mediações. Destacaram-se, na ontologia do fazer documentário, as intenções do realizador que são singulares e de caráter subjetivo, porém agenciadas no processo de realização da obra fílmica e compartilhadas quando entregue à recepção. Essas são questões relevantes na composição de um modo de produção.

Apresentadas algumas ações que compõem o fazer documentário, a pesquisa inicia uma breve caminhada histórica pela prática desse gênero audiovisual no Brasil, tendo em vista a remota relação entre modos de produção cinematográfica/audiovisuais e financiamento público. As principais características do filme natural estiveram na base do modo de fazer do chamado *cinema de cavação*, o modo de produção fílmica que indica o início dessa remota relação discutida pela pesquisa.

2.1 O cinema de cavação

Segundo Anita Simis (2008), foi considerado entre os anos de 1897 e 1907 o período inicial da produção cinematográfica brasileira. Nesse período, a pesquisa de Anita Simis aponta uma produção nacional esporádica de 151 filmes curtos. Boa parte desses filmes produzidos tinham exibições ambulantes. Dessa forma, deu-se uma produção nacional ainda despreocupada com a formação de público e o desenvolvimento de um mercado para o setor.

Nesse mesmo período, para Simis, as relações entre os realizadores de cinema, detentores do aparato e conhecimentos técnicos de operação, e o poder público talvez possam ser entendidas como uma troca de gentileza. Para exemplificar esse pensamento, Simis (2008, p.69) relata que “os irmãos Segreto filmaram a visita do presidente Prudente de Moraes ao cruzador Benjamin Constant, após a visita do prócer ao Salão de Novidades de Paris, no Rio, em 1898”. No início da produção cinematográfica brasileira, esse tipo de registro de eventos públicos tornou-se uma prática recorrente de produção.

Apesar do contexto, inicialmente, amistoso entre produtores de filmes e o poder público, as atividades cinematográficas entraram rapidamente para o quadro de serviços prestados para o Estado e para alguns agentes políticos. Por suas especificidades imagéticas, os registros cinematográficos passaram a dar visibilidade a determinadas instituições governamentais e a exaltar benfeitorias de governos em algumas cidades do país. Segundo Simis (2008, p.70), o cinema cedo serviu para “[...] satisfazer as ambições de políticos”. Assim, iniciou-se uma das formas de uso do chamado cinema de cavação.

A cavação foi um modo de produção, na maioria de filmes curtos, com ascensão na década de 1920. Apesar dos fins publicitários, o filme de cavação contribuiu para a adesão ao cinema nacional pela rapidez na sua produção e exibição, em várias regiões do país. Os primeiros filmes de cavação abordavam, em geral, assuntos locais, que ajudaram a produzir uma demanda social por outras produções com conteúdos regionais.

Pôde-se observar que alguns cavadores souberam tirar proveito desse modo de produção, a serviço do Estado, em prol do desenvolvimento de suas outras atividades cinematográficas. O lucro desses serviços prestados possibilitaram a compra de insumos; a equipagem; a abertura e a manutenção de pequenos estúdios e produtoras próprias que investiam na autonomia, fora do financiamento direto e interesses institucionais externos comuns no cinema de cavação.

No Brasil, um dos primeiros realizadores reconhecido pela prática do cinema de cavação foi Gilberto Rossi. Anita Simis, citando Galvão, destacou que mesmo sem ter consciência, Gilberto Rossi (Rossi Filmes) inaugurou a cavação em São Paulo, quando filmava a esmo o que pudesse ser interessante, como pequenos acontecimentos locais, fábricas, lojas, fazendas e etc., para depois oferecer esses filmes, com algum custo, aos possíveis interessados. Essa era outra forma de uso da cavação para lucrar, produzindo filmes curtos para clientes que não fosse o Estado.

Atendendo a rapidez das demandas, combinando “eficiência com a subvenção governamental e a distribuição garantida, Rossi era rápido e pontual, exibindo no mesmo dia, no Cine República, os filmes rodados à tarde” (SIMIS, 2008, p.84). Foi assim que Rossi, segundo Simis, passou a oferecer seus serviços cinematográficos à presidência e conseguiu trabalhar, oficialmente, para o governo de Washington Luís, no começo da década de 1920.

Fora do eixo Rio-São Paulo, já a partir de 1912, deu-se a produção e exibição de filmes naturais a cargo do pioneiro Cândido Mariano da Silva Rondon, conhecido como marechal Rondon, e do fotógrafo e cinegrafista, major Luiz Thomaz Reis. Com o aprimoramento da técnica e dos suportes fílmicos, juntos produziram filmes documentários considerados de estética clássica. Eles registraram fotograficamente populações indígenas em viagens (expedições) pela Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas de Mato Grosso ao Amazonas; um aparelho estatal, que ficou conhecido como Comissão Rondon. A partir da intrínseca relação entre os produtores e o Estado, o modo de produção e exibição dos filmes da Comissão faz aproximar essa relação mais de uma institucionalização do cinema, pelo Estado, que dos serviços típicos de cavação.

Segundo Patrícia Monte-Mór (2004), a Comissão Rondon tinha por objetivo exibir às populações urbanas um Brasil grande, a partir do seu interior, além de divulgar os projetos e ações de integração nacional do Estado. Também foram publicizados, sempre que oportuno, pela própria Comissão os grandes investimentos em Cinema feitos pelo poder público.

Afirma Fernando de Tacca (2004) que, em 1912, Rondon já havia criado a “Secção de Cinematographia e Photographia”. Esse mecanismo ficou sob responsabilidade do então tenente Luiz Thomaz Reis que viajou à Europa para comprar equipamentos.

Nas *Publicações da Comissão Rondon*, segundo Tacca, Amílcar A. Botelho, chefe do Escritório Geral da Comissão, teceu comentários sobre a moderna seção cinematográfica da Comissão Rondon, afirmando ser uma “ação inovadora para os padrões da época, necessitando de altos investimentos e apropriação de uma tecnologia especializada inexistente no país” (2004, p.315). Com esse exemplo, já se pode observar a importância que Rondon e sua equipe deram aos registros fotográficos e filmes documentários, como forma de enaltecer as atividades e os investimentos do Estado.

Rondon criou uma estratégia de *marketing*, segundo Tacca. Ele passou a enviar vários álbuns fotográficos, em forma de relatórios, aos seus supervisores. De acordo com o pesquisador, para complementar sua estratégia, Rondon exibia, publicamente, os filmes feitos por Thomaz Reis seguidos de conferências. Em linhas gerais, o conteúdo desses filmes e fotografias contribuiu para a construção de um imaginário das populações urbanas sobre o sertão e sobre os povos indígenas.

O investimento público nas produções da Comissão Rondon indica uma objetiva apropriação institucional dos aparatos técnicos do Cinema, no sentido de tornar público os princípios e as ações do Estado. O objetivo de integração nacional da Comissão, orientado pelo poder público, tornou-se um dos argumentos que legitimaram a criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), em meados dos anos de 1930, como se observa adiante.

As experiências com registros imagéticos da Comissão Rondon em suas missões continuaram, posteriormente, no Serviço de Proteção aos Índios, dessa vez com a colaboração de vários fotógrafos e cinegrafistas. Dessa forma, através dos primeiros contatos com realizadores, cavadores ou não, e das amadoras experiências de institucionalização da produção cinematográfica, o poder público foi sensibilizado, passando a ter maior consciência da potência comunicativa (e persuasiva) do cinema.

No Ceará, há registros locais de pequenas produções cinematográficas anteriormente à década de 1920. Firmino Holanda, em texto publicado em 2011 no site da Associação Cearense de Cinema e Vídeo, cita o pesquisador Ary Bezerra Leite que registrou dois filmes rodados e exibidos no Ceará, anteriores às atividades de produção de Adhemar Albuquerque. Foram eles: “A Procissão dos Passos” (1910) e “Ceará Jornal” (1919) ambos sem créditos de seus realizadores. Segundo Firmino Holanda, esses filmes foram possivelmente realizados por

diretores visitantes, vindos de cidades onde a atividade cinematográfica era mais desenvolvida, como no sudeste do país.

Talvez fossem eles ‘cavadores’, tão comuns naqueles tempos pioneiros, notadamente no sudeste do Brasil – ou seja, seriam profissionais que se aventuravam ‘cavando’ algum financiamento junto às elites, de centros urbanos ou do interior, para manterem suas atividades (HOLANDA, 2011).

Nessa época, também foram produzidos filmes curtos de passeios pela paisagem urbana de Fortaleza e seus pontos turísticos, como o Passeio Público, a Praça do Ferreira, o comércio central e etc. Segundo Holanda, esses filmes eram produções de autores anônimos e, em geral, uma sucessão de *travellings* suaves, provavelmente, colhidos com a câmera posicionada dentro do bonde. Essas curtas produções geraram imagens que indicam uma investida do cinema de cavação local.

No Ceará, em 1934, foi feito o registro da Aba Film, empresa de cinema e fotografia regional, do cearense Adhemar Bezerra Albuquerque. No processo de construção desse marco empresarial local, pôde-se identificar investimentos feitos através dos lucros da prática do cinema de cavação. Segundo Firmino Holanda, um dos maiores clientes da Aba Film, já parceiro de Adhemar desde de 1930, foi a Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), órgão público para o qual documentou as atividades de açudagem, irrigação e etc. Também foram registradas, pela empresa, algumas atividades da sociedade cearense envolvendo governantes visitantes, bailes, desfiles cívicos, e, também, aspectos de cidades do interior do estado.

Para Firmino Holanda, o grande momento da história da Aba Film, com polêmica repercussão nacional, foi quando propiciou ao libanês Benjamin Abrahão condições para a produção de um filme documentário com as únicas imagens de Lampião e seu bando de cangaceiros, em 1936. O documentário “Lampeão”, que marcou a cinematografia documental cearense, foi analisado e censurado, um ano depois, pelo Departamento Nacional de Propaganda do Governo de Getúlio Vargas.

Considerado esse filme um atentado “contra os foros da nacionalidade”, seu copião seria apreendido pelo Departamento Nacional de Propaganda, em abril de 1937. Eram tempos inapropriados para a circulação de imagens desfavoráveis à ordem pública idealizada pelo poder central. Presidindo o País desde a chamada Revolução de 1930, logo Getúlio Vargas daria o golpe instituindo a ditadura do Estado Novo, em novembro do mesmo ano (HOLANDA, F. 2011).

Algumas realizações de Adhemar Albuquerque, entre ficções e documentários, foram catalogadas e suas fichas técnicas estão disponíveis no site da Cinemateca Brasileira. Entre essas produções está o primeiro curta-metragem cearense, *Temporada Maranhense de Football no Ceará*, que estreou em outubro de 1924, no Cinema Moderno. Esse curta-metragem foi escolhido pela Associação Cearense de Cinema e Vídeo (ACCV) como o filme que data o início simbólico da produção cinematográfica do estado.

As atividades do cinema de cavação para instituições e órgãos públicos, certamente, contribuíram para o desenvolvimento e sustentação de empresas cinematográficas como a Aba Film. Foram catalogadas, também, outras produções de Adhemar como o primeiro filme sobre Padre Cicero, *O Juazeiro do Padre Cícero* (1925); *A Festa no Iracema* (1926); *A Parada Militar de 7 de Setembro* (1926); *A Indústria do Sal no Ceará* (1926); entre outros. Em uma análise geral, da cinematografia brasileira, Firmino Holanda (2011) afirma que:

A produção brasileira documental, no início do século XX, era um desfile infindável de governantes, embaixadores, nobres, bispos, militares, industriais. Para confirmar essa regra, a Aba Film preparou sua exceção, que foi o citado registro de Benjamim Abrahão sobre o cangaço nordestino.

A partir dos realizadores tomados como exemplos, nesse início da produção cinematográfica brasileira, observou-se que o modo de fazer do cinema de cavação tornou possível a organização de um modo de produção cinematográfico mais autônomo, seja de ficções ou documentários, em várias regiões do país. Serão abordados nos próximos itens a regionalização da produção audiovisual, principalmente, no estado do Ceará, as intervenções do poder público nessa atividade e os interesses ascendentes dessa relação.

2.2 Ceará: aspectos de uma regionalização

As primeiras produções regionais apresentavam as imagens de um Brasil periférico, conteúdo e estética aos poucos legitimados e diferentes das produções cinematográficas dos estúdios cariocas e paulistas. Observou-se a produção regional gradativamente produzindo suas demandas, fortalecendo a remota busca por uma cinematografia nacional, na forma e no conteúdo, e, conseqüentemente, fora do esquema de produção dos grandes estúdios.

Karla Holanda (2008) apresentou um mapeamento da produção de documentários no Nordeste (1994-2003) e analisou relevantes aspectos da regionalização dessa atividade.

Foram destacados alguns aspectos dos modos de produção de documentário cearense, assim como os incentivos locais promovidos pelo Estado.

Como citados por Karla Holanda, os antigos jornais locais descreveram e atribuíram valores às primeiras produções de Adhemar Bezerra de Albuquerque (Aba Film). Por exemplo, o “Correio do Ceará, de 31/03/1933”, que classificou os filmes, em geral, como fora da nitidez com relação ao padrão de imagem americano e do eixo da produção nacional, Rio-São Paulo.

Lia-se sobre as produções locais adjetivações como “genuinamente cearense”, “futuro promissor”, “simples amadores”, filme “feito aqui e por gente nossa”. Os diferentes aspectos apontados na qualidade técnica da imagem e no conteúdo dessas produções serviram para identificar as produções nacionais “fora do eixo”.

As imagens regionais, “fora do eixo”, foram criticadas por não retratarem o progresso e a modernização do Brasil, atribuição demandada ao cinema nacional logo nos primeiros anos da atividade. Essa crítica, conforme Schvarzman (2000, apud HOLANDA, 2008, p. 119), deveu-se à “(...) aspiração de construção de uma imagem cinematográfica do Brasil, fotogênica, de contrastes aparados, expurgados das cores locais, que explica a batalha da Cinearte a favor do posado e contra o natural [...] à qualquer imagem do Brasil não devidamente ‘tratada’”.

No Ceará, a produção pioneira de Adhemar Bezerra com a Aba Film atuou, em cinema, até o início do ano de 1940. Sobre as únicas imagens de Lampião e seu bando de cangaceiros, de 1936, Adhemar conseguiu manter clandestinamente uma cópia dessas imagens e, nos anos de 1950, começou a fazer negociações, vendendo-as para outras produções. Assim, essas imagens foram remontadas em outros filmes como: *Memória do Cangaço* (Paulo Gil Soares, 1965); *A musa do cangaço* (José Humberto Dias, 1983); *Os Sertões de Padre Vieira* (Júlio Bressane, 1989); *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1996) e *Milagre em Juazeiro* (Wolney Oliveira, 1999).

A respeito da produção cinematográfica cearense, no início de 1940, segundo Firmino Holanda (2012), houve um pequeno ciclo de filmes rodados no litoral e por diretores visitantes. A exemplo de Rui Santos que dirigiu *E a Jangada Voltou Só* (1941); o americano Orson Welles que filmou, em 1942, um episódio para o filme *It's All True* (inacabado) e Raul Roulin que, em 1947, rodou *Jangada* (perdido em incêndio). Nesse cenário litorâneo, o enunciado dos filmes eram os jangadeiros e as comunidades pesqueiras.

Em todas as décadas da produção cearense, as características regionais podem ser apontadas tanto na imagem e no conteúdo como no modo de produção e nas mobilizações sociais para o desenvolvimento do setor.

Em 1948, foi fundada a Sociedade Cearense de Fotografia e Cinema (SCFC) e, um ano depois, o Clube de Cinema Fortaleza (CCF), responsáveis pelo apoio às produções dos anos de 1950 e 1960. A SCFC produziu poucos filmes, mas existiu durante anos.

(...) dedicando-se a atividades artístico-culturais em geral. Seu grande incentivador foi José Augusto Moura que, junto ao poeta e cronista Otacílio Azevedo (pai do pesquisador Nirez e do pintor Rubens de Azevedo), desde 1939, já tentava organizar atividades de estímulo à produção fílmica em Fortaleza. (HOLANDA, 2012, p.40)

Segundo Firmino Holanda, a primeira produção local com atores da SCFC foi *Caminho Sem Fim* “exibida em 1949, quando da inauguração do Clube de Cinema Fortaleza (CCF), fundado por Darci Costa e Antônio Girão Barroso” (idem). Para Karla Holanda (2008) a SCFC deu continuidade à produção de documentários no Ceará, com destaque para os documentários produzidos por Nelson Moura como *Canindé* (1952); *Vaquejada* (1953); *Iguatu* (1953), no ano do centenário desse município e o documentário inacabado *Terra Seca*. Destacou-se, também, a produção de documentários de Paulo Salles, que durante anos realizou, entre suas produções independentes, documentários para órgãos governamentais.

Em geral, os associados ao Clube de Cinema Fortaleza realizaram experimentos fílmicos, entre documentários e ficções, no formato 16 mm por toda a década de 1960. Destacaram-se nomes como Tavares da Silva, Roberto Benevides, Frota Neto, Régis Furtado e Eusélio Oliveira. Na mesma década, segundo Barbalho (2005, p.165), a TV Ceará participou da formação de vários profissionais do setor, além de “produzir documentários jornalísticos em película, filmava em 16 mm partes de suas telenovelas que não podiam ser feitas ao vivo”.

Houve uma marcante investida na produção de filmes por amadores, no formato Super-8 mm. Firmino Holanda (2012, p. 43) aponta a produção amadora e cearense, *O Circulo* (1969), como “a primeira ficção brasileira nessa bitola, que invadiria a década de 1970, quando predominariam documentários curtos”. O baixo custo da bitola Super-8 com relação às bitolas convencionais da indústria cinematográfica (16 mm e 35 mm) facilitou o acesso das produções amadoras, possibilitando o aumento da produção cearense, de 1970 a meados de 1980. Esse maior acesso aos suportes e materiais sensíveis também possibilitou a profissionalização de equipes tendo à frente diretores, em sua maioria documentaristas, como

Régis Frota (A poesia Folclórica de Juvenal Galena, 1971), Jefferson Albuquerque Jr. (Noite dos penitentes, 1976), Pedro Jorge de Castro (Chico da Silva, 1976), Ronaldo Correia, Francisco Assis Lima e Horácio Careli (Luz Cambará, longa-metragem de ficção, 1976), Oswaldo Barroso e Carlos Lázaro (Reis do Cariri, 1978), Heliomar Abraão (Sobrevivência, 1978), Eusélio Oliveira (Joaquim bonequeiro, 1979; Brinquedos do povo, 1981), Rosemberg Cariry (Patativa do Assaré, 1979; Caldeirão de Santa Cruz do deserto, 1986), Marcos Guilherme e Francis Vale (Carnaúba, a árvore da vida, 1979), Nirton Venâncio (Fortaleza, poesia anônima, 1983), Marcos Moura, Marcos Sá e Nerilson Moreira (Pandeiros e emboladas, 1983), dentre outros. (HOLANDA, K., 2008, p.122).

Estabeleceu-se um modo de produção de documentários com custos reduzidos pelo acesso à bitola Super-8 e assuntos, primordialmente, relacionados a uma cultura popular e regional ou a personagens ascendentes das formas de existência dessa mesma cultura.

Nesse quadro de amadorismo, houve no Ceará, o investimento de empresários locais na realização de dois longas-metragens: *O Homem de Papel* (1975), projeto do jornalista cearense Ezaclir Aragão e *Padre Cícero* (1976), do cearense Helder Martins. O primeiro contou com o apoio financeiro de um dos maiores empresários locais, Edson Queiroz; o segundo, como afirma Barbalho (2005), foi uma das produções mais caras da época.

Em 1971, surgiu do meio acadêmico a Casa Amarela ligada à Universidade Federal do Ceará (UFC), dirigida pelo professor e cineasta Eusélio Oliveira. Na época, esse departamento da Universidade já possuía equipamento na bitola Super-8, tornando-se um centro de convergência de parte dos realizadores locais. Segundo Karla Holanda, desde 1991, a atualmente chamada Casa Amarela Eusélio Oliveira promove cursos introdutórios na área do Audiovisual e da Fotografia.

Os anos de 1970 também marcaram o surgimento do cineasta Rosemberg Cariry com significativa produção regional. Segundo Holanda (2008), Cariry dirigiu até 2007 sete longas-metragens entre ficções e documentários. A produção de longas de Rosemberg Cariry que iniciou em 1986 com o documentário *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*, indo até 2012 com o mais recente longa entregue à recepção, *O Nordeste de Ariano* (documentário), atravessou o surgimento da primeira Lei cearense de incentivo à Cultura e, conseqüentemente, à atividade audiovisual, a Lei Jereissati de 1995 e as conseqüentes políticas públicas aplicadas ao setor.

Em 1985, ocorreu no mês de outubro, o I Festival de Fortaleza do Cinema Brasileiro. A proposta discutiu o rompimento com o centralismo representado pelas produções do eixo Rio-São Paulo e a criação de um polo regional de cinema. No processo de seleção dos filmes participantes dos prêmios ofertados pelo evento foram privilegiadas produções regionais.

Entre os apoiadores e organizadores do Festival estavam representantes da UFC, da Empresa Cearense de Turismo (Emcetur), do Banco do Nordeste do Brasil e da Federação das Indústrias do Ceará. Segundo Barbalho (2005, p.173), esse foi “um conselho representativo não da classe artística local, mas de instituições de peso econômico e político, cujo objetivo claro era o de garantir o apoio desses órgãos ao projeto” de polo industrial e regional.

A criação do polo cearense de produção cinematográfica estava na pauta dos profissionais do setor, de empresas e do próprio Governo do estado. A partir das discussões sobre tal interesse comum, “reverbera aqui, em meados dos anos 1980, a disputa entre as duas visões que pautaram o campo cinematográfico brasileiro: de um lado o cinema artesanal, autoral, de outro o modelo industrial, dirigido para o mercado” (BARBALHO, 2005, p.175).

A crítica do desenvolvimento da produção cearense através de um modelo industrial (polo) apontava para os ganhos dos setores privados e financeiros (bancos) que poderiam deixar de incentivar a criação artística, a pesquisa estética, os conteúdos próprios do povo cearense ou a própria busca por uma linguagem regional nas produções.

De 1987 a 1991, o primeiro governo estadual de Tasso Jereissati foi considerado o único governo, no país, que assumiu e modernamente implantou políticas públicas direcionadas ao Audiovisual. Em 1988, Violeta Arraes assumiu a Secult-Ce e, como afirma Alexandre Barbalho, participou diretamente dos debates para a criação do polo de cinema cearense.

Em outras palavras, a nova secretária de Cultura trouxe o pólo de cinema para dentro da estrutura governamental. Assim, oficializou o projeto e institucionalizou as reivindicações dos cineastas, que passaram, alguns deles, a responder pelo setor dentro do governo. A partir desse momento, o cinema tornou-se parte da política cultural do estado, inclusive com a criação do Departamento de Audiovisual da Secult, cujo primeiro diretor foi Marcondes Rosa. (BARBALHO, 2005, p.191).

Nos anos seguintes da década de 1990, o desmanche aos órgãos e incentivos à Cultura promovido pelo então presidente da república, Fernando Collor, teve consequências diretas no plano do governo estadual para o setor Audiovisual. O Ceará, como todo o país, sofreu com falta de verbas e apoio do governo federal em vários seguimentos. O Festival de Fortaleza (cinema nacional), por exemplo, que tinha alcançado uma continuidade, ficou sem forças políticas e financeiras para ser realizado.

Em 1992, segundo Barbalho, o novo governador do Ceará, Ciro Gomes, prometeu, ainda candidato, à imprensa que daria a continuidade necessária à criação do polo de cinema estadual. Muitos realizadores não esperaram mais a criação do polo, empenhando-se em

produzir seus filmes com o mínimo apoio do governo. Barbalho (2005, p.202) aponta exemplos de realizadores independentes da época como,

[...] o caso dos cineastas José Araújo que, radicado nos EUA, voltava para o Ceará com o objetivo de filmar *Sertão das memórias*, o qual recebeu, entre outros, o prêmio de Melhor Produção Latino-Americana no Sundance Festival, e Rosemberg Cariry que iniciava seu segundo longa-metragem. Além de Jane Malaquias, Amaury Cândido, Marcus Moura (que tinham retornado ao Ceará depois de cursar a Escola Internacional de Cinema e Televisão de San Antino de Los Banos em Cuba) e Karin Ainouz, entre outros, que desenvolviam projetos de curta-metragem em vídeo e/ou película.

Um ano depois, com a primeira gestão do publicitário Paulo Linhares, na Secult Ceará, deu-se início a formação de artistas locais através do projeto “Luz, Câmera e Imaginação”. O objetivo do governo do estado era realizar uma série de cursos profissionalizantes em diversas áreas ligadas ao Audiovisual. Quanto ao apoio à produção, segundo Barbalho, esse projeto selecionou roteiros de vídeos para serem produzidos com apoio técnico e financeiro da Secretaria. Esse foi um projeto inédito no Brasil e chegou até uma segunda edição.

Em 1995, com o segundo mandato do governador Tasso Jereissati, os investimentos no setor audiovisual permaneceram e foram ampliados com a continuação da gestão do secretário de cultura de Ciro Gomes, Paulo Linhares.

Período próspero para o setor Audiovisual e para o setor Cultural, em que se deu a criação da Lei Estadual de Incentivo à Cultura do Ceará, a Lei Jereissati; o *V Cine Ceará* (Festival); a criação do *Bureau de Cinema e Vídeo do Ceará*, que deu apoio técnico e gratuito à produção e difusão de obras cearenses e foi o único projeto a participar do *Locations 96*, uma feira de negócios realizada nos EUA que reuniu produtores do mundo inteiro em busca de locação para filmes; também, a implantação do Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria do Audiovisual do Ceará que, pelas informações da Secult, capacitou, em um ano de funcionamento, só na área do Audiovisual, 55 turmas com 1.038 alunos.

Como observa Barbalho (1998), as políticas estaduais possuem objetivos singulares nem sempre existentes no governo federal. Dessa forma, vale o destaque histórico da criação, em 1986, da primeira Secretaria de Cultura estadual do Brasil, a Secretaria de Cultura do Ceará. Destaque também para a criação da Lei estadual de incentivo fiscal para projetos culturais e artísticos.

Observou-se que as demandas na área da cultura foram marcadas por ganhos sociais e setoriais de produção e mercado na relação com um poder público, de certa forma, atuante no

estado. Esses fatos apontam para o desenvolvimento de demandas regionais de produção no campo da Cultura e da Arte, para modos de produção local e para a necessidade de soluções singulares promovidas por políticas públicas regionais.

No setor cinematográfico, as mobilizações dos agentes produtores cearenses, junto com outros setores da sociedade, conseguiram de alguns governos estaduais investimentos na produção, formação e apoio ao mercado local. Porém, como citado, os realizadores locais nem sempre esperaram pelos incentivos do poder público para, com o avanço e barateamento dos aparatos técnicos, produzirem seus filmes (e vídeos) de técnicas simples e conteúdos singulares.

2.3 O interesse do Poder Público

Durante os anos de 1908 e 1913, a produção de filmes nacionais expandiu-se a partir da introdução de salas de exibição em várias regiões do país. Segundo Anita Simis, a soma das produções nacionais nesse período chegou a 963 títulos. Nas palavras de Simis (2008, p.71) havia “[...] interesses entre a produção nacional e a exibição devida em grande parte ao fato de que, muitas vezes, os exibidores, além de serem importadores dos filmes estrangeiros, eram também produtores de filmes”.

Nesse mesmo período, registrou-se o aumento da preferência comercial dos filmes nacionais (posado ou natural) a filmes estrangeiros. Esse foi um período marcado pela criatividade na produção de conteúdos e técnicas de realizadores residentes no país, a maioria imigrantes, e por uma certa facilidade da aquisição de filmes virgem e por máquinas de filmar a preços razoáveis. Dessa forma, deu-se um prelúdio de economia (mercado) do cinema nacional com seus agentes (produtores, realizadores, exibidores, importadores, consumidores) crescendo e produzindo demandas.

A partir de 1914, mundialmente, ocorreram as crises econômicas decorrentes da Primeira Guerra Mundial. Ainda durante o conflito, os países europeus industrializados tiveram seus mercados cinematográficos invadidos por filmes norte-americanos, como base de uma estratégia de disseminação desse cinema pelo mundo. O Brasil passou a ser o quarto país mais importador de filmes impressos nos Estados Unidos.

Como consequência desse cenário mundial, alguns historiadores brasileiros identificaram uma crise nacional da produção cinematográfica. Jean-Claude Bernardet (2008) questiona as “periodizações de crises” encaradas por alguns historiadores como nacionais. Segundo Bernardet, em 1915, nem a guerra, nem as supostas crises afetaram a produção

paulista como afetaram a carioca. Com uma maior concentração de realizadores autônomos e uma indústria do setor em formação, São Paulo, conseqüentemente, sofreu mais com as crises econômicas mundiais e o desequilíbrio de mercado.

Fora do eixo Rio-São Paulo, a partir 1914 até o final da década de 1920, surgiram, em várias regiões do país, os chamados Ciclos regionais de produções cinematográficas autônomas, datadas e capitaneadas por alguns indivíduos ou grupos. Algumas com baixos custos, pouca técnica e equipamentos simples. Os Ciclos tiveram como consequência a revelação de alguns talentos, como Humberto Mauro do Ciclo de Cataguases.

Foram considerados exemplos de cidades com essas características de modo de produção: Pelotas, Recife, Porto Alegre, Belo Horizonte, Campinas, João Pessoa, Manaus e Curitiba. Mesmo sendo a maioria produções ficcionais, alguns desses ciclos tiveram marcantes produções de filmes de caráter documental, alguns considerados de estética clássica e de técnica mais apurada.

No considerado Ciclo da Amazônia, destacou-se, além de Luiz Thomaz Reis e a Comissão Rondon, uma relevante produção autônoma de documentários. Esse Ciclo foi capitaneado por Silvino Santos cujo financiamento para a realização dos filmes não partiu do poder público como na Comissão Rondon.

É possível que os filmes produzidos pela Comissão e as propagandas em torno da Amazônia, suas belezas e possibilidades econômicas tenham atraído o jovem português Silvino Santos à região. Silvino, também, apresentou em seus filmes a população indígena. Para realizar um de seus primeiros documentários, *Índios Witotos do Rio Putumayo*, datado de 1916, Silvino viajou patrocinado para Paris onde permaneceu por três meses estagiando entre os estúdios Pathé-Frères e o laboratório dos irmãos Lumière.

Silvino Santos realizou 9 longas-metragens; 57 filmes entre médias e curtas-metragens e 26 filmes domésticos sobre a família do Comendador Araújo, possivelmente, seu maior patrocinador. Destacaram-se, no considerado Ciclo da Amazônia, outras obras fílmicas de caráter documental como: *Os Sertões de Mato Grosso* (Luiz Thomaz Reis, 1916); *Amazonas, o Maior Rio do Mundo* (Silvino Santos, 1920); *No País das Amazonas* (Silvino Santos, 1922); *Terra Encantada* (Silvino Santos, 1923), sobre a cidade do Rio de Janeiro onde filmou Copacabana, Ipanema e o Corcovado; e *No Rastro do El Dorado* (Silvino Santos, 1924).

No final da década de 1920, outro realizador que se destacou em um dos ciclos foi Humberto Mauro. Ele, também, praticou o cinema de cavação no início de carreira para produzir seus filmes autônomos. O cineasta liderou a produção de filmes no chamado Ciclo de Cataguases. Segundo Sheila Schvarzman (2004, p.262) Mauro “filmou a visita do

governador Antônio Carlos a Cataguases em 1929 na expectativa de receber subvenções do Estado para o seu *Sangue mineiro* (1929), mas não recebeu um tostão sequer pelo trabalho e muito menos para o seu filme longo”.

Como afirmou a pesquisadora, o parceiro de Mauro, Adhemar Gonzaga, dono do estúdio *Cinédia*, logo aceitou suas práticas de cavação e passou, também, a prestar serviços de cavação principalmente ao Estado para manter seu próprio estúdio e produções.

Tendo em vista as contribuições de Humberto Mauro ao cinema brasileiro, Schvarzman analisou a estética documental que já se manifestava na obra ficcional de Mauro. Nas produções do cineasta, a câmera era utilizada, segundo a pesquisadora, como um instrumento de desvendamento de uma realidade social. Foi tomado como exemplo o filme de enredo com a codireção de Adhemar Gonzaga, o *Voz do carnaval* (Rio de Janeiro, 1933). Filme que foi criticado na época por seu “extremo realismo”. Para Fernão Ramos (2008), *Voz do carnaval* é um filme de ficção, porém com várias tomadas de caráter documental e fora de estúdio, que retratam o carnaval carioca de anos anteriores.

Para Glauber Rocha (2003), a produção brasileira de documentários dos anos de 1930, período da produção autônoma de Mauro, precedeu um “cinema livre” do qual poesia e sentido de verdade eram possíveis de coexistir em um filme documentário, distantes da “mentira do cinema industrial”. Humberto Mauro foi, segundo Rocha, o elo inicial de um realismo crítico – também em seus filmes de enredo – que definiu um estilo para o cinema brasileiro encontrado, posteriormente, em Paulo Saraceni e Nelson Pereira dos Santos, cineastas do Cinema Novo.

Humberto Mauro produziu de forma autônoma quinze longas-metragens, de 1925 até 1950. O filme *Ganga bruta* (Rio de Janeiro, 1933) foi considerado por Glauber Rocha como um dos vinte maiores filmes de todos os tempos. Ainda segundo o crítico e cineasta (2003, p.47-48):

[...] se acontecesse um movimento semelhante ao ocorrido em 1962, dando apoio cultural a Humberto Mauro, desmitificando o inegável talento de Mário Peixoto, trazendo então Cavalcanti de volta ao Brasil e indicando caminhos a entusiastas como Adhemar Gonzaga e Carmen Santos – o cinema brasileiro, no momento em que se firmavam os cinemas americanos, inglês e francês, seria hoje uma expressão poderosa. Mário Peixoto se converteu em lenda; Humberto Mauro se isolou no profissionalismo burocrático; Cavalcanti retornaria em 1949 a um ambiente de franca irresponsabilidade.

Sobre o “profissionalismo burocrático”, Glauber referiu-se ao período em que Mauro foi funcionário do Instituto Nacional de Cinema Educativo. Já sobre o retorno de Cavalcanti

ao Brasil, referiu-se ao convite para trabalhar no Vera Cruz, um dos grandes estúdios representantes do modo de produção industrial brasileiro, também criticado por outros cineastas da época. Foi esse modo de produção industrial que o poder público, em linhas gerais, se absteve de regulamentar ou incentivar a inclusão da produção independente no mercado.

A crítica destinou-se aos princípios e ao modo de produção em escala industrial (e universalista) de filmes, com claras referências de padrões estrangeiros. Quanto à crítica aos princípios, Glauber Rocha afirma que, na época, Mauro não entendia como se gastava tantos recursos somente na realização de um filme, quando este não deveria ser uma arquitetura de efeitos, mas uma expressão visual de problemas.

Nos discursos apresentados, além da crítica aos princípios de um modo de produção de filmes industrial estrangeiro, havia uma reivindicação de maior participação do Estado na regulamentação (controle) dessa indústria cinematográfica para a proteção do mercado nacional. Outra demanda era a criação de incentivo à produção independente, mais autônoma.

O modo de produção do cinema de cavação, em algum momento, foi uma alternativa para realizadores, não participantes do modo de produção industrial vigente, conquistarem espaço profissional e, também, autônomo na produção cinematográfica. Como observado, o lucro da cavação serviu para vários cineastas produzirem os próprios filmes, montarem pequenos estúdios e equiparem-se melhor para as atividades cinematográficas independentes.

O Estado brasileiro teve uma parcela considerável de intervenção para o controle da produção cinematográfica, no fomento e incentivos à produção, distribuição e, posteriormente, na regulamentação do setor Audiovisual. O modo de produção possui ações que compõem o fazer artístico e também desvenda as regras que o classificam. Nessa mesma lógica, por exemplo, as políticas públicas de incentivo à produção audiovisual criadas atendem às prioridades determinadas por instâncias representativas.

Historicamente, o Estado ordenou e buscou promover a atividade audiovisual com status de Arte e Cultura. Dessa forma, faz-se necessário o estudo das experiências de institucionalização da produção audiovisual pelo Estado, para ampliar o conhecimento sobre as dramaturgias que podem compor um modo de produção artístico financiado.

3 A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO AUDIOVISUAL

No Brasil, década de 1920, sob a vigência da chamada República Velha predominou o pensamento sociopolítico positivista – ordem e progresso para a nação. Acreditava-se que a educação levaria à construção da nação, pelo Estado, por meio da instrução pública. Esses princípios legitimaram o pensamento de intelectuais sobre o Cinema como potencial instrumento para a educação moral, cívica e para a didática do ensino público. Anita Simis (2008, p. 25), afirma que:

No período anterior a 1930, o cinema, depois da imprensa, era o meio de comunicação mais importante e, por isso, não causa surpresa o fato de que a ideia de utilizá-lo como meio de auxiliar o ensino já tivesse seus defensores antes mesmo que Fernando de Azevedo propusesse em 1928 a reforma do ensino, cujo programa de reorganização geral incluía o cinema educativo.

No livro escrito por Joaquim Canuto, *Cinema contra cinema* (1931), segundo Simis, foi apresentado um esboço da organização do Cinema Educativo no Brasil. Canuto procurou ressaltar as vantagens pedagógicas do cinema, no ensino primário, secundário, superior e profissional. Para ele, o Cinema tinha o poder de despertar interesse, excitar a curiosidade e prender a atenção de estudantes.

Segundo Joaquim Canuto (1931 apud SIMIS, 2008) os estudantes “têm necessidade das imagens concretas dos objetos sobre os quais recaem: coisas, fatos, atos e fenômenos, embora seja desaconselhável nas questões abstratas”. Nessa afirmação, por “questões abstratas” entende-se as possibilidades artísticas do cinema, expressão do pensamento, consideradas opostas às “imagens concretas”, fatos de uma realidade.

O uso da arte cinematográfica para fins instrutivos já ocorria em outros lugares do mundo, principalmente na Europa, nos anos de 1920 a 1930, com o fim do liberalismo. Porém, com a iminência da Segunda Guerra Mundial, viu-se o cinema educativo sendo absorvido por doutrinas ideológicas ufanistas e por latentes propagandas de regimes totalitários.

No Brasil, dadas as proporções, tentativas de desvio das atividades do cinema educativo, produzido e difundido pelo Estado, ocorreram com o Instituto Nacional do Cinema Educativo, o primeiro aparelho estatal brasileiro desenvolvido para o uso planejado do Cinema. Segundo Ramos (2008), houve tentativas de incorporação do INCE pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão de fiscalização e censura dos produtos

de comunicação de massa no regime getulista. O DIP tinha algumas de suas atribuições sobrepostas ao INCE.

Apesar de tentativas, o Departamento não absorve o espaço do cinema documentário no Brasil, que mantém sua produção no Ince. Ao contrário de seus congêneres italianos e alemães, e um pouco na linha do documentário inglês, o Ince possuiu, durante o Estado Novo, um espaço de manobra bastante razoável, desvinculado das necessidades mais estreitas da propaganda política (RAMOS, 2008, p.251).

3.1 A experiência do INCE

A data oficial de criação do INCE foi 13 de janeiro de 1937. De 1936 a 1947, nesse período considerado como sua primeira fase, o Instituto produziu 239 filmes com a direção de Roquette-Pinto na vigência do Estado Novo de Getúlio Vargas. O INCE foi uma proposta de Roquette-Pinto para Gustavo Capanema, o então ministro da Educação e Saúde. Em linhas gerais, esse projeto introduziu a estatização da produção e difusão de documentários no Brasil.

Roquette-Pinto foi um intelectual de destaque da época, principal responsável pela introdução do rádio no país. Durante sua direção o caráter científico predominou na produção dos documentários do Instituto. Schvarzman (2004), apresenta um levantamento de conteúdos e a quantidade de filmes realizados, na primeira fase do Instituto. O resultado da quantidade de produção por conteúdo foi: Divulgação técnica e científica, 40 filmes; Pesquisa científica nacional, 32 filmes; *Preventivo-sanitário*, 23 filmes; Riquezas naturais do Brasil, 15 filmes; os chamados *Vultos* (personalidades), a exemplo, os bandeirantes, os inconfidentes, Barão do Rio Branco, Machado de Assis e etc., 12 filmes; Cultura Popular e Folclore, 11 filmes; Educação Física, 8 filmes e filmes “Oficiais”, sobre eventos cívicos e políticos, 23 filmes.

O INCE realizou, com certa frequência, filmes “populares”, nas primeiras versões em 16 mm e com imagens documentais para escolas, centros operários, agremiações esportivas e sociedades culturais. Não se pode afirmar que esses filmes eram estritamente de caráter educativo. Identifica-se a abordagem de alguns princípios latentes nos conteúdos desses filmes como ideias nacionalistas desenvolvimentistas, exaltação a governos benfeitores e etc.

Para Fernão Ramos o objetivo educativo da produção de documentários do Instituto teve caráter paternalista, que pretendeu ensinar ao povo como lidar com as próprias tradições culturais. Dentre alguns dos títulos (não datados) de filmes “populares” citados por Schvarzman estão: *Dia da Pátria*; *Vacina contra raiva*; *O Despertar da redentora*; *Museu Imperial de Petrópolis* e *Visitando São Paulo*.

Na experiência do INCE, todo o processo de produção de filmes era de realização própria, das filmagens, muitas vezes em estúdios, até a revelação dos filmes montados. Citando o relatório de Roquete Pinto de 1942, Anita Simis (2008) afirma que o Instituto realizou projeções em mais de mil escolas e institutos de cultura. Ou seja, nesse complexo processo de produção fílmica estatal, o acesso aos filmes produzidos era atividade contemplada pelo Estado.

Sobre o determinado modo de produção de documentários do INCE, durante a gestão de Roquette-Pinto de 1936 a 1947, em Ramos (2008, p.252) lê-se:

[...] envolvia a escolha do tema em função de demandas externas ou do Ministério [Educação e Saúde]. A partir da escolha, nas produções mais caprichadas, o documentário era preparado, seguindo um esquema de consultas e tratamento de temas, junto a personalidades e expoentes intelectuais do Estado Novo getulista. Os consultores, muitas vezes em um esquema informal, foram, entre outros, Francisco Venâncio Filho, Affonso Taunay (Museu Paulista), Agnaldo Alves Filho (Instituto Pasteur), Alysrio de Mattos (Observatório Nacional), Tasso da Silveira (Casa da Moeda), Vital Brasil, Mauricio Gudín, Carlos Chagas Filho e Heitor Villa-Lobos.

Analisando, brevemente, esse modo de produção de documentários, as orientações especializadas promoviam o surgimento dos temas considerados relevantes pelos consultores e, sem dúvidas, para o Estado. Há também uma indicação do tratamento dado aos temas escolhidos para a realização dos filmes. Esse método para a produção fílmica revela um uso interessado e, minimamente, planejado da arte cinematográfica pelo poder público através do Instituto, seus regimento e seus representantes.

Da criação do Instituto até a transformação em Instituto Nacional do Cinema (INC), em 1966, foi o cineasta Humberto Mauro o “responsável autoral pela produção do INCE como um todo durante o longo período de existência” (RAMOS, 2008, p.252). Aderindo, a seu modo, aos princípios do Estado e produzindo documentários a partir da política estabelecida. A soma do cineasta chegou a 357 filmes realizados no INCE.

Em 1947, momento da aposentadoria de Roquette-Pinto, teve início o segundo período do INCE que foi até 1964, o ano do último filme realizado por Humberto Mauro pelo Instituto. Durante esse segundo período, as premissas do cinema educativo para a construção da nação afrouxaram. Mauro, como realizador e produtor, voltou ao exercício de um trabalho mais autônomo. Sobre esse contexto, Schvarzman (2004, p.288) afirma que

(...) a utopia transformadora que se assentava sobre o cinema e a educação desaparece. No pós-guerra [1947], o enfoque econômico toma o lugar estratégico da educação, e o desenvolvimento, a forma de conceber a construção nacional. Assim, não há mais um projeto político de utilização oficial do cinema.

Segundo Ramos, a presença institucional do cinema documentário (seja na forma de cinejornais, seja como ‘cinema educativo’) revestiu-se de importância marginal, nesse mesmo período. A ideologia, no pós-guerra, transformou-se e a produção de documentários, no Brasil, não era mais o foco do Estado. A temática educativa do cinema brasileiro estava em baixa, como privilegiado difusor de ideias em massa, depois do surgimento da televisão no país.

Enquanto mudanças políticas internas e externas ocorreram, da criação do INCE até sua gradual transformação em Instituto Nacional de Cinema (INC), o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) foi criado através do decreto-lei 1.915, de 27 de dezembro de 1939. Foi um marco do controle e organização pelo poder público dos meios de Comunicação, da produção cinematográfica e das expressões culturais brasileiras em geral.

O Departamento representou, desde a criação, uma maior intervenção do poder público nas atividades de produção e difusão cultural. Com relação à atividade cinematográfica brasileira, cabia ao DIP, como relata Simis (2008, p.61-63):

a) fazer a censura do cinema, quando a esta forem combinadas as penalidades previstas por lei; a Comissão de Censura Cinematográfica era extinta; b) estimular e classificar a produção de filmes nacionais diferenciando os educativos dos outros para concessão de prêmios e favores; c) ‘sugerir ao Governo a isenção ou redução de impostos e taxas federais para filmes educativos e de propaganda, bem como a concessão de idênticos favores para transporte dos mesmos filmes’; e d) ‘conceder, para os referidos filmes, outras vantagens que estiverem em sua alçada’.

As reflexões sobre os interesses e as ações de intervenção estatal na produção audiovisual, sem dúvida, influenciaram à criação de órgãos, de políticas públicas e leis de incentivo para o fomento ao setor. A partir do aumento da produção independente, fora da gestão de órgãos governamentais, e respectivas demandas ocorreram mudanças ou adequações nas intervenções do poder público.

Os profissionais do setor passaram a pressionar e demandar novas ações e políticas de proteção do mercado nacional ao Estado. Através desse olhar para a história, pôde-se observar as experiências e os caminhos percorridos por governos na tomada de responsabilidade para com o fomento, a difusão (acesso) e a preservação dos produtos cinematográficos e audiovisuais brasileiros.

3.2 O documentário independente e a criação do INC

No início da década de 1950, em oposição ao cinema industrial que se desenvolveu em São Paulo, ascendeu o chamado cinema independente e iniciaram os Congressos de Cinema brasileiros realizados, nas capitais paulista e carioca. Nos Congressos algumas teses foram apresentadas para discutir a atividade cinematográfica brasileira e estimular a busca de uma brasilidade para as produções nacionais. Eram os realizadores e produtores das regiões mais favorecida do Brasil reunidos, ampliando seus olhares e voltando-se para as idiossincrasias de um país multicultural.

Nesse contexto, foram pautadas e encaminhadas ao Congresso Nacional propostas de proteção à produção brasileira e de regulamentação do futuro Instituto Nacional do Cinema (INC). Além de medidas protecionistas, acreditava-se que a consolidação de um mercado nacional deveria passar pela questão do conteúdo dos filmes brasileiros. O foco da época passou a ser a busca de uma brasilidade apresentada cinematograficamente. Assim,

(...) o cinema deveria se constituir em ‘meio de expressão’ a serviço da criação de uma cultura autenticamente brasileira, onde seria utilizado como uma forma de questionamento da realidade. [...] Em suma, propunha-se que o cinema ajudasse a formar uma nova cultura, apoiando-se na preexistente para enriquecê-la e transformá-la. (RAMOS, 1987, p.276).

Para Nelson Pereira dos Santos em sua tese, *O problema do conteúdo no cinema brasileiro*, apresentada, em 1952, no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, o conteúdo dos filmes nacionais era fundamental para a aceitação pública. Afirmou que o público dava apoio ao cinema nacional na medida que via o reflexo de sua vida, costumes e tipos nos filmes produzidos.

Sobre o projeto de industrialização do cinema brasileiro, desenvolvido na década de 1950, o crítico e cineasta Glauber Rocha (2003, p.83) analisou o modelo de industrialização universalista representado pelas atividades dos grandes estúdios, como a Vera Cruz que, segundo ele, apresentava:

Como mentalidade, a pior que se pudesse desejar para um país como o Brasil. Como técnica, um efeito pernóstico que hoje não interessam aos jovens realizadores que desprezam refletores gigantescos, guias, máquinas possantes, e preferem a câmera na mão, o gravador portátil, o rebatedor leve, os refletores pequenos, atores sem maquiagem em ambientes naturais. Como produção, um gasto criminoso de dinheiro em filmes que foram espoliados pela Columbia Pictures – quem mais lucrou com a falência, também grande motivo da falência [da Vera Cruz]. Como arte, o detestável princípio de imitação, de cópias dos grandes diretores americanos ou de todos aqueles de ligação com o expressionismo [...].

Destacaram-se, mundialmente, no início da década de 1960, os novos rumos tomados na produção de documentários. Inaugurou-se um novo modo de produção marcado pela noção de reflexividade no fazer documentário. Em vez de *voz over* adotou-se a entrevista como enunciação, planos longos e câmera na mão, como não se viam com frequência, possibilitados por câmeras mais leves e pela captação do *som direto*, através de gravadores portáteis.

Posicionamentos e estéticas propostas a partir dos movimentos do Cinema Direto originado nos EUA e do Cinema Verdade surgido na França. Esses dois movimentos datados do mesmo período, a década de 1960, tinham princípios divergentes, mas condições semelhantes de tecnologia de produção. Enquanto no Cinema Direto o realizador aspirava a um papel de observador distante e neutro, o realizador apoiado no Cinema Verdade era, assumidamente, participante do documentário que produzia.

No Brasil, características dessas novas abordagens fizeram-se presentes a partir de 1962. Os documentários nacionais passaram a ser influenciados pelos conteúdos de caráter social, especialmente, sobre marginalizados. Também é marcante a influência do cinema Verdade/Direto na constituição do movimento brasileiro do Cinema Novo. Segundo Fernão Ramos (2004, p.83), ao “nos depararmos com o discurso ideológico dominante hoje, que sustenta a produção documentária, podemos verificar que este discurso tem fortes raízes nas propostas e nos questionamentos do Cinema Verdade”.

Destacaram-se duas realizações cinemanovistas que inauguraram a busca, nos documentários nacionais, por modos de vida e culturas diversas de um país com dimensão continental. Realizadores voltaram-se para a região muitas vezes desprivilegiada pelas instituições públicas, o Nordeste brasileiro. Essa região inspirou as primeiras produções do Cinema Novo.

Arraial do Cabo (1959), do diretor Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, e *Aruanda* (1960), do diretor paraibano Linduarte Noronha, foram as realizações que inauguraram a mudança estética ou de conteúdo no documentário brasileiro. Ambos considerados filmes precursores do movimento Cinema Novo e influenciados pelos modos de produção do cinema Verdade/Direto.

O documentário *Arraial do Cabo* (1959) trata da vida de uma comunidade de pescadores em conflito com a indústria instalada nas redondezas. A narrativa faz um contraponto da produção industrial com a pesca artesanal. Segundo Ramos (1987, p.84) em “*Arraial do Cabo* a imagem e a temática são novas, mas o estilo narrativo ainda pertence ao classicismo documentário”. Já o documentário *Aruanda* (1960) aborda a vida rural em uma

esquecida comunidade de antigos escravos, no interior da Paraíba. Esse filme apresenta imagens superexposta de uma realidade ensolarada e dura do sertão brasileiro.

No Brasil, as influências dos novos rumos do documentário mundial, nas primeiras produções do Cinema Novo, apresentaram-se no uso intenso de entrevistas (depoimentos) e no improvisado da captação das imagens. A busca por nacionalizar a produção cinematográfica levava à formulação de uma linguagem técnica, fundamentalmente, artesanal e diferente do modo de produção dos grandes estúdios e aparatos técnicos das produções estrangeiras.

Em 1968, destacou-se o lançamento do longa-metragem *Brasil Verdade*, idealizado por Thomaz Farkas, a partir de uma série de documentários que tinham abordagens participativas como no Cinema Verdade de Jean Rouch. O longa reuniu quatro médias-metragens, produzidos entre os anos de 1964 e 1965. Os médias-metragens de *Brasil Verdade* são: *Viramundo*, de Geraldo Sarno; *Nossa Escola de Samba*, de Horácio Gimenez; *Subterrâneos do Futebol*, de Maurice Capovilla; e *Memórias do Cangaço*, de Paulo Gil Soares, feito com imagens de arquivos. Farkas foi o produtor, o distribuidor do projeto e, por vezes, o fotógrafo de alguns dos filmes que constituem o *Brasil Verdade*.

O contexto mundial em que surgiram as novas propostas do fazer documentário, nos anos de 1960, foi o mesmo que reuniu grupos de realizadores a favor de uma efetiva intervenção estatal no fomento e proteção às produções cinematográficas brasileiras e independentes, sem que houvesse intervenções no conteúdo das produções.

Ao percorrer um longo caminho entre Câmara dos Deputados, Senado, Comissões e Ministérios, o Instituto Nacional de Cinema (INC) foi efetivamente criado pelo decreto-lei nº 43, de 18/11/1966. O novo Instituto foi inicialmente criticado por não ter passado por nenhum conselho representativo do setor. Para muitos esse seria mais um instrumento burocrático e centralizado nas mãos do Estado como o DIP.

No projeto inicial, entre algumas atribuições, o INC além do planejamento orçamentário deveria promover, anualmente, em apoio ao cinema nacional, um concurso que premiaria os três melhores filmes de longa e curta-metragem; contribuir para a formação de artistas, diretores e técnicos, através de bolsas de estudos, cursos básicos e especializados; promover e estimular o financiamento da produção nacional, de estúdios e laboratórios; e, quanto ao setor de exibição, o novo Instituto deveria colaborar com a construção de novas salas de cinema, fornecendo os conhecimentos e equipamentos técnicos necessários para a qualidade desse serviço.

Para a própria manutenção do novo Instituto estatal, o projeto previa que as fontes de recursos, além da contribuição anual prevista em Anexo do Orçamento Geral da União, relativo ao Ministério da Educação e Saúde, também viriam sob:

[...] a renda resultante da cobrança da taxa de censura cinematográfica, em substituição à taxa cinematográfica para educação popular criada pelo decreto 21.240/32; a renda proveniente da exibição de documentários realizados pelo INC em circuitos privados; a oriunda da exibição de documentários estrangeiros obtidos por compra ou por permuta com documentários realizados pelo INC; a venda ou locação para o estrangeiro, de documentários de propriedade do INC; a auferida com a venda de cópias de efeitos fotográficos e sonoros de propriedade do INC; as doações, legados e outras rendas que, a esse título, viesse a receber de pessoas físicas ou jurídicas; e a renda da aplicação de bens patrimoniais. (SIMIS, 2008, p. 166).

A proposta de um novo imposto, o *selo cinematográfico para a educação popular*, que seria arrecadado pelo INC, encontrou resistência na Câmara dos Deputados por pressão dos exibidores, pois incidiria sobre os bilhetes de ingressos vendidos. Foi mantida a criação e a cobrança do selo no projeto final do Instituto.

A Comissão Especial de Rádio, Cinema e Teatro (CERCT) decidiu os destinos da receita desse novo imposto que serviria, principalmente, para financiar o projeto *Cidade do Cinema*: “uma escola de técnicos, estúdios e laboratórios espalhados pelo país segundo as exigências do desenvolvimento da indústria e de fácil acesso, por aluguel, aos produtores independentes” (SIMIS, 2008, p.168). O resto da renda iria para premiações.

Olhando para a institucional relação entre cinema e poder público, tem-se que depois da experiência estatal do INCE, o Estado Novo de Getúlio Vargas pouco assumiu demandas de produção cinematográfica ou promoveu o fomento à produção independente. Sua atenção voltou-se para fazer valer a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais. A criação do INC, órgão preocupado com o mercado externo, foi considerada como um ato de autoritarismo e criticada por não assistir às demandas do mercado interno brasileiro.

Segundo Tunico Amancio (2007, p.89), o Instituto Nacional de Cinema “incorporou o INCE [...] e o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), do Ministério da Indústria e Comércio, de 1961, ao mesmo tempo em que foi dotado de alguns instrumentos de intervenção no mercado”. Essa complexa experiência burocrática foi o embrião da posterior política de incentivo à produção, distribuição do filme nacional adotada pela Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme).

Observou-se que em 1969, período de repressão da ditadura militar brasileira, sob vigência do Ato Institucional nº 5 de 13 de dezembro de 1968, “a junta de ministros militares

no poder criou a Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme) de economia mista, cujos principais objetivos eram a promoção e a distribuição de filmes no exterior em cooperação com o INC” (AMANCIO, 2007, p.90).

Essa empresa cresceu, logrou êxito e atraiu o interesse de vários agentes do setor cinematográfico (e Audiovisual), dentro e fora do país. Até que, em 1975, foi extinto o Instituto Nacional de Cinema e os bens e as atribuições da Embrafilme foram ampliados. As intervenções do poder público na atividade audiovisual apresentaram-se mais democráticas (representativas) e acessível, em geral, para o contexto da produção nacional independente, autônoma.

3.3 A Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme)

A Embrafilme surgiu como um apêndice do INC, através de um decreto militar de nº 862 de 1969. Visava principalmente à promoção do filme brasileiro no exterior. Esse objetivo foi criticado por realizadores e produtores que ainda lutavam pela busca e expansão de uma cultura cinematográfica nacional. Pela ação de profissionais e grupos organizados do setor, em 1972, segundo Amancio (2007, p.91) “são feitas modificações no modo operacional da empresa, e logo surge a co-produção: a empresa se associa financeiramente ao risco do empreendimento comprando parte do direito patrimonial do filme”.

A reestruturação da Embrafilme que passaria a empresa pública, regida pelo direito público, foi proposta, principalmente, pelo Projeto Brasileiro de Cinema feito por uma comissão de produtores que se reuniram no I Congresso da Indústria Cinematográfica, no Rio de Janeiro.

[...] a ação decisiva de um grupo motivado politicamente à esquerda, composto na sua maioria por integrantes do cinema novo, serviu para que a ação governamental fosse dirigida por diretrizes políticas com visada maior do que as orientações oficiais no interior da agência estatal destinada ao cinema, a Embrafilme. (AMANCIO, 2007, p.88).

Um grupo conhecido como nacionalista, desde a década de 1950, reuniu-se para reivindicar e propor uma efetiva ação reguladora e protecionista do Estado brasileiro para com as atividades audiovisuais. Segundo Amancio, essas bandeiras possibilitaram uma união nacional contra o cinema estrangeiro, manifestação do imperialismo econômico e cultural. Em claro conflito de interesses, articulou-se o grupo chamado de industrialista (universalista)

que levantava a bandeira da qualidade técnica, estética e do modo de produção estrangeiros na realização de filmes nacionais.

Na transição para o governo do general Geisel, a indicação do produtor e cineasta Roberto Farias para a direção-geral da Embrafilme, com explícito apoio de sua classe profissional, promoveu maior aproximação entre a produção cinematográfica independente e o poder público. O novo diretor, apoiado pelos principais nomes do movimento Cinema Novo, Glauber Rocha e Néelson Pereira dos Santos, foi um elemento mediador entre a corrente nacionalista, a industrialista e o Estado.

Entre as mudanças encaminhadas, a partir de 1974, ocorreu a extinção do INC; a criação do Conselho Nacional de Cinema (Concine); a ampliação da Embrafilme e a criação do Centrocine (Fundação Centro Modelo de Cinema) ligado à cultura cinematográfica (pesquisa, memória, filmes técnicos, científicos e culturais e etc.).

Diante desse cenário, a Empresa passou a assumir uma parte dos riscos da produção dos filmes nacionais ao comprar uma porcentagem dos seus direitos patrimoniais. A Embrafilme investia até 30% do total de uma produção fílmica passando a ter o direito à distribuição do filme no Brasil, no exterior e em outras mídias (formatos). Segundo Amancio (2007, p.92), acompanhando esse investimento inicial “entra em cena o adiantamento de até 30% do orçamento sobre a renda de filmes. O produtor passa a receber 60% do orçamento do filme, e a Embrafilme garante para si uma participação societária em todas as receitas auferidas durante a vida comercial do filme”. A vida comercial de cada filme era de cinco anos, prazo de vigência do certificado de censura.

Esse foi um momento otimista para a produção cinematográfica autônoma brasileira com vistas em sólida e planejada industrialização do setor. Em 1975, a Empresa Brasileira de Filmes S/A já financiava, coproduzia, distribuía e premiava filmes brasileiros valorizando a cultura nacional, através de uma política orçamentária sustentada pelas taxas e receitas geradas pela própria atividade cinematográfica.

O produtor identificado com a corrente nacionalista, “determinado a viabilizar seu filme no mercado e defrontando-se com adversário histórico do porte do cinema americano, recorria à interferência do Estado como exigência para a continuidade de sua produção” (AMANCIO, 2007, p.93). Para o grupo industrialista formado por exibidores e distribuidores, originalmente, estrangeiros ou ligados a esses, desde a introdução de salas de exibição no país, a intervenção estatal não era interessante como instância reguladora de mercado e exibição. A Embrafilme foi fortemente criticada por esse grupo, principalmente, pela obrigatoriedade das exposições de filmes nacionais.

Através de pesquisa feita no site da Cinemateca Brasileira, na filmografia de documentários da Embrafilme S/A, de 1970 a 1987, foram coproduzidos ou distribuídos os seguintes filmes (entre longas e curtas-metragens): *Imagens do Inconsciente* (longa, 1987), direção de Leon Hirszman; *Ser Krahô* (curta, 1986), direção de Tião Maria; *Céu Aberto* (longa, 1986), direção de João Batista de Andrade; *Igreja dos Oprimidos* (longa, 1986), direção de Jorge Bodanzky; *Muda Brasil* (longa, 1985), direção de Oswaldo Caldeira; *Diacuí, a Viagem de Volta* (longa, 1984), direção de Ivan Kudrna; *O Auto-Retrato de Bakun* (curta, 1984), direção de Sylvio Back; *Chico Antônio, o Herói com Caráter* (curta, 1983), direção de Eduardo Escorel; *Egungun* (longa, 1982), direção de Carlos Brajsblat; *In Vino Veritas* (longa, 1982), direção de Ítala Nandi; *Lages, a Força do Povo* (longa, 1982), direção de Tetê Moraes; *Terra, a Medida do Ter* (longa, 1982), direção de Severino Dadá; *Jânio a 24 Quadros* (longa, 1981), direção de Luís Alberto Pereira; *O Homem de Areia* (longa, 1981), direção de Vladimir Carvalho; *Estranho Sorriso* (curta, 1980), direção de Heitor Capuzzo e Jose Armando Pereira da Silva; *Até a Última Gota* (longa, 1980), direção de Sergio Rezende; *Flamengo Paixão* (longa, 1980), direção de David Neves; *Música Para Sempre* (longa, 1980), direção de Neville de Almeida, Didi Guper e Guará Rodrigues; *Os anos JK – Uma Trajetória Política* (longa, 1980), direção de Silvio Tendler.

Na década de 1970 e final de 1960, os documentários foram: *Canudos* (longa, 1979), direção de Ipojuca Pontes; *A Caminho das Índias* (longa, 1979), direção de Isa Castro, Augusto Sevá; *Terra dos Índios* (longa, 1979), direção de Zelito Viana; *Viagem ao Mundo da Língua Portuguesa* (longa, 1979), direção de Rubens Rodrigues Santos; *Nas Ondas do Surf* (longa, 1978), direção de Lívio Bruni Jr.; *Raoni* (longa, 1978), direção de Jean-Pierre Dutilleux e Luiz Carlos Saldanha; *O Santo Sudário* (longa, 1978), direção de Brancato Junior; *Di Cavalcanti* (curta, 1977), direção de Glauber Rocha; *Um Homem e o Cinema* (longa, 1977), direção de Alberto Cavalcanti; *Nordeste: cordel, repente, canção* (longa, 1975), direção de Tânia Quaresma; *O Mundo Maravilhoso da Diversão* (longa, 1975), direção de Osiris Parcifal de Figueroa; *Ritmo Alucinante* (longa, 1975), direção de Marcelo França; *Triste Trópico* (longa, 1974), direção de Arthur Omar; *Paraty: Impressões* (curta, 1973), direção de Harry Roitman; *Desenho Industrial* (curta, 1971), direção de Harry Roitman. Todos esses documentários estão catalogados e acessíveis no site da Cinemateca Brasileira.

No final dos anos de 1970, a Embrafilme apresentou uma das primeiras tentativas do poder público de associação com o meio eletrônico, difusor de imagens audiovisuais, a Televisão, por meio da idealização de um programa especial de pilotos para séries de TV. A iniciativa não produziu o resultado esperado, mas serviu, segundo Amancio (2007, p.96), para

“estimular a competição da Rede Globo, que pôs no ar, imediatamente em seguida, seus seriados (*Malu Mulher, Carga Pesada, Plantão de Polícia e Aplauso*), de estrondoso sucesso”.

Com a década de 1980, no Brasil, decorreu uma crise econômica e política do regime militar. A idealizada independência da atividade audiovisual sofreu com a economia brasileira em baixa, no complexo caminho para redemocratização da sociedade civil. A Embrafilme reduziu o número de produções sob o argumento de redução da quantidade pelo aumento da qualidade. A empresa passou a concentrar-se no cinema unicamente comercial e de grandes investimentos, que não interessavam aos produtores independentes acostumados a atuar em uma faixa menor de recursos do Estado.

Assim, a atividade cinematográfica, fomentada ou não pelo poder público, sofreu uma considerável redução. O autoritarismo do Estado militar, pressionado pela crise econômica, tornou-se mais evidente e problemático para os produtores audiovisuais. Segundo Amancio, diante do episódio da demissão do então diretor-geral da Embrafilme, Celso Amorim, por conta do escândalo político representado pela produção e exibição do filme *Pra frente Brasil* (1982), de Roberto Farias, ficção que tratava da ditadura e da tortura, as contradições da intervenção estatal diante da atividade audiovisual se agravaram.

Historicamente, a produção de filmes brasileiros aumentou, nas décadas de 1970 e 1980. Para Tunico Amancio (2007, p.88) a Embrafilme, atuou no “campo espinhoso do longa-metragem e prospecção de mercado para o filme nacional num território cinematográfico minado pela concorrência estrangeira”. Paradoxalmente, com a redemocratização do país, na década de 1990, a política de incentivo à produção e distribuição de filmes nacionais, com foco na consolidação e proteção do mercado interno, foi extinta junto com as leis de incentivos e os órgãos culturais da União. Extinções dadas através da Medida Provisória nº 151 editada pelo então presidente Fernando Collor de Mello. Através dessa Medida, as duas décadas mais democráticas e produtivas do cinema nacional chegaram ao fim.

A Embrafilme representou uma política de fomento que agraciou produções diversas. Dos mais complexos roteiros artísticos ao mais inconsistente cinema voltado para o comércio popular. Sistema de produção mais democrático, até certo ponto, na avaliação de alguns pesquisadores. Afirma Amancio (2007, p.99) que a quantidade e os amplos investimentos na produção de filmes imobilizou o próprio mercado nacional “por desconsiderar para o jogo de mercado as expectativas e as viabilidades concretas de sua comercialização”. Assim, a estatal valorizou a produção de projetos fílmicos de médio orçamento.

Ao implantar um concentrado apoio à produção dos filmes, a Empresa não conseguiu manter uma política de mercado no mesmo nível de organização. A produção fomentada passou a ser maior que seu escoamento. Assim, produziu sua própria concorrência e sofreu com as pressões referentes à distribuição dessa produção. Esse fato concorre, como afirma Bernardet, com uma “filosofia brasileira” que valoriza mais a produção do filme que a exibição e distribuição da obra.

No Ceará, e em outras regiões fora do eixo Rio-São Paulo, a Embrafilme não representou uma efetiva democratização da produção nacional. Esse foi o papel, de certo modo, do surgimento do suporte Super-8 por conta de seus baixos custos, pois o ponto de decisões da Empresa localizava-se no centro-sul do país e, durante sua existência, não houve políticas públicas federais voltadas para a promoção de produções regionais. Foram os profissionais cearenses organizados e, em alguns momentos, gestões do governo estadual que buscaram promover um polo cearense de produção audiovisual. Como será observado mais adiante.

As condições para se construir um polo de cinema no Ceará eram propícias em vários aspectos, além do entendimento do Cinema como uma atividade econômica e lucrativa. Alexandre Barbalho (2005, p.169) nos aponta algumas dessas condições favoráveis como, por exemplo:

[...] a luz natural o ano inteiro; a diversidade de paisagens (litoral, serra e sertão); a riqueza de manifestações culturais; e, por fim, a ligação dos cearenses com a atividade cinematográfica – desde a direção, com Pedro Jorge de Castro, Hermano Pena, Zelito Viana, passando pela produção, com Luiz Carlos Barreto, até a exibição, com Severiano Ribeiro – esses nomes avalizariam uma suporta tradição cinematográfica no estado.

Segundo Barbalho (1998), o regime militar no Brasil, desde a instauração, muito se preocupou com a Cultura, ao contrário dos outros governos anteriores interessados mais com a questão da educação pública. Observou-se que na experiência do INCE os objetivos didáticos em prol da educação, sustentados pela política educacional para integração nacional, foram colocados em prática. Já a demanda sobre a Cultura, produzida pelo regime militar (INC e Embrafilme), esteve de acordo com um princípio de Segurança Nacional – um país forte é um país com bases culturais sólidas – e com a necessidade e a tentativa de frear a produção crítica do meio intelectual.

4 POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O AUDIOVISUAL

O conjunto de leis ou programas de incentivo para o Cinema, posteriormente, para o Audiovisual e os órgãos instituídos nacionalmente indicam a relevância cultural dessas atividades no Brasil. As duas atividades construíram um mercado nacional que ajuda a movimentar a economia do país, além de promoverem, através de projetos de inclusão e formação, um crescimento sociocultural.

Facilitar e promover o acesso às obras e à produção audiovisual tornou-se uma demanda social de intervenção do poder público. Para Barbalho (1998) toda criação humana é universal, contudo, o acesso final à criação necessita da intervenção do poder público junto às classes sociais desfavorecidas. Para o pesquisador, a criação, em si, não é discriminatória nem contraditória, porém o acesso é desigual.

O pensamento de que os produtos culturais e artísticos de uma sociedade devem ser fomentados e, principalmente, protegidos pelo Estado está entre os princípios estabelecidos pela Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais da Unesco, na 33ª reunião, celebrada em Paris, em outubro de 2005. Esses princípios defendem o direito soberano de cada nação de criar mecanismos de proteção aos seus produtos culturais em detrimento dos estrangeiros e promover a sobrevivência mútua das diferentes expressões culturais de uma mesma nação.

A partir desse entendimento, serão abordadas algumas leis de incentivo e o contexto de criação de órgãos para o Audiovisual. Um conjunto de ações que, além de assegurarem direitos, indicam como alguns gestores públicos e privados entenderam e trataram das políticas públicas para o setor. A criação de órgãos federais para o Audiovisual colabora, por exemplo, para a busca de uma estabilidade dos incentivos à produção e difusão. Interessa explorar o contexto e os princípios do considerado, pelo pesquisador Marcelo Ikeda (2011), tripé do Audiovisual: a secretaria, a agência e o conselho.

4.1 A Lei Jereissati e os incentivos ao Audiovisual Cearense

Em 1995, no governo de Tasso Jereissati, foi instituída a Lei Estadual de Incentivo à Cultura do Ceará, popularmente, chamada de Lei Jereissati. Essa lei estadual permitiu às empresas destinarem até 2% de seu ICMS (Imposto sobre Operações Relativas à Circulação de Mercadorias e sobre Prestações de Serviços de Transporte Interestadual, Intermunicipal e de Comunicação), pago mensalmente, para o apoio a projetos culturais. Após a avaliação da

Comissão de Análise dos Projetos, os certificados de captação de recursos eram concedidos. A Lei Jereissati foi revogada no ano de 2006.

Nesse contexto, surgiram novos profissionais envolvidos na atividade cinematográfica (artísticas, atores e técnicos) e, como se observará, passaram a surgir mais oportunidades de formação na área. Novos diretores surgiram na cena cearense, por exemplo, Marcus Moura, Wolney Oliveira (documentarista), Florinda Bolkan e José Araújo entre outros. O incentivo estadual para a Cultura, também, proporcionou a continuidade das produções do veterano Rosenberg Cariry.

Avaliando o setor Audiovisual e as produções cearenses, segundo Karla Holanda, a Lei estadual animou os produtores na perspectiva de ampliação do mercado audiovisual local e do desenvolvimento de equipes técnicas. Entre 1995 a 2003, foram investidos, segundo Holanda (2008, p.123), “de acordo com dados da própria Secretaria de Cultura, R\$ 4.936.414,00 na produção de longas-metragens”.

Como se sabe, a Lei Jereissati constituiu-se de renúncia fiscal estadual para que a iniciativa privada pudesse, deliberadamente, investir em atividades culturais. Essa forma de incentivo, seguindo o modelo federal, produziu uma competição que coube, como avalia Karla Holanda, aos departamentos de marketing das empresas decidirem em que setor cultural valeria mais investir o imposto renunciado.

Segundo Holanda (2008, p.123), no setor cinematográfico, “o apelo dos nomes nacionalmente conhecidos mostrou-se superior ao semi-anonimato dos cineastas locais. Além disso, esses filmes pouco contribuíram para o desenvolvimento da cinematografia cearense, pois a absorção de mão-de-obra local foi restrita”. Apesar disso, a pesquisadora cita dois conterrâneos, há anos ausentes do estado, Florinda Bolkan e José Araújo, que em seus filmes, produzidos com recursos da Lei Jereissati, trabalharam equipes formadas boa parte por técnicos cearenses. A crítica sobre a entrega do poder de fomento do Estado para a iniciativa privada, na forma das leis federais, estendeu-se à lei estadual de incentivo do Ceará.

A propósito dos incentivos do governo cearense na formação dos agentes culturais, em especial do Audiovisual, destacou-se o Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual, mecanismo que se tornou referência nacional. Desde 1996, sem sede fixa, começou a atuação do Instituto idealizado pelo então secretário de Cultura, Paulo Sérgio Bessa Linhares (1993 a 1998) e pelo governador em exercício, Ciro Gomes (1991 a 1994).

O Instituto tornou-se uma referência na formação de profissionais do Audiovisual, Teatro, Dança e etc. que passaram a atuar nesse contexto de maiores investimentos em artes por parte do governo do Estado, visando à formação de um mercado regional. O Instituto sob

tutela do Estado e ligado diretamente à Secretaria de Cultura do Ceará teve à frente os cineastas Maurice Capovilla e Orlando Senna.

Na área do Audiovisual, dois cursos de longa duração foram ofertados pelo Instituto juntos com vários outros de curta duração, formando inúmeros técnicos especializados nas principais etapas de produção. Os cursos de longa duração foram de “Dramaturgia” que formou três turmas com especialistas em texto para teatro ou roteiro para cinema e “Realização em Cinema e TV” que formou uma única turma, com especialistas em direção, edição, fotografia, produção ou áudio.

Em 28 de abril de 1999, já no segundo governo consecutivo de Tasso Jereissati, houve a entrega do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura à população. A capital do Ceará ganhou um espaço destinado à difusão cultural e artística.

A partir do ano 2000, na gestão do secretário de Cultura, Nilton Melo Almeida, criou-se o Prêmio Ceará de Cinema e Vídeo. Esse foi o primeiro fomento direto do governo estadual, exclusivamente, para a produção audiovisual. Através de edital, o Governo do Ceará passou a financiar, diretamente, produções locais, abrindo o mercado para realizadores iniciantes.

O fomento direto proporcionou o aumento da produção audiovisual, com visibilidade nacional e até internacional dos filmes e vídeos produzidos no Ceará. Segundo Karla Holanda, através do Prêmio Ceará de Cinema e Vídeo foram realizados, em três edições (2000, 2001 e 2003), 40 curtas-metragens finalizados em 35 mm e Betacam, com investimento de R\$ 1.250.000,00. A partir de 2004, deu-se início a categoria para desenvolvimento de roteiro de longa-metragem, disponibilizada até o mais atual edital (2014), último anterior à conclusão desta pesquisa.

Com a proximidade do fim do governo de Tasso Jereissati, em 2003, o Centro Dragão do Mar perdeu sua força política e de formação em processo de consolidação. O novo governador, Lúcio Alcântara, do mesmo grupo político do governo anterior, não levou adiante o projeto do Instituto Dragão do Mar. Na avaliação de Karla Holanda (2008, p.125),

[...] com metas só atingidas parcialmente, a história do Instituto Dragão do Mar está sujeita a diversas críticas, sejam administrativas ou pedagógicas, sobretudo relacionadas ao custo-benefício da empreitada. No entanto, deixou rastros irrefutáveis que, somados à história pregressa do cinema cearense, refletem na história do audiovisual do estado hoje, não apenas no número de produções locais, mas na maior maturidade das produções e na diversidade de realizadores.

Os resultados obtidos pelos equipamentos e mecanismos criados pelo governo do estado para o incentivo ao Audiovisual cearense foram fundamentais para o desenvolvimento do setor no estado e na região Norte/Nordeste. A exemplo da Lei Jereissati, do Prêmio Ceará de Cinema e Vídeo, ambos voltados à produção, e do Instituto Dragão do Mar, na formação de profissionais e intercâmbio de conhecimentos, que tiveram como objetivo consolidar o mercado audiovisual cearense sob aspectos regionais.

No Ceará, realizadores que produziram seus filmes e vídeos, nesse período de maiores investimentos e incentivos estaduais, foram beneficiados direta ou indiretamente pelos equipamentos e mecanismos destacados. Em seu mapeamento da produção de documentários nordestinos, Karla Holanda cita alguns desses realizadores de ficções ou documentários, até 2003 como: Verônica Guedes, Lília Moema, Joe Pimentel, Alexandre Veras, Iziane Mascarenhas, Armando Praça, Gláucia Soares, Patrícia Baía, Heraldo Cavalcanti, Halder Gomes, Michelinne Helena, Ives Albuquerque, Janaína Marques e muitos outros.

Com o fim do antigo Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual, o poder público estadual abandonou a formação em Audiovisual e outras artes, voltando-se aos incentivos para o setor cultural através da iniciativa privada, segundo a Lei Jereissati (até 2006), e ao fomento direto à produção audiovisual através das edições do Prêmio Ceará de Cinema e Vídeo.

Dos realizadores vencedores das edições do DOCTV, no Ceará, alguns nomes fizeram e ainda fazem parte de várias formas das políticas públicas e mecanismos conquistados para o setor no estado, citados na pesquisa; a exemplo de Petrus Cariry, que foi um dos vencedores do I Prêmio Ceará de Cinema e Vídeo com o projeto do filme Maracatu Fortaleza; Alexandre Veras que coordenou a área de formação em cinema e vídeo do Instituto Dragão do Mar; Glauber Paiva Filho, que cursou “Dramaturgia” (1997-1998) e “Criação Cultural Midiática” (2001) no antigo Instituto Dragão do Mar; Wolney Oliveira, diretor executivo do Cine Ceará e Firmino Holanda, professor do curso de Cinema e Vídeo da atual Casa Amarela Eusélio Oliveira (UFC).

Na história da produção cearense, frequentemente esteve em jogo a legitimação de um modo de produção audiovisual independente e regional. Destacaram-se agentes atuantes no processo de desenvolvimento das políticas públicas para o setor. As conquistas marcantes e experiências históricas de produção local influenciaram a formação de gerações de realizados cearenses.

Foi com essa bagagem de produção local que os realizadores do programa DOCTV, no Ceará, dialogaram ao longo de suas formações e ou realizações audiovisuais. O Programa

buscou incentivar a apresentação de culturas populares e de modos contemporâneos de relação com movimentos ou espaços locais. Esse princípio de regionalização proposto está inscrito nos documentários cearenses produzidos pelo programa.

4.2 A Lei Sarney: primeira Lei de incentivo à Cultura

A primeira lei federal de incentivo fiscal à Cultura foi a Lei nº 7.505, de 02 de julho de 1986. Foi proposta em 1972 pelo então senador José Sarney em seu primeiro mandato. O senador pelo estado do Maranhão só conseguiu aprovar o projeto de incentivo fiscal, uma parceria público-privada, após a ditadura militar, quando tornou-se o primeiro presidente civil do país. O projeto transformou-se, por decreto, em Lei Sarney.

O incentivo fiscal instituído funcionava por abatimento do Imposto de Renda (IR) das empresas que investissem uma parcela do recurso renunciado pelo Estado em projetos artísticos e culturais. A Lei previa doação (100%), patrocínio (80%) e investimentos (50%) em Cultura, limitados a 4% do imposto total devido por pessoa jurídica. Dessa forma, o Estado transferiu para a iniciativa privada o poder de decisão do fomento à projetos culturais. Essa concessão ou delegação de poder gerou fortes críticas com relação a uma centralização dos incentivos e no que concerne à aprovação técnica de projetos e às entidades ditas culturais beneficiadas.

Para as entidades culturais proponentes, a Lei Sarney exigia sem burocracia apenas um registro no Ministério da Cultura, o Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas de Natureza Cultural (CNPJ). Apesar da obrigatoriedade do registro, para o antropólogo e pesquisador Frederico A. Barbosa da Silva (2007), a Lei não dispunha de critérios que tipificassem o caráter cultural da entidade cadastrada. Bastava para o poder público que a entidade estivesse cadastrada para estar apta a lograr os benefícios legais. Segundo Silva (2007, p.170) “projetos sem problemas de financiamento por de outras fontes ou sem relevância pública, outros de caráter estritamente comercial e, ainda aqueles sem caráter cultural, puderam fazer uso da Lei Sarney”.

O Estado isentou-se da aprovação e de controle dos projetos beneficiados, seja por alguma relevância (pública), equidade das ações propostas ou uso do recurso público. Assim, o Estado não garantiu às instituições de caráter cultural o exercício permanente ou contínuo de suas atividades para o desenvolvimento, preservação ou acesso público aos produtos culturais. Os serviços culturais, como afirma Silva (2007, p.169), “não devem estar sujeitos às

motivações empresariais, mas, ao mesmo tempo, o poder público pode e deve delimitar o campo onde o co-financiamento é possível e desejável”.

Por lei estava previsto que se a participação da empresa fosse por doação, ficava proibida a vinculação promocional da marca da empresa no produto ou serviço aportado. Já na participação como patrocínio, a empresa poderia beneficiar-se tendo sua marca nos materiais de promoção do projeto aportado. Por exemplo, no caso de um filme, a empresa patrocinadora através da Lei Sarney, poderia ter sua marca nos créditos e material de divulgação da obra. Dessa forma, o Estado motivou comercialmente a adesão de empresas aos mecanismos da lei de incentivo.

Foi criticada a concentração do uso da Lei Sarney no eixo histórico de maior produção Audiovisual (Rio-São Paulo). Pela lógica de mercado e do *marketing*, investimentos em atividades como produções audiovisuais de caráter regional ou sobre culturas regionais, podem ser menos rentáveis, menos interessantes para grandes empresas decidirem vincular suas marcas a produtos singulares em geral. O vínculo de uma marca empresarial como patrocinadora de um produto (de qualquer natureza) obedece à lógica do custo-benefício.

Dessa forma, funcionou o primeiro incentivo fiscal para o setor cultural do país. Em 1990, sob acusações de possíveis fraudes, desvios de recursos e crise econômica nacional a Lei Sarney foi revogada através da Medida Provisória nº 8.034, decretada pelo novo presidente eleito, Fernando Collor de Mello. Como se atesta, também foram extintas outras entidades federais para a Cultura e a Arte, como o próprio Ministério da Cultura. No setor Audiovisual, a Medida pôs fim à Embrafilme S/A, ao Conselho Nacional de Cinema (Concine) e à Fundação do Cinema Brasileiro (FCB).

4.3 Lei Rouanet: retomada dos incentivos

Um ano depois da Medida Provisória nº 8.034, foi criada a Lei Federal de Incentivo à Cultura nº 8.313/91, conhecida como Lei Rouanet, em referência ao novo ministro da Cultura, Sérgio Paulo Rouanet, ainda no governo do presidente Collor. A nova lei reestabeleceu os incentivos fiscais do Estado para o setor da cultura. Além de definir princípios da Lei Sarney, ampliou os incentivos federais à Cultura com a instituição do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac).

O Pronac estabeleceu maior participação e controle do poder público no mecenato privado (renúncia fiscal); criou outras formas de incentivo como o Fundo Nacional de Cultura (FNC) e os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart) e políticas de fomento e

destinação direta de recursos públicos. Os Ficart não foram implantados na prática. Já o Fundo Nacional de Cultura ainda gera investimentos para o setor.

No Art. 3º da Lei Rouanet foram classificados os projetos que poderiam receber os recursos do mecenato. Os projetos na área do Audiovisual, como informa o pesquisador Marcelo Ikeda (2013), deveriam ter fins de: formação artística e cultural gratuita (oficinas, prêmios, bolsas, cursos sem fins lucrativos); produção de obras audiovisuais (vídeo e filme de todas as metragens); preservação de acervos audiovisuais; difusão do acesso (Festivais, Mostras e etc.) gratuito; por fim, distribuição pública e gratuita de ingressos para exposições.

O Fundo Nacional de Cultura (FNC) foi destinado à execução de programas, projetos ou ações culturais permitindo o fomento direto do Estado. Como afirma Ikeda, através dos recursos do FNC, o Ministério da Cultura passou a ter ação efetiva e direta na promoção de políticas públicas para à Cultura, mediante editais promovidos ou projetos apresentados por agentes culturais.

A princípio, com a possibilidade do fomento direto pelo Ministério da Cultura, o Governo federal além de tomar para si o poder de decisão dos incentivos, abriu a perspectiva de investimentos aos projetos considerados não rentáveis pela iniciativa privada, por revelarem-se restritos ou de amplitude local. Porém, a Lei Rouanet foi criticada pela rigidez nos critérios de aprovação de projetos e dificuldade de operacionalização, dificultando a descentralização dos incentivos.

Os proponentes aos recursos do mecenato privado além de cadastrados, como já previa a Lei Sarney, submeteriam projetos à análise do próprio Ministério da Cultura com o objetivo de serem aprovados como aptos à captação de recursos. Essa análise girava em torno do plano de aplicação dos valores (orçamentos) a serem arrecadados pelos projetos.

Quando avaliada a dedução fiscal da Lei Rouanet de apenas 4% do imposto total a ser pago somente com base no lucro real, Ikeda observou que, nessa forma da Lei, apenas empresas de grande porte conseguiriam sistematizar aportes por mecenato, pois a alíquota de dedução era constante, independente do faturamento ou do IR a pagar. Ou seja, só com um montante elevado de imposto a pagar uma empresa conseguiria efetivamente, e de forma constante, participar de cotas consideráveis de projetos culturais. Segundo Ikeda (2013, p.24):

[...] caso a alíquota fosse decrescente, isto é, maior para empresas com menor imposto de renda a pagar, e um pouco menor para empresas com maior montante de imposto, essa medida poderia incentivar que empresas de médio porte pudessem ser incentivadores em potencial do mecanismo [de mecenato privado].

O Decreto de nº 1.494, de 17 de maio de 1995, fez algumas mudanças na Lei Rouanet. Todas as pessoas jurídicas, não só as tributadas com base no lucro real, passaram a ter a opção de participar do mecenato. Passou-se a permitir os intermediários, chamados agentes culturais, entre os artistas e as empresas, concedendo o pagamento dessas contratações no orçamento dos projetos. Dessa forma, ao artista e aos agentes da cultura já não se exigia a habilidade de gestão dos recursos e prestações de contas, deixando-os livres para delegarem essas funções fundamentais, porém de caráter menos artístico e mais administrativo e econômico no processo de financiamento público. Dessa forma, a Lei Rouanet seguiu recebendo acréscimos e aperfeiçoamentos.

Em 1999, a Lei de nº 9.874 estabeleceu duas novas formas de incentivos a projetos culturais, por renúncia fiscal do Estado, previstas nos artigos 18 e 25. Aqueles projetos considerados inviáveis comercialmente foram, efetivamente, contemplados por essa Lei. Em resumo, o Art. 18 visa os projetos de menor viabilidade comercial, por isso a dedução do percentual do imposto do mecenas é de 100%. Já os projetos enquadrados no Art. 25 são aqueles que possuem maior retorno comercial, sendo a dedução do imposto da empresa mecenas apenas parcial.

No setor audiovisual, os tipos de projetos que poderiam ser contemplados, no Art. 18 da Lei são relativos à: produção (filme ou vídeo) de curta-metragem (atualmente, duração máxima de 15 minutos) e média-metragem (entre 15 e 70 minutos); preservação de obras como restauração de negativos, novas cópias e telecinagem; difusão (gratuita) de acervo; e, posteriormente, incluiu-se (através d Lei nº 11.646/2006) a abertura de salas de cinema em municípios com menos de cem mil habitantes. Os outros tipos de projetos audiovisuais podem se enquadrar no Art. 25.

Um ponto relevante nas leis brasileiras de incentivo, é a indicação de a que grupo se destinam os recursos do Estado. Por exemplo, no setor audiovisual, pelas leis, a captação de recursos, via mecenato privado, só é permitida para obras de produção independente. Encontra-se na Medida Provisória nº 2.228/01 a definição do conceito de *produção independente* em Audiovisual no Brasil, como descreve Ikeda (2013, p.73):

IV – obra cinematográfica e videofonográfica de produção independente: aquela cuja empresa produtora, detentora majoritária dos direitos patrimoniais sobre a obra, não tenha qualquer associação ou vínculo, direto ou indireto, com empresas de serviço de radiodifusão de sons e imagens ou operadoras de comunicação eletrônica de massa por assinatura.

Dessa forma, o poder público decidiu e classificou o grupo artístico do setor audiovisual ao qual as políticas públicas brasileiras de fomento se destinariam. Na produção de obras audiovisuais, os recursos do Estado são destinados, exclusivamente, para o incentivo e difusão (acesso) de produção independente. Essa decisão visou proteger os produtores independentes da concorrência dos grandes grupos empresariais (nacionais e estrangeiros) que organizam e movimentam o mercado com poderosas estratégias e recursos próprios para produção, distribuição ou teledifusão de seus conteúdos.

Através do Fundo Nacional de Cultura (FNC), criado a partir da Lei Rouanet, destacou-se uma tomada de responsabilidade e decisão do Estado para o aporte a projetos culturais sob o mecanismo do fomento direto. O FNC significou um avanço para as demandas sociais e econômicas de estabilidade para as políticas culturais do Estado. Em 2003, os recursos desse fundo foram uma das fontes de fomento para a execução inicial do programa DOCTV.

Analisando as primeiras leis de incentivo à produção cultural, em geral, observa-se que os distintos princípios e modos de produção audiovisuais foram sendo incorporados, a partir das experiências do fazer, por legisladores e pelo poder público que juntos estabelecem as políticas de fomento. A relação entre produção audiovisual (cinema e vídeo) e poder público sempre gerou, e ainda gera, demandas que necessitaram de discussões para o entendimento e a criação de mecanismos estáveis para avaliações constantes e possíveis intervenções do Estado.

4.4 A Lei do Audiovisual: incentivos exclusivos para um setor

Em 1993, foi criada uma lei na forma de incentivo fiscal, exclusivamente, para a atividade audiovisual, a Lei nº 8.685/93, conhecida como Lei do Audiovisual. Segundo Marcelo Ikeda, essa lei voltada unicamente para o Audiovisual comprova a influência política do setor diante das outras formas artísticas e culturais do país. “Na verdade, a Lei do Audiovisual representou um ‘plano de urgência’ para recuperação do cinema brasileiro, em intensa crise no início dos anos noventa, com a participação de mercado inferior a 1%” (IKEDA, 2013, p.43).

A urgência ficou por conta do momento histórico de crises econômicas e da extinção dos incentivos promovida pelo presidente Collor. O setor audiovisual foi atingido diretamente pela extinção da Embrafilme S/A que atuava sob fortes críticas, mas foi a empresa

responsável pelo aumento significativo da produção e exibição de produtos nacionais nas décadas de 1970 e 1980.

A Lei do Audiovisual tem a mesma lógica dos incentivos fiscais de outras leis e se destina a projetos de produção independente (de qualquer metragem), exibição, distribuição de obras e infraestrutura técnica.

Segundo Marcelo Ikeda (2013), os detentores dos direitos comerciais das obras audiovisuais pagam imposto de renda ao realizarem a remessa (ou o crédito) para o exterior. Aprofundando os mecanismos da Lei, verifica-se, segundo Marcelo Ikeda (2013, p. 61), que

Caso o contribuinte faça a opção pelo Art. 3º da Lei do Audiovisual, há o abatimento de 70% do valor do imposto de renda a pagar para o investimento na coprodução de obras audiovisuais brasileiras de produção independente. Os 30% restantes do imposto permanecem sendo recolhidos para a Receita Federal.

Com essas vantagens, as empresas distribuidoras de filmes passaram a ser as maiores interessadas em participarem da Lei do Audiovisual, pois, como observa Ikeda (2013, p.66), “as empresas contribuintes desse mecanismo remuneram-se como coprodutoras, tendo direitos a parte da receita líquida do produtor, e também como distribuidoras, remunerando-se através de sua comissão de distribuição”.

A Lei também ampliou os formatos de produções que poderiam ser contemplados como a produção de *telefilmes* e de *minisséries*. Os telefilmes como principais características têm a duração de 50 a 120 minutos e a primeira exibição em meios eletrônicos. Já as minisséries caracterizam-se por terem de 3 a 26 capítulos com duração máxima de 1.300 minutos.

Observa-se que a Lei do Audiovisual promoveu um aprofundamento das políticas públicas federais para o incentivo à produção, ao acesso e à preservação das obras audiovisuais nacionais e independentes. A partir dessa Lei, outros mecanismos de fomento foram criados e os meios eletrônicos e outros formatos de produtos audiovisuais passaram a ser aportados e protegidos pelo Estado.

Com o alcance de um conjunto de incentivos para o Audiovisual brasileiro, passou a ser demandada a criação de órgãos com poder de execução, fiscalização e regulamentação da atividade audiovisual e das políticas públicas para o setor com vistas na produção, distribuição, proteção e manutenção do mercado nacional.

4.5 ANCINE, CSC e SAV

Um marco das políticas públicas para o Audiovisual brasileiro foi a criação da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), um novo órgão estatal regulador da atividade cinematográfica e audiovisual. Criada através da implantação da Medida Provisória nº 2.228-1/01, a Agência também estimula as empresas já estabelecidas no mercado a investirem no setor. A ANCINE não fomenta a produção ou distribuição de obras audiovisuais. Segundo Ikeda (2013, p.14),

[...] o arranjo institucional da ANCINE foi criado em consonância com um modelo de participação indireta do Estado e com a percepção de que se trata de um ramo de atividade tipicamente industrial, que deve ser estimulado com uma base desenvolvimentista.

A partir da MP nº 2228 de 2001, segundo Marcelo Ikeda, foi consolidado um marco institucional para o audiovisual brasileiro, baseado em um tripé federal de apoio à promoção e proteção do Audiovisual nacional. Para Ikeda (2011, P.43), de um lado, “o primeiro vértice é o Conselho Superior de Cinema (CSC), responsável pela formulação das políticas do setor.”.

O segundo vértice é a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) que, além de ser o órgão regulador da atividade, executa as ações e políticas públicas planejadas pelo Conselho, com foco no desenvolvimento industrial do setor, a partir da intervenção indireta do Estado.

Por fim, o terceiro vértice desse tripé é a Secretaria do Audiovisual (SAV), criada pela Lei nº 8.490 de 1992, como parte do plano de ressurgimento do Ministério da Cultura. A SAV divide com a ANCINE o dever de fazer cumprir as políticas públicas estabelecidas.

Pelo Decreto nº 4456 de 2002, passou a ser competência exclusiva da Secretaria do Audiovisual a aprovação e acompanhamento de projetos inscritos e habilitados pelas Lei Rouanet ou pela Lei do Audiovisual. Em específico, projetos de produção de curta e média-metragem, de atividades de formação técnica e artística, de difusão e preservação de acervos.

Sobre a divisão de competências entre ANCINE e Secretaria, o pesquisador Marcelo Ikeda (2011, p.52) observa que:

[...] a divisão de atribuições entre SAV e ANCINE pressupõe uma divisão de natureza entre os produtos culturais, entre aquelas atividades eminentemente a fins comerciais, sob a responsabilidade da ANCINE, e as atividades com fins de expressão cultural, cuja finalidade última não seria a produção de valor comercial, sob a responsabilidade da Sav-MinC.

ANCINE, CSC e SAV articulados puderam planejar, aprovar e executar o DOCTV Brasil, através da política de fomento direto, com o auxílio inicial de recursos do Fundo Nacional de Cultura (FNC), tendo à frente do projeto a Secretaria do Audiovisual.

De modo geral, quando analisadas as políticas públicas de fomento à Cultura no Brasil, observa-se que cada instituição convidada a participar do financiamento ao setor carrega seus objetivos institucionais para dentro do processo. Na análise de Frederico A. Barbosa da Silva (2007), os órgãos públicos do setor cultural têm como objetivos: a execução dos projetos de financiamentos, a aplicação de critérios na escolha dos beneficiados com recursos públicos e a garantia da não intervenção direta do Estado na produção dos conteúdos culturais fomentados. Como exemplo específico do setor audiovisual, a Secretaria do Audiovisual, ligada ao MinC, possuiu essas responsabilidades e objetivos na execução do programa DOCTV.

Já os agentes da Cultura como, por exemplo, os produtores independentes de conteúdo audiovisual, têm como questão fundamental a autonomia com relação ao conteúdo de suas produções no processo de financiamento público. Para as empresas públicas e ou privadas, participantes de um fomento ao setor cultural, segundo Barbosa da Silva (2007, p.201),

[...] importa garantir condições de retorno simbólico e econômico de seus investimentos na sua associação com os produtores culturais e com o Estado. Eventualmente, interessam os benefícios fiscais e o desenvolvimento do setor cultural.

Com esses objetivos empresariais em um processo de fomento, no caso do Programa DOCTV, estão todas as TVs públicas participantes da Rede criada para contribuir na coprodução, na promoção e na teledifusão dos documentários realizados, como contrapartida.

Apesar de os serviços das TVs públicas serem delegados pelo Estado, segundo a Lei 8.987/95, essas empresas podem ter fins lucrativos. Elas planejam programações com foco na audiência e, conseqüentemente, na venda das cotas de publicidade a cada intervalo de exibição de conteúdo. No caso do programa DOCTV, cada documentário foi produzido com 80% dos recursos do Estado e 20% das TVs participantes.

5 DOCUMENTÁRIO E TELEVISÃO

Alguns dos primeiros mecanismos de incentivo à produção e à exibição de filmes ou vídeos nacionais em canais de TV aberta, ou por assinatura, apontaram para um diálogo político e econômico mais maduro entre Televisão, Cinema/Audiovisual e Poder Público no Brasil.

Esse diálogo, sobretudo, indicou um aumento da demanda por espaços (e horas) de exibição das produções nacionais nos meios eletrônicos, controlados por grandes empresas. Dessa forma, pôde-se observar, concomitantemente, uma demanda por políticas públicas (leis) de proteção à produção nacional com relação as produções estrangeiras, historicamente, dominantes nos canais de televisão em atividade no país.

O estreitamento da relação entre Cinema/Audiovisual nacional e Televisão, pela intervenção do Poder Público, contextualiza e define as bases motivacionais para a criação do Programa DOCTV, os acordos político-econômicos e os modos de produção estabelecidos para o fomento e exibição de documentários, produzidos em todas as regiões do país.

Destacou-se, primeiramente, a integração nacional dos exibidores (as TVs Públicas locais) promovida pelo Governo Federal como base estrutural, principalmente econômica, para a realização do fomento. Outros destaques foram o princípio de descentralização dos incentivos do Programa, alguns aspectos da política de regionalização das produções e algumas especificidades do meio exibidor, a Televisão.

O contexto político, cultural e econômico da criação do DOCTV e os modos de produção de documentários orientados pelas edições estabeleceram as bases para as análises estéticas dos documentários cearenses produzidos, a partir de um olhar relacional entre as intervenções criativas (estéticas) e os modos de produção legitimados.

5.1 Os incentivos à produção e exibição para TV

O primeiro mandato de Mário Covas (1995-1998), no governo de São Paulo, foi considerado inovador para o setor Audiovisual, pois construiu uma primeira aliança estadual entre Cinema e Televisão no Brasil. Em 1996, através de um convênio entre a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo e a Fundação Padre Anchieta, responsável pela TV Cultura (SP), desenvolveu-se o Projeto de Integração Cinema e TV, o PIC-TV.

Primeiramente, o Projeto criou uma rede de financiamento em que a Secretaria de Cultura do estado custeava parcialmente as produções e buscava reunir novas fontes de

financiamento, públicas ou privadas, para cobrir as outras fatias dos orçamentos dos filmes. A TV Cultura e o Ministério da Cultura financiaram algumas parcelas de determinados orçamentos.

Segundo Anita Simis (2000), por determinação do Governo de São Paulo, os filmes selecionados pelo Projeto puderam receber, de empresas ou bancos estatais, recursos oriundos da Lei do Audiovisual, que permite abatimento de 3% do Imposto de Renda.

Além do fomento à produção dos filmes/vídeos, o PIC-TV garantiu a divulgação dos filmes em cartaz na programação da TV Cultura. Em contrapartida, segundo Simis (2000, p.7),

(...) o contrato com [a] emissora além de prever a exibição, ou seja, a garantia de um público potencial de 5 milhões de espectadores depois (de) encerrar a sua passagem pelas salas de exibição, exige que esta exibição seja feita prioritariamente na emissora.

Posteriormente, a Fundação Padre Anchieta passou a exigir o direito de distribuição dos filmes no Brasil e no exterior. Esse fato impulsionou exigências de grandes empresas como a Rede Globo que, segundo Simis (2000, p.8), “passou a exigir que seus atores, caso participassem em longas-metragens, solicitassem uma autorização prévia e que o filme realizado não fosse ser exibido em outra emissora de televisão, apenas nas salas de cinema ou em vídeo.”.

Em 1997, o Decreto 2206 regulamentou a legislação do serviço de TV por assinatura no país. O Art. 74 do referido Decreto obrigou as operadoras a oferecerem pelo menos um canal com programação composta, exclusivamente, por filmes/vídeos nacionais e independentes. Essa medida proporcionou, segundo Simis, o lançamento nacional do *Canal Brasil* que impulsionou a realização de mais produções nacionais para exibição em meio eletrônico.

Em 2001, o Projeto de Integração Cinema e TV foi extinto. O Governo de São Paulo cortou os recursos destinados ao convênio. Durante sua existência, o PIC-TV coproduziu cerca de 48 filmes para exibição em rede nacional. Foram produzidas obras de realizadores nacionalmente reconhecidos, como Hector Babenco, Carlão Reichenbach, Beto Brant, Cao Hamburger, Sergio Bianchi, Ugo Giorgetti, Tata Amaral, Lais Bodanski, entre outros.

Apesar do final do convênio e dos financiamentos do governo, o Projeto ainda continuou recebendo os lucros da comercialização dos filmes e ou vídeos financiados que, pelo direito de distribuição, pertenceram à TV Cultura por dez anos.

No ano de extinção do PIC-TV, a Medida Provisória nº 2.228-1/01 estabeleceu, a nível nacional, um mecanismo de incentivo à produção audiovisual brasileira para exibição em canais de TV por assinatura. O Poder Público passou a proporcionar uma aproximação entre os produtores independentes nacionais e as empresas programadoras estrangeiras. Segundo Ikeda (2013, p.85-87), esse

(...) mecanismo funciona de forma bastante similar ao Art. 3º da Lei do Audiovisual, estimulando uma aproximação entre os agentes estrangeiros e a produção local, através de um abatimento na tributação relativa às remessas de lucros para o exterior caso a empresa estrangeira invista na produção local, tornando-se, com o investimento, uma coprodutora.

No entanto, enquanto o contribuinte no Art. 3º da Lei do Audiovisual eram as distribuidoras estrangeiras, com a atuação nos segmentos de cinema e vídeo doméstico, no Art. 39, X, da MP 2.228-1/01 são as programadoras estrangeiras de TV por assinatura.

As programadoras são as empresas responsáveis pela distribuição de conteúdos (programas, filmes, séries e etc.) para os canais de TV por assinatura. Essas empresas podem adquirir conteúdos audiovisuais por encomenda a produtoras, pela compra ou por produção própria.

Dessa forma estabeleceu-se uma política pública federal visando a proteção das produções nacionais em meios eletrônicos de exibição. Através desse levantamento histórico, observou-se que o poder público buscou, por vezes, tomar conhecimento do mercado audiovisual, seus modos de produção, os formatos e os meios exibidores para promover as produções nacionais independente, bem como a exibição dessas obras.

A importância dos incentivos públicos à produção independente e a garantia de exibição (ou distribuição), seja em qualquer meio e formato, frequentemente vêm sendo demandas dos realizadores brasileiros, principalmente, das produções regionais e independentes.

Nesse sentido o Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro (DOCTV), de 2003 a 2009, destacou-se por sua proposta de descentralização dos incentivos à produção e exibição de documentários em todo o país.

Os interesses e objetivos traçados pelas instituições, empresas e agentes promotores do Programa de fomento e exibição de documentários, como o Ministério da Cultura, a Secretaria do Audiovisual, as TVs públicas, os governos estaduais, algumas associações do setor audiovisual e produtores independentes indicam, cada um, motivações e ações que compuseram os modos de produção e difusão dos documentários realizados em cada edição.

5.2 As bases políticas e a estrutura do DOCTV

A partir da década de 1990, com a criação de políticas públicas de incentivo à Cultura e ao setor audiovisual, o Estado brasileiro passou de executor para indutor de investimentos, admitindo órgãos públicos e instituições como agentes de fomento às produções culturais e artísticas.

Segundo o Ministério da Cultura apud Rubim (2010, p. 12), “(...) em 18 anos de vigência da Lei Rouanet, dos oito bilhões investidos, mais de sete bilhões foram recursos públicos. Ou seja, a lei só mobilizou 5% de recursos das empresas e muitas delas eram públicas”. Apesar de os maiores investimentos de recursos para a Cultura e a Arte terem sido oriundos do Estado, o poder de decisão do fomento foi entregue à iniciativa privada, fora da relação Poder Público, artistas e povo.

Esses fatos históricos contextualizaram dois considerados maus hábitos do Estado, ao tratar das questões da Cultura no Brasil. Na avaliação de Rubim (2010), esses hábitos foram além da substituição de poder do Estado quanto a decisão do fomento à projetos culturais e artísticos. Para o autor, os maus hábitos referem-se ao autoritarismo e à instabilidade das políticas públicas de incentivo criadas.

Observa-se que, nas crises econômicas brasileiras mais fortes, as primeiras verbas a serem cortadas eram as destinadas ao setor cultural. Além disso, a falta de políticas culturais em detrimento de políticas de financiamentos contribuíram para promover a instabilidade das políticas públicas e de setores da Cultura e seus mercados.

Na avaliação de Rubim (2010), as gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira, no Ministério da Cultura do governo Lula, foram as mais abrangentes quanto ao entendimento do conceito de Cultura e na criação dos incentivos ao setor. Rubim descreveu a seguinte frase pronunciada pelo então ministro da Cultura, Gilberto Gil, em Brasília (2003): “Formular políticas públicas é fazer cultura”. Lê-se nessa afirmação que, pelos conceitos elitistas e pelo autoritarismo do Estado, não existia o hábito (como prática social) de formular políticas públicas para a Cultura. O que existia era uma imposição de práticas de acordo com cartilhas econômicas, ideológicas e menos abrangentes quanto a participação popular e acesso irrestrito ao setor.

Para além dos discursos, as concretas criações de políticas culturais, no governo Lula, foram apontadas por Rubim (2010, p. 14) no momento em que aconteciam:

Proliferam encontros; seminários; câmaras setoriais; consultorias públicas; conferências, inclusive culminando com as conferências nacionais de cultura de 2005 e 2010. Através destes dispositivos, a sociedade pôde participar da discussão e influir na deliberação acerca dos projetos e programas e, por conseguinte, construir, em conjunto com o Estado, políticas públicas de cultura.

Deliberações que identificaram a sociedade brasileira como o novo público prioritário das políticas para o setor, e não somente os realizadores (produtores) culturais. Um exemplo de benefício, promovido pelo programa DOCTV Brasil, foi a integração e fortalecimento dos canais públicos de televisão a partir da parceria com o Estado e produtores independentes para a produção e exibição de conteúdo audiovisual.

Dentre as inovações das gestões dos Ministros Gil e Juca para a área do audiovisual nacional está o Revelando Brasil, um programa de incentivo à produção de realizadores iniciantes de regiões interioranas do país. Outra inovação foi a tentativa de transformar a ANCINE em ANCINAV, abrindo o órgão para as possibilidades de suportes e linguagens que não fossem só a cinematográfica, mas para o Audiovisual, no sentido mais amplo do setor e seus mercados.

As duas gestões enfrentaram dificuldades. Segundo Rubim, essa nova abrangência do conceito de Cultura, que superava um antigo autoritarismo do Estado, pode ter dificultado as delimitações de atuação do próprio Ministério da Cultura, conseqüentemente, a não diminuição das amarras e modelos de instabilidade das políticas públicas para o setor.

A ideia de estabilidade estaria na continuidade e consistência das políticas para a Cultura. Garantir a continuidade é proteger, minimamente, os incentivos à Cultura das intempéries econômicas ou administrativas de governos. Um marco para a Cultura no Brasil, que promoveu algumas aberturas políticas e conceituais para manter uma certa estabilidade das políticas culturais, vêm sendo a proposta de Emenda Constitucional PEC 150/03.

A Proposta de Emenda Constitucional PEC 150 de 2003, até então, não foi sancionada. Ela estabelece a vinculação de recursos para a Cultura dos orçamentos de todos os entes federativos. A Proposta determina que 2% do orçamento federal, 1,5% dos estados e 1% das receitas de impostos dos municípios serão destinados, diretamente, ao setor da Cultura, obtendo recursos próprios e contínuos em todas as instâncias federativas.

Mais adiante, segundo Rubim, a Lei nº 12.343, de 2 de Dezembro de 2010, foi um concreto avanço que instituiu o Plano Nacional de Cultura (PNC), documento que orienta as políticas públicas por uma duração prevista de 10 anos. A Lei criou também o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais, acessível em meio digital para consultas. Essas medidas propostas ou implantadas no governo petista, como afirma Rubim (2010, p.

17), foram e são vitais “[...] para a consolidação de políticas e de estruturas, pactuadas e complementares, que viabilizem a existência de programas culturais de prazos médios e longos”.

Em 2003, no contexto de entendimento do Governo Federal sobre a necessidade de políticas culturais mais estáveis e continuadas, a Secretaria do Audiovisual recebeu a nomeação do cineasta Orlando Senna como gestor e precursor de inovações no órgão e nas ações para o fortalecimento das políticas de fomento ao setor. Começou-se a pensar em arranjos políticos e econômicos como grandes redes colaborativas para o fomento às produções, exibições e distribuições (em menor escala) de obras nacionais e independentes.

Foram vinculados à SAV órgãos importantes e consolidados como a ANCINE, o Centro Técnico Audiovisual (CTAv) e a Cinemateca Brasileira, que antes eram ligados cada um a um órgão diferente. Em 2009, o Conselho Superior de Cinema foi transferido e vinculado, diretamente, ao Ministério da Cultura.

São exemplos de projetos criados e executados a partir desses novos arranjos: o já citado Revelando Brasis, um edital de seleção de histórias e produções de vídeos digitais destinado a maiores de 18 anos residentes em municípios com até 20.000 mil habitantes; os Pontos de Difusão; o Cine Mais Cultura e a Programadora Brasil que promovem a difusão do Audiovisual nacional e o apoio ao cineclubismo; e também, o Olhar Brasil, que promove formação e aprimoramentos de técnicos e realizadores com oficinas e cursos em todas as regiões do país.

Nessa linha de pensamento em rede da “nova SAV”, surgiu o projeto do Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro – DOCTV Brasil, apresentado ao então ministro da Cultura, Gilberto Gil, no primeiro ano da gestão de Orlando Senna na Secretaria do Audiovisual. O projeto aproximou a produção independente de documentário e as TVs públicas do país em articulações com governos estaduais, com foco principal na descentralização dos incentivos federais à produção e difusão audiovisual.

O fortalecimento das TVs públicas agregou valor ao projeto do Programa junto ao Governo federal, tornando sua execução uma urgência. Os principais recursos financeiros, inicialmente, vieram do Fundo Nacional de Cultura e de recursos previstos para a extinta TV Cultura e Arte, herança do governo Fernando Henrique Cardoso.

A primeira e complexa ação do Programa foi promover a integração entre as TVs públicas do país com a coordenação executiva da TV Cultura (São Paulo) para a implantação do modelo “Rede DOCTV” em todos os estados mais o Distrito federal. As seções estaduais da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) também fizeram parte dessa integração.

A metodologia do Programa e o cronograma das atividades foram discutidos com os gestores das emissoras e representantes das ABDs locais na Oficina de Planejamento Executivo, promovida em caráter de urgência. Como afirma Fayga Rocha Moreira et al. (2010, p.137), cada polo de produção comprometeu-se “a organizar os concursos estaduais para a seleção de projetos, a supervisionar a produção dos documentários selecionados no Estado e a realizar a teledifusão de todos os filmes daquela edição do DOCTV”. Ao todo foram realizadas quatro edições do Programa nacional, de 2003 a 2009.

Para a seleção dos projetos de documentários, em cada edição, as comissões eram formadas por cinco jurados por polo de produção estadual. A princípio, uma indicação de jurado saiu de cada uma destas instituições: da emissora local, da ABD local, das secretarias de Cultura estaduais, da coordenação nacional do DOCTV e da Secretaria do Audiovisual.

Apesar dos esforços políticos para concluir uma integração nacional à Rede DOCTV e promover a regionalização do Programa, regiões como o Norte e o Nordeste do país começaram a ter participações expressivas nas inscrições de projetos e em números de realizações promovidas juntamente com as emissoras estaduais, somente a partir da segunda edição.

Observou-se que, a partir do DOCTV II, os polos estaduais de produção conveniados, como afirma Moreira et al. (2010, p.138), foram incentivados

[...] a buscar novos recursos financeiros para a realização de mais documentários do que o número previsto do Convênio MinC/TV Cultura. [...], em 2009, a Coordenação do Programa comemorou o fato de que o incentivo do MinC na coprodução dos documentários do DOCTV IV foi superado pelos recursos obtidos pelas TVs públicas estaduais.

Outro destaque do DOCTV IV, para a política de descentralização da produção do Programa, foi a região Nordeste que teve o maior número de documentários realizados, 19 obras do total de 55 realizadas, em todo o país. Inicialmente, para um maior estímulo à participação de projetos regionais o Ministério aumentou os recursos para a coprodução de 35 documentários em vez de 26, como previa o projeto inicial. Outro estímulo foi a criação e realização da Oficina de Formatação de Projetos, que acontecia durante o período de inscrição dos documentários, para os estados que solicitassem. Na segunda edição, o Norte e o Nordeste concentraram 70% dos inscritos para participação na Oficina. Essas foram ações concretas que promoveram o discurso de descentralização proposto pelo Programa.

Orlando Senna (2011, p. 19) cita como exemplo de barreira política partidária enfrentada, no processo de implementação de um programa, a “(...) delicada articulação do

governo Lula com o governo tucano opositor de São Paulo para concretizar a cooperação com a TV Cultura”. A partir de um contexto maior de democratização das políticas públicas, deu-se o diálogo que o governo do presidente Lula buscou promover entre os governantes dos Estados federativos.

O programa DOCTV foi um incentivo estimulante para as emissoras públicas. Apesar de uma certa falta de estrutura (física, técnica) de muitas dessas emissoras e dos níveis baixos de audiências da maioria delas, o Programa promoveu o diálogo entre governos e emissoras locais, no sentido de fortalecimento delas e dos intercâmbios entre elas. Saiu fortalecida a TV pública nacional, passando a ser concebida como uma Rede pública de Televisão.

Quanto ao acesso aos vários documentários produzidos pelo Programa, ao longo das quatro edições, Moreira et al. (2010, p. 144-45) sugeriram que sua difusão “deveria ser incrementada por outros caminhos, de forma que um público maior tivesse acesso aos documentários; por que não incluir, por exemplo, os filmes do DOCTV no catálogo da Programadora Brasil e disponibilizá-los para os cineclubes?”.

Em 2005, a partir da negociação de alguns títulos para a TV Escola, foi criada a Carteira DOCTV Escola. A TV Escola é um Programa da Secretaria de Educação à Distância, do Ministério da Educação (MEC), um canal de televisão, via satélite, destinado exclusivamente à educação, uma ferramenta pedagógica para complementar o ensino público.

Com a criação da Carteira DOCTV Escola houve a seleção de 28 títulos, entre os documentários produzidos nos DOCTV I e II, para distribuição através do Ministério da Educação. Esses títulos foram escolhidos por parâmetros da Lei de Diretrizes e Bases da Educação, e por critérios determinados pela TV Escola. Para sistematizar a seleção e a distribuição, os títulos foram divididos em temáticas como: Povos da Floresta, Ecologia, Escritores Brasileiros, Músicos Brasileiros, Manifestações Culturais Brasileiras e História Brasileira.

Alguns dos documentários cearenses produzidos foram selecionados para essa distribuição através do MEC. *As Vilas Volantes – o Verbo Contra o Vento* (2005, de Alexandre Veras), produção do DOCTV II, foi selecionado na temática Ecologia; já na temática História Brasileira, foram selecionados *Borracha para a Vitória* (2004, de Wolney Oliveira), produzido pelo DOCTV I, e *Cidadão Jacaré* (2005, de Firmino Holanda e Petrus Cariry), uma produção do DOCTV II.

A distribuição dos documentários, no formato DVD para fins educativos, não foi prevista na estrutura inicial do Programa. As escolhas e classificações das produções pelo MEC indicam alguns dos princípios que construíram o modo de produção de documentários,

inicialmente estabelecidos pelo fomento. Essa posterior classificação, em grandes temáticas para distribuição, é reflexo de um modo de produção orientado e com certa função social atribuída aos projetos de documentários nas duas primeiras edições.

Aproximando-se das estruturas estabelecidas em cada edição do Programa, pode-se observar e analisar o que é compartilhado entre conceitos, princípios e realizações audiovisuais, entre a obra e seu modo de produção.

O programa DOCTV Brasil foi a maior fonte produtora de documentários para TV aberta do país. Foram produzidos 151 documentários nas quatro edições nacionais. Inicialmente, o formato dos documentários previa 52 minutos de duração, permitindo a divisão de cada obra exibida em blocos para a inserção de intervalos comerciais. Foi previsto um custo total para cada produção de 100 mil reais.

Uma das principais justificativas do Programa, que, sem dúvidas, acelerou sua execução considerada urgente pelo governo federal, resumidamente, estava na ideia de que “(...) uma emissora pública carente de programação e de dinheiro para produzir ou comprar essa programação, arca com um quinto do custo de um programa, podendo ser em serviços, e recebe em troca 27 programas para sua grade.” (SENNA, 2011, p.17). A previsão de vinte e sete documentários produzidos referiu-se ao convênio padrão fechado com todos os estados da federação, a partir de segunda edição.

No caso do programa DOCTV, da seleção à pré-produção dos documentários, cada edição indica os princípios e conceitos adotados pelos Estados (e seus legisladores) na criação, aprimoramento e execução das políticas públicas para um setor.

5.3 Os modos de produção e o princípio do DOCTV

O programa DOCTV, como visto, envolveu a produção independente e as emissoras de TVs públicas locais a partir de células organizadas em cada estado brasileiro participante. Modos de produção de documentário foram indicados ao longo do Programa e os editais foram tomando novas formas, sempre partindo de questões que envolvem criação de documentário e a busca pela legitimidade do financiamento público.

A Gestão do Programa reforçou a relevância social de temáticas, atribuída ao gênero documentário. A princípio, o Programa buscou a produção de documentários como instrumentos para a apresentação de temas considerados relevantes pelo Poder Público.

Porém, como afirma João Moreira Salles (2005, p. 63), “(...) para um documentarista, a realidade que interessa é aquela construída pela imaginação autoral, uma imaginação que se

manifesta tanto no momento da filmagem como no processo posterior de montagem.”. A partir do DOCTV III, o modo de produção indicado buscou estimular projetos com foco na originalidade e na intervenção criativa do realizador, cujo documentário não seja uma consequência do tema, mas uma forma de se relacionar com ele.

A campanha de Comunicação que informou tanto a criação do Programa DOCTV como promoveu o lançamento de cada uma das edições fixou, nacionalmente, um modelo de incentivo com foco na produção regional.

Segundo o MinC (2006), ao todo, foram produzidas peças de comunicação e propaganda como: chamadas de TV; roteiro de spot de rádio; artes para cartazes; anúncios para mídia impressa, banner físico e eletrônico (internet), convites físicos e eletrônicos, e *release* para imprensa; modelo de “carta de solicitação de apoio ao Evento e à Oficina para Formatação de Projetos”, e de “carta de solicitação de Mídia de Apoio”; por fim, um Manual didático para a Oficina de Formatação de Projetos para divulgação nos sites das TVs públicas. Segundo o documento *Balanço da Gestão 2003-2006* (BRASIL, 2006, s/p):

O importante resultado alcançado com o uso dessas ferramentas pelos Pólos Estaduais foi a introdução do ‘assunto DOCTV’ nas redações dos principais veículos de comunicação dos 26 estados e do Distrito Federal, e a onda de divulgação das ações do Plano de Trabalho do Programa DOCTV.

Na pré-produção de cada programa regional foram previstos, em cada edição, aperfeiçoamentos através de oficinas de desenvolvimento para projetos selecionados, ministradas por considerados “expoentes do documentário brasileiro”, segundo Ana Paula Santana em *DOCTV Operação de Rede* (2011), então secretária do Audiovisual.

Segundo o Ministério da Cultura (2006), as oficinas de desenvolvimento realizadas, nacionalmente, no processo de produção dos programas, serviram para levar o debate estético à política pública de um modo geral. Para Orlando Senna (2011, p. 19) a etapa das Oficinas nas edições do DOCTV foram “[...] um labor de otimização artística do formato e da série, a estética como parâmetro da produção.”.

Foram ofertadas Oficinas de Formatação de Projetos, a serem submetidos, e de Desenvolvimento de Projetos, para os já selecionados. Como visto, a oficina de Formatação de Projetos deveria ser solicitada pelas Carteiras estaduais à Executiva, e realizada no período de inscrição nos editais. Segundo o documento *Balanço da Gestão 2003-2006* (2006), identificou-se na figura do monitor de formatação de projetos um porta-voz da visão sobre o gênero documentário da Coordenação Executiva do DOCTV.

Outras oficinas ofertadas aos projetos selecionados foram as de Planejamento Estratégico e Desenho Criativo de Produção. Com essa última, a Coordenação entendeu por necessário promover uma melhor relação entre roteiristas, diretores e produtores, no processo de realização dos documentários, buscando o aperfeiçoamento dos roteiros com a orientação de destacados documentaristas brasileiros. A apresentação de roteiro detalhado ou indicativo nos projetos submetidos foi obrigatória até a segunda edição do fomento.

As Oficinas promoveram uma revisão nas formas estéticas dos projetos participantes, bem como nos conceitos do próprio Programa. Na etapa de pré-produção, o DOCTV poderia ter oferecido um momento específico, em forma de oficina, sobre as especificidades do meio de exibição proposto, a teledifusão dos documentários; uma oficina específica para discutir os recursos técnicos e estéticos do próprio Vídeo em diálogo com a forma de recepção do meio exibidor, a Televisão.

Para além das especificidades técnicas do meio de exibição, Eco (2006, p.331-332) afirma uma necessidade de garantir a relação entre estética e suporte, especialmente, nas produções entre o Cinema e a Televisão. Dessa forma,

(...) a observação feita por um estudioso sobre o fato de que um filme normal, transmitido pela televisão, perde metade da sua eficácia, não deve levar a concluir, como se faz, que, conseqüentemente, a televisão seja destituída de possibilidades artísticas, mas pelo contrário, que, possuindo cada meio de comunicação suas leis precisas, conexas ao material sobre o qual se trabalha e as técnicas empregadas, a televisão dá péssimos resultados quando se quer transformá-la em veículo de obras pensadas e realizadas para outra destinação.

Segundo Umberto Eco, um meio de comunicação deve ser utilizado segundo suas características técnicas para se impor uma gramática e uma sintaxe singular (própria) que busca uma entrega planejada para a recepção. Observou-se a falta dessas discussões específicas entre produção de documentário e a Televisão nos processos (etapas) de aperfeiçoamento e de pré-produção dos projetos fomentados.

Dessa forma, destacaram-se para as análises das obras cearenses as prioridades de seleção e os modos de produção de documentários, apresentados pelos quatro editais do fomento. A partir desses princípios estruturais surgiram os parâmetros para as análises das obras, que produziram alguns embates entre produção artística e financiamento público, estética e modos de produção.

6 DOCTV NO CEARÁ: ESTÉTICA E MODO DE PRODUÇÃO

Nas palavras do idealizador do Programa DOCTV, Orlando Senna (2011, p. 17) “nenhuma edição repetiu a anterior, houve inovações a cada edição”. Fato reconhecido pela gestão, pelos produtores, por realizadores independentes e por pesquisadores do Audiovisual. Fayga Moreira et al. (2010) destacaram o comprometimento da Coordenação Executiva com a busca pelo aprimoramento do Programa, refletido nas oficinas ofertadas aos realizadores e, principalmente, nos editais lançados.

Os planejamentos e as ações executadas, bem como os resultados conquistados ao longo das edições, foram apresentados no documento *Balanço da Gestão – DOCTV (2003 – 2006)*. A propósito da busca em aprimorar as edições do Programa, esse documento do Brasil (2006, s/p), afirmou que:

A experiência da primeira edição mostrou que, grosso modo, o DOCTV não havia conseguido superar a armadilha da diversidade temática, igualando 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.

As informações apresentadas no *Balanço da Gestão - DOCTV (2003-2006)* (BRAASIL, 2006, arquivo em PDF) e no livro *DOCTV Operações de Rede* (2011) destacam mudanças nos conceitos do Poder Público (gestores) sobre o próprio gênero documentário e sobre alguns princípios de seleção adotados para o fomento.

Do primeiro edital do DOCTV Brasil ao quarto, observaram-se modificações que identificam diferentes modos de produção de documentários. Uma comparação de critérios de seleção dos quatro editais fez surgir um entendimento sobre esses modos de produção indicados pelo Programa.

Promover a descentralização dos incentivos federais à produção audiovisual independente foi um dos principais objetivos do programa DOCTV, de acordo com os princípios das políticas culturais surgidas no Governo Lula.

Segundo o Ministério da Cultura (2006), os concursos dos DOCTV I e II indicavam a seleção de projetos de documentários sobre temas relativos à diversidade cultural dos estados. Os documentários cearenses participantes da I e II edições trataram da cultura popular, principalmente, de personagens da História cearense e de narrativas regionais dialogando com o critério de seleção.

Como observado, os três documentários cearenses produzidos pelo DOCTV I e II foram, posteriormente, distribuídos através de um convênio com o MEC que os classificou em grandes temáticas. Os documentários *Borracha para a Vitória* (DOCTV I), de Wolney

Oliveira, e *Cidadão Jacaré* (DOCTV II), de Firmino Holanda e Petrus Cariry, foram escolhidos e classificados como História Brasileira. O documentário *As Vilas Volantes – O Verbo Contra o Vento* (DOCTV II), de Alexandre Veras, foi classificado como Ecologia. Essas classificações evidenciam mais as buscas, nas edições I e II, pelo fomento de documentários que enunciaram temáticas socioculturais consideradas relevantes.

Analisando o documento do Brasil. Ministério da Cultura (2006), *Balanço da Gestão DOCTV 2003-2006*, tem-se que as duas primeiras edições do programa determinaram alguns itens obrigatórios para formatação dos projetos que pertencem mais à estrutura de filmes/vídeo de ficção. Como afirmou Karla Holanda (2013, p.41):

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.

Alguns desses itens identificaram-se como mecanismos de seleção do “melhor tema”, como foi observado e, posteriormente, criticado pela própria gestão do Programa. A obrigatoriedade do “Roteiro do documentário” levou ao entendimento da gestão sobre um modo de produção que revela, como afirma João Moreira Salles (2005, p. 58), “(...) definições mais canônicas de documentário, que talvez sejam também as mais ingênuas, com sua ênfase na objetividade, no acesso não contaminado à realidade, no filme como espelho voltado para o mundo.”.

Não se trata de negar a possibilidade de um roteiro em nome da desvalorização do discurso de realidade, genericamente, atribuído ao documentário, pois, como afirma Salles (2005, p.64), “Nenhum filme se contenta em ser apenas registro. Possui também a ambição de ser uma história bem contada”, além de o roteiro ser fundamental para melhor organização e planejamento das equipes de produção. Essa afirmação é válida também para o filme documentário que, segundo John Grierson apud Da-Rin (2006, p.16), é um “tratamento criativo da realidade”.

Porém, o roteiro é comumente identificado como instrumento de produção de filmes de ficção. Essa identificação é reforçada pela maioria dos manuais destinados à produção de roteiros audiovisuais. Segundo Sérgio Puccini (2009), há manuais em que o autor faz adaptação de muitos conselhos utilizados na formatação do roteiro de filmes ficcionais para documentários.

Puccini afirma que todos os critérios de escrita de um roteiro foram tirados da prática do filme de ficção, pois esse foi o gênero preferido e impulsionado pela indústria cinematográfica, já no início do século XX. O uso do roteiro ajudou a otimizar a produção dos filmes, possibilitando, nas análises técnicas desses, a melhor organização para encurtar os períodos das filmagens, barateando a produção.

No caso do DOCTV, a exigência de um roteiro indicou uma tentativa de abstração, das experiências de realização de documentários, para tornar mais concretas as ações e tratamentos dados pelos realizadores ao assunto ou ao(s) objeto(s). Possivelmente, os roteiros ajudaram na seleção e na justificativa do Poder Público para o fomento dos projetos. Apesar de que, como afirma Salles (2005, p.57):

Num primeiro exame, verificamos que o documentário não é uma coisa só, mas muitas. Não trabalhamos com um cardápio fixo de técnicas nem exibimos um número definido de estilos. É claro que o mesmo pode ser dito do cinema de ficção, mas no nosso caso a instabilidade é incomparavelmente maior. Como observou Carl Plantinga, [...], o gênero documentário, ao contrário do cinema ficcional clássico, jamais contou com a força estabilizadora da indústria para impor convenções estilísticas e padrões narrativos relativamente homogêneos.

Após a autoavaliação e a revisão da Coordenação Executiva de alguns princípios e nomenclaturas, em vez do item “Roteiro detalhado ou indicativo” passou-se a utilizar, a partir da terceira edição, o termo “Proposta de documentário”. O assunto ou objeto(s) dos projetos passaram a ser apresentados no item “Eleição e Descrição do(s) Objeto(s)”.

Dessa forma, o Programa passou, efetivamente, a indicar um modo de produção que valorizava a criatividade e a originalidade dos processos de realização, apresentados no item “Estratégia(s) de Abordagem”. Além disso, ao invés de seleção de temas regionais, segundo o Brasil (2006), no *Balanço da Gestão DOCTV 2003 – 2006*, os concursos do DOCTV III e IV passaram a indicar a busca pela seleção de projetos que “compunham uma visão original a partir de situações, manifestações e processos contemporâneos no estado (nome do estado)”.

O critério principal de seleção passou a ser menos sobre uma relevância sociocultural de um tema e mais sobre a originalidade da abordagem do(s) objeto(s) ou assunto dos documentários. Os tratamentos e estratégias audiovisuais originais passaram a ser a principal orientação para a seleção dos projetos fomentados passando para segundo plano as questões temáticas. Os documentários cearenses produzidos pelo DOCTV III, a partir do novo critério de seleção foram *Sábado à Noite* (2007), de Ivo Lopes e *Uma Encruzilhada Aprazível* (2007), de Ruy Vasconcelos.

A edição do DOCTV IV deu continuidade à prioridade de seleção das criativas e originais abordagens sobre um assunto ou objeto(s). Os projetos cearenses contemplados nessa edição foram *Linhas de Organdi* (2009), de Glauber Paiva Filho e *Espelho Nativo* (2009), de Philipi Bandeira.

Itens como “Plano de Produção” ou “Desenho de Produção”, “Orçamento” e “Cronograma Físico-financeiro” estiveram presentes em todos os editais do Programa como critérios de seleção, envolvendo diretamente a busca da gestão pela otimização e coerência no uso dos recursos públicos do fomento. Esses itens legitimaram a viabilidade dos projetos selecionados.

A partir das orientações para a seleção dos projetos, em cada edital, os realizadores cearenses assumiram assuntos ou objetos da história e da cultura local/regional, apresentando personagens, funções sociais, formas narrativas e, em algumas obras, reflexões sobre a própria atividade audiovisual local, em processo.

Em linhas gerais, essas foram as ações que compuseram os modos de produção de documentários ao longo das edições do DOCTV Brasil. Observaram-se alguns parâmetros que identificam a legitimação do fomento público, segundo cada edital, e que serviram de fio condutor das análises estéticas, a seguir.

A partir do olhar para os enunciados (assuntos) e as enunciações (formas de apresentação), surgiram as análises das experiências estéticas, estruturais e sensíveis dos sete documentários cearenses contemplados pelo DOCTV (de 2004 a 2009). As análises examinam os possíveis compartilhamentos, diálogos ou fugas existentes entre as obras e os modos de produção determinados.

6.1 Edição I

Segundo a sinopse apresentada em *DOCTV Operação de Rede* (2011), o documentário *Borracha para a Vitória* (2004), de Wolney Oliveira, narra a história da saga dos chamados soldados da borracha, nordestinos alistados, em 1943, pelo Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia (SEMTA).

O resgate dessa história é construído através da edição (ou montagem) de registros originais, como os depoimentos audiovisuais de entrevistados, e das imagens (filmes, fotografias e cartazes) e trilhas sonoras (jingles, músicas e locuções) de arquivos, documentos pertencentes ao mundo histórico.

Observa-se que, a partir das primeiras sequências, a voz narrativa do documentário foi entregue aos entrevistados, principalmente, a alguns personagens nordestinos, que vivenciaram, no período da Segunda Guerra Mundial, a migração e o trabalho de extração do látex para fabricação da borracha, na região amazônica.

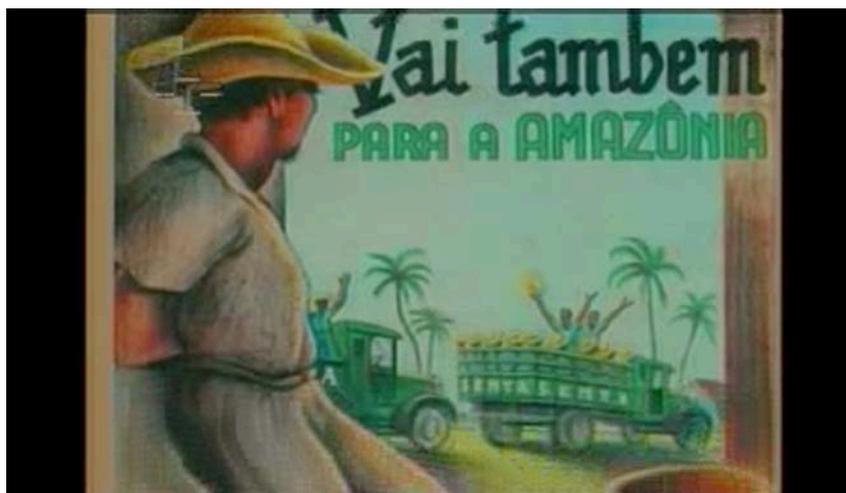
Entre os depoimentos dos ex-soldados da borracha são introduzidos discursos de alguns especialistas (historiadores, pesquisadores e jornalistas) que narram o que os documentos e as narrativas da Histórica produziram sobre o tema abordado. Enquanto os relatos das experiências pessoais constroem um imaginário da saga narrada, os discursos especializados agregam, culturalmente, veracidade e relevância histórica à abordagem.

Por meio das entrevistas, as sequências iniciais de *Borracha para a Vitória* narram os caminhos políticos e econômicos da extração do látex para a fabricação da borracha destinada à indústria da guerra. Somos informados através dos entrevistados e de arquivos sobre os objetivos do Governo Federal, a logística da produção, a economia da época, o conflito mundial, as propagandas da guerra e da borracha brasileira.

De forma linear e didática, a narrativa começa nos apresentando todo um contexto histórico que proporcionou os pactos feitos entre Brasil e Estados Unidos para a exportação e produção de borracha na Amazônia. O documentário inicia propriamente a narração da saga dos soldados da borracha a partir do episódio da criação do SEMTA (Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia), um órgão federal, com sede em Fortaleza e bancado com dinheiro dos Estados Unidos.

São expostos os objetivos políticos do órgão criado que também buscou a promoção da ocupação geográfica do país, planejada pelo governo de Getúlio Vargas. O documentário destacou a propaganda para o alistamento, principalmente, de jovens cearenses, cujo artista plástico regimentado e responsável pelas campanhas, a exemplo do cartaz ilustrado pela Figura 1, foi o suíço Jean Pierre Chabloz.

Figura 1 – Frame do cartaz de Chabloz para a propaganda do alistamento



Fonte: *Borracha para a Vitória* (2004).

Os depoimentos das entrevistas seguem apresentando experiências, fatos e críticas aos vários assuntos abordados como: a desorganização do SEMTA, alguns descasos com os alistados e suas famílias, a difícil viagem para a região amazônica, a dificuldade de adaptação dos nordestinos na região do chamado “inferno verde”, os conflitos com as populações indígenas, o medo dos animais selvagens, as condições dos acampamentos e do trabalho nos seringais, o injusto contrato feito entre os donos dos seringais e os soldados da borracha, a precariedade das comunicações na região amazônica, as doenças, as frequentes mortes e etc.

Observou-se que, nas sequências iniciais do documentário, a estrutura e o ritmo da narrativa já se definem. De modo assertivo, as falas escolhidas de cada entrevistado e a sequência em que foram apresentadas pelo documentário revelam a dinâmica narrativa. Fragmentos de depoimentos se somam ou se opõem, de forma geral, começando e finalizando um mesmo assunto narrado.

Dessa forma, os assuntos abordados nas entrevistas são, didaticamente, apresentados em tom de episódios. Essa estratégia se destaca apesar do documentário não ter utilizado gráficos (intertítulos ou cartelas) para determinar visualmente blocos de episódios. A narrativa apresenta os assuntos abordados em tom de episódios através da manipulação de fragmentos dos depoimentos tomados.

Em algumas sequências é possível perceber fragmentos de falas que, somadas, passam a dissertar sobre uma experiência comum. Destaca-se, por exemplo, a sequência em que foram utilizados apenas os depoimentos dos personagens ex-soldados da borracha, com enquadramentos ilustrados pela Figura 2, abaixo. Nessa sequência não houve inserções de materiais de arquivo ou de depoimentos dos especialistas, pesquisadores da História.

Figura 2 – Compilação de fotogramas dos depoimentos dos ex-soldados da borracha



Fonte: fotogramas de *Borracha para a Vitória* (2004).

Do primeiro ao nono quadro da sequência, os dez personagens, ex-soldados da borracha, falam, respectivamente, sobre algumas experiências comuns. Por exemplo, o primeiro personagem fala sobre as doenças mais comuns entre os seringueiros na época. O próximo elenca os nomes dos medicamentos aplicados nos seringais, outro personagem fala da facilidade do surgimento das doenças nos seringais, em seguida, outro fala das mortes de colegas de trabalho presenciadas.

Em enquadramento e cenário diferentes, um personagem, já citado nessa sequência, fala da forma como eram sepultados os seringueiros mortos. O quadro seguinte, feito com câmera na mão, apresenta outros dois ex-seringueiros que falam sobre como eram chamados os cearenses pelos amazonenses e sobre o convívio com as populações indígenas na região.

Na última fala, o mesmo personagem descreve o convívio com as índias. A sequência termina com uma imagem de arquivo audiovisual de uma dança (ritual) feita por um grupo de índios, fechando o desencadeamento dos fragmentos de falas que relatam as dificuldades comuns vivenciadas pelos próprios soldados da borracha.

Essa montagem (edição) objetivou uma complementaridade dos depoimentos dos ex-soldados para simbolizar, narrativamente, uma única lembrança, comum a todos os personagens. A união dos quadros e das falas foi feita através de cortes secos, na imagem e no som direto, de cada depoimento, evidenciando a fragmentação audiovisual na construção de uma memória coletiva.

Essa sequência apresenta a intervenção criativa do realizador que construiu, na manipulação dos fragmentos de depoimentos, uma retórica do que foi registrado

originalmente pelo documentário, os encontros com os(as) personagens e a busca pela homogeneidade dos discursos na apresentação do tema principal.

Os quadros fotográficos semelhantes, na maioria das entrevistas, corroboraram em favor do foco na apresentação da temática escolhida, sobrepondo a voz narrativa, discursos, à fotográfica, por meio de enquadramentos próximos (mais fechados) dos(as) entrevistados(as).

A forma enunciativa do tema aproxima o documentário do *modo expositivo* de produção, uma das formas enunciativas caracterizadas por Bill Nichols. Essa aproximação se dá, principalmente, pelo fato de o documentário tratar de questões do mundo histórico, porém, sem o recurso da locação fora-de-campo (voz de Deus ou voz *off*) que possui um saber sobre o mundo. Em *Borracha para a Vitória* (2004), sabe-se que a voz do documentário não pertence a um narrador indeterminado, a voz narrativa foi entregue aos entrevistados.

O documentário também aproxima-se de um *modo participativo* de produção pelo uso de imagens de arquivo com fins de recuperação de fatos históricos e uso de entrevistas como principais testemunhos destes. Porém, não há a inscrição (imagética ou sonora) na obra de qualquer interação da equipe de gravação ou do(s) realizador(es) com os(as) personagens, uma característica que completa a definição de Nichols para o modo participativo de produção.

A fotografia do documentário explorou, em geral, planos médios e próximos dos entrevistados. Esses enquadramentos são similares aos de entrevistas ou apresentações jornalísticas, que propositadamente dão ênfase ao que está sendo dito, à fala. Dessa forma, a estética também se configurou homogênea em detrimento da apresentação mais assertiva possível do tema.

Além dos planos e enquadramentos que, esteticamente, valorizam as falas, o documentário constrói uma sólida relação entre indivíduos e papéis sociais. Tipos de personagens, como os ex-soldados, os pesquisadores, a jornalista, produziram discursos semelhantes, reforçados na montagem pelo realizador, a partir do grau de envolvimento de cada com os assuntos abordados.

Nesse sentido, destacaram-se algumas significações ascendentes dos quadros de alguns entrevistados; por exemplo, computadores e parte da redação de um jornal, enquadrados no plano de fundo da jornalista entrevistada, como ilustra a Figura 3, abaixo. O cenário e os instrumentos de trabalho da redação dão autoridade à entrevistada e, conseqüentemente, ao discurso desta.

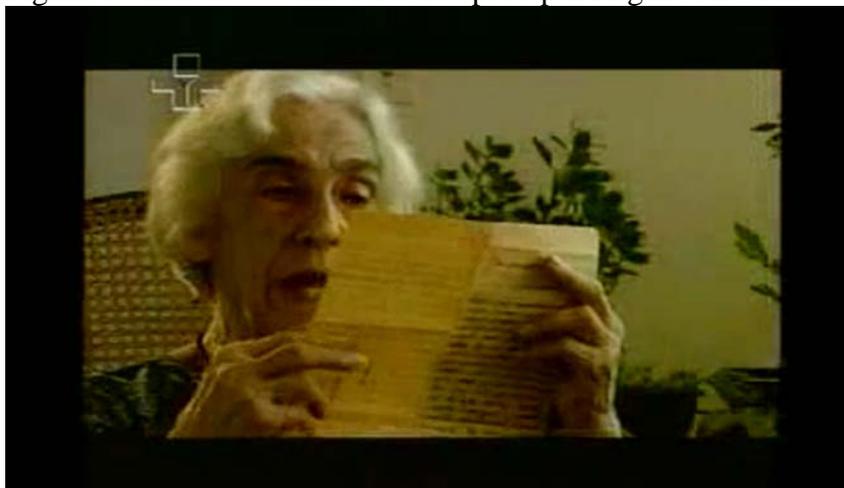
Figura 3 – Plano da jornalista e pesquisadora Ariadne Araújo



Fonte: *Borracha para a Vitória* (2004).

Também é possível destacar, na entrevista de Regina Chabloz (ex-funcionária do SEMTA), o peso histórico da leitura de alguns trechos de cartas escritas, na época, pela entrevistada, na tentativa de promover a comunicação à distância de algumas mulheres analfabetas com os esposos soldados da borracha, conforme ilustra a Figura 4.

Figura 4 – Leitura de uma carta da época por Regina Chabloz



Fonte: *Borracha para a Vitória* (2004).

As sequências de entrevistas finais do documentário passam a narrar notícias do fim da guerra e a volta dos combatentes brasileiros. Os depoimentos também relatam a extinção do SEMTA, que no início do recrutamento dos nordestinos prometeu honrarias e direitos trabalhistas aos soldados da borracha após a guerra.

No último quadro do documentário, uma cartela preta com letras brancas informa sobre a luta permanente dos ex-soldados da borracha, ainda sobreviventes, pelos direitos trabalhistas prometidos a eles pelo Estado.

Como observado, a forma enunciativa contou com os recursos da entrevista (como voz narrativa), registros originais, e dos materiais de arquivo que promoveram a legitimação, o sentido histórico dos discursos e, conseqüentemente, a ideia de funções sociais do gênero. Dessa forma, o documentário assegurou de ter ocorrido no mundo histórico a saga dos soldados da borracha que também revelou uma experiência do povo cearense com grandes migrações.

Em geral, todas as sequências de *Borracha para a Vitória* (2004) abordam questões (sociais, políticas, econômicas, culturais, ambientais, etc.) consideradas relevantes, que ajudaram a construir uma narrativa sobre a saga dos soldados da borracha, principalmente dos cearenses, na Amazônia. As questões prévias levantadas sobre o tema, em uma primeira etapa de pesquisa (ou pré-produção) do documentário, e as escolhas dos recursos de enunciação, sem dúvidas, facilitaram a elaboração do item “Roteiro” exigido.

Diante de uma homogeneidade estética que ajudou a construir uma ideia de narrativa histórica mais democrática, a realização desse documentário se tornou uma consequência da temática, a partir da apresentação de um ponto de vista dialético (opressores e oprimidos); uma intervenção criativa legitimada pela busca do DOCTV em apoiar temas relevantes como meio de transformação social.

6.2 Edição II

O documentário *Cidadão Jacaré* (2005), de Firmino Holanda e Petrus Cariry, segundo a sinopse, não se trata de uma biografia, mas de um retrato do cidadão Manuel Olímpio Meira, conhecido como Jacaré. Esse personagem era líder, desde 1930, da Colônia de Pescadores Z-1 e, em 1942, capitaneou uma viagem histórica do Ceará ao Rio de Janeiro para falar com o então presidente Getúlio Vargas.

Algumas histórias foram abordadas a partir da voz fora-de-campo de um narrador. Outros assuntos foram narrados através dos depoimentos de entrevistados, como: a vida de Jacaré, dos pescadores no litoral cearense; os contextos socioculturais e políticos do episódio da viagem; as denúncias do mundo da pesca que Jacaré e seus companheiros apresentaram no Rio de Janeiro, incomodando alguns poderosos; o interesse do cineasta Orson Welles naquela história, entre outros episódios escolhidos pelos realizadores.

A variedade do conteúdo montado enriqueceu a vasta pesquisa sobre o enunciado. Entre materiais de arquivo e cenas ficcionais, foram entrevistados parentes de Jacaré, o então representante da colônia Z-8, a professora de Jacaré, Lyrisse Porto, e pesquisadores de várias áreas do conhecimento como Geologia, Música, Comunicação, História, etc. O documentário afirma, na sinopse em *DOCTV - Operação de Rede* (2011, p.108), apresentar, a partir das vozes narrativas, discursos como:

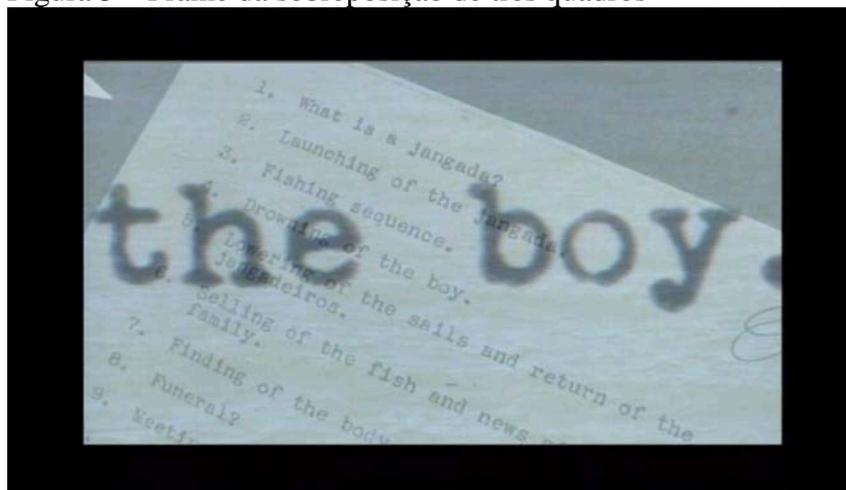
(...) o da ditadura do Estado Novo (que visa apurar o lado contestatório daquele rei de 1941); o de Welles (o olhar estrangeiro sobre o subdesenvolvimento); o da classe média brasileira (ao aproximar-se poeticamente dos jangadeiros); e o dos próprios pescadores, representados nesse cidadão Jacaré, em busca de afirmação numa sociedade que tende a marginalizar o povo.

Nas primeiras sequências do documentário é apresentada uma cena ficcional, uma edição de três quadros de uma mulher (atriz) sozinha, em pé, de frente para o mar. Ouve-se o som direto da praia. Após o corte, no último dos três quadros, a imagem seguinte apresenta uma imagem audiovisual de arquivo.

Essa imagem de arquivo mostra Jacaré e sua esposa conversando de frente para o mar e de costas para o quadro da câmera. Ouve-se uma narração (voz feminina) que diz: “Ele era pobre. Lugar de pobre é em casa. Mas ele não me ouvia.”. O som direto dos primeiros quadros da sequência (a mulher e o mar) acompanha essa narração. Toda essa sequência, simbolicamente, representam a espera de Dona Josefina pelo esposo, Jacaré, e os conselhos dela a este.

A sobreposição de registros originais, gráficos e materiais de arquivos é comum na forma enunciativa de *Cidadão Jacaré* (2005) a exemplo da próxima sequência, ainda no início do documentário, em que três quadros são sobrepostos: ao fundo, um quadro do movimento do mar, no segundo plano da imagem, um quadro em que a câmera passeia por um documento – uma espécie de roteiro de gravação escrito em inglês –, por fim, no primeiro plano, uma parte do texto desse documento é destacado e movimenta-se atravessando toda a imagem da direita para à esquerda. Essa sobreposição está ilustrada por um *frame*, na Figura 5, abaixo.

Figura 5 – Frame da sobreposição de três quadros



Fonte: Cidadão Jacaré (2005).

Com essa imagem, ouve-se o som direto do mar, uma trilha instrumental, de ritmo lento, e a voz de um narrador. Este nos informa que, em 1942, Manuel Olímpio Meira, líder de pescadores de Fortaleza, conhecido como Jacaré, desapareceu em uma praia do Rio de Janeiro enquanto ele e outros pescadores faziam um filme dirigido pelo cineasta norte-americano Orson Welles.

Essa voz do narrador fora-de-campo, identificou-se com a frequente voz, nos documentários clássicos, muito utilizada até o final da década de 1950, conhecida como voz de Deus. Segundo Ramos (2008, p.23), esta é a

(...) voz que possui *saber* sobre o mundo, enunciada, em geral, por meio de tonalidades grandiloquentes. A produção brasileira do Ince (Instituto Nacional do Cinema Educativo) em seus primeiros anos (1937/1945) pode ser citada como exemplo característico.

Nessa sequência, do início da voz do narrador, o conteúdo narrado passa a ser ilustrado por cenas ficcionais e por materiais de arquivo; por exemplo, o plano de detalhe do charuto de Welles na mão de um ator, os planos de detalhe da atriz em frente ao mar e a sobreposição de fotografias de Jacaré e seus companheiros da viagem.

No final dessa sequência, o narrador informa que o corpo de Jacaré nunca foi encontrado, que a esposa acreditou que ele um dia voltaria à Fortaleza e que outros acreditavam que ele foram levado, secretamente, para os Estados Unidos.

Dessa forma, o enunciado contextualizou a cena ficcional, dos primeiros quadros, que simbolizou a espera de Dona Josefina. Após a narração da morte de Jacaré, uma cartela, ilustrada na Figura 6, apresenta o nome do documentário acompanhada de uma trilha sonora

instrumental marcante (metais tocando alto). Essa cartela, fecha as sequências iniciais do documentário e abre outras que passam a narrar um contexto histórico da temática.

Figura 6 – Cartela de abertura de *Cidadão Jacaré*

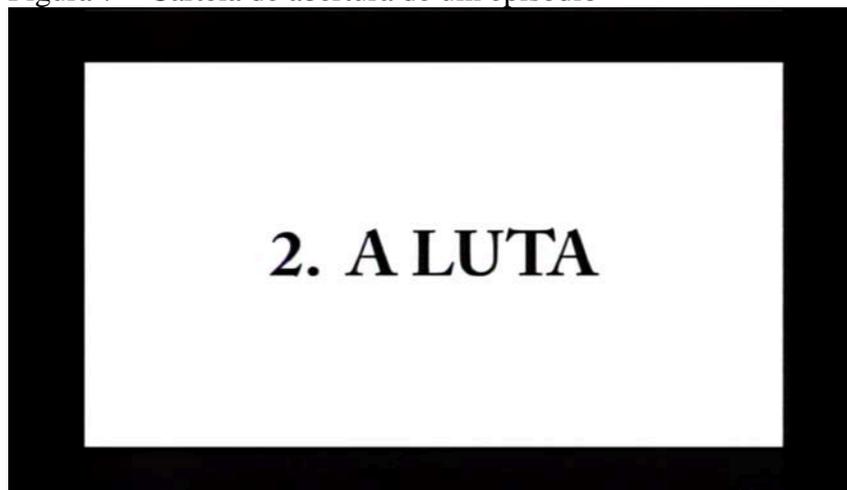


Fonte: *Cidadão Jacaré* (2005).

Brevemente, passaram a ser narrados (pelo narrador e por entrevistados) a descoberta da futura cidade de Fortaleza, a ocupação do litoral da cidade (o Mucuripe) por comunidades de jangadeiros, contextualizando a fama nacional da bravura dos jangadeiros, posteriormente, o golpe do Estado Novo de Getúlio Vargas, os movimentos sociais da época e o descaso com algumas classes trabalhadoras, principalmente, os pescadores.

O formato enunciativo uniu, através da edição (montagem), depoimentos, materiais de arquivos e cenas ficcionais para apresentar o personagem e o contexto histórico de suas lutas relevantes para o povo cearense. Observou-se também o uso de cartelas com intertítulos, como ilustra a Figura 7, com o objetivo de, didaticamente, organizar os assuntos abordados: um modo de produção do documentário a serviço da apresentação do tema principal, um relato sobre o cidadão Jacaré.

Figura 7 – Cartela de abertura de um episódio



Fonte: *Cidadão Jacaré* (2005).

Por vezes, o enunciado foi construído a partir de críticas, dirigidas à sociedade cearense e à brasileira, da época, presentes em trechos de depoimentos e na voz do narrador, ou seja, dos realizadores. Para ilustrar esses discursos, foram arquitetadas cenas ficcionais carregadas de ironias.

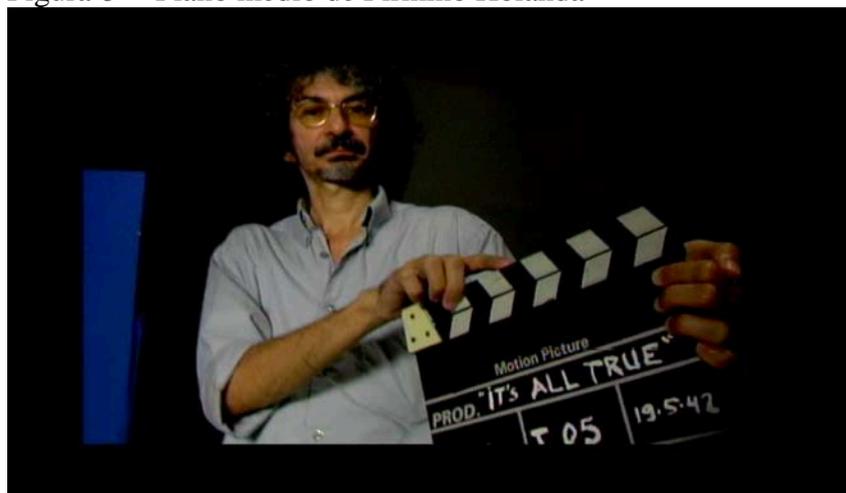
Uma dessas cenas, por exemplo, apresenta uma rápida sequência de imagens do preparo de uma típica peixada cearense, após o discurso do narrador fora-de-campo sobre as dificuldades do trabalho do pescador, como a desigual divisão do pescado entre os pescadores e os proprietários das jangadas.

Essa sequência é acompanhada por uma trilha sonora, de ritmo alegre, enquanto na imagem são apresentados, em planos de detalhes e de conjunto, alguns ingredientes, o cozinheiro preparando a peixada e, por fim, um garçom que a apresenta para ser servida. Essas imagens ainda se intercalam com vários planos de detalhe das mãos do realizador Firmino Holanda exibindo para a câmera cartões postais de praias do Ceará.

Identificou-se a figura do realizador, posteriormente, em uma das sequências finais em que o documentário discute a morte de Jacaré, no momento da gravação de cenas do filme *It's All True*, de Orson Welles.

Após a narração das circunstâncias do acidente com a jangada de Jacaré e seus companheiros foram intercalados planos de detalhe de gravuras e de uma pintura, do artista plástico cearense Raimundo Cela, que retratam o acidente, e planos médios de Firmino Holanda usando uma claquete, conforme ilustra a Figura 8. Essa cena foi acompanhada pelo som de aboios, cantos ritmados e monótonos entoados por vaqueiros para guiar o gado.

Figura 8 – Plano médio de Firmino Holanda



Fonte: *Cidadão Jacaré* (2005).

Os recursos imagéticos e sonoros usados nesse documentário contribuem para a construção de um discurso que fixa os personagens, segundo Salles (2005, p.68),

(...) naquilo que MacDougall chama de constelação dramática. Essas constelações se apresentam como pares de opostos – o oprimido e o opressor, o amado e o amante, o caçador e a caça, o vitorioso e o derrotado –, e é quase inevitável que todo personagem, de um modo ou de outro, acabe submetido a essa dialética.

Os discursos dos depoimentos – experiências vividas ou conhecimentos da História – e da narração em voz *off* unidos às simbologias dos materiais de arquivo (documentos históricos) e das cenas ficcionais produziram a visão de mundo (ponto de vista) dos realizadores sobre o tema que decidiram narrar, bem como potencializaram as características de relevância sociocultural do documentário.

Os modos de produção dos documentários cearenses *Cidadão Jacaré* (DOCTV II) e *Borracha para a Vitória* (DOCTV I) desenvolveram-se a partir da apresentação de temáticas históricas, diversificadas e consideradas relevantes para a cultura e povo cearense. Dessa forma, enunciado e enunciação sustentaram os principais elementos indicativos de seleção para o fomento em ambos os editais.

Destacou-se que os documentários possuem formas enunciativas que propiciaram a construção do elemento técnico do roteiro – item exigido aos projetos de documentários nos dois editais –, a partir dos elementos narrativos de ambos, que apontaram para profundas pesquisas de materiais de arquivo, busca pelos entrevistados, por locações, etc.

Através de narrativas em tom de episódios, *Cidadão Jacaré* (2005) e *Borracha para a Vitória* (2004) fortaleceram o sentido histórico de suas temáticas, principalmente, pela

recuperação de fatos históricos através dos depoimentos e materiais de arquivo como principais testemunhos destes.

No documentário *As Vilas Volantes – O Verbo Contra o Vento* (2005), de Alexandre Veras, cinco pequenas cidades do litoral cearense são analisadas a partir da fabulação de seus habitantes. A enunciação dessa fabulação constrói imagens sobre formas de habitar espaços diante do embate da comunidade (homem) com as forças da natureza.

A relação com os instrumentos de trabalho nas atividades cotidianas de alguns habitantes das vilas e, sobretudo, a produção de uma memória coletiva através das narrativas sobre antigas histórias e habitantes da localidade são elementos em destaque no enunciado do documentário.

No plano imagético, a relação entre homem e natureza se constrói, esteticamente, em várias sequências. O destaque espacial da figura humana inserida nos ambientes naturais, principalmente, nas dunas, no mangue e no mar, se estabeleceu, com frequência, pelo uso do plano-geral acompanhando os movimentos (gestos) cotidianos de alguns personagens.

Nesses movimentos, os personagens geralmente atravessam os quadros (planos-gerais), a exemplo da Figura 9, dando ênfase a observação do documentário para os modos de adaptação dos habitantes das vilas às forças naturais das dunas e marés que deslocam suas casas, por épocas.

Figura 9 – Plano-geral da personagem atravessando o quadro



Fonte: *As Vilas Volantes – O Verbo Contra o Vento* (2005).

No plano sonoro, o documentário busca se aproximar do universo dos contadores de histórias, da oralidade popular. Geralmente, apresentam-se narrativas fora-de-campo (*voz off*) ou entrevistas diretas dos personagens que relatam algumas histórias das pequenas vilas, dos antigos moradores e as formas de sobrevivência cotidiana, voltadas para a atividade da pesca.

Segundo Paul Thompson (1992, p.47), “(...) a história oral é tão antiga quanto a própria história. Ela foi a primeira espécie de história”. No documentário de Alexandre Veras, as narrativas populares são acionadas a partir da memória dos personagens. Como afirma Olga von Simson (2003, p.17), a memória como capacidade humana de reter e retransmitir fatos e experiências,

(...) pode ser, ao mesmo tempo, subjetiva ou individual (porque se refere a experiências únicas vivenciadas ao nível do indivíduo), mas também social, porque é coletiva (pois se baseia na cultura de um agrupamento social e em códigos que são aprendidos nos processos de socialização que se dão no âmago da sociedade).

Dessa forma, *As Vilas Volantes – O Verbo Contra o Vento* (2005) entrega à recepção possibilidades de se relacionar com o tema e não um instrumento audiovisual em consequência de um tema. O documentário parece traduzir uma proposta de João Moreira Salles que sugere o olhar para a “preposição” e não para o “substantivo”. Segundo Salles (2005, p.65), devesse olhar “para o *sobre*; não para a matéria, mas para o modo como o filme aborda a matéria. Dito de outra maneira, o documentário não é uma consequência do tema, mas uma forma de se relacionar com o tema”.

É nesse entre o enunciado e a enunciação que as possibilidades estéticas e narrativas acontecem. Nesse lugar, o realizador pôde apresentar as fabulações feitas pelos personagens sobre si e sobre a comunidade em que vivem, construindo uma fabulação desse encontro. Segundo Salles (2005, p. 70), esses filmes são sobre encontros e os melhores

(...) tentam transformar a fórmula *eu falo sobre ele para nós* em *eu e ele falamos de nós para vocês*. Desse encontro nasce talvez uma relação virtuosa entre episteme e ética. Filmes assim não pretendem falar do outro, mas do encontro com o outro. São filmes abertos, cautelosos no que diz respeito a conclusões categóricas sobre essências alheias. Não abrem mão de conhecer, apenas deixam de lado a ambição de conhecer tudo.

O documentário usou, como estratégia de abordagem, a produção de uma fabulação sobre os encontros com personagens das vilas, a partir do olhar imagético para as formas de habitar os espaços naturais, dando ênfase aos gestos de fabulação que os personagens também produziram, sobre si e a comunidade, nos depoimentos apresentados.

Alguns depoimentos fora-de-campo narram relatos sobre as invasões das vilas por dunas móveis e as mudanças dos habitantes para outras localidades. Por vezes, quadros imagéticos ilustram a ação dos ventos movimentando dunas. Vejamos, na Figura 10, mais um

exemplo de plano-geral da figura humana imersa nos espaços naturais e no imagético do documentário.

Figura 10 – Plano-geral do movimento do personagem



Fonte: *As Vilas Volantes – O Verbo Contra o Vento* (2005).

Em várias sequências do documentário, a fabulação dos personagens se torna concreta a partir da simbologia dos gestos. A gestualidade dos personagens quando, por vezes, buscam literalmente desenhar suas lembranças para a câmera, para o realizador, é valorizada na montagem, apontando para a fórmula narrativa dos encontros em documentários, citada por Salles, “*eu e ele falamos de nós para vocês*”. Eis alguns exemplos.

Em uma sequência, dois senhores idosos caminham sobre um descampado extenso, coberto por areia e vegetação rasteira. Os personagens são seguidos pela câmera feita na mão. Os dois discutem, gesticulam, como se desenhassem no ar, e narram suas lembranças sobre as construções que ali, segundo eles, existiam, conforme ilustra a Figura 11, mais abaixo.

Eles constroem, através de gestos, um possível mapa da comunidade soterrada pelas dunas. Tendo a câmera como interlocutora, os personagens narram algumas das antigas construções que existiam no local, como o grupo escolar, a igreja, as casas de alguns conhecidos e etc. Essa sequência mostra um momento de embate entre as narrativas populares (o verbo), as memórias coletivas e o poder de destruição da ação dos ventos.

Figura 11 – Gestos dos dois personagens idosos



Fonte: *As Vilas Volantes – O Verbo Contra o Vento* (2005).

A voz do documentário foi entregue aos personagens que narram suas relações com o espaço natural, a comunidade e suas atividades cotidianas de sobrevivência. As reflexões dos personagens são dotadas de um sentido histórico que influencia o discurso sobre si, o outro e a sociedade.

Os gestos produzidos pelos personagens enfatizam uma necessidade de resgate visual, em função desse sentido histórico do homem ocidental, de memórias narradas para a câmera, para o realizador. Em outra sequência, o personagem que produz embarcações, ilustrado na Figura 12, abaixo, além de narrar suas experiências com o ofício, com os pescadores e descrever os antigos limites das dunas e do rio naquele local, em determinada cena, se posiciona para a câmera e gesticula o máximo que pode para indicar como se fabrica um bom barco de pesca.

Figura 12 – Gesto do personagem para indicar a ação das dunas



Fonte: *As Vilas Volantes – O Verbo Contra o Vento* (2005).

Em outra sequência, mais um embate entre o verbo e o vento foi travado por um personagem que lida, diretamente, com forças naturais, o pescador. “O mar é como uma pessoa, como nós” diz o personagem que inicia a narrativa sobre as condições da profissão. A câmera na mão acompanha o pescador, que está no primeiro plano da imagem, ao lado de barcos parados à beira do rio. No segundo plano da imagem, vê-se uma pequena duna, um pouco de vegetação rasteira, um pedaço de céu e um braço de mar.

Em uma cena, o pescador que narrou seus conhecimentos sobre os tipos de vento e a formação da chuva no mar, misturando o conhecimento popular, adquirido pela oralidade, e as próprias experiências de sobrevivência na profissão, revela como o nascer do sol e da lua “advinham” os ventos e a chuva, a partir da leitura visual dos fenômenos naturais.

O pescador narra, em outra cena, a experiência de enfrentar as ondas do mar em dias de ventos fortes. A câmera o enquadra, em um plano de conjunto, dentro de uma embarcação e de costas para a objetiva. No segundo plano do quadro, há um barranco de terra vermelha, que ocupa a metade da imagem. O personagem narra, por meio de muitos gestos, o trabalho de puxar a rede de pesca em alto mar quando, de repente, aponta para o barranco à frente, conforme Figura 13, e diz “isso é que nem uma onda. Tá aí a onda”.

Figura 13 – Plano do pescador simulando as ondas do mar



Fonte: *As Vilas Volantes – O Verbo Contra o Vento* (2005).

O personagem segue simulando que o barranco à frente é a onda de sua história, com o objetivo de ilustrar como acontecem os naufrágios. Em determinado momento da cena, a montagem (edição) explora a fabulação do personagem, inserindo uma sequência de rápidos *travellings* horizontais, com câmera na mão, que enquadram, em um plano próximo, várias partes do barranco de terra, ao som de ondas do mar quebrando.

As narrativas do documentário se somam à produção do olhar (e fabulação) dos próprios realizadores que relatam como os personagens e a comunidade ocupam os espaços com relação a natureza. Esse último é o olhar de quem chega (o forasteiro) e constrói uma narrativa sobre o que encontra. Como afirma Paul Thompson (1992, p. 17), “(...) É preciso preservar a memória física e espacial, como também descobrir e valorizar a memória do homem. A memória de um pode ser a memória de muitos, possibilitando a evidência dos fatos coletivos.”.

O enunciado sobre o sentido histórico do homem, da comunidade contra o poder de destruição das forças dos ventos, se inscreve em forma de ensaio audiovisual. A forma enunciativa, como afirma a sinopse oficial, funciona como um canal de acesso às narrativas dos personagens sobre si e sobre as comunidades em que vivem. O documentário destacou-se na apresentação de uma abordagem sobre a temática.

Diferentemente de *Borracha para a Vitoria* (DOCTV I) e *Cidadão Jacaré* (DOCTV II), *As Vilas Volantes – O Verbo Contra o Vento* (DOCTV II) experimentou uma estratégia enunciativa que se destacou tanto quanto o próprio tema, exigido pelo edital, e a relevância sociocultural deste. Dessa forma, destacou-se um desafio maior na roteirização do projeto de documentário de Alexandre Veras, em relação à obra cearense produzida no Edital I.

O modo de produção estético desse documentário já prevê algumas sistemáticas mudanças nos próximos editais, principalmente, com relação aos critérios de seleção. A partir dos programas DOCTV III e IV, a seleção de projetos foi em busca de intervenções mais criativas e abordagens mais originais. Abolindo o termo “tema” do documentário e dialogando com questões contemporâneas do próprio fazer documentário.

As Vilas Volantes – O Verbo Contra o Vento (2005) foi uma realização que, certamente, contribuiu para o entendimento da Executiva do programa – e consolidação nos próximos editais – da necessidade de eleição da melhor abordagem sobre assunto ou objeto(s) e não do melhor tema, como indicou os primeiros editais.

A prova disso foi a adaptação, feita pelo próprio DOCTV, dos pontos do roteiro desse documentário para os novos itens exigidos aos projetos, “Proposta de documentário” e “Estratégia(s) de abordagem”, que substituíram principalmente o “Roteiro do documentário”.

Essa adaptação passou a ser utilizada nas Oficinas de Formatação de Projetos dos DOCTV III e IV. Mesmo pertencente aos princípios anteriores de seleção, a obra foi tida como um dos exemplos de projetos com tratamento criativo do(s) objeto(s) ou assunto(s), de acordo com os novos critérios, compondo os manuais de formatação das próximas edições.

6.3 Edição III

Segundo sinopse, *Sábado à Noite* (2007), de Ivo Lopes, apresenta-se como um documentário sobre a cidade de Fortaleza e seus habitantes, em um sábado à noite, construindo um olhar que busca provocar o estranhamento dos hábitos cotidianos, usando o acaso como fio condutor.

As primeiras imagens e som direto do documentário são tomadas de um veículo em movimento, através dos vidros. São planos que enquadram o asfalto, faróis de carros e, em plano-geral, o movimento da via à noite. Ao final dessa sequência de abertura é apresentado o título do documentário.

As imagens do documentário são todas monocromáticas (P&B). A próxima sequência apresenta algumas imagens, em quadros abertos (e fixos), de espaços fora e dentro da rodoviária de Fortaleza. Outras imagens revelam, em planos de detalhe, feitos com câmera na mão, alguns transeuntes, pessoas que trabalham no local, atravessando o quadro da câmera, partes da estrutura da rodoviária, etc.

Na sequência seguinte, um plano geral da entrada da rodoviária enquadra, no centro da imagem, um carro, entre duas colunas. Um homem do lado de fora do carro se apoia na porta da frente, de costas para a câmera, conforme a Figura 14. Esse homem começa a travar uma conversa com o motorista do carro, que não aparece na imagem.

Figura 14 – Plano da abordagem da equipe de gravação



Fonte: *Sábado à Noite* (2007).

No plano sonoro dessa imagem, ouve-se o som direto do local e do homem, apoiado na porta do carro, que diz: “Opa, tudo bem? A gente está fazendo um documentário que tá começando aqui na rodoviária, certo”. Esse homem é um membro da equipe de gravação que

acaba de acionar um dispositivo identificado como a estrutura de funcionamento de *Sábado à Noite*.

Um dispositivo no documentário contemporâneo, como afirmam Lins e Mesquita (2008, p.56), “(...) remete à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas – o que nega diretamente a idéia de documentário como obra que ‘apreende’ a essência de uma temática ou de uma realidade”.

Segundo anunciado pelo membro da equipe, o dispositivo do documentário seria pegar uma carona com alguém, que saísse da rodoviária de Fortaleza, criar um contato pelo caminho e serem deixados no final ou no meio do trajeto da carona. Nessa cena se inscreveu a negação do pedido da equipe, o motorista abordado disse-lhes não.

Logo após anunciada, a primeira forma de acionar o dispositivo de *Sábado à Noite* foi abandonada pelo realizador ao abrir mão do acaso nos encontros. O dispositivo parece ter sido novamente acionado, quando se passou a produzir as caronas e encontros desejados ou não, dando lugar a uma abordagem audiovisual de modos de habitar a cidade, além da produção de imagens abstratas que se misturam aos sons e ruídos da metrópole.

Na sequência seguinte, voltamos ao interior da rodoviária. As imagens são todas feitas com câmera na mão com bruscos movimentos de câmera. Um plano de detalhe e fixo de um relógio aponta 19h30 da noite. Mais algumas imagens são editadas até a apresentação de um quadro lateral de uma *Kombi* – uma marca de veículo para transporte coletivo – com pessoas entrando e se acomodando nela. Esse plano dá início a saída da equipe de gravação da rodoviária, dessa vez, em uma carona paga não anunciada no plano sonoro. As próximas cenas da sequência revelam pontos de vista de dentro da *Kombi* em um trajeto.

A sequência termina com um corte que interrompe os pontos de vista tomados dentro daquele transporte em deslocamento e segue com a imagem lateral externa que enquadra o coletivo, como ilustra a Figura 15, a seguir. O transporte retoma seu movimento até sumir à direita de quadro. Dessa forma, narrou-se o fim daquela viagem.

Figura 15 – Plano do final da carona na *Kombi*



Fonte: *Sábado à Noite* (2007).

O enunciado de *Sábado à Noite* se transformou, estrategicamente, em uma busca por modos de ocupação ou observação de alguns espaços públicos e privados da cidade de Fortaleza. O documentário passou a produzir, imageticamente, um estranhamento de algumas formas de habitar a cidade, a partir da contemplação e do esvaziamento do imaginário coletivo de alguns lugares. Dessa forma, segundo Cezar Migliorin (2009, p. 111), *Sábado à Noite* introduz a voz do acaso, assim, o

(...) filme pode nos levar para qualquer lugar porque o que está em jogo é encontrar a cena pouco habitada, as ressonâncias dos modos de habitar aqueles espaços. (...). Se o dispositivo tinha a importante função de retirar do realizador o excesso de poder em relação à enunciação, é com o esvaziamento da ação que o *Sábado à Noite* enfrenta a dificuldade.

Em outras cenas, a equipe de gravação passou a captar imagens internas de uma viagem de ônibus. A escolha por captar planos de detalhe dos reflexos de imagens levaram a experiência de estranhamento de uma viagem noturna, em um transporte público, como ilustra a Figura 16, abaixo. As imagens são acompanhadas pelo som direto do trajeto do ônibus.

Figura 16 – Plano de detalhe dentro do ônibus



Fonte: *Sábado à Noite* (2007).

Essa busca por enunciar modos de habitar espaços comuns tornou a própria equipe de gravação objeto do documentário. Imagens da equipe se inscrevem também como forma de ocupar e de captar uma ideia de sábado à noite, em Fortaleza. Essas imagens dialogam com escolhas, abandonos, pontos de vista e modos de produção contemporâneos, através do ato de produzir estranhamento por meio da objetiva da câmera e da mixagem do som direto.

Um exemplo dessa metalinguagem se destacou na cena ilustrada na Figura 17 abaixo, que compreendeu um plano-sequência, feito com câmera na mão, do técnico de áudio da equipe captando o som direto (da própria imagem) sobre uma rodovia. A imagem compreende um dos acessos de uma passarela e o técnico de som que está de perfil, na extremidade direita do quadro.

Figura 17 – Plano do técnico de áudio



Fonte: *Sábado à Noite* (2007).

Após alguns minutos dessa imagem, há um corte seco para uma cartela de fundo preto, porém, continuamos ouvindo o som direto da imagem anterior por mais alguns segundos. Somente após o corte desse áudio, inicia-se uma nova cena. Agora, a câmera enquadra, frontalmente, a beira-mar de Fortaleza e, no áudio, ouve-se o som direto da praia.

Novamente, em outra sequência, a câmera produz imagens e som direto de dentro de um veículo em movimento. A câmera passou a seguir um casal que parte do calçadão da beira-mar em uma moto. Em seguida, são captadas imagens do casal em um bar. Naquele espaço privado, também, foram produzidas imagens abstratas das formas de ocupação e as ressonâncias dos vazios a partir de modelos contemporâneos de lazer.

Em outras cenas, tomadas de praças do Centro da cidade, a câmera passa a seguir qualquer movimentação ou ruído que só são percebidos ou se destacam quando o comércio está fechado e com ruas pouco habitadas à noite. Para Migliorin (2009), essa busca por provocar o estranhamento de formas de habitar, através do acaso e da espera, tornou o filme de Ivo Lopes apenas contemplativo, que não age, não interroga.

Destacou-se na montagem (edição) uma ideia de que o documentário teria sido realizado em um único sábado à noite, em Fortaleza. Dessa forma, o documentário apresenta as infinitas possibilidades de ver a cidade dando ênfase, através do suposto limite temporal e geográfico, às escolhas do realizador entre o que é o documentário e o que ficou de fora como possibilidade de escrita audiovisual.

Apesar de Migliorin apontar uma crise de enunciação no documentário, *Sábado à Noite* (2005) se destacou por sua negação radical às temáticas e estéticas consideradas tradicionais nos documentários, por muitos anos, produzidos no Ceará. Como afirmou Karla Holanda (2008, p.164), em uma região brasileira fundada sob as ideias “de seca, cangaço e messianismo (...) os realizadores nordestinos contemporâneos, em geral, não parecem dispostos a repetir idéias seculares de uma suposta homogeneidade na região.”

Sábado à Noite (2007), em seu modo de produção, abriu discussões sobre processos contemporâneos do fazer documentário, no Ceará, destacando as ações que compuseram o modo de produção orientado pelos editais DOCTV III e IV. A visão original, como um dos critérios de seleção, por meio do dispositivo como estratégia de abordagem nos documentários que, posteriormente, levantou questões sobre o esvaziamento dos enunciados de algumas obras fomentadas pelo Programa na terceira edição.

O documentário *Uma Encruzilhada Aprazível* (2007), de Ruy Vasconcelos, aborda alguns contrastes entre modos de experimentação de uma localidade caracterizada como de

passagem. Esse lugar é uma via que se localiza em um movimentado entroncamento rodoviário e seu entorno, no sertão do Ceará.

A obra é, sobretudo, um manifesto audiovisual sobre o olhar, a partir de uma experimentação estética que monta pontos de vistas narrativos. Um manifesto que busca sugerir as experiências imagéticas de quem habita e de quem passa, atravessa a localidade de Aprazível. Dessa forma, a montagem dos fragmentos do olhar conta sobre o contraste das experiências e formas de habitar a localidade que, para o realizador, são uma alegoria da própria cultura cearense.

Nas primeiras sequências do documentário são montados (editados) vários quadros, feitos com câmera na mão, para apresentar Aprazível e seu entorno. No plano sonoro desses quadros, ouve-se o som direto de elementos existentes na natureza dos locais, como o som dos insetos, dos pássaros, o barulho de carros em movimento, vindos dos trechos de estrada próximos, entre outros.

Além do som direto, entre as sequências iniciais do documentário, o realizador montou falas fora-de-campo de curtos depoimentos de alguns habitantes. Essas falas dos personagens revelam algo sobre suas origens ou como chegaram àquela localidade.

As próximas sequências dão início as montagens dos fragmentos imagéticos na busca da experimentação de pontos de vistas. A próxima sequência, por exemplo, começa com um plano de conjunto fixo que enquadra, no primeiro plano, parte do interior de um estabelecimento comercial, na esquina do entroncamento. O plano de fundo desse quadro, apresenta parte da rodovia onde caminhões atravessam, de um lado para outro.

Esse quadro indica um olhar que pode ser experimentado por quem está dentro do estabelecimento comercial, na esquina do entroncamento, e observa a rodovia. Esse ponto de vista experimentado pela câmera, está ilustrado pela Figura 18, abaixo.

No plano sonoro dessa imagem, ouve-se o som direto da estrada (buzinas, caminhões em movimento, etc.) e o início de uma trilha sonora instrumental, o som de violino (ou rabeca) que toca suavemente. Essa trilha acompanha todos os próximos quadros da sequência.

Figura 18 – O ponto de vista de dentro do estabelecimento



Fonte: *Uma Encruzilhada Aprazível* (2007).

No próximo quadro dessa sequência, o ponto de vista muda. Após um corte seco, sai-se do interior do estabelecimento da esquina, para dentro da cabine de um caminhão em movimento. Dessa forma, um plano de conjunto abre uma sucessão de planos de detalhe, tomados à mão, de dentro de outros caminhões.

Esse próximo quadro apresenta, no primeiro plano, a frente da cabine de um caminhão. No plano de fundo dessa imagem, visualiza-se o ponto de vista frontal do motorista e do(s) passageiro(s), como o asfalto da estrada, outros veículos e a paisagem lateral da via, conforme ilustra o plano de conjunto da Figura 19.

Figura 19 – Ponto de vista de dentro do caminhão



Fonte: *Uma Encruzilhada Aprazível* (2007).

As próximas imagens enquadram, em planos de detalhe, algumas mãos de motoristas, ao volante ou nas marchas mecânicas de seus caminhões. Após uma sucessão desses planos,

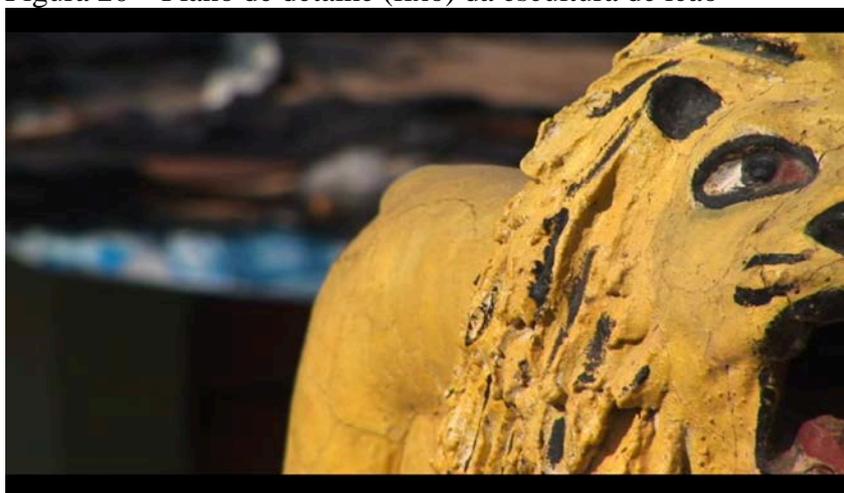
em diferentes caminhões, as caronas da câmera terminam, juntamente, com a trilha sonora instrumental do início da sequência, em uma transição para sons de motores ligados. Dessa forma, experimentaram-se algumas possibilidades de ponto de vista daqueles que atravessam Aprazível e seus entornos, a exemplo dos caminhoneiros, sempre de passagem.

A busca por abordar de forma original e criativa, principalmente, os contrastes coexistentes entre quem passa e quem habita a localidade se revelam nas experiências imagéticas propostas pelos enquadramentos fotográficos, pontos de vista e suas narratividades enfatizadas na montagem (edição) do documentário.

Na sequência seguinte, mais uma alegoria do olhar (ponto de vista) como construção de uma experiência audiovisual, inscreve-se no quadro inicial do sobrevoo de urubus. Em um ângulo de 90 graus, com relação ao eixo da câmera, o ponto de vista é o de quem observa de baixo para cima os voos de alguns urubus.

O quadro seguinte apresenta o plano próximo e fixo da escultura de um leão que ocupa metade do enquadramento. A imagem possui uma profundidade de campo pequena permitindo um desfoque maior entre o primeiro plano e os outros planos da imagem, como ilustra a Figura 20.

Figura 20 – Plano de detalhe (fixo) da escultura de leão



Fonte: *Uma Encruzilhada Aprazível* (2007).

Após esse ponto de vista de quem observa e é observado pela figura (olhar) do leão, somos, imediatamente, convidados a retornar as possibilidades imagéticas de quem se encontra nas esquinas do entroncamento da rodovia.

Um próximo quadro enquadra, em primeiro plano, a parte de trás de duas cadeira brancas de ferro, uma ao lado da outra. Nessa imagem, a cadeira à esquerda de quadro está vazia, a da direita é ocupada por um homem sentado.

Esse personagem projeta cada vez mais o corpo à frente, em um gesto para melhor observar algo que está fora de quadro à direita. No plano de fundo da imagem, veem-se algumas gôndolas e parte da estrutura de um posto de combustível, conforme ilustra a Figura 21. No áudio, o som direto do ambiente acompanha todos os planos dessa sequência.

Figura 21 – Plano de conjunto fixo das cadeiras e do homem sentado



Fonte: *Uma Encruzilhada Aprazível* (2007).

Após a apresentação, consecutiva, desses quadros, o sobrevoo dos urubus, o olhar da escultura de leão e o personagem que observa algo extra-quadro, a montagem (edição) continua alternando essas três imagens. Nessa alternância, ocorreram algumas variações nos enquadramentos e, por vezes, na profundidade de campo da imagem do leão.

Entre esses três quadros, uma nova imagem surge nessa sequência. Um plano de conjunto de uma estrada, em um ângulo baixo, fixo e lateral. No centro da imagem, vê-se a ação de vários urubus pousando rapidamente e comendo pedaços de carne espalhados no acostamento ao fundo.

Em seguida, a edição passa a intercalar a imagem do homem sentado, com o olhar para à direita extra-quadro, e imagens dos urubus se alimentando na estrada. No último plano de toda a sequência, o personagem sentado se levanta e sai em direção ao que observava fora do enquadramento.

Lins e Mesquita (2008) consideram a forma enunciativa de *Uma Encruzilhada Aprazível* (2007) como uma ‘poesia do insignificante’ e ou uma ‘estética do fragmento’. As possibilidades dos fragmentos imagéticos apresentados abrem o canal para a abordagem dos pontos de vista, apontando para as características seletivas do ato de olhar, consideradas como intervenções criativas do realizador. Dessa forma, a fotografia segue explorando as

possibilidades imagéticas dos fragmentos de pontos de vista lançando um manifesto sobre o olhar.

A partir dessa forma enunciativa, o documentário de Ruy Vasconcelos ainda monta, através de algumas sequências de imagens, raros depoimentos fora-de-campo de habitantes da localidade e, principalmente, de um personagem mais central, apresentado melhor nas sequências finais.

A fotografia aponta, muitas vezes, para a produção de imagens que refletem as características do olhar, fora do comum, e seletivo (do quadro) da objetiva de uma câmera. Por exemplo, quando o primeiro plano de uma imagem recorta, a partir de um ponto de vista da câmera, o próprio segundo plano. Tem-se um enquadramento dentro de outro, como ilustra a Figura 22, abaixo.

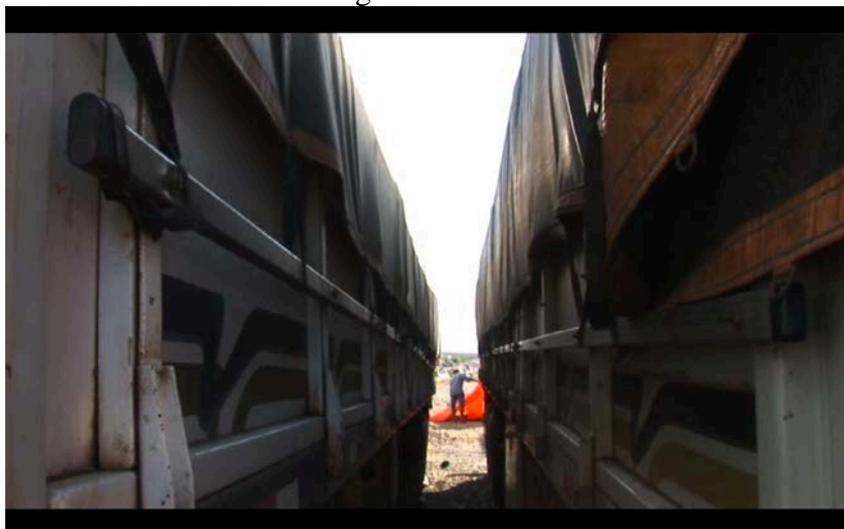
Figura 22 – Primeiro plano destacando o segundo plano da imagem



Fonte: *Uma Encruzilhada Aprazível* (2007).

Dessa forma, as imagens do documentário também apontam para a sensação de tridimensionalidade da imagem audiovisual (e fotográfica) quando o primeiro plano recorta o segundo plano de uma imagem, explorando a profundidade de campo da objetiva, conforme o exemplo da Figura 23, abaixo.

Figura 23 – Enquadramento que enfatiza a sensação de tridimensionalidade da imagem



Fonte: *Uma Encruzilhada Aprazível* (2007).

Destacou-se em quase todas as sequências, a conotação do olhar a partir das experiências fotográficas da câmera para uma montagem de fragmentos de imagens e sons dos espaços e ações comuns que atravessam os arredores de Aprazível. Segundo Lins e Mesquita (2008, p.67) filmes como “*Aboio, As vilas volantes, Uma encruzilhada aprazível e Andarilho*, entre outros, recriam os ambientes visitados, na montagem, também através da trilha sonora, trabalhando com detalhes, fragmentos de sons, ruídos.”.

Nas sequências finais do documentário, o personagem dono de uma das vozes que compõe os rápidos depoimentos das cenas iniciais é apresentado. Seu nome é Benedito Gomes, habitante do terreno em frente ao entroncamento da via rodoviária. O personagem é um catador de objetos ou fragmentos de objetos.

Ele costuma guardar dentro do pequeno cômodo onde vive que mais parece uma câmara escura. Em um depoimento, fora-de-campo, Benedito afirma que quando não dá para juntar com as mãos, ele junta objetos com os pés.

Esse personagem pode ser visto como a alegoria da própria estratégia de abordagem proposta pelo documentário: apreender os entornos de Aprazível através das experiências fotográficas, dos fragmentos e simbologias dos pontos de vistas de quem passa e quem habita a localidade.

O documentário abordou o ato de olhar, experimentar, pontos de vistas e espaços, a partir da montagem (edição) que é, como afirma Salles (2005), uma diminuição da experiência do realizador ou, no mínimo, a construção de uma outra experiência entregue à recepção.

Observou-se que a partir do DOCTV III, com a mudança de critério de seleção de projetos, os documentários cearenses produzidos priorizaram a criatividade e a originalidade da abordagem do assunto ou objeto(s) em detrimento de questões de relevância temática, ou da função social do documentário. Essas mudanças, possivelmente, distanciaram mais as obras de um modo de produção que, segundo Salles (2005, p.71), durante muito tempo pensou

(...) que o documentário teria utilidades. Infelizmente essa é uma idéia que ainda não caiu inteiramente em desuso, e para muita gente o filme não-ficcional deve desempenhar um papel social, político ou pedagógico. Documentário teria usos. Talvez, mas meu argumento é que não conseguimos definir o gênero pelos seus deveres para fora, mas suas obrigações para dentro.

Segundo Lins e Mesquita (2008, p.67), “(...) filmes como *Acidente e Uma encruzilhada aprazível* fazem frente a abordagens convencionais (do ponto de vista da forma, com variações do ‘sistema de entrevista’) sobre temas urgentes (chacinas, acidentes aéreos, movimento dos sem terra etc.), tão frequentes nas reportagens de TV.”. Uma possível relevância sociocultural do tema geral do documentário de Ruy Vasconcelos passou para um segundo plano, em que um olhar sociológico poderia desvendar-lhe os aspectos.

Dessa forma, efetivamente, as possibilidades apontadas de aprimoramentos estéticos e narrativos, incentivadas pelos DOCTV III e IV, às abordagens dos enunciados dos projetos, superaram a ideia de transformação social atribuída comumente ao gênero documentário, passando a promover questões sobre o fazer documentário e sobre o próprio fomento público.

6.4 Edição IV

O documentário *Linhas de Organdi* (2009), de Glauber Filho, utiliza em seu enunciado o mito grego de Aracne para se aproximar das histórias das rendeiras cegas do município de Aracati, no Ceará. Na história desse mito, segundo a sinopse apresentada no livro *DOCTV – Operação de Rede* (2011, p.188), “(...) uma jovem e presunçosa tecelã é transformada em aranha, depois de competir com a deusa Atena na arte da tecelagem”. Para o realizador, as histórias das rendeiras de Aracati parecem refletir a tragédia do mito grego.

Diversificados recursos técnicos, como o uso de aceleração da imagem para efeitos de passagem temporal na narrativa e complexos movimentos de câmera, foram explorados para enfatizar uma proposta lúdica de aproximação das histórias de algumas personagens e da história do mito.

Dessa forma, o documentário monta imagens do cotidiano das rendeiras, da comunidade, juntamente com recriações imagéticas de memórias de algumas personagens, o som direto das imagens e as narrações fora-de-campo como as de experiências de vida das personagens e da narração do mito grego que, segundo a sinopse, indica uma alegoria das histórias de vida das personagens.

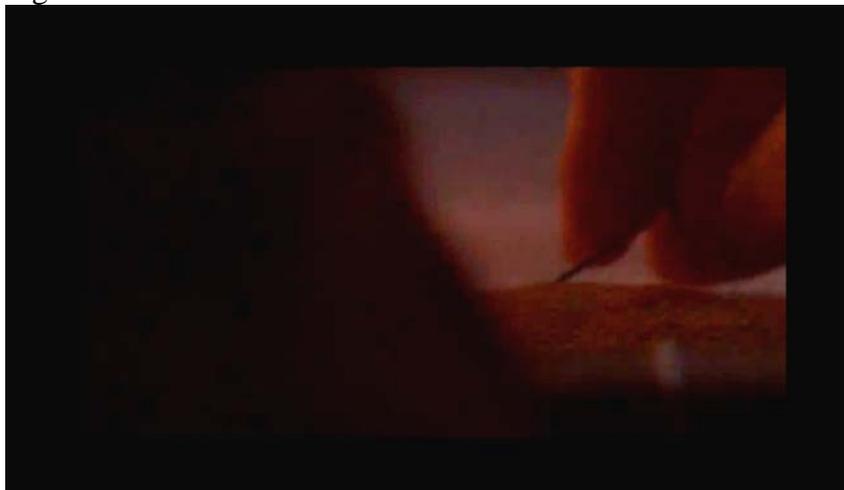
O documentário produz uma narratividade próxima do gênero ficcional, planejada para alcançar efeitos estilizados na imagem e carregados de significações narrativas, ao mesmo tempo em que busca documentar um cotidiano das personagens e da localidade onde vivem.

A primeira sequência do documentário, abre com um plano de detalhe de uma chama. No segundo plano dessa imagem, vemos uma mulher idosa de cabeça baixa bordando. A imagem apresenta tons escuros e avermelhados. Com esse quadro, uma voz feminina fora-de-campo (*voz off*) inicia a narração do mito: “Numa terra muito distante, onde se faziam lindos bordados, nasceu Aracne”.

Após essa fala, a próxima imagem enquadra, em outro plano de detalhe, as mãos de duas personagens que bordam, no mesmo cenário. Como afirma Arlindo Machado, os fragmentos de imagens sugerem o todo, a partir da montagem, tornando visíveis os recortes, as escolhas narrativas. Nessa sequência, a narração fora-de-campo do mito grego continua e outros planos de detalhes do trabalho noturno das rendeiras seguem construindo a cena.

Para Machado (1997, p.194), “(...) o quadro videográfico tende a ser mais estilizado, mais abstrato e, por consequência, bem menos realista do que seus ancestrais, os quadros fotográficos e cinematográficos.” A Figura 24, ilustra um dos quadros estilizados (e minimalistas) dessa cena que abrem a narração do mito.

Figura 24 – Plano de detalhe do trabalho da rendeira



Fonte: *Linhas de Organdi* (2009).

A próxima sequência inicia com uma transição do cenário escuro da cena anterior para o nascer de um dia, a partir do efeito de aceleração da imagem. A transição revela, em plano geral, um terreno com algumas árvores e casas. Quando o aceleração da imagem termina, uma personagem aparece por detrás de uma das casas do terreno. Ela atravessa a imagem caminhando do plano mais interno do quadro, à esquerda, até o primeiro plano do quadro, à direita. A personagem carrega uma haste de madeira com um bordado.

Após essa cena, inicia uma série de planos de conjunto fixos que apresentam as personagens rendeiras ao lado de seus respectivos bordados. A Figura 25, abaixo, ilustra um desses planos de apresentação das sete personagens que olham, diretamente, para a câmera.

Figura 25 – Plano de conjunto da rendeira com o bordado



Fonte: *Linhas de Organdi* (2009).

Outras sequências apresentam imagens do cotidiano do trabalho das rendeiras e das crianças aprendizes por meio de planos de detalhes e, por vezes, do uso de câmera lenta. No plano sonoro, são montados depoimentos fora-de-campo sobre o trabalho de fazer “labirintos”, o gosto pela atividade, algumas lembranças da infância e dos passos para o aprendizado.

Entre essas sequências, foram produzidas cenas de algumas das lembranças citadas nos depoimentos das rendeiras. Exemplo disso é a recriação de uma brincadeira comum entre as crianças, do passado e de hoje, mastigar linhas usadas pelas mães nos bordados. Com recurso de câmera lenta foram montados vários planos próximos e frontais de crianças mastigando linhas. Todas elas olham para a câmera, como ilustra a Figura 26, abaixo.

Figura 26 – Plano próximo e frontal de uma das crianças



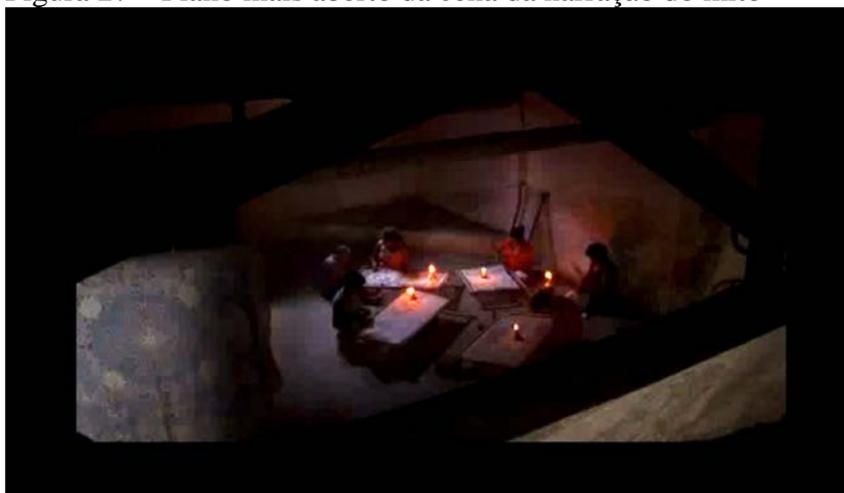
Fonte: *Linhas de Organdi* (2009).

O documentário buscou recriar, imagetivamente, as histórias, pessoais ou coletivas, das personagens, a partir de cenas produzidas com os próprios moradores, de várias idades, da comunidade. Cenas geralmente seguidas por trilhas sonoras ou pela própria narração fora-de-campo das personagens. Os assuntos retratados são, em geral, sobre as brincadeiras de infância, a adolescência, as obrigações do trabalho familiar, os amores, as perdas, etc.

Entre essas cenas, o documentário retoma o cenário da sequência de abertura, a cena do trabalho noturno da rendeiras. Cada vez que essa cena é retomada na narrativa, os planos de detalhe vão sendo substituídos por planos mais abertos, por vezes, com alguns movimentos de câmera.

O objetivo de ir abrindo mais os planos é, aos poucos, apresentar melhor o ambiente da cena produzida do trabalho, à luz de candeeiros, das rendeiras. O plano mais geral da cena está ilustrado na Figura 27. Sempre que a cena é retomada, a narração (em *voz off*) do mito de Aracne continua. E as significações dessa narrativa híbrida vão acontecendo em um ritmo estratégico para a recepção (para o meio exibidor).

Figura 27 – Plano mais aberto da cena da narração do mito



Fonte: *Linhas de Organdi* (2009).

O documentário explora em sua forma enunciativa recursos de significação e técnicos do vídeo, aproximando o gênero documentário das especificidades do meio exibidor, a Televisão, seus aparatos tecnológicos e suas formas de recepção.

Segundo Arlindo Machado (1997, p.192), “(...) sob pena de reduzir toda a riqueza do meio a um conjunto de regras esquemáticas e destituídas de qualquer funcionalidade”, o vídeo sendo um sistema híbrido, pois opera com distintos códigos significantes de outras artes ou técnicas (cinema, teatro, literatura, computação gráfica, etc.), deve contribuir para uma significação própria da mídia eletrônica.

O hibridismo do documentário *Linhas de Organdi* é observado, principalmente, na sua forma enunciativa, para além dos recursos técnicos, pois opera entre alguns códigos de narrativa ficcional e de narrativa documental. A edição entrega doses de encenação (ficção) juntamente com as memórias e relatos dos cotidianos das personagens.

O uso criativo de recursos imagéticos e sonoros capturam de forma mais efetiva a atenção do telespectador, frequentemente, involuntário que, segundo Arlindo Machado (1997), é aquele que passeia pelos canais de televisão com o controle remoto. Dessa forma, as estratégias de abordagem (enunciação) do(s) objeto(s) do documentário de Glauber Filho estiveram em consonância com as formas diversificadas e híbridas que caracterizam o meio de exibição escolhido pelo fomento do DOCTV, a Televisão.

O documentário *Linhas de Organdi* (2009) reflete o modo de produção sugerido pelo edital DOCTV IV, a partir de sua estratégia criativa e original de abordagem audiovisual das personagens da obra. O modo de produção se destacou, principalmente, pela forma enunciativa que uniu dois estilos de narrativa, uma documental e uma ficcional, como estratégia de se relacionar com o objeto ou assunto escolhido.

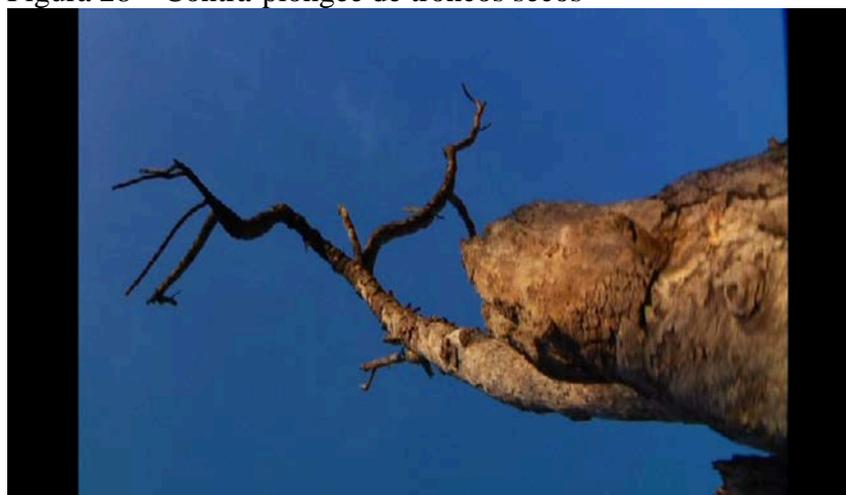
A principal personagem do documentário *Espelho Nativo* (2009), de Philipi Bandeira, é a comunidade indígena dos Tremembé, em Almofala, no litoral norte do Ceará. Segundo a sinopse apresentada em *DOCTV Operação em Rede* (2001, p.187) “(...) os Tremembé lutam para afirmar sua contemporaneidade e assegurar os direitos reservados aos povos indígenas no Brasil.”

O documentário busca em seu enunciado evocar a memória das lutas, os modos de vida e a espiritualidade da comunidade. A obra apresenta imagens e discursos ligados às questões de reconhecimento sociocultural, bem como do direito à proteção das populações indígenas. Segundo a sinopse, essas questões se dão no documentário por meio das relações da comunidade com a sociedade “branca” e da interação com a equipe do filme.

Na forma enunciativa, são produzidas imagens do cotidiano dos Tremembé que dialogam com as antigas práticas culturais e de sobrevivência dos ancestrais, como a pesca, a caça, o preparo dos alimentos, o cuidado com a terra, os trabalhos manuais com o algodão ou a palha, a realização de rituais, etc. Essas imagens são acompanhadas por som direto e ou por narrações fora-de-campo. Por vezes, são apresentadas entrevistas diretas com os personagens.

Após algumas imagens iniciais do documentário são montados dois planos-sequências a partir de longos deslocamentos feitos com câmera na mão. No primeiro plano-sequência, são apresentadas imagens em câmera lenta e *contra-plongée* (objetiva apontada 90 graus para cima do eixo da câmera), de troncos totalmente sem folhas da vegetação presentes no entorno da localidade, conforme ilustra a Figura 28, abaixo.

Figura 28 – Contra-plongée de troncos secos



Fonte: *Espelho Nativo* (2009).

O próximo plano-sequência, apresenta o mesmo ambiente do quadro anterior a partir de uma angulação normal – com relação ao eixo da câmera – porém mais próximo ao solo. A câmera na mão, agora em ritmo normal, segue percorrendo o espaço, desviando-se da vegetação. No plano sonoro desses dois planos-sequências, ouve-se a narração fora-de-campo de uma das lideranças espirituais dos Tremembé.

Esse personagem narra, principalmente, os conhecimentos sobre a existência de um mundo sobrenatural e sobre os espíritos dos ancestrais da comunidade. O próximo quadro, apresenta a imagem fixa e de perfil desse líder espiritual e finaliza a sequência. Essa é a cena de abertura do documentário, a partir desse quadro é apresentado o título da obra.

As próximas cenas passam a apresentar imagens do cotidiano da comunidade. O documentário entra em algumas casas de personagens e reproduz algumas conversas sobre histórias do passado e do presente. Passa a produzir um diálogo imagético entre as atividades cotidianas e as práticas históricas dos índios. A Figura 29 ilustra o tratamento estético desse olhar relacional.

Figura 29 – Plano de detalhe do preparo da pesca



Fonte: *Espelho Nativo* (2009).

Presentes em várias sequências, as imagens que relacionam, simbolicamente, passado e presente da comunidade – em relação aos modos de vida, à cultura e às crenças – revelam uma estratégia de abordagem. Outro exemplo está na cena que mostra um menino carregando uma caça pequena (animal abatido) por uma estrada de areia acompanhado por outra criança, ou na cena em que uma das personagens produz, manualmente, fios de algodão, como ilustra a Figura 30.

Figura 30 – Plano de detalhe da personagem produzindo fios



Fonte: *Espelho Nativo* (2009).

No início dessa cena, o primeiro quadro mostra a personagem sendo observada por um senhor, sentado ao lado. Durante o plano de detalhe da personagem fiando, ouve-se a voz do senhor, ao lado dela, que agora está fora de quadro. Ele narra algumas lembranças de como as mulheres da comunidade se reuniam, em uma das casas, para “dar um dia de fiação”, em suas palavras.

Na cena seguinte, a câmera entra em uma das casas da comunidade, relevando pequenos cômodos até adentrar, totalmente, no espaço onde algumas mulheres estão reunidas. Elas conversam enquanto tecem fios de algodão, umas manualmente e outras em um tear (armação feita de madeira).

Essa cena ainda se compõe de outros quadros (planos fixos). Por fim, as mulheres que estão trabalhando no tear conversam sobre algumas espécies de peixes usados em refeições. Há um corte seco para a próxima cena que apresenta dois homens empurrando uma jangada em direção ao mar.

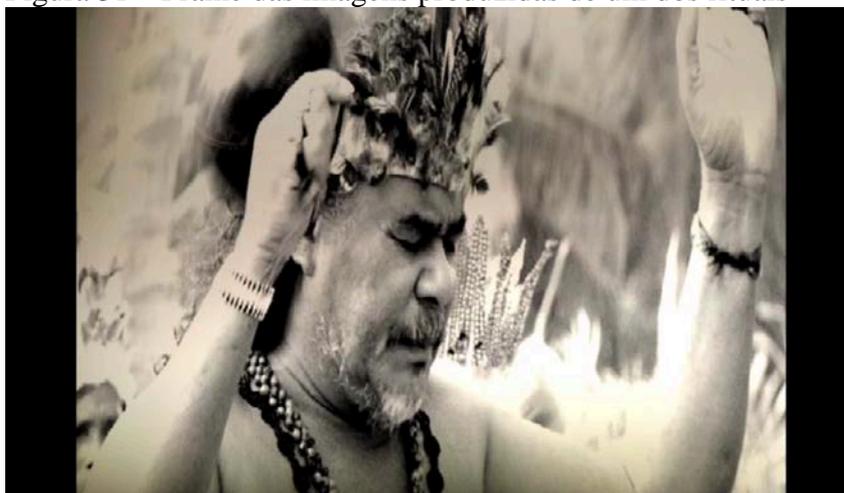
Na próxima cena, vários quadros são montados do trabalho dos dois personagens no mar. O som direto da cena, primeiramente, se mistura ao áudio de uma cantiga sobre jangadeiros, cantada por mulheres sem acompanhamento instrumental. A canção termina, as imagens e som direto da pesca continuam e, por fim, misturam-se ao depoimento fora-de-campo de um dos pescadores. O personagem fala sobre a atividade da pesca.

No documentário, também foram apresentadas sequências de entrevistas diretas com alguns membros da comunidade, lideranças políticas e espirituais. Os discursos apresentam os conflitos externos pelo direito à terra demarcada e os embates culturais que dialogam com as percepções sobre si e sobre a comunidade.

Esses discursos propiciam a reafirmação de memórias e histórias coletivas. As entrevistas são ilustradas, algumas vezes, por imagens de arquivo, de lugares citados nos depoimentos, ou produzidas originalmente pelo documentário, legitimando e atribuindo um sentido histórico aos discursos e à narrativa.

O documentário segue produzindo rodas de conversas e rituais, como ilustra a Figura 31, abaixo. Dessa forma, as últimas cenas do documentário se ligam às primeiras com relação ao enunciado e forma enunciativa.

Figura 31 – Frame das imagens produzidas de um dos rituais



Fonte: *Espelho Nativo* (2009).

Espelho Nativo se ergue sobre a compreensão e uma pesquisa temática que impôs algumas prioridades ao encontro do realizador e da equipe com o objeto do documentário. Dessa forma, foram evidenciadas algumas questões ou hipóteses formuladas na pesquisa sobre a comunidade dos Tremembé.

Como afirma Annie Comolli (2009, p. 40), “(...) existem sempre uma parte de improvisação e uma parte de premeditação na *mise en scène* documentária, quaisquer que sejam a natureza e a duração da pesquisa.” Dessa forma, conclui a autora (2009, p.45) que, “(...) improvisação e premeditação concorrem juntas a transformar a realização fílmica em um verdadeiro instrumento de descoberta e de valorização.”

A estratégia de abordagem reteve, principalmente, aquilo que a comunidade concordou em produzir, para afirmar essas hipóteses. Quando o documentário destaca o cotidiano em relação ao passado da comunidade, este se aproxima, como afirma Annie Comolli (2009, p.33) “(...) mais do reconhecimento do que da descoberta.”, por meio de uma abordagem comparativa, que pressupõe a ilustração de afirmações prévias sobre o objeto.

Um fato inegável é que todo objeto de um documentário é estudado, anteriormente, nas fases de pré-pesquisa ou pesquisa. Além disso, uma equipe e os aparatos técnicos (ou tecnológicos) são também estudados e escolhidos para uma produção. Isso conduz as pretensões imagéticas e informativas da obra e, por vezes, para as formas de exposição, de entrega da obra à recepção.

O documentário *Espelho Nativo* (2009) apresenta alguns processos contemporâneos da comunidade no embate com antigas práticas e crenças, sugerindo a necessidade de novas formas de representatividade demandadas aos índios que, segundo a sinopse de *DOCTV Operação em Rede* (2001, p.187), “Por muitos anos, tiveram que se esconder para sobreviver à violência, ao extermínio e à invasão de suas terras tradicionais. Hoje, ao contrário, precisam mostrar quem são e reafirmar sua cultura”.

A forma enunciativa do documentário buscou apresentar um discurso audiovisual sobre a comunidade dos Tremembé, a partir da interação dos indígenas com a equipe de produção que propiciou a produção de discursos e cenas de reafirmação de uma cultura. Há, intrinsecamente, uma ideia de função social do documentário a partir do discurso de urgência das questões dos direitos indígenas no Ceará e no Brasil.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

De modo geral, a pesquisa histórica desenvolvida reuniu fatos e questões da própria história do documentário brasileiro, das políticas públicas e dos incentivos ao setor cinematográfico/audiovisual, no Brasil e no Estado do Ceará. A partir desses recortes iniciais, o método contribuiu para o entendimento dos modos de produção do DOCTV, bem como para as análises estéticas das obras cearenses fomentadas pelo Programa.

O ponto de partida, motivação principal da pesquisa, foi à ideia de que há influências intrínsecas de um modo de produção, determinado pelo poder público, na criação de uma obra audiovisual. Dessa forma, a pesquisa assumiu uma análise estética relacionada aos embates produzidos entre financiamento público, modos de produção e intervenção criativa.

Essas escolhas estabeleceram certos limites às ferramentas próprias da análise estética/fílmica, entretanto contribuíram para que as discussões levantadas pela pesquisa não tomassem proporções totalmente fora das unidades inscritas nos próprios documentários.

Constatou-se certos graus de complexidade entre as análises estéticas dos sete documentários. Fato que está diretamente ligado ao entendimento do gênero documentário pelo gestão do Programa DOCTV e aos princípios dos modos de produção, estabelecidos em cada edição.

Foi observado que o estímulo das primeiras edições à relevância das temáticas dos documentários legitimou produções cujas formas enunciativas carregaram um cunho mais didático, informativo ou educativo. Posteriormente, o estímulo à originalidade nas abordagens sobre um assunto ou objeto(s) provocou uma valorização das discussões estéticas nas intervenções criativas dos realizadores.

A partir do terceiro edital do Programa, os enunciados e as enunciações dos documentários cearenses tornaram o tratamento estético mais complexo em detrimento de uma ideia de função social do gênero, possibilitando maiores reflexões sobre o fazer documentário.

Os documentários *Borracha para a Vitória* (2004) e *Cidadão Jacaré* (2005), participantes do DOCTV I e II, respectivamente, abordaram enunciados históricos ou de personagens históricos. A forma enunciativa, nesses dois documentários, se desdobra com o principal objetivo de apresentação dos temas.

A informação se sobrepõe à estética, a partir do tom de relatos próximos de uma realidade, enfatizados pelo uso de depoimentos, com planos fechados dos entrevistados; da narração em *voz de Deus* (fora-de-campo) e de materiais de arquivo para compor os

enunciados. Os elementos narrativos e estéticos nesses documentários se inscrevem na busca de melhor evidenciar as relevâncias históricas das temáticas, assim como foi indicado pelos editais das duas primeiras edições.

A declaração, no documento *Balanço da Gestão – DOCTV (2003 – 2006)* do Ministério da Cultura, de que nos dois primeiros editais o DOCTV havia se igualado aos concursos que elegem “o melhor tema” e não a melhor proposta de relação com o tema, revelou a principal mudança no princípio de seleção para o fomento nas próximas edições.

O documentário *As Vilas Volantes – O Verbo Contra o Vento* (2005), participante do DOCTV II, antecipou essas mudanças, inovando na forma estética e narrativa para a apresentação do tema exigido. Tendo como “temática” cinco pequenas cidades do litoral norte cearense e seus habitantes, o documentário levantou discussões sobre a fabulação fazer documentário. Nele são apresentadas as narrativas dos(as) personagens, como fabulação sobre si, e as do próprio documentário, como forma de fabulação sobre o outro, aquela produzida pelo realizador para ser entregue à recepção.

A abertura, no III e IV editais, para assuntos ou objetos relacionados às contemporaneidades das culturas regionais possibilitou o documentário *Sábado à Noite* (2007), a partir do local, discutir sobre possibilidades narrativas do próprio gênero. Esse documentário inscreveu-se a partir do estranhamento e esvaziamento de ações cotidianas em Fortaleza, no sábado à noite, diluindo aspectos regionais para a ascensão da discussão sobre o dispositivo contemporâneo.

Uma Encruzilhada Aprazível (2007), do DOCTV III, produziu um manifesto audiovisual sobre o olhar, a partir de uma abordagem original do contexto de um entroncamento rodoviário. Os recursos estéticos levantaram discussões sobre os contrastes das formas de experimentação da localidade.

Esta enunciação se deu, por exemplo, através das montagens de pontos de vista da câmera que evidenciaram formas de habitar ou experimentar Aprazível, assim como a profundidade de campo das imagens e dos enquadramentos (planos dentro de um mesmo quadro).

No DOCTV IV, a tendência do fomento à abordagens originais e as formas narrativas criativas seguiu, no Ceará, com *Linhas de Organdi* (2009), que apresentou uma narrativa híbrida (com traços ficcionais). Este documentário explorou recursos técnicos e estéticos da linguagem audiovisual em consonância com a dinâmica do meio exibidor, a Televisão.

Segundo Karla Holanda, a riqueza de todas essas formas narrativas, filmes e diretores é justamente as tendências e caminhos artísticos revelados. Segundo a pesquisadora (2014, p. 115),

É evidente que o uso de determinados artifícios estilísticos não é garantia de melhores resultados e nos leva a pensar sobre a inevitabilidade de lidar com as marcas indelévels das diferenças e necessidades de cada região e de cada realizador, que diferem em relação às experiências.

Como exemplo, tais experiências do realizador e dos(as) personagens foram inscritos, narrativa e esteticamente, no documentário *Espelho Nativo* (2009) cuja evocação das memórias dos índios releva muito sobre a necessidade das lutas e também sobre os aliados das causas indígenas. O documentário se estabelece como um desses aliados e aponta para uma busca política para a produção de memórias e transmissão destas.

A pesquisa buscou, nas análises estéticas dos documentários cearenses, a identificação de algumas dessas formas narrativas e estéticas que acenderam, intrinsecamente, a partir da relação apontada entre financiamento público e modos de produção. Por meio desse recorte, a pesquisa identificou e discutiu alguns dos níveis de influência ou coexistência dessa remota relação e o que dela reverberou nas obras produzidas pelo DOCTV, no Ceará.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? : e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- AMANCIO, Tunico. Pacto cinema e estado: os anos Embrafilme. In: **Embrafilme e o cinema brasileiro** [recurso eletrônico] / AndréPiero Gatti - São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. 113 p. em PDF - (cadernos de pesquisa; v. 6)
- AUMONT, Jacques. et al. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- BARBALHO, Alexandre. **A modernização da cultura: políticas para o audiovisual nos governos Tasso Jereissati e Ciro Gomes (Ceará/ 1987- 1998)**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2005.
- _____. **Relações entre estado e cultura no Brasil**. Ijuí : Ed. UNIJUÍ, 1998. 224p.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**; tradução Júlio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008.
- BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. TV CULTURA. **Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro – DOCTV: balanço da gestão (2003-2006)**. Brasília: MEC, 2006.
- CARVALHO, Maria do Rosário de (Org.). **DOCTV: operação de rede**. São Paulo: Instituto Cinema em Transe, 2011.
- CEZAR MIGLIORIN. Negando o conexionismo: Notas Flanantes e Sábado à Noite ou como ficar à altura do risco do real. **Significação: Revista de cultura audiovisual**, São Paulo, n. 32, p.101-116, Semestral, 2009.

COMOLLI, Annie. Elementos de métodos em antropologia fílmica. In: FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe (Org.). **Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009. p. 25-43.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FONSECA, Tânia Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci (Org.). **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

FRANÇA, Vera. **Paradigmas da comunicação: conhecer o quê?**
<<http://www.uff.br/mestcii/vera1.htm>>. Acesso 06/06/2013.

FREIRE, Marcius. **Documentário: ética, estética e formas de representação**. São Paulo: Annablume, 2012.

FURTADO, Beatriz (Org.). **Imagens contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...** São Paulo: Hedra, 2009.v.2.

GATTI, André Piero. **Embrafilme e o cinema brasileiro** [recurso eletrônico]. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. 113 p. em PDF (cadernos de pesquisa; v. 6).

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GUATTARI, Felix. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

HOLANDA, Firmino. História do cinema cearense. In: BIZERRIL, Luiz (Org.). **Cartografia do audiovisual cearense**. Fortaleza: Dedo de Moça Ed. e Comunicação, 2012. p. 35-58.

_____. **Vestígios de um cinema**. 2011. Disponível em: <http://accv-ce.blogspot.com.br/2011_10_01_archive.html>. Acesso em: 23 jun. 2013.

HOLANDA, Karla. A estética nos filmes do DocTV. **Rebeca: Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual**, São Paulo, n. 21, p.104-118, jun. 2014. Semestral. Disponível em: <<http://www.socine.org.br/rebeca>>. Acesso em: 06 nov. 2014.

_____. **Documentário nordestino: mapeamento, história e análise**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

_____. **DOCTV: a produção independente na televisão**. 2013. 237f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação, Rio de Janeiro, 2013.

IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani (org.). **Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século**. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

IKEDA, Marcelo. **Leis de incentivo para o audiovisual: como captar recursos para o projeto de uma obra de cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2013.

_____. **O modelo das leis de incentivo fiscal e as políticas públicas cinematográficas a partir da década de noventa**. 2011. 200 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Curso de Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

JULLIER, Laurent; MARI, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LUCAS, Meize de Lucena. O cinema entre fronteiras. In: FURTADO, Beatriz (Org.). **Imagem contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games** São Paulo: Hedra, 2009. p. 107-118.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

MONTE-MÓR, Patrícia. Tendências do documentário etnográfico. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004. p. 97-116.

MOREIRA, Fayga Rocha et al. A Secretaria do Audiovisual: políticas de cultura, políticas de comunicação. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). **Políticas Culturais no Governo Lula**. Salvador: Edufba, 2010. p. 133-158.

MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (org). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005. (Coleção Campo Imagético).

RAMOS, Fernão Pessoa. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art editora, 1987.

_____. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.).

Documentário no Brasil: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004. p. 81-96.

_____. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2008.

_____. Os quatro cavaleiros do apocalipse nos estudos de cinema no Brasil. In: ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL DA SOCINE. XII., 2011, São Paulo, **Anais...** São Paulo: SOCINE, 2011. v. 1.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais no Governo Lula**. Salvador: Edufba, 2010.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia e NOVAES, Sylvia Cainby. **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. São Paulo: Edusc, 2005. p. 57 – 71.

SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e o documentário. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004. p. 261-296.

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.

SILVA, Frederico A. Barbosa da. **Economia e Política Cultural: acesso, emprego e financiamento**. Brasília: Ministério da Cultura, 2007. 308p.

_____. **Política cultural no Brasil, 2002-2006: acompanhamento e análise**. Brasília: Ministério da Cultura, 2007.

SIMIS, Anita. A relação entre a televisão e a produção independente. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXIII., 2000, Manaus. **Anais ...** Manaus: Intercom, 2000.

_____. **Estado e cinema no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Annablume; Fapesp; Itaú Cultural, 2008.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento. **Augusto Guzzo Revista Acadêmica**, São Paulo, n. 6, p.14-18, 2003. Semestral.

TACCA, Fernando de. Luiz Thomaz Reis: etnografias fílmicas estratégicas. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004. p. 313-370.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.