



Regionalizando a produção de documentários – DocTV

A regional production of documentaries - DocTV

Karla Holanda²

RESUMO O DocTV foi um programa de fomento do governo federal que funcionou entre 2003 e 2010 e teve em sua base promover a descentralização da produção de documentários no país, ao favorecer a participação de todos os estados brasileiros. Da mesma forma que garantiu que todas as regiões do país produzissem, promoveu a exibição dos filmes em cadeia nacional através das emissoras públicas. Esse caráter regional da produção e da exibição é raro na relação entre a televisão e a produção independente brasileira. Este artigo, demonstrando a complexidade de execução do Programa, detalha seu funcionamento, alguns resultados alcançados e os princípios norteadores, inspirados numa agenda internacional que advoga em favor da diversidade cultural.

PALAVRAS-CHAVE Documentário; produção independente; políticas públicas.

ABSTRACT DocTV Program was a project created and carried out by Brazilian Ministry of Culture (2003-2010). Documentaries on DocTV were produced in each state and exhibited on the national network by way of public stations. This regional character in their production and exhibition is rare in the history of relationship between television and independent production in Brazil. This paper details the Program's operation as well as its guiding principles and results.

KEYWORDS Documentary film; independent production; public policies.

² Professora do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal de Juiz de Fora, é doutora em Comunicação, pela UFF e mestra em Mídia pela Unicamp. É autora do livro "Documentário nordestino - mapeamento, história e análise" (Annablume, 2008) e de outros textos que giram em torno de documentário, produção independente, televisão, regionalização, estética e autoria feminina. E-mail: holanda.k@gmail.com



Linhas gerais do Programa DocTV

Dentre os mecanismos de incentivo à produção independente de documentários brasileiros na primeira década do ano 2000, destaca-se o DocTV por ser o único programa que contempla, já em sua definição, o aspecto da regionalização. O programa foi instituído através de convênio firmado entre o Ministério da Cultura, a Fundação Padre Anchieta/TV Cultura e a Associação Brasileira das Emissores Públicas, Educativas e Culturais – ABEPEC, em agosto de 2003. Os recursos financeiros foram provenientes do Fundo Nacional de Cultura (80%) e das TVs públicas (20%). Até a terceira edição do programa o valor destinado a cada projeto contemplado pelo edital era 100 mil reais, sendo que a contrapartida da TV pública podia se dar por meio de serviços ou equipamentos - na quarta e última edição passou a ser 110 mil reais e a contrapartida deveria ser, necessariamente, em dinheiro. A Coordenação Executiva do Programa orientou a estruturação da Rede DocTV, através da implantação de Polos Estaduais de Produção e Teledifusão, que foram formados graças à parceria entre as TVs públicas e as seções estaduais da Associação Brasileira dos Documentaristas - ABD - dos 26 estados e do Distrito Federal. Os concursos para seleção dos projetos concorrentes foram realizados simultaneamente nos estados e, uma vez produzidos, os filmes deveriam ser veiculados em cadeia nacional pelas próprias TVs públicas parceiras, segundo o Balanço DocTV – 2003-2006, relatório produzido pela gestão do Programa DocTV.

O DocTV nacional realizou quatro edições entre 2003 e 2010 e foi expressiva a quantidade de filmes produzidos. Na primeira edição, o programa produziu 26 documentários em 20 estados; na segunda, 35 documentários nos 27 estados, repetindo o mesmo na terceira edição. Em 2009, foram 55

projetos em 26 estados (à exceção do Mato Grosso do Sul) na quarta e mais recente edição. Portanto, nas quatro primeiras edições, o programa coproduziu 151 documentários². Os documentários tinham 55 minutos de duração nas duas primeiras edições e 52 minutos nas duas últimas, ocupando cada filme uma hora da grade televisiva. Cada emissora investia o valor de 20% de um projeto e recebia todos os demais filmes produzidos para veicular em sua programação.

Antes de detalhar o funcionamento do DocTV e apresentar alguns dos seus resultados, demonstrando a complexidade de sua execução, discutirei os princípios que o nortearam.

Diversidade cultural na agenda política internacional

A meta pública brasileira do início do novo século, na área da cultura, tem iniciado um discurso em favor da diversidade cultural. Mas é no governo Lula que essas metas tomam feição concreta, como se verifica no Plano Nacional de Cultura (PNC), previsto na Constituição Brasileira por meio da emenda constitucional nº 48, de 10 de agosto de 2005, e que foi aprovado pelo Congresso Nacional em novembro de 2010. O PNC tem o propósito de “conceituar, organizar, estruturar e implementar políticas públicas de cultura em todo o País”.³ E, dentre sua proposta de diretrizes, prevê ações que estimulam a produção regional, como nos itens:

- 1.18. Fomentar, por meio de seleções públicas, a produção regional e independente de progra-

2 De acordo com a catalogação do livro DocTV: operação de rede (2010), que não inclui todos os filmes produzidos pelas “carteiras especiais” do programa, ou seja, a quantidade de filmes é ainda maior.

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

mas culturais para a rede de rádio e televisão pública, a exemplo do programa DocTV.

1.24. Fomentar a regionalização da produção artística e cultural brasileira, por meio do apoio à criação, registro, difusão e distribuição de obras, ampliando o reconhecimento da diversidade de expressões provenientes de todas as regiões do país.⁴

Como apontam Medeiros e Lima (2011), a gestão pública brasileira possuía um modelo fortemente centralizador, construído nos anos da ditadura militar, mas que, com a promulgação da Constituição Federal em 1988, passou a um modelo descentralizado e democratizante, além de buscar parcerias entre Estado e sociedade civil e diferentes níveis e órgãos do mesmo Estado. É a partir de dois movimentos que a descentralização surge na agenda governamental brasileira. O primeiro é esse que se dá orientado pela Constituição, que reafirma o papel de estados e municípios e reforça a participação de entidades da sociedade civil. O segundo movimento é a Reforma do Estado, que procura diminuir o tamanho do aparato estatal e permite novas formas de articulação entre esferas de governo. Ainda segundo as autoras, o sucesso da descentralização de funções e responsabilidades depende da capacidade fiscal e administrativa e cultura cívica local.⁵ Mas, sobretudo, depende de estratégias de indução, como os planos nacionais e portarias específicas para políticas setoriais, além de incentivos que o governo central adota

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

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

para a participação dos governos locais (MEDEIROS e LIMA, 2011, pp. 215-217).

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

O tema da diversidade cultural, previsto no item 1.24 da proposta de diretrizes do PNC (transcrito acima), ganha as agendas políticas internacionais inspirado pela Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, ou simplesmente, Convenção da Diversidade Cultural, promulgada pela UNESCO, em 2005, de acordo com Pitombo (2009). Segundo a autora, alguns analistas apontam as rodadas travadas na Organização Mundial do Comércio (OMC) ao redor do comércio de bens simbólicos, o fator deflagrador para que uma variedade de agentes - países, organizações internacionais e organizações não governamentais - se organizassem para criar um instrumento normativo em torno da diversidade cultural, que resultou na referida Convenção. No entanto, Pitombo (2009) acredita que seria redutor tomar esse fator como o primordial. Para ela, interessa compreender o processo por trás do surgimento da Convenção, revelando o lugar de destaque que os bens simbólicos vêm ganhando nas últimas décadas. Embora sua versão final seja de 2005, a Convenção teve seu processo iniciado em 2003 e as sementes que lhes deram origem foram lançadas ainda no início dos anos 1990. Alguns eventos são destacados como marcos que dispararam a criação da Convenção da UNESCO,



como o tema da exceção cultural e o papel da França e do Canadá à frente dos debates sobre a liberalização do comércio de bens culturais (em especial o audiovisual). Outro evento importante é a constituição de novos espaços transnacionais (fóruns, conferências, reuniões) e a emergência de novos atores (organizações internacionais e não governamentais), que tiveram posição fundamental na formação de um quadro institucional internacional focado no debate sobre a diversidade cultural (PITOMBO, 2009, pp. 35-8).

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

dições populares”, etc, a base que apoiará ações relacionadas ao tema da diversidade cultural (PITOMBO, 2009, pp. 35-42).

Pitombo (2009) informa ainda que em 1995, com o objetivo de avaliar os aspectos culturais do desenvolvimento, foi publicado o Relatório Nossa Diversidade Criadora, a pedido da UNESCO. O relatório, segundo a autora, constituiu-se numa:

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

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

globalidade – frear a lógica homogeneizante da indústria cultural era a preocupação latente nos debates (PITOMBO, 2009, p. 48).

É sob esse pano de fundo mundial que o Brasil desenvolve suas políticas públicas culturais no início do novo século. Representantes do segmento audiovisual brasileiro reuniram-se no Seminário Nacional do Audiovisual,⁶ ainda em dezembro de 2002, com a equipe de transição de governo e com a coordenação do programa de governo do futuro presidente, que iniciaria seu primeiro mandato em 2003, para apresentar um quadro da situação do setor e suas respectivas propostas. Dentre as seis mesas temáticas, na específica sobre “televisão”,⁷ foi apontado no primeiro tópico, o desequilíbrio na programação regional, monopolizada na região Sudeste, “com a decorrente imposição de valores, costumes, sotaques e comportamentos dos dois centros mais avançados (São Paulo e Rio de Janeiro) ao conjunto do país”. No segundo tópico, solicita-se a abertura da grade de programação da televisão para a produção independente, sob o seguinte argumento:

Atualmente, as redes de televisão brasileiras tomam para si a prerrogativa de serem as únicas produtoras dos programas brasileiros que veiculam. Essa prática é inexistente nos países de democracia avançada, que impõem per-

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

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

centuais obrigatórios de veiculação de produção independente – aquela produzida fora das emissoras. Os canais de televisão aberta são, em todo o mundo, objeto de concessão pública e, enquanto tal, devem atender aos preceitos de multiplicidade de opiniões e de diversidade cultural que só a produção independente e programação regionalizada podem oferecer. Nos Estados Unidos, essa obrigatoriedade fez com que as redes pudessem veicular apenas 30% de produção própria. Na União Européia, o percentual obrigatório de veiculação de produção independente nunca é inferior a 10% chegando, em alguns países, a 25%, caso do Reino Unido (Relatório, mimeo, p. 4).

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

O desenho do DocTV

O Secretário do Audiovisual do recém-governo empossado, em 2003, era Orlando Senna, que assumiu o cargo com a prioridade emergencial de transformar a Secretaria, de fato, em audiovisual, já que, segundo ele, suas ações até então se



centravam no setor cinematográfico. Assim, um mês depois de assumir o cargo, com as bases do relatório do Seminário Nacional do Audiovisual, Senna iniciou o desenho do DocTV, programa que deveria fomentar a produção e, ao mesmo tempo, a distribuição (SENNA, 2011, p. 15).

Entre 1998 e 2002, Mário Borgneth dirigiu o Núcleo de Documentários da TV Cultura, onde coordenou um programa que havia concebido e que consistia na realização de “coproduções com realizadores independentes de todo o país, exibidas em rede de canais públicos em uma faixa intitulada DOC.BRASIL e com uma média de 75 produções anuais”, de acordo com Senna (2011). O objetivo do programa de Borgneth era contornar as limitações orçamentárias da TV Cultura, ao atrair a participação da produção independente em exibições em rede, que significava uma fonte de retorno, embora pequeno, ao produtor. No entanto, segundo Senna (2011), “a rede de 23 emissoras encaixadas pela TV Cultura não tinha muita coesão, os furos de rede eram constantes e o crescimento da produção exigia mais participação financeira da TV Cultura, que já estava no seu limite” (SENNA, 2011, s/p). A SAV podia oferecer justamente o que faltava: o recurso financeiro para fomentar um programa desse porte e superar as adversidades. A verba poderia ser garantida imediatamente através do orçamento previsto para a TV Cultura e Arte, que existiu nos dois últimos anos do governo Fernando Henrique Cardoso, e que acabava de ser extinta (SENNA, 2011, pp.18-19).

Mário Borgneth, em entrevista a este trabalho, explica que naquele momento a TV Cultura discutia qual o modelo mais adequado de conteúdos em geral e de documentário em particular numa TV pública: “quais eram as especificidades do modelo de produção que carregava o DNA da tele-

visão pública e, por outro lado, discutia também uma forte crise financeira”. Impulsionados por esses dois vetores, acabaram criando um modelo bem sucedido, segundo Borgneth, que articulava três grandes elementos: a produção independente, a televisão e as leis de incentivo. O produtor independente produzia os conteúdos através de incentivo fiscal, mas era importante para seus patrocinadores ter a garantia de exibição das obras. E para a TV Cultura o interesse era estabelecer “uma linha de documentários que espelhasse o pluralismo estético e temático, entendendo que uma televisão pública deve ser resultante de uma parceria original com a sociedade”. Nesse arranjo formado entre as três partes, foram produzidos quase 300 documentários, entre 1998 e 2002, no Núcleo de Documentários da TV Cultura, de acordo com Borgneth. Inicialmente, as produções se restringiam a São Paulo, em seguida estenderam-se para o Rio de Janeiro e começaram a se “regionalizar”, envolvendo outros estados. Borgneth esclarece que a rede pública de televisão tinha alguns horários que eram de difusão nacional, nos quais todas as emissoras compartilhavam a mesma programação. Os programas de documentários constituíam o horário da rede pública e os estados também almejavam participar daquela programação. Primeiro, diz o ex-coordenador:

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

Havia dois tipos de relacionamento com os independentes, diz Borgneth: o padrão, que eram as coproduções, implicava num aporte financeiro da TV Cultura, “um percentual minoritário de recursos

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

A experiência da TV Cultura interessou à Secretaria do Audiovisual, mas ela poderia ser aprimorada, acreditava Orlando Senna (2011). Nas conversas subsequentes para se definir o desenho do DocTV, Senna conta que chegaram à conclusão de que um orçamento adequado para produzir um documentário de 52 minutos deveria ser de cem mil reais e que as emissoras da rede deveriam ser coprodutoras minoritárias. Com isso, Borgneth propôs que cada emissora custeasse 20% do orçamento de um programa e os 80% restantes seriam provenientes de recursos federais. Senna diz ter se surpreendido com o disparate da proporção, mas seu chefe de gabinete e ex-aluno Leopoldo Nunes, vibrou, ajudando-o a aclarar o caminho. Assim, Senna entendeu que

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

A “mágica” seria a isca para atrair o interesse

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

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

Ainda em seu texto no livro DocTV: operação de rede, Senna (2011) menciona a “delicada articulação do governo Lula com o governo tucano opositor de São Paulo para concretizar a co-operação com a TV Cultura e a criação de uma Carteira Especial paulista”. Entretanto, foi a carteira especial mais forte, o que seria natural pela estatura do estado, mas, diz ele, foi “uma costura árdua e filigranada, porque aconteceu no momen-



to em que a oposição esteve mais forte nos oito anos do governo Lula e não queria ceder espaços e sim ocupá-los” (SENNÁ, 2011, p. 19).

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

DocTV em detalhes

Para verticalizar o mergulho na experiência do DocTV, esmiuçarei seu funcionamento tendo como ponto de partida o relatório Balanço DocTV – 2003-2006, produzido por seus próprios gestores, e que considerou as três primeiras edições do programa. Segundo o Balanço, o plano de trabalho do DocTV consistiu em alguns aspectos. Ao reproduzi-los abaixo entre aspas, farei observações referentes a cada um:

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

Para ocupar a frente desses polos estaduais, firmaram-se parcerias. De um lado, com as ABDs locais, que davam suporte à produção e, de outro, com as TVs públicas também locais, que entravam com a contrapartida de 20% do DocTV selecionado em seu estado e, em troca, recebiam o direito da teledifusão de todas as demais produções re-

alizadas pelo país. No entanto, o Balanço DocTV – 2003-2006 informa que essa implantação foi um dos grandes problemas no início devido ao enfrentamento da ausência de ABDs em alguns estados e de TV pública em outros. Assim, os gestores também ajudaram a criar as ABDs nos estados do Piauí e Pará e tiveram que contornar a falta de TV pública em Rondônia e Amapá, através da conquista de apoio de suas secretarias estaduais de cultura, que se comprometeram com a exibição numa estratégia alternativa de difusão.

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

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

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

Na primeira edição do programa houve uma Oficina de Planejamento Estratégico. Na segunda e terceira edições foram realizadas, além dessa oficina, a Oficina de Planejamento de Difusão. Tais oficinas, realizadas em São Paulo, Salvador, Belo Horizonte e Brasília, contavam com a participação das TVs públicas, das seções estaduais da ABD, de algumas representações da produção independente (AL, AM, RR, AC e RO) e das Secretarias Es-

taduais de Cultura de Rondônia e do Amapá.

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

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

O Relatório informa que o número de documentários produzidos em cada estado resulta do cruzamento da capacidade de investimento da Secretaria do Audiovisual e da capacidade de contrapartida da TV pública local. Assim, houve estados que abriram concursos para selecionar dois projetos em vez de somente um, que seria a regra – eram as chamadas “carteiras especiais”.

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

Não é surpresa que o estado mais rico do país, São Paulo, tenha alcançado numa só edição até sete documentários nas carteiras especiais, mas é surpreendente que estados como Tocantins, Piauí, Goiás, Pará, Maranhão, sem tradição audiovisual, também tenham conquistado o interesse de investidores locais. Nessa carteira não há investimento federal direto. Os filmes são realizados

com recursos da iniciativa privada local, mas recebem o mesmo tratamento em relação à difusão: são exibidos em cadeia nacional e estão incluídos nas chamadas comerciais. Iniciada a partir da segunda edição, que produziu quatro filmes extras, as carteiras especiais estavam tendo uma adesão crescente: na terceira edição foram 15 documentários extras e na quarta, foram 20, como afirma o ex-coordenador do DocTV, Max Eluard, em entrevista a este trabalho (ELUARD, 2011).

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

Tomando a terceira edição como exemplo, dentre os 859 projetos apresentados para seleção em todo país, vê-se que a região Norte, que tradicionalmente não participa de concursos nacionais ou participa em número inexpressivo, esteve presente com 87 projetos candidatos. A região Centro-Oeste esteve presente com 77; o Nordeste com 210; o Sul com 119. A região Sudeste, mais participativa em editais de maneira geral, foi a que mais apresentou projetos (366), embora a proporção não seja tão grande quanto costuma ser.

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

A partir da segunda edição, os realizadores dos projetos contemplados passaram a ser obrigados a frequentar oficinas antes das filmagens. O pro-



pósito era discutir aspectos estéticos das propostas dos documentários com cineastas experientes antes de partirem para a produção propriamente.

Renato Nery, ex-coordenador do DocTV e, na ocasião em que concedeu entrevista a este trabalho, coordenador de coprodução e políticas públicas da TV Cultura, fala que tais oficinas provocavam importantes reflexões nos realizadores e exemplifica com um DocTV III, *As cores da caatinga*, em que a diretora Isana Pontes, jornalista de formação, que “entendia o documentário como extensão do jornalismo (...), sofreu no processo das oficinas porque ela teve que se colocar à disposição de novas possibilidades que não eram jornalismo” (NERY, 2011). As implicações decorrentes dessa forte preocupação do DocTV – a questão estética – não serão aprofundadas neste texto.

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

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

No Piauí, as poucas produtoras ligadas ao audiovisual dedicam-se ao mercado publicitário e a campanhas políticas. Com o programa, o estado criou sua ABD e com apoio do governo local na

cessão de um prédio público tornou-se uma das mais bem estruturadas e equipadas sedes do país, passando a atuar na formação de dezenas de pessoas através de cursos e oficinas ministrados por profissionais experientes. Essas pessoas começam a ser absorvidas em novas produções locais, inclusive de fora do estado. Com poucos cineastas que produzem com certa regularidade no estado, como Douglas Machado e Cícero Filho, ouvem-se burburinhos de estreates e o vislumbre de novas possibilidades. Além disso, a ABD-PI realiza expedições itinerantes, onde são oferecidas oficinas de vídeo em cidades e vilarejos distantes da capital.⁸

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

Nas quatro edições do DocTV nacional, nenhum filme deixou de ser entregue, como assegurou Alcoforado. O problema mais grave que tiveram que enfrentar foi a desistência de um projeto amapaense selecionado, que, ao chegar às filmagens, encontrou dificuldades incontornáveis para filmar com a comunidade indígena, central na proposta. Nesse caso, chamaram o segundo colocado (ALCOFORADO, 2012).

Outra contribuição do DocTV nessa relação com a produção independente que Max Eluard aponta

⁸ De acordo com testemunho pessoal e de informações do site da ABD-PI. Disponível em <<http://abd-piaui.blogspot.com.br>>. Acesso em: 15/06/2011.

está nos editais de fomento à produção que, mesmo em caso de documentários, costumavam exigir itens apropriados a um filme de ficção, como roteiro. Alguns editais posteriores de fomento à produção de documentários, como os da Prefeitura e do Estado de São Paulo, passaram a incorporar o modelo do regulamento do DocTV, que é pensado especificamente para documentário.

f)“Na distribuição desse conteúdo para todo o território nacional, por meio de geração via satélite, garantindo espaços às expressões regionais”;

g)“Na exibição dos documentários pela programação em circuito nacional de teledifusão”.

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

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

Considerações finais

Como se verifica, o DocTV não é um programa simples de ser implementado, pois exige articulação com diversas instâncias e revisões constantes de seus rumos. Dificilmente, ao menos na abrangência original, ele retornará. Ao lado

de Paulo Alcoforado, estiveram na execução do Programa Maurício Hirata, Renato Nery e Max Eluard, além de outros que foram chegando nas edições seguintes. Os gestores tinham ideia precisa de seu alcance e enfrentaram resistência na sustentação de seus princípios. Em relação à exigência do anonimato do proponente na apresentação do projeto, por exemplo, Alcoforado diz que alguns produtores independentes eram contra, mas ele argumentava que, às vezes, um realizador muito bom e experiente podia estar numa má jornada e, assim, o anonimato poderia deixar os membros das comissões livres para escolher o melhor projeto. Segundo Alcoforado, da primeira à quarta edição a qualidade dos documentários foi crescente, o que seria reflexo das ações implantadas (ALCOFORADO, 2012).

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



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MEDEIROS, Anny Karine; LIMA, Luciana Piazzon Barbosa. Descentralização e articulação enquanto estratégia de expansão de políticas públicas: estudo de caso do Programa Cultura Viva. In: Cultura Viva: as práticas de pontos e pontões. Brasília: Ipea, Coordenação de Cultura, 2011. pp. 215-236.

PITOMBO, Mariella. Espaços e atores da diversidade cultural. In: CALABRE, Lia (org.). Políticas culturais: reflexões e ações. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009. pp. 35-59.

SENNÁ, Orlando. Biografia precoce do DocTV. In: CAETANO, Maria do Rosário (org.). DocTV: operação de rede. São Paulo: Instituto Cinema em Transe, 2011. pp. 15-24.

_____. Relatório do Seminário Nacional do Audiovisual. Rio de Janeiro, mimeo, 2002.

Entrevistas/Depoimentos

ALCOFORADO, Paulo. Depoimento [18 de outubro, 2012]. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Karla Holanda.

BORGNETH, Mário. Depoimento [10 de setembro, 2012]. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Karla Holanda.

ELUARD, Max. Depoimento [22 de março, 2011]. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Karla Holanda.

HIRATA, Maurício. Depoimento [18 de outubro, 2012]. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Karla Holanda.

NERY, Renato. Depoimento [17 de maio, 2011]. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Karla Holanda.

SENNÁ, Orlando. Depoimento [4 de abril, 2011]. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Karla Holanda.

Regionalizando a produção de documentários – DocTV
Karla Holanda

Data do Envio: 11 de agosto de 2013.
Data do aceite: 14 de novembro de 2013.

