

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**CARTOGRAFIA DO DOCUMENTÁRIO NO SUL DO BRASIL:  
IDENTIDADES E TRANSVERSALIDADES NO PROCESSO DE PRODUÇÃO E  
CIRCULAÇÃO**

**TESE DE DOUTORADO**

**Neli Fabiane Mombelli**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2017**

**CARTOGRAFIA DO DOCUMENTÁRIO NO SUL DO BRASIL: IDENTIDADES E  
TRANSVERSALIDADES NO PROCESSO DE PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO**

**Por**

**Neli Fabiane Mombelli**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em  
Comunicação, área de concentração em Comunicação Midiática,  
da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM),  
como requisito para obtenção do grau de  
**Doutora em Comunicação.**

**Orientador: Professor Dr. Cássio dos Santos Tomaim**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2017**

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Mombelli, Neli Fabiane

Cartografia do Documentário no Sul do Brasil:  
Identidades e Transversalidades no Processo de Produção e  
Circulação / Neli Fabiane Mombelli.- 2017.

245 p.; 30 cm

Orientador: Cássio dos Santos Tomaim  
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de  
Pós-Graduação em Comunicação, RS, 2017

1. Documentário 2. Autonomia Relativa 3. Identidade  
4. Produção 5. Circulação I. Tomaim, Cássio dos Santos II.  
Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a Tese de Doutorado**

**CARTOGRAFIA DO DOCUMENTÁRIO NO SUL DO BRASIL:  
IDENTIDADES E TRANSVERSALIDADES NO PROCESSO DE PRODUÇÃO E  
CIRCULAÇÃO**

elaborada por  
**Neli Fabiane Mombelli**

Como requisito parcial para obtenção do grau de  
**Doutora em Comunicação**

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

**Dr. Cássio dos Santos Tomaim – UFSM**  
Presidente/Orientador

---

**Dr. Carlos Gerbase - PUCRS** (videoconferência)

---

**Dr. Cezar Migliorin - UFF**

---

**Dr.<sup>a</sup> Liliane Dutra Brignol - UFSM**

---

**Dr.<sup>a</sup> Nísia Martins do Rosário - UFRGS** (parecer)

Santa Maria, 10 de março de 2017.

## AGRADECIMENTOS

Embora esta seja uma das primeiras páginas a serem lidas, quando lidas, é das últimas que escrevemos. E isso significa que mais uma etapa da nossa vida chega ao fim e que, para isso acontecer, muitas foram as conversas, as trocas, as angústias, as alegrias, as perdas, as descobertas e os encontros. Quer dizer que, como em um filme documentário, porque aqui somos assertivos ao real, muitas foram as pessoas que contribuíram para percorrer o caminho desta tese, logo, a lista de créditos é longa.

Tentarei ser breve, iniciando pelo princípio: minha família. Ela é grande, mas o núcleo é pequeno – minha mãe Niliane, meu pai Lucir e minha maninha Bruna, que são meus esteios. E mesmo tendo partido antes mesmo de eu ter imaginado toda a minha trajetória acadêmica, minha nona Fortuna, que sempre me orientou a estudar. Não encontro palavras para descrever tudo o que eles representam na minha vida.

E se há alguém que completa o meu mundo e ainda recria outros tantos, que compartilha, experiencia, sonha, voa, pousa, cativa e afaga, que, como eu, preza pelo plural e entende o singular como essência e não como individualismo, é Marcos, que trilha os dias comigo. E com ele a família aumenta, pois agregam-se Marione, Ju e Thiago.

Outra família com quem aprendo muito, ensino e aprendo, é a TV OVO. Um lugar de coletividade, horizontal e criativo, de amizades e conexões com o audiovisual e com a cultura. Como é uma família flutuante, com gente indo e vindo a todo momento, citarei aqui parte dessa família de nomes repetidos: Alex, Denise, Paulo T., Paulo H., Rafa, Júlia S., Julia M., Heitor, Helena, Alice, Manu, Malu, Renan, Preto, William, Laura, Fran C., Nicoli e Tranquilo.

E a família infinita de laços afetivos que se formam pela afinidade no sacolejo da vida. Das amigas que se entrelaçam para além da academia, que são ouvidos, coração e ternura: Luciana, Tina, Luciane, Sofia, Marilice, Priscila, Maro, Candice e Simoni. Dos mestres que se tornam amigos essenciais: Rosana, Glaíse e Áurea. Das amigas que nos empurram e dão uma mãozinha quando falta fôlego: Nina, Bruna T., Luiza C., Carol P. e Giba. Há ainda os colegas do curso de Jornalismo da Unifra e os alunos, com quem aprendo e cresço constantemente, e há tantas pessoas e sorrisos que nos atravessam, mas que falta espaço e memória para registrar todos de uma vez.

E se chegar até aqui foi possível, é porque houve quem me acolhesse e acreditasse em minhas ideias. Se orientar pode ter percalços, acredito que Cássio e eu também construímos um espaço importante de trocas e de reflexão durante este tempo de convívio e aprendizado.

Assim como os professores e colegas do Poscom, que integraram essa rede de trocas de conhecimento.

Quem também integrou essa caminhada, e que só permitiu que eu trabalhasse com a cartografia como metodologia, foram os diversos organizadores e envolvidos em mostras e festivais da região Sul que forneceram os dados iniciais para o mapeamento da pesquisa: Paulo Scarduelli e Marilha (Panvision e FAM), Nilo Arruda Mortara e Argel Medeiros (Festival de Londrina), Salete Sirino (Avec), Michele Villanova e Joana Ferraz (Festival Est. de Guaíba), Paulo Castellain (Festival de Blumenau), Juliane Fossatti (SMVC), Schimo (Festival de Santa Rosa), Julio Cesar Fernandes (Festival de Cascavel), Pery de Canti (Festival de Maringá), Marcos Saboia (Cinemateca de Curitiba), Mariângela Cardoso (Cinest), Lucas Cassales (Diálogo de Cinema), Silvia Conter (Gramado Cine e Vídeo), Filipe Matzembacher (Close Festival), Beti Tomasi (Democracine), Fábio Allon (Curta 8), Fabrício Porto (Mostra Cinevídeo Joinville), Kelly Farah (Curta Pinhais), William Biagioli (Olhar de Cinema), Solange Lingnau (Ficbic), André Gevaerd (Cinerama BC), Valdemir (Festival de Santo Ângelo), Antônio Rozeng (Mostra de Criciúma), Thiago Skárnio (Catavídeo) e Ramiro Azevedo (Cine Esquema Novo). Uma rede de contatos se formou para que eu conseguisse os dados, logo, se alguém não está aqui, me desculpe pelo lapso.

Para além do mapeamento, a pesquisa se deu em continuidade com o retorno de 69 pessoas que atenderam ao questionário (elas estão listadas no Apêndice III deste trabalho) e dos 13 entrevistados que cederam seu tempo para atender às demandas desta tese: Mariana, Lissandro, Marcos, Tati, Chico, Marcia, Fernanda, Yanko, Isabelle, Ernoy, Guto, Lallo e Diego.

Cabe aqui também explicitar o olhar cuidadoso com o texto da qualificação lançado pelos professores Liliane, Nísia, Carlos e Anita e que, agora, na composição final, debruçam-se novamente para trazer contribuições, juntamente com Cezar, que passa a integrar a banca final. Além de banca, são pesquisadores que, com seus textos e estudos, contribuíram para a construção deste trabalho.

Eu também poderia citar a trilha sonora que acompanhou a elaboração desta obra, já que estamos falando de audiovisual, contudo, me alongaria por demais. Basta dizer que o som foi imprescindível durante todo este tempo.

E, por fim, como todo filme traz os patrocínios e apoios, a mim é importante dizer que sou fruto de políticas públicas de educação. Sempre estudei em escola pública, fui bolsista Prouni integral, fiz mestrado e doutorado em instituição de ensino superior pública, gratuita e

de qualidade, com direito à bolsa por um determinado período. É nesse modelo de sociedade que acredito, que investe em educação, pois é dela e por ela que o mundo se transforma.

A todos que compõem os créditos desta tese, o meu carinho e o meu muitíssimo obrigada.

## RESUMO

Tese de Doutorado  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação  
Universidade Federal de Santa Maria

### **CARTOGRAFIA DO DOCUMENTÁRIO NO SUL DO BRASIL: IDENTIDADES E TRANSVERSALIDADES NO PROCESSO DE PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO**

AUTORA: NELI FABIANE MOMBELLI  
ORIENTADOR: CÁSSIO DOS SANTOS TOMAIM  
Santa Maria, 10 de março de 2017.

A pesquisa realiza uma cartografia identitária do processo de produção e circulação de documentários no Sul do Brasil. O recorte se dá a partir de documentários inscritos em mostras e festivais de vídeo e cinema nos estados do Paraná, Rio Grande do Sul e Santa Catarina, entre 2010 e 2013, para mapear realizadores e cartografar os lugares e as transversalidades da produção e da circulação da cadeia produtiva do documentário. Objetivo esse que se origina em nosso problema de pesquisa, que busca compreender quais são os fatores culturais, políticos e sociais, para além do econômico, que interferem nas transversalidades desses eixos e que identidades eles projetam neste campo. Para isso, temos como objetivos específicos entender qual é o lugar do documentário no Sul do Brasil; analisar os lugares de produção e os lugares de circulação dos documentários; depreender como a produção se constitui e que recursos são utilizados; verificar como e onde se dá a circulação das obras e se há recursos; compreender como é articulada a cadeia produtiva do documentário na Região Sul; e constituir a cartografia identitária da cadeia produtiva de documentários desta espacialidade. A perspectiva dos Estudos Culturais, a partir da teoria cultural e do conceito de autonomia relativa de Raymond Williams (1979), nos permitem pensar questões de produção e as forças presentes neste processo. As preposições de Appadurai (1991) sobre rotas e desvios na história das coisas nos levam para a circulação enquanto fluxo. Hall (1997) contribui para as questões de identidade e da regulação presentes na sociedade; Foucault (2015) permite compreender as estruturas de poder; e Santos (1994, 2015) corrobora para a elaboração do tempo e do lugar. Como procedimento metodológico, trazemos a inspiração cartográfica a partir de Deleuze e Guattari (2011) com auxílio de Kastrup (2009) e Rosário (2008), usando como ferramentas mapeamentos, questionário de múltipla escolha e entrevista semiestruturada. Nosso percurso nos permitiu elaborar o diagrama da autonomia relativa e tecer considerações sobre os aspectos identitários do processo de produção, que carrega o sotaque do Sul, no sentido de como se pauta na produção, porque e o que produz, influenciado sobretudo pelo lugar que ocupa, no sentido de experiência vivida. Também, traçamos os movimentos realizados para que haja autonomia política, cultural, social e econômica, mesmo que as intensidades dela mudem conforme a dinâmica da produção e da circulação de cada documentário situado em certo espaço-tempo.

**Palavras-chave:** Documentário; Autonomia Relativa; Identidade; Produção; Circulação.



## **ABSTRACT**

Doctoral Dissertation  
Graduate Program in Communication  
Universidade Federal de Santa Maria

### **CARTOGRAPHY OF DOCUMENTARIES IN SOUTHERN BRAZIL: IDENTITIES AND TRANSVERSALITIES IN THE PROCESS OF PRODUCTION AND CIRCULATION**

**AUTHOR: NELI FABIANE MOMBELLI**  
**ADVISOR: CÁSSIO DOS SANTOS TOMAIM**  
Santa Maria, March 10<sup>th</sup>, 2017.

The following research conducts an identity cartography of the process of production and circulation of documentaries in southern Brazil. The snip took into consideration documentaries enrolled in exhibitions and film festivals in the states of Parana, Rio Grande do Sul, and Santa Catarina, between 2010 and 2013, to map producers and places and the transversalities of the production and circulation regarding documentary chain. The goal starts in the researching problem that aims to understand the cultural, political, and social factors, in addition to economic, that interfere with transversalities of such axes and which identities are projected in this field. For such, our specific objectives were to understand what the place of documentary in southern Brazil is; analyze the places of production and circulation of documentaries; check the way the production is constituted and what resources are applied; verify how and where circulation takes place and whether there are resources; understand how the documentary production chain is articulated in Southern Brazil; and constitute the identity cartography of the productive chain of documentaries of this specialty. The perspective of Cultural Studies, from cultural theory and the concept of relative autonomy of Raymond Williams (1979) allow us to ponder on the production issues and the forces present in this process. Propositions by Appadurai (1991) on routes and detours in the history of things lead us into the circulation as flow. Hall (1997) contributes to identity and regulation issues in society; Foucault (2015) allows us to understand the structures of power; and Santos (1994, 2015) corroborates the development of time and place. As methodological procedure, we bring the cartographic inspiration from Deleuze and Guattari (2011) with the aid of Kastrup (2009) and Rosario (2008), applying tools such as mappings, multiple choice surveys and semi-structured interviews. Our journey has allowed us to develop the relative autonomy diagram and to discuss the identity aspects of the production process, which carries the accent of Southern Brazil, in the sense of how it is lined in production, why and what is produced, mainly influenced by the place it occupies in the sense of lived experience. Also, we trace the movements performed so that there is political, cultural, social and economic autonomy, even if the intensities switch according to the production and circulation dynamics of each documentary in a given space-time.

**Keywords:** Documentary; Relative autonomy; Identity; Production; Circulation.

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Mapeamento de mostras e festivais de vídeo e cinema na Região Sul.....	49
Quadro 2 - Mostras e festivais de vídeo e cinema no período de 2010 a 2013.....	50
Quadro 3 - Documentários mapeados a partir das mostras e festivais de vídeo e cinema.....	55
Quadro 4 - Número de documentários mapeados por mostras e festivais de vídeo e cinema no Paraná.....	56
Quadro 5 - Número de documentários mapeados por mostras e festivais de vídeo e cinema em Santa Catarina.....	57
Quadro 6 - Número de documentários mapeados por mostras e festivais de vídeo e cinema no Rio Grande do Sul.....	58

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Representatividade de mostras e festivais de vídeo e cinema na Região Sul.....	51
Gráfico 2 - Número de mostras e festivais com menos de 5 edições em cada estado da Região Sul.....	52
Gráfico 3 - Número de mostras e festivais entre 5 e 9 edições, à esquerda, e com 10 edições ou mais, à direita, em cada estado da Região Sul.....	52
Gráfico 4 - Lançamentos brasileiros por gênero no período de 2009 a 2015.....	82
Gráfico 5 - Porcentagem de usuários conforme atividades realizadas na internet e segundo dispositivos utilizados.....	102
Gráfico 6 - Distribuição dos respondentes conforme cidades e Estado.....	110
Gráfico 7 - Perfil organizacional dos respondentes.....	112
Gráficos 8 e 9 - À esquerda, distribuição da produção por gênero. À direita, distribuição por categoria.....	113
Gráfico 10 - Formas de financiamento usados para a produção.....	117
Gráfico 11 - Lugares de circulação por Estado.....	119
Gráfico 12 - Relação entre o planejamento da circulação e o tipo de financiamento utilizado na Região Sul.....	121
Gráfico 13 - Origem dos recursos usados para circulação de documentários conforme cada Estado.....	122
Gráfico 14 - Cruzamento entre os lugares de circulação com o planejamento desde a produção.....	123
Gráfico 15 - Cruzamento entre os lugares de circulação com o planejamento durante a finalização ou após.....	124
Gráfico 16 - Cruzamento entre os lugares de circulação com os dados de quando não há planejamento.....	125

## LISTA DE MAPAS

Mapa 1 - Mapa de localização dos cineclubes de Santa Catarina registrados no Conselho Nacional de Cineclubes (CNC).....	92
Mapa 2 - Mapa de localização dos cineclubes do Rio Grande do Sul registrados no Conselho Nacional de Cineclubes (CNC).....	93
Mapa 3 - Mapa de localização dos cineclubes no Paraná registrados no Conselho Nacional de Cineclubes (CNC).....	94
Mapa 4 - Mapa de localização de mostras e festivais de vídeo e cinema da região sul do Brasil.....	97
Mapa 5 - Distribuição geográfica dos respondentes.....	111
Mapa 6 - Mapa da distribuição espacial dos realizadores entrevistados.....	140

## LISTA DE DIAGRAMAS

Diagrama 1 - Representação do tratamento dos dados até fechar a amostra final.....	106
Diagrama 2 - Representação do número de contatos realizados e dos retornos obtidos.....	108
Diagrama 3 - Representação dos contatos por Estado e respectiva porcentagem da amostra e da adesão ao questionário.....	109
Diagrama 4 - Distribuição das categorias da produção por Estado.....	114
Diagrama 5 - Seleção da amostra por Estado.....	136
Diagrama 6 - Diagrama da Autonomia Relativa.....	150
Diagrama 7 - Diagrama da Autonomia Relativa.....	219

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
PREMISSAS PARA A PESQUISA.....	14
A CARTOGRAFIA E OS PERCURSOS DA TESE .....	21
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>DO CINEMA À PRODUÇÃO AUDIOVISUAL BRASILEIRA: CONTINUIDADES DESCONTÍNUAS .....</b>	<b>28</b>
1.1 UMA TRÍADE INSTÁVEL: PRODUÇÃO, DISTRIBUIÇÃO E EXIBIÇÃO .....	29
1.2 AO SUL DE UM MOVIMENTO .....	38
<b>1.2.1 O movimento em Santa Catarina.....</b>	<b>39</b>
<b>1.2.2 O movimento no Paraná .....</b>	<b>41</b>
<b>1.2.3 O movimento no Rio Grande do Sul.....</b>	<b>44</b>
1.3 RASTREIO: MOSTRAS E FESTIVAIS MAPEADOS .....	50
1.4 TOQUE: DOCUMENTÁRIOS MAPEADOS .....	56
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>O DEVIR AUDIOVISUAL E AS DIMENSÕES DA PRODUÇÃO E DA CIRCULAÇÃO</b>	<b>62</b>
2.1 A TEORIA CULTURAL E A AUTONOMIA RELATIVA .....	63
2.2 DIMENSÃO DA PRODUÇÃO .....	66
<b>2.2.1 Políticas públicas.....</b>	<b>69</b>
<b>2.2.2 Ambiências educativas .....</b>	<b>72</b>
<b>2.2.3 Cinema de bordas e cinema amador.....</b>	<b>75</b>
<b>2.2.4 Coletivos de produção e produtoras independentes .....</b>	<b>78</b>
2.3 DIMENSÃO DA CIRCULAÇÃO .....	80
<b>2.3.1 Cineclubes.....</b>	<b>90</b>
<b>2.3.2 Festivais .....</b>	<b>95</b>
<b>2.3.3 Sessões itinerantes.....</b>	<b>99</b>
<b>2.3.4 Internet .....</b>	<b>101</b>

2.4 GESTO DE POUSO: SELEÇÃO DA AMOSTRA .....	105
<b>2.4.1 Da circulação para a produção: o corpus de realizadores</b> .....	108
<b>2.4.2 Um mapa da dinâmica da produção e circulação de documentários</b> .....	111
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>O DEVER AUDIOVISUAL E A DIMENSÃO DA IDENTIDADE</b> .....	<b>128</b>
3.1 DIMENSÃO DA IDENTIDADE .....	128
3.2 RECONHECIMENTO ATENTO: O PROCESSO EM PERSPECTIVA .....	135
<b>3.2.1 Dever do documentário: recorte dos realizadores</b> .....	136
<b>CAPÍTULO 4</b>	
<b>(DES)CAMINHOS E IDENTIDADES: O DEVER DO LUGAR DO DOCUMENTÁRIO NO SUL DO BRASIL</b> .....	<b>150</b>
4.1 O LUGAR DO DOCUMENTÁRIO .....	152
4.2 O LUGAR DA PRODUÇÃO .....	159
4.3 O LUGAR DA CIRCULAÇÃO .....	179
4.4 O LUGAR DA CADEIA PRODUTIVA DO DOCUMENTÁRIO .....	196
4.5 O LUGAR DO LUGAR .....	202
4.6 OS (DES)CAMINHOS E AS IDENTIDADES DO DOCUMENTÁRIO NO SUL DO BRASIL .....	213
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>219</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>225</b>
<b>APÊNDICE I - LISTA DE DOCUMENTÁRIOS QUE COMPÕEM A ANÁLISE</b> .....	<b>231</b>
<b>APÊNDICE II - QUESTIONÁRIO: PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO DE DOCUMENTÁRIOS NO SUL DO BRASIL</b> .....	<b>238</b>
<b>APÊNDICE III - RETORNOS DO QUESTIONÁRIO</b> .....	<b>241</b>
<b>APÊNDICE IV - ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA: PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO DE DOCUMENTÁRIOS NO SUL DO BRASIL</b> .....	<b>244</b>
<b>APÊNDICE V - QUADRO DE INFORMAÇÕES REFERENTE AOS REALIZADORES ENTREVISTADOS</b> .....	<b>245</b>

## INTRODUÇÃO

*Longo e difícil percurso, embora secretamente iluminado (benjaminianamente) pelas palavras de Gramsci: “só investigamos de verdade o que nos afeta”, e afetar vem de afeto.*

*Jesús Martín-Barbero*

A velocidade e a ferocidade do tempo cronológico parecem andar desalinhadas do processo de maturação e transformação da pesquisa em si. Há diversos momentos de crises sobre quais caminhos seguir. Novas leituras e diferentes autores tornam-se provocações o tempo inteiro, e parece que ficam, ali, inconscientemente questionando se é isso mesmo o que deveríamos fazer. Mas é preciso escolher um caminho para que o estudo não se transforme em tangenciamentos, porque não há como dar conta do todo. Logo, em todos esses anos de estudo, aprendi que a pesquisa é processual, não tem uma velocidade constante; é diacrônica, às vezes irrompe, por outras, trava por dias; e une o medo do lugar comum com elucubrações que parecem quase subversivas. Esse processo também mostrou que o mundo nas ciências sociais e humanas não é categorizável, como, por vezes, gostaríamos que ele fosse para facilitar etapas metodológicas, mas, sim, um emaranhado orgânico, composto de muitos elementos, entre eles, de subjetividades e escolhas.

Assim, inicio o percurso desta tese a partir do meu lugar de pesquisa. A proposta de trabalhar com a produção e a circulação de documentários na região Sul do Brasil surgiu durante a dissertação de mestrado<sup>1</sup>, quando, ao localizar o estudo que enfocava documentários produzidos em Santa Maria/RS, deparei-me com a falta de dados sobre as produções audiovisuais no Rio Grande do Sul, uma espécie de vácuo historiográfico. Já a escolha pela cartografia veio da vontade de mapear obras e grupos que não estão catalogados, interesse que se constrói pelo envolvimento com a produção audiovisual na TV OVO, uma associação sem fins lucrativos que existe há 20 anos e tem um profundo envolvimento com o documentário. Além disso, ela trabalha com formação de jovens de periferia e de estudantes de graduação a partir dos pressupostos da comunicação comunitária, utilizando o audiovisual como ferramenta, e a maioria das suas atividades contam com fomento público.

---

<sup>1</sup> *Santa Maria Projetada: memória e identidade nos documentários da TV OVO*, defendida em dezembro de 2012 pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria, sob orientação do professor Dr. Cássio dos Santos Tomaim.

Dito isso, ao estudar o cinema e o audiovisual, encontrei muitos textos que tratavam as produções e os realizadores como dependentes de recursos públicos. Isso sempre me intrigou, porque entendo que o fomento é resultado de políticas públicas, de pressões de classe e, a julgar pela experiência da TV OVO - que não é exatamente uma produtora audiovisual, se colocássemos os números no papel, esses recursos não seriam suficientes para pagar as contas das produções e atividades realizadas, logo, trata-se de impulso.

Foi essa inquietação com o pensamento industrial referente ao audiovisual brasileiro que sempre me provocou. A maioria das pesquisas e livros da área sempre dão ênfase às questões econômicas e ao circuito comercial, excluindo as demais produções que não se encaixam nessa classificação e que parecem não trazer implicações para a produção e circulação de obras audiovisuais. Estão relegadas a um submundo da cadeia produtiva do audiovisual<sup>2</sup>. Ademais, falar a respeito do Sul é sempre um olhar que se volta ao periférico, que compreende um conceito de minoria. É desse universo particular que buscamos pensar o macro no que se refere ao processo de produção e circulação de documentários no Sul do Brasil, para depois fazer o movimento inverso. Ao abordar o processo de produção e circulação, deixo claro que não abordarei a análise estética das obras e, sim, o momento que precede e sucede a ideia de um produto final. Posto o lugar de fala, é a partir daqui que começo a incursão pela tese desenvolvida.

## PREMISSAS PARA A PESQUISA

A partir dos anos 2000, houve um crescente de leis de incentivo e fomento à produção audiovisual em todo o Brasil. São editais que subsidiam a produção tanto de curtas quanto médias e longas-metragens. Na Região Sul, esse cenário não é diferente. Há recursos advindos do governo federal, estadual e municipal que financiam a produção de audiovisuais. Além disso, há ainda as produções realizadas em escolas, nas universidades, por produtoras ou coletivos, sejam eles com ou sem fins lucrativos, que impulsionam o crescimento do número de obras em vídeo.

---

<sup>2</sup> Cadeia produtiva do audiovisual é a sucessão de etapas da produção de uma obra desde a concepção da ideia até a chegada ao consumidor, isto é, o público.

Segundo dados do Observatório do Cinema e do Audiovisual (Oca)<sup>3</sup>, em 2009, foram lançados 39 documentários brasileiros, representando 46% do total de lançamentos, quase equiparado ao número de títulos de ficção. Esse número decaiu um pouco em 2010, quando foram lançados 31. O ano de 2011 superou os anteriores, atingindo a marca de 41 produções, e em 2012 os lançamentos caíram para 35, mas é também um dos anos mais representativos para o documentário, que chegou a 42% do montante de títulos lançados. Os anos de 2013 e 2015 atingiram a marca de 50 documentários, mas o número de ficções também cresceu, cabendo ao documentário o equivalente a 38,5% e 38,7% dos títulos lançados nos dois anos, respectivamente. Já 2014 apresentou queda e fechou em 36 títulos, atingindo a marca mais baixa de representatividade no comparativo de 2009 a 2015. Esses dados referem-se a filmes documentários que chegaram ao circuito comercial, mas há muitas produções que circulam por festivais, mostras e sessões de cineclubes e itinerantes, que vão para televisão aberta ou fechada, internet ou que até mesmo nem chegam a circular.

Trata-se de uma grande cadeia de produção audiovisual que se forma e cresce, uma vez que o equipamento para esse tipo de produção sofreu um largo barateamento na última década, além do avanço tecnológico, que contribuiu para que a cultura da imagem se disseminasse, ao passo que vivemos numa sociedade da imagem, “intensamente retiniana e poderosamente televisual”, como fala Pierre Nora, ao referir-se à memória (1993, p. 22).

Embora exista uma larga produção, não há registros que deem conta desses bens simbólicos. Parte desta história do cinema não é contada. Os órgãos responsáveis pela área detêm os números somente do que alcança as salas comerciais de cinema, como mencionado anteriormente, e dados percentuais do que chega à televisão<sup>4</sup>. Já a produção fora do eixo comercial, aquela que circula em festivais, em sessões itinerantes e em outros circuitos fica aquém, em um mundo paralelo do audiovisual. Praticamente não há registros que documentem a genealogia dessa produção, e quando existem, eles são esparsos.

Ainda, como parte dessa discussão, pesquisas mostram que o cinema brasileiro contemporâneo tem sido financiado quase que exclusivamente por políticas públicas. Conforme o pesquisador João Guilherme Barone Reis e Silva (2011), a produção deste setor está à mercê do Estado devido à dependência de recursos públicos para que se faça filmes no

---

<sup>3</sup> OBSERVATÓRIO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL. **Filmes Brasileiros por Gênero - 1995 a 2015**. disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/2104.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2017.

<sup>4</sup> ANCINE. **Informe de Acompanhamento do Mercado de TV Aberta**, dados relativos a 2015. Disponível em: [http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/televisao/pdf/informe\\_tvaberta\\_2015.pdf](http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/televisao/pdf/informe_tvaberta_2015.pdf). Acesso em: 17 jan. 2017.



Brasil. Historicamente, há um desnível do tripé produção/distribuição/exibição, em que muito se produz, mas quase nada circula em termos de cinema comercial nacional e isso também se reflete em outras esferas de circulação.

O direcionamento de recursos públicos incentivados para a distribuição e a comercialização é ainda uma prática recente das políticas públicas para o setor. Historicamente, os recursos são concentrados na área de produção, o que gera um quadro assimétrico para a circulação dos filmes, já que a tríade produção-distribuição-exibição consiste numa operação horizontal (REIS E SILVA, 2011, p. 921).

Isso nos faz pensar. As questões que abalam as produções que buscam atingir as salas de cinema são também um problema das demais produções? Colocamos desta forma, pois os audiovisuais de curta e média-metragem não conseguem alcançar uma sala comercial pelo fato de que essa janela tem espaço somente para longas-metragens. E como se colocam a produção e a circulação dessa produção que não vai para a janela do cinema? Seria todo longa-metragem de documentário produzido para ir para uma sala de cinema? A janela influencia o tipo e formato de produção? Até que ponto os recursos econômicos determinam a produção e a circulação de um documentário? Afinal, quem produz documentário, por que produz e por onde ele circula?

Estas interrogações criaram um cenário para desenvolver nosso **tema** de pesquisa que é o processo de produção e circulação de documentários no Sul do Brasil e suas transversalidades. Para Félix Guattari (1981)<sup>5</sup>, ser transversal é superar o conceito de verticalidade (organização hierárquica) e de horizontalidade (este, no sentido de ajeitar-se na situação), para produzir outro vetor que compreenda os agenciamentos, os atravessamentos que se dão em diferentes níveis e nos diferentes sentidos dos processos.

Para delimitar a proposta, iniciamos recortando a partir dos documentários inscritos em mostras e festivais de vídeo e cinema dos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná entre o período de 2010 a 2013. Escolhemos os festivais e mostras como forma de chegar a uma diversidade de produtores que talvez não encontraríamos se buscássemos

---

<sup>5</sup> Buscamos inspiração no conceito que Guattari desenvolve ao abordar a psicoterapia social no livro *Revolução Molecular*, embora as áreas sejam distintas. Aguiar e Rocha (2007, n. p.) colocam que o conceito também foi relido por socioanalistas, adquirindo o sentido de atravessamento “de funções (econômicas, ideológicas, políticas) que atravessam variadas organizações ou, em outros momentos, de instituições (casamento, escola, trabalho, Estado) que nos atravessam”. Disponível em [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-98932007001200007](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932007001200007). Acesso em 14 out. 2016.

somente em catálogos ou em registros oficiais. É uma tentativa de ampliar o olhar e de abordar a circularidade entre produção, distribuição e exibição, uma vez que pesquisas, como a de Cássio dos Santos Tomaim (2015), demonstram que o festival era a principal janela de exibições até, pelo menos, 2010.

Constituímos nossa problemática com base nos Estudos Culturais (EC), tendo como aporte a teoria cultural de Raymond Williams, que busca compreender a cultura a partir da sua autonomia relativa, superando o determinismo econômico. Isto é, a cultura não é reflexo e nem dependente das relações econômicas, mas sofre pressões e pressiona este campo, bem como o político e o social. Para o autor, a complexidade da sociedade se dá a partir de múltiplas relações que envolvem política, cultura e economia. Logo, o **problema de pesquisa** desta tese busca compreender quais são os fatores culturais, políticos e sociais, para além do econômico, que interferem nas transversalidades da produção e da circulação de documentários do Sul do Brasil e que identidades eles projetam neste campo.

Não temos intenção de negligenciar as questões econômicas, fator de críticas aos EC, como colocam Armand Mattelart e Érik Neveu (2004), mas também não as tomaremos como único fator, buscando compreender a complexa rede de tensionamentos que compõem o processo de produção e circulação de um bem cultural, como defende Williams.

Para isso, nosso **objetivo geral** é mapear os documentários produzidos no Sul do Brasil entre 2010 e 2013 a partir das mostras e festivais de audiovisual dos três Estados, para então chegar aos realizadores e cartografar os lugares e as transversalidades identitárias da produção e circulação da cadeia produtiva do documentário.

Dentro dessa proposta, como **objetivos específicos** apontamos:

- Entender qual é o lugar do documentário no Sul do Brasil;
- Analisar os lugares de produção e os lugares de circulação dos documentários;
- Depreender como a produção se constitui e que recursos são utilizados para a produção;
- Verificar como e onde se dá a circulação das obras e se há recursos;
- Compreender como é articulada a cadeia produtiva do documentário na Região Sul;
- Constituir a cartografia identitária da cadeia produtiva de documentários da Região Sul.

Os estudos sobre o documentário no Sul do Brasil são um tanto isolados. As pesquisas costumam voltar-se para produções específicas, tomando como objeto o produto em si, isto é,

a análise fílmica de documentários, as temáticas abordadas ou as obras de um documentarista. Pesquisas que abarquem a produção e circulação de filmes de não ficção de um modo geral, nos termos em que trabalhamos nesta tese, ainda não foram localizadas.

Salientamos que nosso **estado da arte** está em constante revisão, uma vez que o campo empírico, de certa forma, tem buscado organizar seus dados, como a proposta do Instituto Estadual do Cinema do Rio Grande do Sul (Iecine), que entre 2012 e 2013 mapeou a produção do Estado<sup>6</sup>, mas os dados ainda são parciais, já que os documentários registrados compreendem produtoras de renome ou são as produções aprovadas em editais de fomento do governo do Estado. Ou seja, outros agentes de produção ainda não fazem parte da catalogação. No mês de janeiro de 2015, o Iecine encaminhou novo e-mail para produtores para que enviassem informações sobre suas produções, mas até a finalização desta pesquisa, as informações ainda não haviam sido publicadas.

Em Santa Catarina, uma lista online das produções estava disponível no Acervo da Cinemateca Catarinense em 2013. No entanto, essa lista era um documento anexado com erro na exibição. Hoje, não há informações disponíveis no site<sup>7</sup>. E no Paraná, havia uma lista de produções no catálogo da Associação de Vídeo e Cinema do Paraná (Avec), mas a página, que estava integrada ao site da Avec, não existe mais. Há ainda catálogos e dicionários de filmes que elencam parte das produções realizadas no três Estados. Trazemos esse panorama como ponto de partida para compreensão de como o campo cinematográfico e audiovisual tem organizado seus registros na Região Sul.

De um modo geral, as pesquisas nesta área se voltam para as produções do circuito comercial e que estão registradas em órgãos estatais, como, por exemplo, a Ancine. Assim, fizemos buscas de trabalhos que possuam algum viés que se aproxima da nossa proposta ou que seja oposto a ela, já que isso também nos ajuda na constituição do nosso objeto.

Dentro desse paralelo, identificamos o grupo de pesquisa do professor Carlos Gerbase, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), que, entre 2012 e 2013, trabalhou com a pesquisa intitulada *Cartografia das novas tecnologias de baixo custo no campo audiovisual brasileiro: ferramentas de produção, estratégias de circulação e impactos na representação*. O estudo traçou um panorama da produção audiovisual contemporânea

---

<sup>6</sup> IECINE. Catálogo online do Iecine disponível em: [www.iecine.wordpress.com/catalogo-iecine-online](http://www.iecine.wordpress.com/catalogo-iecine-online). Acesso em: 14 jan. 2015.

<sup>7</sup> CINEMATECA CATARINENSE – ABD.SC. Disponível em: [www.cinematecacatarinense.wordpress.com/filmes/](http://www.cinematecacatarinense.wordpress.com/filmes/). Acesso em: 17 jan. 2017.

brasileira, mapeando novas opções tecnológicas de produção e de circulação, com olhar atento para as novas mídias, levando em conta a relação custo-benefício. A pesquisa trabalha com longas-metragens e o valor considerado como baixo orçamento gira em torno dos R\$ 100 mil.

Karine dos Santos Ruy doutorou-se em dezembro de 2016 com a tese *Um longa na cabeça e (bem) menos de R\$ 1 milhão na conta: estudo sobre a produção e a circulação do cinema de baixo orçamento no Rio Grande do Sul*, sob orientação do professor Carlos Gerbase, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS. Com aporte dos estudos de economia da cultura, a tese elabora um panorama sobre o cinema de baixo orçamento do Rio Grande do Sul, a partir da análise de sete filmes de longa-metragem lançados comercialmente entre 2011 e 2015.

Ainda em 2012 e 2013, os professores Fábio Almeida Ferreira e Othon Fernando Jambeiro Barbosa, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Brasília, desenvolveram um projeto de pesquisa intitulado *Fomentando as indústrias criativas: uma análise das políticas federais para o audiovisual no Brasil*, em que analisaram as políticas de fomento a partir das ações do governo federal, observando as formações de rede e a efetividade das mesmas. Eles se prenderam exclusivamente às estratégias do governo, mas não abordaram a produção em si.

Numa linha bastante parecida, o professor João Damasceno Martins Ladeira, da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, de São Leopoldo, desenvolveu um estudo chamado *Políticas brasileiras de incentivo à ideia de indústrias criativas: visões sobre cultura e desenvolvimento numa ordem global*. Trata-se de uma pesquisa onde ele busca definir o papel do Estado na organização da indústria cultural, em como a proposta de indústria criativa reformula, de certa forma, a ideia de cultura, já que ela não é mais apenas lugar de criatividade desinteressada, como Ladeira expõe no texto do seu projeto, mas assume funções de sustentabilidade e desenvolvimento.

Também encontramos a tese de Roger Luiz da Cunha Bundt, intitulada *Cinema, mercado e política cultural: o caso do Brasil e México numa visão histórico estrutural*, defendida em 2011 no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUCRS. A pesquisa fez um comparativo das políticas desenvolvidas pelos governos brasileiro e mexicano para incentivar a indústria cinematográfica de cada país. O estudo é a partir da ótica da economia política da comunicação.

Há ainda o livro *Cinema de Garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI*, de Dellani Lima e Marcelo Ikeda, lançado em 2011. Ele aborda as transformações do chamado “novíssimo cinema brasileiro”, que por muito tempo permaneceu desconhecido e tem aparecido nos últimos festivais. Nas palavras dos próprios autores, o livro “busca radiografar, ainda que de forma incompleta, um movimento em formação, mas cujo amadurecimento é visível”, por isso chamado de garagem.

Renata Rogowski Pozzo se utilizou do aporte dos EC na sua tese intitulada *Uma Geografia do Cinema Brasileiro: bloqueios internacionais, contradições internas*, defendida no programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Santa Catarina. Ela realizou uma análise da indústria cinematográfica brasileira a partir do olhar geográfico, abordando o subdesenvolvimento da produção nacional como determinante da esfera de exibição, que se configura pelo espaço ocupado e as contradições internas da formação social do país, e distribuição, que se encontra bloqueado por *majors*.

*Documentário nordestino: história, mapeamento e análise (1994-2003)*, de Karla Holanda de Araújo, é um livro que resultou da sua dissertação defendida em 2005 no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade de Campinas (Unicamp). A pesquisa mapeia as produções nordestinas num período de nove anos e faz um panorama dos mecanismos de incentivo presentes na região, além de realizar uma compilação sobre a história do audiovisual nos estados analisados.

Teresa Noll Trindade publicou, em 2014, o livro *Documentário e Mercado no Brasil: da produção à sala de cinema*, resultado da sua dissertação de mestrado no programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp, em que mapeia documentários no período de 2000 a 2009 que chegaram à telona, e constrói um panorama do contexto do documentário contemporâneo de longa-metragem.

Nosso projeto de tese faz parte da pesquisa *Documentário no Sul do Brasil: histórias, identidades e fronteiras estéticas entre o cinema e a televisão*, coordenada pelo professor Cássio dos Santos Tomaim, que também orienta esta tese. Trata-se de uma pesquisa que dá continuidade ao projeto desenvolvido entre 2009 e 2013, chamado *O Documentário Gaúcho Contemporâneo (1995 a 2010): memória e identidade*. No entanto, agora ela é expandida para os estados de Santa Catarina e Paraná e busca verificar qual a contribuição que o documentário tem dado para a atual vitalidade do cinema na região Sul do Brasil.

Ao pensar a produção e a circulação de documentários nos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná, nossa pesquisa aborda aspectos que historicamente apresentam-

se de forma desigual, ocasionando um desequilíbrio no devir do cinema, e traz o registro de dados da produção de documentários da Região Sul do país, contribuindo para a história do cinema brasileiro.

No que se refere aos aspectos teóricos, filiando-se aos Estudos Culturais, esta pesquisa busca trazer contribuições ao pensar a autonomia relativa da produção audiovisual, diferentemente de como tem sido sucessivamente abordado, como um processo sempre subjugado ao econômico.

Uma outra abordagem possível, para além da que propomos nesta tese, é a partir das Epistemologias do Sul, de Boaventura de Souza Santos (2008), que propõe a produção de conhecimento a partir do olhar do Sul, para que ele não seja mais visto como produto do imperialismo do Norte, isto é, descolonizar o pensamento e aprender com o Sul. Contudo, não chegamos a aprofundar a teoria de Souza Santos, embora haja esse flerte teórico.

Também, este projeto colabora com os estudos da comunicação midiática voltados para o campo do audiovisual. Uma linguagem não tão nova, mas de forte apelo contemporâneo, que traduz os anseios do homem moderno e corrobora para a sedimentação de uma cultura da imagem que carrega as marcas identitárias de um tempo - o agora -, e de quem o produz. Neste sentido, frisamos que a pesquisa se debruça nesta cultura da imagem enquanto produção e circulação, não chegando a abordar a análise dos documentários em si, análise estética, como costumam fazer a maioria dos trabalhos deste campo.

Estudar esses aspectos adquire importância ao passo que as políticas culturais, principalmente na esfera nacional, têm fomentado a produção audiovisual no país, e o barateamento das tecnologias tem dado oportunidade a grupos pequenos e desconhecidos registrarem suas realidades. Escrever sobre essas informações colabora para a compreensão do documentário contemporâneo que, por sua vez, tem conquistado o seu espaço ao retratar os mais diversos aspectos da vida em sociedade.

## A CARTOGRAFIA E OS PERCURSOS DA TESE

Para desenvolver esta pesquisa e abarcar nossas propostas, nos guiamos pela cartografia como inspiração de procedimento teórico-metodológico. Oriunda do livro *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011), a cartografia tem sido utilizada em diversas frentes, principalmente no campo da psicanálise, com Suely Rolnik, e da psicologia, com Virgínia Kastrup, como forma de compreensão da produção da

subjetividade. No campo da comunicação ela é mais recente, trazendo como expoentes Jesús Martín-Barbero, Néstor García Canclini e Nísia Martins do Rosário, esta última que se debruça sobre a cartografia audiovisual.

Rosário (2008, p. 178) defende que a cartografia assume “a presença da subjetividade na investigação sem ignorar a cientificidade”. Esse procedimento se torna importante em nossa pesquisa na medida em que buscamos organizar o campo de dados e relacioná-los na espacialidade e compreendê-los dentro de um período de tempo a partir do mapa da cadeia produtiva.

O mapa deve contemplar tanto os elementos do espaço quanto os elementos do tempo e não visa a representar o objeto tal qual, mas verificar processos, detalhes, transformações, fluxos, amplitudes, entre outros. A construção do mapa é, em si, uma experimentação e, dessa forma, permite o exercício, a análise e o ensaio. O resultado desse processo é a elaboração/desenho de paisagem(ns) dinâmica(s), capaz(es) de apontar elementos diversificados tanto do tempo como do espaço do objeto (ROSÁRIO, 2008, p. 17).

Assim, ao localizarmos os realizadores a partir do mapeamento de documentários inscritos em festivais de cinema e vídeo da Região Sul, buscamos representar um mapa que não parte de uma totalidade, já que não há condições para mapearmos todos os documentários e produtores em atividade no período abrangido. Mesmo assim, os resultados a serem obtidos servirão de referências para pensar essa representatividade do audiovisual no Sul do país, e permitirão realizar conexões com outras produções, circulações e pesquisas.

Desse ponto de vista, concordamos com Kastrup (2009, p. 33) que defende que na cartografia “não há coleta de dados, mas, desde o início, uma produção dos dados da pesquisa. A formulação paradoxal de uma ‘produção dos dados’ visa ressaltar que há uma real produção, mas do que, em alguma medida, já estava lá de modo virtual”.

Como a cartografia é um processo orgânico, esse texto reflete sobre o caminho que percorremos. Até a redação da última linha, objetivos e problemáticas foram sendo revistos, conforme o que o empírico nos apresentava. Contudo, cabe salientar que a essência da proposta de tese sempre se manteve.

A cartografia é um dos seis princípios do rizoma. Ela não possui um modelo definido de análise, podendo combinar processos multimetodológicos, levando em consideração as ramificações do objeto e a sua organicidade, isto é, a capacidade de transformação. Nísia Martins do Rosário e Lisiane Aguiar (2012, p. 1270) explicam que “a cartografia passa a ser

um caminho que deve ser experimentado e percorrido para então estabelecer suas metas”. Isto significa fazer o contrário do tradicional, que é estabelecer as metas e então percorrer o caminho para atingi-las.

Percebeu-se nas pesquisas que utilizaram a cartografia em composição com outros procedimentos metodológicos, que o objeto audiovisual não fica limitado apenas a uma análise do que é observado, mas que ele se constrói processualmente com as teorias e concepções metodológicas. Dessa forma, não há um único procedimento metodológico para ser aplicado em uma pesquisa (ROSÁRIO; AGUIAR, 2012, p. 1272).

É por isso que não apresentamos hipóteses iniciais desta tese, porque a pesquisa se deu num constante ir e vir, sendo a produção de dados que, a cada passo, sugeria o tratamento das etapas seguintes. O que havíamos previsto desde o início eram etapas macros, como a combinação de pesquisa exploratória, levantamento, sistematização e interpretação de dados, para, a partir de então, conforme as informações produzidas, elaborar e aplicar um questionário de múltipla escolha com os realizadores (metodologia quantitativa) e fazer uma entrevista semiestruturada com parte deles (metodologia qualitativa).

Ao pensar a cartografia, Virgínia Kastrup faz uma analogia com a ideia de voos e pousos. Para ela, o ofício do pesquisador cartógrafo se caracteriza pelos sobrevoos, de onde se faz uma observação de modo mais geral, de contexto, para, durante o percurso, realizar pousos que buscam adentrar o objeto em perspectiva. Conforme a autora (2009, p. 31-35), “o pouso não deve ser entendido como uma parada do movimento, mas como uma parada no movimento. Voos e pousos conferem um ritmo ao pensamento, e a atenção desempenha aí um papel essencial”.

Ao falar da atenção, a pesquisadora elenca quatro variedades que integram o trabalho cartográfico que são: o rastreio, o toque, o gesto de pouso e o reconhecimento atento. Iremos nos apropriar desse arranjo para elaborar o roteiro do percurso na cartografia do nosso objeto.

Por rastreio, Kastrup compreende a “varredura de campo”.

Pode-se dizer que a atenção que rastreia visa uma espécie de meta ou alvo móvel. Nesse sentido, praticar a cartografia envolve uma habilidade para lidar com metas em variação contínua. Em realidade, entra-se em campo sem conhecer o alvo a ser perseguido; ele surgirá de modo mais ou menos imprevisível, sem que saibamos bem de onde. Para o cartógrafo o importante é a localização de pistas, de signos de processualidade. Rastrear é também acompanhar mudanças de posição, de velocidade, de aceleração, de ritmo (KASTRUP, 2009, p. 40).



Ao realizar a produção de dados para esta pesquisa, rastreamos os festivais e mostras para, a partir deles, rastrear os realizadores. Não sabíamos quem eram eles, se eles estavam realmente presentes nos festivais, mas foi uma forma de busca que também retrata a forma e a rota de parte da produção de documentários. Partimos desta escolha, porque até então acreditávamos que os realizadores inscreviam suas obras nos festivais, sobretudo quando tinham proximidade geográfica com a região em que se localizam e também com o alcance do festival, no sentido de festivais menores abrigarem produções menores e a premissa inversa.

O toque, segunda variante da atenção, “é sentido como uma rápida sensação, um pequeno vislumbre, que aciona em primeira mão o processo de seleção” (KASTRUP, 2009, p. 42). É partir dele que a autora diz se assegurar do rigor do método, mas sem perder de perspectiva a imprevisibilidade que acompanha a processualidade que é a produção do conhecimento. O toque, para nós, é o mapeamento dos documentários inscritos e/ou selecionados nos festivais e mostras mapeados para, então, a partir da circulação, chegar nos realizadores – que representam a produção.

O rastreio e o toque integram o primeiro capítulo desta tese, *Do cinema à produção audiovisual brasileira: continuidades descontínuas*, que também recupera brevemente a constituição do cinema brasileiro com enfoque no desejo de uma indústria cinematográfica que sempre se voltou para grandes produções e, também, para o longa-metragem de ficção. Falamos da produção, da circulação e adentramos no espaço ocupado pelo documentário dentro desta historiografia que o limita enquanto “primo pobre” do grande cinema. Para além do olhar macro, nos direcionamos para a contextualização do movimento do documentário na Região Sul do Brasil.

O gesto, terceira variante da atenção, realizado a partir do pouso, é entendido como a percepção do campo de forma mais aguda, densa, qualitativa. “O gesto de pouso [...] realiza uma parada e o campo se fecha, numa espécie de zoom. Um novo território se forma, o campo de observação se reconfigura. A atenção muda de escala” (KASTRUP, 2009, p. 43). O gesto de pouso é o terceiro passo do procedimento metodológico e integra o capítulo 2, intitulado *O dever audiovisual e as dimensões da produção e da circulação*. É com o gesto de pouso que aplicamos o questionário de múltipla escolha para os realizadores mapeados, de modo a fechar a atenção em dados quantitativos do universo do nosso objeto, para tornar palpável as características primeiras que ele assume. É também quando abordamos a teoria cultural e a autonomia relativa para planificar os conceitos teóricos-metodológicos desta tese, a fim de

compreendermos as dimensões da produção - e as facetas conectáveis que assume, e da circulação - composta pela dubiedade de rotas e desvios.

E por último, a atenção do cartógrafo volta-se para o que Kastrup (2009, p. 45) chama de reconhecimento atento, “pois o que está em jogo é acompanhar um processo, e não representar um objeto”. Este é o momento em que recortamos uma amostra dos realizadores de cada Estado. Este passo compõe o capítulo 3, *O devir audiovisual e a dimensão da identidade*, momento em que discutimos as questões inerentes à constituição de identidades, permeadas por estruturas de poder e que, enquanto processo coletivo, entendemos como lugares de fala inscritos na relação com o espaço e tempo.

No capítulo 4, chamado *(Des)caminhos e identidades: o devir do lugar do documentário no Sul do Brasil*, seguimos com o reconhecimento atento a partir da entrevista com os realizadores e buscamos retratar o processo de produção e circulação do documentário e suas transversalidades a partir dos lugares em que se projeta. Lugar esse que é tanto local geográfico ocupado, meio social em que se situa, ambiências que constrói ou expressão do vivido, carregado de identidades e de nuances que dão forma ao audiovisual no Sul do Brasil. É neste capítulo que apresentamos o diagrama da autonomia relativa que encerra toda a construção teórica-metodológica construída nesta tese e que dá bases para as análises desenvolvidas.

No decorrer do texto, retomamos cada um dos passos realizados durante o percurso metodológico. Ao trabalhar com a ideia de rizoma de Deleuze e Guattari, o objeto de pesquisa bem como o texto são permeados por ramificações conectadas em diferentes momentos, mas que ao longo da escrita e também da própria pesquisa procuramos ordenar os dados, os conceitos e análises, sem entendê-los de forma hierárquica, mas como um processo que precisa ser explicado de alguma maneira. Portanto, não há um centro, ou um começo ou fim, mas um processo dialógico de compreensão, organização e estruturação da pesquisa, que entrelaça teoria e metodologia em todos os capítulos.

Para compor nosso caminho metodológico, trabalhamos com os conceitos de rizoma e platôs. Deleuze e Guattari (2011) entendem rizoma como um sistema complexo e, poderíamos dizer, completo e ao mesmo tempo incompleto em si, à medida que pode assumir formas e funções diversas. Assim, podemos pensar no rizoma audiovisual e seu emaranhado de conexões que o tornam um sistema audiovisual. Para os autores (2011, p. 30), o rizoma é o mapa e, ao recortarmos, assumimos incompletudes e direcionamentos, pois “um mapa tem múltiplas entradas” e sempre está ligado a “uma questão de performance”. Assim, nosso mapa

se constrói dos recortes da circulação para chegar à produção e, posteriormente, abordar esse sistema pelo caminho contrário.

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social (DELEUZE E GUATTARI, 2011, p. 30).

Por isso falamos também dos recortes e das limitações da nossa pesquisa. Mapeamos os documentários produzidos no Sul do Brasil entre 2010 e 2013 a partir da sua inscrição e/ou exibição em festivais de cinema e vídeo do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná. O recorte inicial era de 2007 a 2014. Este período foi escolhido, *a priori*, considerando o ano de 2002 como o *boom* do documentário no Brasil. Sendo assim, mapear as produções a contar de 2007 daria uma visão do *status* dessa produção a partir da segunda metade após o período de sua efervescência.

Para mapearmos essas produções, escolhemos as mostras e festivais de vídeo e cinema da região Sul como ponto de partida, já que o perfil desses eventos costuma abarcar os mais diversos tipos de produção, de diferentes lugares, de distintos realizadores. Foi uma maneira que encontramos para materializar dados, já que, como mencionamos, não há registros sistemáticos dessas produções e sabemos que elas são inúmeras e que ultrapassam de longe o número que atingimos em nosso mapeamento, uma vez que apenas uma parcela é inscrita nesses eventos. Aqui está uma das incompletudes desta pesquisa, mas trabalhamos com a ideia de representatividade e já deixamos em aberto possibilidades para outras abordagens. Enfim, era preciso começar. Como lembra Rosário:

As configurações que a ciência foi assumindo nos últimos séculos geraram um idealismo acerca dos processos de pesquisa e de aquisição de conhecimento que excluem e/ou omitem a desordem, a confusão, o engano, o conflito, o erro (ROSÁRIO, 2008, p. 10).

E, claro, também precisamos levar em conta no nosso objeto o que Deleuze e Guattari (2011) chamam de decalque. Para eles, o decalque é uma espécie de rota, um emaranhado de categorizações, de regras, isto é, ele é composto por mecanismos que são institucionalizados e convencionados para serem regidos de uma determinada forma. Em outros termos: são as normas da sociedade.

Os autores falam que o movimento rotineiro é de sempre projetar o mapa em cima do decalque, mas que é preciso trabalhar no sentido contrário, isto é, projetar o decalque sobre o mapa. Entendemos os “não-decalques” como as rotas de fuga do rizoma audiovisual, apresentando o que Deleuze e Guattari chamam de platôs, isto é, as diferentes dimensões que compõem nossa pesquisa, lugar em que a autonomia relativa se potencializa.

“Um platô está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs (...) uma região contínua de intensidades” (DELEUZE E GUATTARI, 2011, p. 44). Isto é, um platô é sempre relacional, de maneira a formar e a dar continuidade a um rizoma. Assim, buscamos traçar o que são as dimensões do rizoma audiovisual em nossa pesquisa e chegamos a três delas: produção, circulação e identidade.

Além de lançar categorias para a análise, estas dimensões, com o aporte dos Estudos Culturais (EC), compõem a base teórica da pesquisa. Ao articular o problema de pesquisa e objetivos deste trabalho, entendemos o documentário como um produto cultural que traz na sua constituição marcas de poder e regulações, atravessados pelo tempo e pelo lugar, vetores que caracterizam as transversalidades das dimensões do rizoma audiovisual, para além do agenciamento entre as próprias dimensões. São esses elementos que organizam a estrutura da escrita desta tese.

É desse processo que derivam as *Considerações Finais*, em que trazemos a leitura de como a autonomia, dentro de suas relatividades, se articula nos campos do político, do cultural, do social e do econômico nos eixos da produção e da circulação. Ela sempre existe, em tensionamento com as transversalidades que a perpassam, e ganha ou perde intensidade consoante ao lugar que ocupa. Ela é orgânica e se dá de forma processual. Logo, na dimensão da produção temos a característica do uso de diversos tipos de recursos, documentários que são de curta e média-metragem, e equipes enxutas, que se formam por afinidade, e entendem o documentário como um ato de resistência nas diversas esferas sociais, sobretudo pela sua ligação inerente com a realidade e com o “Outro”. Na circulação, a televisão se mostra como janela profícua, mas a internet demonstra ser mais promissora, na medida em que as regulações são menores e a plataforma mais democrática. A dimensão da identidade aponta para o lugar: Sul periférico, tanto geograficamente como política e economicamente, permeado pela diversidade cultural étnica, por uma natureza exuberante, resistente, mas que em contraponto também é conservador.

Avante no percurso.

# CAPÍTULO 1

## DO CINEMA À PRODUÇÃO AUDIOVISUAL BRASILEIRA: CONTINUIDADES DESCONTÍNUAS

*Não se pode dizer que há falta de recursos, há  
falta de governança.*

*José Mujica, Human, 2016*

A história se faz de ciclos, de etapas, de mudanças, de transformações, de continuidades e de interrupções. Pensar a produção de documentários contemporânea nos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná requer que sobrevoemos a história do cinema brasileiro para que possamos entender os elementos que o constituem da forma como é hoje.

Desde o cinema, filmado em película, passando pelo vídeo até o digital, a história desse campo é pautada pelo econômico, sempre em busca de uma indústria que fosse autossuficiente, mas que, para muitos pesquisadores da área, parece estar fadada à dependência estatal e a repetir seus ciclos, isto é, construir círculos de história. Ela é entendida como descontinuidades contínuas, ao ser pensada do ponto de vista do filme de ficção de longa-metragem, considerado o cinema “maior”. Contudo, o documentário, “primo pobre” do cinema, não teve interrupções, por isso tampouco se situa na noção de ciclos, como postulam Bernardet (2004) e Autran (2010). Nesse sentido, propomos a ideia de continuidades descontínuas, lançando um olhar pelo viés do documentário, seja ele curta, média ou longa-metragem.

Neste sobrevoo, traçamos uma rápida mirada sobre o desejo de uma indústria cinematográfica nacional e de sua principal dificuldade, que foi e ainda é a de estabelecer um equilíbrio entre a produção, a distribuição e a exibição. Baixamos a altitude e nos aproximamos do documentário - um tipo de cinema sempre à margem da historiografia clássica; e de uma produção localizada - no Sul do Brasil, recorte desta pesquisa - à margem do eixo de produção representado por Rio de Janeiro e São Paulo - por vezes lembrado sobretudo pela produção da capital gaúcha, Porto Alegre.

Nesta aproximação também iniciamos a produção de dados desta pesquisa. A partir das atenções mencionadas por Kastrup (2009), realizamos o movimento de rastreamento, compreendido pelo mapeamento dos festivais e mostras da Região Sul para, posteriormente,

realizar o movimento de toque, composto pelo levantamento dos documentários inscritos e/ou selecionados nesta janela.

## 1.1 UMA TRÍADE INSTÁVEL: PRODUÇÃO, DISTRIBUIÇÃO E EXIBIÇÃO

A preocupação em ter uma indústria do cinema no Brasil esteve presente desde o princípio da sétima arte em solo brasileiro. Claro que isso não é só uma característica do nosso país, visto que essa preocupação também rondou o cinema de outras nações. A produção e a qualidade do cinema brasileiro sempre foram imperativos do debate acerca do assunto. Bernardet (2004) fala que a própria forma de contar a história do cinema sempre deu ênfase para o ato de filmar, deixando as demais questões e funções em segundo plano.

A tese de Arthur Autran versa sobre o mercado cinematográfico brasileiro. Na pesquisa, ele analisa a constituição do cinema nacional do período de 1924 a 1990. Autran (2004) defende que a crise em relação à indústria do cinema sempre foi latente no Brasil. Mesmo com algumas produções circulando em meados de 1940, críticos mais ferrenhos renegavam a existência de um cinema nacional, porque a eles não era suficiente ter produção se, segundo eles, as obras deixavam a desejar em qualidade.

Ainda, cabe lembrar que as ações do governo com a indústria cinematográfica não tinham intenções claras de ajudá-la a crescer, mas eram entendidas, na década de 1930, como instrumento de “formação de nacionalidade” (AUTRAN, 2004, p. 70). Nesta época, além dos filmes estarem vinculados ao Ministério da Educação, curtas-metragens deveriam ser exibidos antes de qualquer longa-metragem. Autran chama esta perspectiva de culturalista.

O tipo de relação institucional entre o Estado e a corporação, marcada pelo paternalismo, também teve a sua influência neste processo em que, de fato, aquele grupo profissional passou a incorporar ideias distantes de algo que possibilitasse uma política visando a industrialização efetiva da produção, mas sem possuir consciência disto. (AUTRAN, 2004, p. 87).

O cinema como veículo para reafirmação da nacionalidade era política de governo, pois, como lembra Anita Simis (2010), a ideia da centralização de uma ideologia nacionalista, da reforma do ensino ou da construção de uma identidade nacional a partir do cinema eram previstos na legislação. “O cinema foi incluído no projeto de integração nacional e desenvolvimento industrial ao ser incorporado como instrumento pedagógico, devendo auxiliar na ação cultural educativa e formativa” (SIMIS, 2010, p. 40).

Com a reserva de mercado, em meados da década de 1930, é institucionalizada a Distribuidora de Filmes Brasileiros (DFB) para dar conta da demanda. Defendia-se a proposta de uma distribuidora que trabalhasse somente com filmes nacionais. Simis (2010) lembra que, conforme a lei, oito filmes deveriam ser apresentados semanalmente. Autran também destaca isso no seu trabalho:

Entretanto seu viés principal era o curta-metragem de não-ficção que por força da legislação protecionista de 1932 teve sua produção incrementada, e não o longa-metragem ficcional tão defendido pelos dois críticos cariocas [Adhemar Gonzaga e Pedro Lima] na década anterior. (AUTRAN, 2004, p. 179).

O apoio estatal permitiu o surgimento de empresas dedicadas à produção e distribuição do cinema nacional. Segundo Simis (2010), foram elas que pressionaram o governo para instituir a lei do 8x1, isto é, que a cada oito filmes de longas-metragens estrangeiros deveria ser exibido um longa brasileiro.

No período posterior à ditadura Vargas, as empresas existentes eram a Cinédia, a Atlântida, as que faziam cinejornal e depois, em 1949, a Vera Cruz, a Maristela, fundada em 1950, e a Multifilmes, em 1954. No entanto, este aumento no número de empresas produtoras de longas-metragens não foi bem sucedido e o cinema mergulhou em uma crise. As explicações para esta crise foram as mais diversas, mas a tendência foi apontar a exibição, sempre preenchida com filmes estrangeiros, leia-se norte-americanos, como o maior problema do cinema nacional. (SIMIS, 2010, p. 27).

Em 1950, é elaborado um documento intitulado *Relatório geral sobre o cinema nacional*. A pedido de Getúlio Vargas, Alberto Cavalcanti reuniu Paulo F. Gastal, Vinicius de Moraes, Jurandyr Noronha, Décio Vieira Otoni e José Sanz para compor o que foi chamado de anteprojeto do Instituto Nacional de Cinema (INC). Segundo Autran (2004), o que se percebe neste documento é que a ideologia do grupo, entre outros fatores, voltou-se para o interesse no documentário, cuja intenção “deveria ser a de através do documentário permitir ‘ao nosso povo o conhecimento de si próprio’ e mostrar no exterior algo que ‘faça justiça ao nosso país’” (AUTRAN, 2004, p. 94). O pesquisador diz que o documento continha uma série de equívocos. Ele não chegou a ser publicado, mas gerou tumulto no meio cinematográfico na época.

Conforme o estudo de Autran, é somente na década de 1960, com o surgimento do Cinema Novo, que se vai delinear uma ideia de anti-industrialização do cinema brasileiro, já

que o movimento defendia o cinema de autor, ou seja, o cinema enquanto arte e não como comércio (AUTRAN, 2004).

Durante a ditadura civil-militar, em 1966, ganha vida o Instituto Nacional do Cinema (INC) responsável por criar e colocar em prática as políticas voltadas para o meio cinematográfico do Brasil, tanto em nível nacional como internacional. Em 1969, em plena vigência do Ato Institucional nº 5, cria-se a Embrafilme, instrumento do governo responsável por gerir o mercado cinematográfico. Como lembra Simis (2010), embora a Embrafilme tenha se tornado realidade na ditadura militar, a primeira tentativa de constituir um órgão nestes moldes se deu em 1947, a partir do projeto do deputado do Partido Comunista Brasileiro, Jorge Amado.

A criação da Embrafilme impulsionou a distribuição de filmes brasileiros. No entanto, Autran (2004) expõe que havia uma distância entre a produção e a distribuição da Embrafilme, pois se produzia muitos filmes de projetos individuais de públicos menores e distribuía-se os filmes de maior apelo, o que levava à argumentação de que não havia público suficiente para as produções.

Por outro lado, alguns críticos da época afirmavam que o dinheiro gasto pelo Brasil para importar filmes era muito alto. Para eles, se esse dinheiro fosse investido para alimentar a indústria cinematográfica brasileira o gasto seria menor (AUTRAN, 2004). Contudo, Autran levanta a hipótese de que se isso realmente acontecesse, seria possível que o valor dos gastos aumentasse, já que haveria a necessidade da importação de equipamentos, uma vez que nada se produzia no Brasil.

Este aspecto, que, repito, foi pouco observado até os dias de hoje pelos ideólogos do pensamento industrial, torna extremamente frágil perante as autoridades econômicas do país a luta em prol de uma indústria cinematográfica baseada em aspectos eminentemente financeiros. (AUTRAN, 2004, p. 41).

Na segunda metade da década de 1970, políticas de cota de tela aliadas à fundação da Embrafilme, que logo seria gerida por integrantes do Cinema Novo, permitem criar uma situação de mercado para o cinema brasileiro que favoreceu mais investimentos do fomento público, ampliação da cota de tela, além de aumentar o público e a renda do cinema interno (AUTRAN, 2004, p. 56). Porém, o acesso aos recursos do governo era para poucos.

Simis (2010, p. 42) lembra que a Embrafilme conquistou espaço “ao financiar diversos títulos, ao controlar as bilheterias eficazmente e ao fazer cumprir a obrigatoriedade de



exibição de filmes de longa-metragem nacionais”. Com isso, a pesquisadora afirma que nesta fase já não era mais o Estado que impunha a ideologia nacionalista. Ela já era incorporada pelos próprios cineastas. Característica que voltará a se repetir na fase de retomada do cinema brasileiro em 1995, quando os filmes produzidos serão voltados para temas históricos, como se fosse dever do cinema, após sua interrupção, voltar-se para esses aspectos, uma vez que se tratava de um recomeço da produção.

Autran (2004) diz que o pensamento industrial do cinema brasileiro, por volta de 1930 e 1940, pautava-se pela disponibilidade de equipamentos e equipes capazes de produzirem filmes. Passado certo tempo, percebeu-se que o desafio para a industrialização ultrapassava essas questões, pois ainda tinha a formação de público, a concorrência com os filmes estrangeiros e os sérios problemas para enfrentar na distribuição e exibição do filme brasileiro.

Outrossim, fica claro neste caso que a evolução do pensamento industrial cinematográfico brasileiro pelo menos até este momento [1940] deu-se em geral totalmente a reboque da realidade da produção. (AUTRAN, 2004, p. 140).

Contudo, essa característica parece ter se mantido ao longo dos anos. O INC foi extinto em 1975, o que fez com que a Embrafilme assumisse o papel deste órgão. Em 1976, foi criado o Concine, um instrumento regulador da Embrafilme. No ano seguinte, o Concine criou a lei do curta, que novamente obrigava a exibição de curtas-metragens antes dos longas. Conforme Simis (2010, p. 52), muitos “exibidores sabotavam a programação dos curtas, inclusive selecionando filmes inadequados ao tipo de público dos longas-metragens em cartaz”, o que provocava vaias do público e certa rejeição às produções. Esse período foi marcado por diversas resoluções em que o Concine redefinia regulações para impedir o boicote dos exibidores, que montaram um esquema de forma a fazer os realizadores venderem seus curtas por preços muito baixos (SIMIS, 2010).

O papel protecionista da Embrafilme permitiu ao produto nacional se afirmar no mercado exibidor, conforme salienta Simis (2010). Na década de 1980, o Concine assumiu grande importância para o cinema nacional, pois era “responsável pela formulação, controle e cumprimento das normas e leis regentes do segmento cinematográfico, além da política de comercialização e regulamentação do mercado, incluindo filmes publicitários” (SIMIS, 2010, p. 49). Foi quando ocorreu a chamada “Primavera do Curta”, como lembra Simis (2010), em

que havia uma seleção de curtas de qualidade para serem exibidos nas salas de cinema, bem como repasse de bilheteria aos produtores, e foi quando o público demonstrou boa recepção das produções.

Contudo, em meados dessa década, o público começou a diminuir, abalando o mercado exibidor, e isso se deu por diversos fatores, como explica Simis (2010). Primeiro, porque o cinema já não era mais a única forma de ver filmes. Agora havia a concorrência com a fita cassete, o DVD, seguido, alguns anos depois, pela popularização da internet e pela TV a cabo. Outro fator foi o de que os cinemas de rua (ou de calçada) foram alocados em *shoppings centers* (SIMIS, 2010). Este último fator futuramente elevaria os preços do ingresso, fazendo com que o cinema perdesse seu caráter popular. Um aspecto incoerente da realidade cinematográfica nacional que é apontado por Bolaño, Santos e Domingues:

Deste modo, produz-se uma contradição em relação às políticas de integração, que falam em diversidade de vozes, conteúdos e formatos na produção cinematográfica, quando, pelo contrário, o consumo dessa produção se dá num contexto cada vez mais determinado e limitado pelo entorno comercial dos shoppings – nos principais centros urbanos – e da cultura da diversão frívola (BOLAÑO; SANTOS; DOMINGUES, 2006, p. 25).

Com o fim do Concine e da Embrafilme, que são extintos junto com o Ministério da Cultura no governo de Fernando Collor de Mello, em 1990, o cinema brasileiro entrou em franca decadência. A Lei do Curta foi para uma espécie de limbo, pois, como coloca Simis (2010), ela nunca foi revogada, mas também, desde então, nunca foi retomada.

A produção brasileira de longa-metragem de ficção teve uma parada de quase três anos no início da década de 1990. Isso ratificou a importância do fomento público para a manutenção da atividade cinematográfica, o que significou, para grande parte dos estudiosos do meio, que sem a intervenção estatal não há cinema.

Aqui, cabe salientar que a historiografia clássica do cinema trouxe como sinônimo de cinema os filmes de longa-metragem e de ficção. Contudo, a produção no Brasil começou com o documentário de curta-metragem. Na década de 1920, como lembra Bernardet (2004), destacavam-se os cinejornais e os filmes de cavação que hoje poderíamos nomear como institucionais. “O filme de ficção era antes uma exceção, o mais das vezes facultada pela produção documentária” (BERNARDET, 2004, p. 117).

Caetano *et al.* (2005) lembram que a produção de longas de ficção pode ter parado por um tempo, mas a de curtas-metragens, sobretudo de documentários, nunca foi interrompida. Com a retomada do cinema brasileiro a partir de 1995, praticamente todos os longas produzidos foram com apoio estatal. Para Caetano *et al.* (2005), esse fomento à produção silenciou os problemas relativos à distribuição e exibição, além de tornar a produção dependente do financiamento governamental.

Já Simis (2010) sinaliza que, nesta fase do cinema nacional, estabelece-se outra relação da área com o Estado. Agora não havia mais tanto repasse direto de recursos para a produção e divulgação, mas apoio a partir das leis de incentivo que era captado a partir da renúncia fiscal de empresas, chamado de fomento indireto.

No período que se segue, são criados diversos organismos de apoio ao cinema brasileiro como o Condecine - Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria (2001), o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional (Prodecine) (2001), os Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional (Funcines) (2001), Prêmios Adicional de Renda a Produtores, Distribuidores e Exibidores (2005), além da Lei do Audiovisual (1993) e da Lei Rouanet (1991) que passam a ganhar mais força ao longo dos anos.

Entretanto, essas políticas de fomento geraram questões adversas, já que pequenos produtores e estreates tiveram “dificuldade de contar com os benefícios das leis de incentivo, considerando que principalmente a Lei do Audiovisual concentra a produção nas mãos dos grandes produtores ou nas dos mais renomados” (SIMIS, 2010, p. 92). Já no âmbito da difusão, o incentivo foi quase nulo. Caetano *et al.* (2005) o consideram inexistente no período de 1995 a 2005, o que, para os autores, comprometeu a possibilidade destes filmes se pagarem por meio das bilheterias.

Ao refletirmos sobre estas questões que envolvem historicamente a produção cinematográfica no país, podemos pensá-la como círculos e não ciclos, como nos levam a entender Autran (2004), Simis (2010) e Caetano *et al.* (2005), uma vez que não há nada de novo que se apresente quanto ao desejo de uma indústria cinematográfica. A história parece se repetir, voltar para os mesmo embates e problemas de outrora e não conseguir resolver o gargalo histórico da distribuição e da exibição/comercialização. Dentro dessa questão está a predominância do cinema norte-americano nas salas brasileiras que envolve complexas relações políticas e econômicas.

Há uma certa ironia histórica em notar aqui a volta de um equívoco passado para assombrar o cinema brasileiro ao criar a Embrafilme, o Estado brasileiro levou à falência um punhado de pequenas empresas distribuidoras nacionais – e assim, quando se fechou a Embrafilme, que alguns anos antes fora uma distribuidora gigante de filmes, o mercado ficou inteiramente livre para as *majors*. Dessa forma, incentivou-se a manutenção de uma produção cuja estrutura privada de distribuição foi destruída por uma estrutura estatal que, mais à frente, foi fechada. (CAETANO et al., 2005, p. 15).

Essa contextualização voltada para o cinema comercial é necessária para entendermos o *status quo* do cinema brasileiro. Poderíamos esmiuçar o cenário histórico da produção e da circulação de filmes no Brasil, porém, é provável que nos repetíssemos. Por isso, buscamos abarcar questões importantes dessas discontinuidades, ou círculos, de modo a compreender o contexto que envolve nosso objeto de pesquisa.

Nossa tese se propõe a trabalhar com a produção de documentários que, na sua maior parte, é constituída por média e curta-metragem, e alguns longas, produzidos no Sul do país, de certa forma tido como periferia do eixo de produção e circulação, desde produtoras muito pequenas, ou organizações sem fins lucrativos, até empresas de maior porte. Trata-se de uma parcela expressiva da produção brasileira de filmes, mas que ainda não foi tratada como merece pela história do nosso cinema, que também é financiada por incentivos públicos, mas não só, pois tem também o apoio direto de seus realizadores. Quando estes documentários constam em livros, são apenas citadas como produções que nunca cessaram, mas não têm o mesmo *status* de um longa-metragem de ficção, que “mereça” uma análise sobre sua produção e circulação, até porque, não há espaço para esse tipo de produção em salas de cinema, o que parece desmerecer o direito inerente de parte constituidora da indústria cinematográfica brasileira que precisa ser vista e interpretada.

A visibilidade do documentário brasileiro, segundo Lins e Mesquita (2011), começou a aumentar no final da década 1990, pois é quando alguns longas conseguem chegar às salas de cinema, a exemplo de *Nós que aqui estamos por nós esperamos* (Marcelo Masagão, 1999), *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999) e *Notícias de uma guerra particular* (João Salles e Kátia Lund, 1999). Ela se fortaleceu sobretudo em meados dos anos 2000. Mas a história do documentário se constrói muito mais fora das salas de cinema, num circuito alternativo, fora do pensamento industrial e como importante ferramenta para o registro da realidade, assumindo, muitas vezes, a função de resistência política, econômica, social e/ou cultural, principalmente, a partir da década de 1960, pois, como afirma Bernardet (2003), antes disso o cinema documentário de curta-metragem não era crítico.

Influenciado pelo Cinema Novo, no início da década de 1960, os documentários bebiam das tendências estéticas e ideológica das artes em busca de dar visibilidade para problemas da sociedade com vistas para a transformação social, o que Bernardet (2003) chamou de “modelo sociológico”. São documentários que pretendiam dar “voz ao outro”, ao abordar, por exemplo, classes populares, mas que ainda falavam muito sobre esse outro usando entrevistas e narração. Além disso, as falas dos personagens eram utilizadas como exemplo de um argumento que fora elaborado antes da realização do filme.

É durante o ponto alto do “modelo sociológico” que se instala a ditadura civil militar brasileira, o que levou esse modelo e o próprio Cinema Novo a uma crise, fazendo despontar novas tendências, tanto estéticas quanto ideológicas (BERNARDET, 2003). Nesse período, até a década de 1970, os documentários trabalhavam mais, segundo o autor, com a ideia de registro de tradições populares e outras manifestações artísticas. Coube ao documentário mostrar as mazelas do país enquanto a televisão ainda carregava um tom de assepsia em suas reportagens.

Em meados de 1970, o documentário começou a ganhar espaço na televisão, no *Globo Repórter*, que contava com jornalistas e cineastas que formavam uma espécie de equipe independente responsável pela produção de documentários para o programa - entre eles estava Eduardo Coutinho - o que abriu “perspectivas interessantes para o documentário na época” (LINS e MESQUITA, 2011, p. 24). Essas perspectivas são importantes, pois o documentário vai para um programa de televisão aberta, consegue angariar muita audiência e os temas abordados passam pela figura do homem do campo ao das ruas das cidades, evidenciando a ideia de povo, isto é, o ‘outro’ a partir da sua simplicidade, abordando os contrastes e conflitos da sociedade em contraponto à visão que era apresentada pelo regime civil-militar<sup>8</sup>.

É na década de 1980, com a abertura democrática e com o avanço de propostas e projetos de comunicação comunitária, a partir do acesso à tecnologia do vídeo, que surge o movimento do vídeo popular, em que parte significativa da produção audiovisual comunitária assumia o formato de documentário. Essa produção tinha ligação direta com movimentos sociais e era produzida para circular, em um primeiro momento, em associações, sindicatos, igrejas, TV’s comunitárias, cineclubes, sessões itinerantes. De certa forma, o vídeo popular,

---

<sup>8</sup> Há vários estudos a respeito do globo Repórter desta época, entre eles o de Cássia R. Louro Palha, intitulado O povo e a TV: construções do popular na história do Globo Repórter (1973 – 1985), apresentado no programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense em 2007. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp052771.pdf> Acesso em 14 jan. 2017.

influenciado pelo vídeo militante surgido na década de 1960 na França, sob tutela do cineasta Jean-Luc Godard, se apresentava em oposição aos meios de comunicação tradicionais como “contrainformação” e tinha por baliza “dar voz ao outro”<sup>9</sup>.

Na década de 1990, os movimentos sociais foram se transformando conforme as demandas políticas e sociais. Nascia, por exemplo, o Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação e o vídeo popular começou a ser duramente criticado por, em nenhum momento, ter dado o controle ao povo da sua própria representação.

É nesse movimento de barateamento de equipamentos, de democratização do acesso aos meios de comunicação e pelo documentário sempre carregar o status de ser um tipo de produção mais barata, principalmente por ter na entrevista uma de suas bases, para além do forte aspecto ideológico ligado à realidade a que se vincula, isto é, num país de terceiro mundo, que ele não sucumbe com a extinção da Embrafilme, no início dos anos de 1990, como ocorre com o filme de ficção de longa-metragem. E a televisão continua sendo um espaço, ainda que pequeno, para a sua circulação.

A tecnologia do vídeo e depois do digital permitiram a proliferação da produção documental a partir dos anos 2000. Hoje, é possível produzir vídeos de qualidade usando a câmera de um smartphone, por exemplo, e rapidamente colocar em circulação pelas redes sociais digitais. Essas transformações velozes das tecnologias de informação e comunicação (TIC's) colaboraram para o surgimento de diversos grupos e atores sociais que produzem, entre outras coisas, documentários. E, claro, também facilitou para as produtoras impulsionarem suas produções, pois as câmeras de vídeo estão muito mais acessíveis e com qualidade ímpar.

Por outro lado, a televisão parece estar se consolidando como caminho para a distribuição do documentário na história recente. Desde 2011, a aprovação da Lei da TV Paga<sup>10</sup> tem aberto caminho à circulação dessa produção sempre tida como “menor” ou marginal na historiografia do cinema. As salas de cinema ainda se apresentam como gargalos para exibição desta produção, embora tenham mais documentários sendo exibidos, isso porque o universo de documentários produzidos também aumentou. O que o documentário

---

<sup>9</sup> Trabalho com este tema em minha dissertação de mestrado intitulada *Santa Maria projetada: memória e identidade nos documentários da TV OVO*, defendida pelo Programa Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria, em 2012.

<sup>10</sup> Lei 12.485/2011 disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2011-2014/2011/Lei/L12485.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12485.htm). Acesso em em 14 jan. 2017.

faz, e sempre fez, é criar outros caminhos para chegar até o público. Retomaremos este tema ao longo do texto.

É preciso atentar para o fato de que nem todo o documentário é gestado para integrar um circuito comercial. Muitos nascem da ideia de resistência, de registros da memória, de denúncia ou para propor reflexões sobre a sociedade a partir de temas que não costumam ser abordados pela mídia tradicional e circulam de formas outras para públicos menores e/ou específicos.

Caetano *et al.* (2005, p. 39, grifo do autor) defendem que “a força desta produção dita *alternativa* não deve ser desconsiderada, nem tampouco deve ser vista apenas como um registro de oposição completa a um cinema *oficial* de longas-metragens”. É assim que nos aproximamos da produção de documentários, recortado a partir da região Sul do Brasil.

## 1.2 AO SUL DE UM MOVIMENTO

Falar do Sul, de certa forma, é sempre falar de uma minoria ou de algo que está periférico, e que necessita de um olhar outro para ser pensando, como coloca Boaventura de Souza Santos na sua proposta para uma epistemologia do Sul. Quando abordamos a história do cinema brasileiro e sua relação dicotômica entre a ficção e a não-ficção, não é somente o Sul que se faz periférico, mas praticamente todo o país, com exceção do eixo Rio-São Paulo, que sempre abrigou a maior parte da produção, embora o desejo por uma indústria cinematográfica não seja exclusividade dele. E, claro, se considerarmos a posição geográfica do Brasil em relação ao movimento cinematográfico e audiovisual mundial, ele também está localizado ao Sul. Logo, falamos da periferia dentro de outra periferia.

Nesta pesquisa, nos dedicamos a falar do Sul do Brasil. De certa forma, Porto Alegre, capital do Estado mais ao sul é lembrada como integrante desse circuito cinematográfico, por possuir nomes importantes responsáveis por obras audiovisuais que atingiram a um determinado público, se sobressaíram em estética e narrativa e pelo Rio Grande do Sul já ter ocupado a terceira posição como polo de produção do país. Por isso, nem sempre a região Sul é vista como periférica, como aborda Renata Rogowski Pozzo, em sua tese de doutorado<sup>11</sup>, ao

---

<sup>11</sup> Pozzo, Renata Rogowski. Uma Geografia do Cinema Brasileiro: bloqueios internacionais, contradições internas. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/158804/336975.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 28 out. 2016.

considerá-la como principal polo produtivo junto com o Sudeste, embora Minas Gerais e Pernambuco tenham uma importante produção nos últimos anos. Mas a ‘posição’ ocupada na história não é tão significativa assim se comparada com outras obras e cineastas do grande centro produtivo do Brasil.

Na historiografia clássica, o Sul é citado dentro do chamado “ciclo regional”, compreendido entre 1923 a 1933 (BERNARDET, 2004), quando ‘aparecem’ Porto Alegre, Pelotas e Uruguaiana, cidades do Rio Grande do Sul, e Curitiba, capital do Paraná. Não há menção a respeito de Santa Catarina. Neste período, e nas décadas seguintes, conforme o autor, para além da ficção, eram registrados, por vezes, um documentário, ou, em outros momentos, a produção de filmes chegava a ser mais significativa, por isso Bernardet (2004, p. 57) defende que é preciso considerar que “a existência de produção fora deste eixo [carioca e paulista] tem sido uma constante, com momentos mais ou menos intensos”, e não se constitui necessariamente somente de um ciclo. Sempre houve produção, em alguns momentos ela foi menos expressiva, em outros mais, capitaneada, na maioria das vezes, por filmes de não ficção.

[...] o filme de não-ficção coloca em xeque a própria noção de ciclo regional, pois ao contrário das ficções, que em geral se resumem a algumas poucas produções realizadas nos anos 1920, os cine-jornais, os documentários, os institucionais, os filmes de família eram produzidos de forma contínua ao longo desta década e mesmo posteriormente. (AUTRAN, 2010, p. 121).

O cineasta e professor gaúcho, Glênio Póvoas, realizou uma indexação dos filmes produzidos na primeira metade do século XX em Porto Alegre em que ele afirma que é possível falar de uma história contínua do cinema produzido no Rio Grande do Sul, ao revelar o que chama de “camadas sempre coadjuvantes da história” (PÓVOAS, 2005, p. 10) que são os cinejornais, documentários e institucionais.

Neste sentido, para adentrar no contexto da história do cinema da Região Sul, apresentamos a seguir uma espécie de panorama de cada Estado. E, claro, para isso, dependemos dos registros realizados até então, muitos que reafirmam dados da historiografia oficial, já que não há um intenso movimento de registros sobre o passado cinematográfico dessa região.

### **1.2.1 O movimento em Santa Catarina**



Ao buscar pela história do cinema em Santa Catarina, encontramos pouquíssimas informações, estas que mostram o Estado dentro da ideia de ciclos. Nos anos 1920 e 1930, dois cinegrafistas filhos de imigrante, José Julianelli e Alfredo Baumgarten, contribuíram para a história da sétima arte catarinense com registros no Vale do Itajaí<sup>12</sup>, sobretudo em Blumenau. Depois, há o que Lima chama de dois surtos de produção. “Um sob o comando do cinegrafista amador Willy Sievert, iniciado nos anos 40, e outro, do Grupo Sul [grupo de escritores, poetas, intelectuais e artistas que se reuniram durante o Círculo de Arte Moderna, em 1947], surgido a partir da produção do longa-metragem “O Preço da Ilusão”, realizado em 1957” (LIMA, n. p.).

Quanto à exibição, há registros de primeiras projeções ainda em 1900 em Blumenau, o que levou o cinema para cidades vizinhas<sup>13</sup>. Conforme pesquisa de Nayara Régis Franz<sup>14</sup>, em 1909, Itajaí tem seu primeiro cinematógrafo, por iniciativa de empresários da cidade que originam os primeiros cinemas da cidade. Cabe destacar que os filmes exibidos eram estrangeiros, principalmente vindos da Europa, em função da característica da região, como coloca Franz, já que era formada por imigrantes vindos de países europeus que acabaram por ser os pioneiros no movimento da sétima arte nesses estados.

Na sua dissertação sobre o cinema catarinense, Pereira (2012) aborda o núcleo de produção independente que se formou na capital Florianópolis nas décadas de 1960 e 1970. A produção era pequena, ligada à Universidade Federal de Santa Catarina, voltada para curtas-metragens e tinha uma proposta estética e temática diferente do tradicional até então (PEREIRA, 2012). Ainda, conforme Lima, neste período foram realizados vários documentários e cinejornais por Produções Carreirão, comandada por Armando Carreirão, integrante do Grupo Sul e um dos idealizadores do longa *O preço da Ilusão*. O prêmio Funcine de Florianópolis, realizado anualmente entre 2004 a 2014, levava o nome de Armando Carreirão.

---

<sup>12</sup> É possível se aprofundar sobre este item a partir da dissertação de José Henrique Nunes Pires, intitulada *Cinema e História: José Julianelli e Alfredo Baumgarten, pioneiros do cinema catarinense*, defendida em 1999 no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/80879/144254.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 26 out. 2016.

<sup>13</sup> O artigo *A história do cinema em Gaspar, Indaial, Pomerode e Timbó (SC)*, de Lorena das Chagas Corrêa e Clóvis Reis, do curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda da Universidade Regional de Blumenau (Furb), aprofunda o tema. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2010/resumos/R20-0451-1.pdf> Acesso em: 10 nov. 2016.

<sup>14</sup> Artigo intitulado *O cinema Ideal em Itajaí*, publicado na Revista Santa Catarina em História. V. 7, n. 2, Florianópolis: UFSC, 2013. Disponível em: <http://ojs.sites.ufsc.br/index.php/sceh/article/view/599/295>. Acesso em: 10 nov. 2016.

Na década de 1980, Lima coloca que o Super-8 proporcionou a produção de curtas de documentário e ficção e intensificou a produção catarinense. Ainda, nomes catarinenses conhecidos na cena cinematográfica, que produziam sobre tudo no eixo Rio-São Paulo, também realizaram produções em Santa Catarina entre 1970 e 1990, entre eles Rogério Sganzerla, conhecido sobretudo pelo filme *O bandido da Luz Vermelha* (1968) e Marcos Farias, diretor de *Cinco vezes favela* (1962).

Em 1986 é criada a Cinemateca Catarinense, que esteve diretamente envolvida nas décadas seguintes, nas ações que ampliaram o escopo do cinema e audiovisual catarinense, como a fundação do Sindicato das Indústrias do Audiovisual de Santa Catarina (Santacine) e do Sindicato dos Trabalhadores do Cinema e do Audiovisual de Santa Catarina (Sintracine), em 2003. A cinemateca também se envolveu com a criação do edital Prêmio Catarinense de Cinema, no início dos anos 2000, e fez parte da criação do Fundo Municipal de Cinema de Florianópolis (Funcine). As oficinas realizadas pela Cinemateca em parceria com o curso de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) culminaram na criação do curso de Cinema na instituição. É a partir desta movimentação que outros cursos surgem profissionalizando e aumentando a produção, não somente em Florianópolis, mas em outras cidades como Itajaí e Blumenau. Neste contexto, também é preciso citar o surgimento e atuação do festivais de cinema e audiovisual, entre eles o Catavídeo - Mostra de Vídeos Catarinenses e o FAM - Florianópolis Audiovisual Mercosul, que integram o circuito de circulação de obras desde meados da década de 1990.

Conforme Tomaim (2015, p. 228), que analisou a produção de documentários de 1995 a 2010 no Sul do Brasil, “em Santa Catarina uma cena para o documental só começou a despontar mesmo nos anos de 2000”, enquanto a ficção de curta e média-metragem já era produzida desde 1990.

### **1.2.2 O movimento no Paraná**

A história do cinema no Paraná não difere muito de Santa Catarina no que se refere aos registros e à sua constituição. Ela surge a partir de três pioneiros em distintas épocas. Segundo Celina Alvetti (2005, p. 03-04), “Annibal Requião filmou em Curitiba desde 1907 e os últimos registros de exibição de seus filmes são de 1912” e produziu diversos documentários ao interessar-se pelo registro do cotidiano da cidade. Conforme a pesquisadora, em 1924 é criado o grupo Paranista, em resposta à Semana de Arte Moderna,

do qual fazia parte o fotógrafo João Baptista Groff que produzia cinejornais, além de atuar como distribuidor e exibidor das obras. No final da década de 1920, Arthur Rogge foi quem se aventurou nas histórias de ficção<sup>15</sup>.

Os pioneiros do cinema paranaense produziram de modo artesanal, num mercado pouco propício, já enfrentando a hegemonia do cinema estrangeiro. Mesmo assim, definiram uma característica que viria a se manter, a de uma cinematografia afeita à produção de documentários, o que permite apontar um aspecto da identidade do cinema do Paraná. (ALVETTI, 2005, p. 05).

Em 1940, a criação do Clube de Cinema de Curitiba fomenta o desenvolvimento de críticos de cinema. Já na década de 1960, a historiografia registra o nome de Sylvio Back, que viria a ficar conhecido como um importante cineasta brasileiro. Embora ele apareça na história do cinema de Santa Catarina, por ter nascido em Blumenau/SC, Sylvio cresceu em Curitiba/PR, onde começou suas produções, principalmente de curtas-metragens. Ele é um dos integrantes do Clube de Cinema do Paraná. Nesse período, também existiam o Cineclube Pró-Arte e o Cinearte Riviera como espaços de discussão da sétima arte.

Até a década de 1990, segundo Alvetti (2005), aumenta a produção de longas de enredo e eles vão se tornando mais frequentes, mas o documentário continua ocupando seu espaço. O Super-8 e depois a transição para o vídeo permitem mais produções, mais experimentações e, conforme a autora, resultam numa diversidade de obras e temáticas. Neste período, a pesquisadora destaca o importante papel da Cinemateca do Museu Guido Viaro, fundada em 1975, que foi responsável pela formação de muitos realizadores e a criação da seção paranaense da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), no final da mesma década. Entre os nomes que surgem está Sergio Bianchi, que realizou o documentário *Mato Eles?* no Paraná, em 1982, e há anos está radicado em São Paulo. Ainda, Curitiba formou um importante movimento super-oitista, tendo um festival para a bitola - o Festival Nacional de Cinema em Super 8, realizado em 1974 e 1975, sob a coordenação de Sylvio Back. A consolidação do movimento se dá, segundo Alvetti, com a Mostra Nacional de Filme em Super-8 entre 1975 e 1979, realizada pela Escola Técnica Federal do Paraná. Ainda hoje

---

<sup>15</sup> Para uma leitura aprofundada sobre esse período, indicamos a dissertação de Pós-Graduação em História de Solange Straube Stecz, defendida em 1988 na Universidade Federal do Paraná, intitulada *Cinema paraense 1900-1930*. Disponível em:

[http://www.paranacine.com.br/sistema/upload/arquivos/SolangeStecz\\_Publicacao\\_CinemaParanaense.pdf](http://www.paranacine.com.br/sistema/upload/arquivos/SolangeStecz_Publicacao_CinemaParanaense.pdf)

Acesso em: 24 out. 2016.

Curitiba possui um festival para essa bitola, chamado Festival Internacional de Cinema Super 8 (Curta 8), que em 2016 chegou à sua 12ª edição.

Já a década de 1990 conta com a criação da Associação de Cinema e Vídeo de Curitiba (Avec), que fortalece o movimento e as políticas públicas para o cinema e audiovisual. Junto disso, temos a retomada do cinema brasileiro e as leis de incentivo implantadas a nível nacional, estadual e municipal. Nos anos 2000 é criado o Sindicato da Indústria Audiovisual do Paraná (Siapar), com vistas para uma indústria do segmento no Estado.

Alveti ainda cita a profissionalização de mão de obra a partir do surgimento de cursos voltados para o cinema e audiovisual. Os registros e pesquisas também mostram uma produção centrada na capital do Estado, com algumas esparsas citações de outras cidades, como Cascavel, Londrina e Umuarama. Entre os nomes desse período, a pesquisadora destaca Fernando Severo, ao articular documentário e experimentalismo. Diante da visão de ciclos de produção e com o olhar para uma indústria do cinema, Alveti fala do cinema em Curitiba com uma carga identitária documental e de curta-metragem, “uma produção artesanal, carente de condições de mercado, canais de distribuição e exibição e, conseqüentemente, visibilidade e reconhecimento do público” (ALVETTI, 2005, p. 11).

O Norte do Paraná, notadamente Londrina, também figura na história de cinema paranaense. Um dos pioneiros é Hikoma Udihara, imigrante japonês que intermediava o estabelecimento de comunidades japoneses naquela região e registrou tudo em vídeo, hoje considerados documentários que registraram o período entre 1930 e 1960<sup>16</sup>.

Em um artigo sobre o cinema de Londrina, Luís Henrique Miotto fala da presença da produção na cidade a partir de 1954, com filmes caseiros, em formatos de curta de ficção. Conforme o pesquisador, cineasta e cineclubista, é a partir dos anos 2000 que a história do cinema na cidade se fortalece, com mais produções, com a criação da Mostra Londrina de Cinema ainda em 1999, com a idealização do Instituto de Cinema e Vídeo de Londrina – Kinoarte, em 2003, e o Cineclube Ahoramágica, em 2004, este último voltado mais para a produção de documentários em conjunto com “movimentos comunitários e espaços culturais e com temáticas voltadas para discussões sobre a memória social, a subjetividade periférica e a

---

<sup>16</sup> O trabalho *Hikoma Udihara: um imigrante colonizador inaugura o cinema no Norte do Paraná*, de Paulo César Boni e Daniel de Oliveira Figueiredo da pós-graduação da Universidade Estadual de Londrina, publicado na Doc On-line, n. 09, de dezembro de 2010, aprofunda o assunto. Disponível em: [http://www.doc.ubi.pt/09/dossier\\_boni\\_figueiredo.pdf](http://www.doc.ubi.pt/09/dossier_boni_figueiredo.pdf). Acesso em: 10 nov. 2016.

poesia cotidiana” (MIOTO, 2013, p. 30). Contudo, a produção londrinense parece se voltar sobretudo para a ficção e possui uma história recente.

De um modo geral, conforme Tomaim (2015), a produção documental paranaense aumentou a partir dos anos 2000, principalmente a de curtas e médias-metragens. Junto com ela também cresceu a produção ficcional do Estado, que supera a de não ficção na primeira década do novo milênio.

### 1.2.3 O movimento no Rio Grande do Sul

Abordar a história do cinema do Rio Grande do Sul em relação à Santa Catarina e Paraná é um pouco mais fácil, já que o número de publicações e pesquisas é o mais rico da Região Sul, pois a história é retomada e contada por realizadores e/ou pesquisadores. Entre as obras importantes estão os livros de Tuio Becker<sup>17</sup>, jornalista, cineasta e crítico de cinema, e Luiz Carlos Merten<sup>18</sup>, também jornalista e crítico de cinema. Hoje, temos diversos trabalhos, desde artigos, ensaios, dissertações de mestrado e teses de doutorado que versam sobre a temática do cinema no Rio Grande do Sul, advindas de diversas áreas, sobretudo dos cursos de História e Comunicação. Trata-se de uma história recente e que, claro, entra neste movimento de registrar o que por muito tempo esteve numa espécie de limbo existencial da historiografia cinematográfica oficial. Também não podemos deixar de considerar que o Rio Grande do Sul já esteve no terceiro lugar como maior polo produtor brasileiro, atrás do eixo Rio-São Paulo, o que lhe deveria conferir maior atenção para com sua história nesse campo.

Recém realizada a primeira exibição pelos irmãos Lumière, tem-se registros de sessões de cinema realizadas na capital Porto Alegre no ano de 1896, e, no ano seguinte, em Pelotas, Santa Maria, Rio Grande, Bagé e Jaguarão (LORENZO, 2013). Entre 1908 e 1910, Porto Alegre vive uma espécie de *boom*, como coloca Fábio Augusto Steyer (2001), de abertura de salas de cinema, que abrem, fecham, mudam de lugar, estabilizando-se somente por volta de 1920, chegando a ter 15 salas fixas. Na programação, filmes europeus e norte-americanos.

Assim, os primeiros registros de produção de filmes no começo do século XX são de filmes não ficcionais. “Inicialmente chamados *naturaes*, esses filmes eram realizados para

---

<sup>17</sup> BECKER, Tuio (Org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995.

BECKER, Tuio. **O cinema gaúcho. Uma breve história**. Porto Alegre: Movimento, 1986

<sup>18</sup> MERTEN, Luiz Carlos. **A aventura do cinema gaúcho**. São Leopoldo: Unisinos, 2002.

publicidade ou propaganda de encomenda, documentários ou cine-jornais”, sendo poucos os filmes de enredo, denominados de posados, como lembra Ricardo de Lorenzo (2013, p. 41). Duas cidades figuram como pioneiras: Porto Alegre, que tem entre os realizadores desse período Eduardo Hirtz, um documentarista alemão naturalizado, e Guido Panella; e Pelotas, com Francisco Santos, de nacionalidade portuguesa (ROSSINI, 1996). Sobretudo durante a Primeira Guerra Mundial, conforme Lorenzo, houve aumento de produções, de realizadores e de obras de ficção, surgindo os nomes de “Lafayette Cunha, Carlos Comelli, Leo Marten, Eduardo Abelin e E.C. Kerrigan” (LORENZO, 2013, p. 40). Consta ainda que todos os realizadores se envolviam com a distribuição.

Outra característica muito presente no cinema gaúcho desta época, como lembra Miriam Rossini (2007), é a temática rural. Somente na década de 20, foram feitos cerca de sete filmes de ficção cujas temáticas se dividiam entre o rural e o urbano (ROSSINI, 2007). Segundo a autora, mesmo encontrando dificuldades nas décadas seguintes, a tendência para a produção de filmes rurais se manteve, construindo a ideia de uma identidade do gaúcho e sua relação com o pampa, de forte ligação com a terra e o gosto por andar a cavalo.

Importante ressaltar que na historiografia clássica do cinema brasileiro, como coloca Póvoas (2005, p. 15), o Rio Grande do Sul está relacionado somente ao “ciclo de Pelotas, ao ciclo regional dos anos 20, ao cinema de Teixeira (a partir dos anos 60) e, mais recentemente, à Casa de Cinema de Porto Alegre. Esse seria o cinema gaúcho nas histórias gerais conhecidas”.

Mas outro nome importante foi o de Italo Majeroni, conhecido como Leopoldis, que lançou o primeiro número de *Atualidades gaúchas*, em 1932, um cinejornal que tinha no seu conteúdo temas voltados ao turismo e à cobertura do poder público (LORENZO, 2013), além de documentários e institucionais. Para Póvoas (2005, p.13), Leopoldis “resume sozinho a história do cinema gaúcho: seu percurso e sua longevidade atravessam 60 anos de cinema”. Isto porque é partir da Leopoldis-Som que segue produzindo filmes de forma constante e sistemática até meados de 1970. Conforme Póvoas (2005), o primeiro filme do Teixeira, chamado *Coração de Luto* (Eduardo Llorente, 1967), foi produzido pela produtora de Leopoldis.

Outro ponto registrado é a criação do Clube de Cinema de Porto Alegre<sup>19</sup> em 1948, um espaço para o debate a respeito do cinema arte e do cinema enquanto possibilidade educativa, que agregava realizadores, jornalistas e demais interessados no assunto. O articulador da entidade foi Paulo Fontoura Gastal, que hoje dá nome à sala de cinema que fica na Usina do Gasômetro de Porto Alegre, gerida pela prefeitura municipal. O Clube continua em atividade.

Um dos filmes tidos como clássico na historiografia do cinema gaúcho é *Vento Norte*, de Salomão Scliar, primeiro longa-metragem sonorizado, rodado em 1952 (ROSSINI, 1996). Na relação entre produção e circulação cabe destacar a produção de Teixeira, conhecido por ser um cantor regionalista, também foi ator e produtor, que, conforme Rossini, impulsionou a produção de longas-metragens no Estado a partir de 1960. “Entre 1967 e 1981, ele realizou 12 películas, sempre com a preocupação de dividir seus filmes entre urbano (*Carmem, a Cigana*, 1976) e rural (*Tropeiro Velho*, 1979), já observando que havia públicos diferenciados para um e outro estilo de filmes” (ROSSINI, 2007, s/p).

Seus filmes eram sucesso de bilheteria. *Coração de Luto* (1967), dirigido por Eduardo Llorente, foi lançado em sete salas de cinema de Porto Alegre, conforme Rossini (1996), e ficou um mês e onze dias em cartaz, tendo uma estimativa de 200 mil espectadores. A contínua produção levou Teixeira a fundar a sua própria produtora, de nome homônimo – Teixeira Produções Artísticas.

Além dos filmes que traziam Teixeira como protagonista, outras produções da mesma linha de cantores regionalistas eram estrelados pelo cantor José Mendes e renderam grande bilheteria pelo apelo popular. Entre eles estão *Pára, Pedro!* (1968) e *Não Aperta Aparício* (1969), ambos dirigidos por Pereira Dias, que se tornou “o diretor mais constante” de Teixeira (ROSSINI, 1996, p. 27).

Essa produção que se manteve por 20 anos de forma contínua era duramente criticada na época. “E foi com esses filmes em geral regionalistas, de má qualidade, populares, criticados pela temática e pela realização deficiente, que se criou pelo menos um ambiente cinematográfico no Estado”, lembra Rossini (1996, p. 39), ao comentar que o que se queria era que o Estado se consolidasse com uma indústria cinematográfica de filmes de arte.

---

<sup>19</sup> Para saber mais a respeito da história do Clube, uma indicação é a leitura da tese de Fatimarlei Lunardelli, intitulada *Memória e identidade: A crítica de cinema na década de 1960 em Porto Alegre*, defendida no programa de pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em 2000. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/119244/000342826.pdf?sequence=1>. Acesso: em 04 nov. 2016.

De acordo com Lorenzo (2013), a criação do Festival de Cinema de Gramado na década de 1970 impulsionou a ideia de um campo cinematográfico no Rio Grande do Sul. Em seguida, Porto Alegre torna-se palco de um dos movimentos do Super-8, e, na década de 1980, se sobressai com uma grande produção ficcional de curta-metragem (BERNARDET, 2004). Nesse período, surgem nomes como Giba Assis Brasil, Jorge Furtado, Carlos Gerbase, Luciana Tomasi, Nelson Nadotti, Monica Schmiedt e Werner Schünemann.

É essa geração de jovens curta-metragistas que dá fôlego para produção de longa-metragens na década de 1980. São eles que produzem o longa *Deu pra ti anos 70* (1981), rodado em Super-8, com direção de Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, e o longa-metragem em 35mm *Verdes Anos* (1984), com direção de Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil<sup>20</sup>. Esse grupo, mais tarde, em 1987, fundaria outra importante referência do cinema gaúcho - a Casa de Cinema de Porto Alegre - que, primeiramente, inicia como uma cooperativa de 11 realizadores, agregando quatro produtoras, e que se torna uma produtora independente em 1991. É pela Casa de Cinema que é lançado um dos filmes ícones do cinema gaúcho e tido como referência mundial, o curta *Ilha das Flores* (1989)<sup>21</sup>, com direção de Jorge Furtado.

Embora as bibliografias encontradas direcionem para o registro da história da capital, no interior, citamos o exemplo de Santa Maria, em que a pesquisadora Marilice Daronco tem se debruçado sobre a memória cinematográfica da cidade, já que ela é considerada um dos polos interioranos de produção audiovisual. Daronco (2014) recupera a história do cinema Super-8 santa-mariense, a partir dos registros da produção de 11 curtas-metragens entre 1968 e 1976 nessa bitola, tendo como referência os cineastas Sérgio de Assis Brasil e Luiz Carlos Grassi. Em entrevista transcrita no livro de Daronco, Grassi cita que, em conversa com Giba Assis Brasil, integrante do grupo super-oitista de Porto Alegre, eles chegaram à conclusão de que os realizadores de Santa Maria antecederam aos da capital, contudo, os santa-marienses não chegaram a produzir um longa-metragem. Sérgio Assis Brasil passa a produzir em 35mm e é o diretor do primeiro longa santa-mariense, *Manhã Transfigurada*, produzido em 2002 e lançado em 2008.

Antes disso, Santa Maria tem o registro de dois filmes da década de 1960, que são o curta-metragem de ficção *A ilha misteriosa* (1962), de José Feijó Caneda e o documentário de

---

<sup>20</sup> Em 2016, Alice Dubina Trusz lançou o livro *Verdes Anos – Memórias de um Filme e de uma Geração* pela editora da UFRGS, fruto da sua pesquisa de doutorado no programa de pós-graduação em História, na UFRGS.

<sup>21</sup> O documentário de curta-metragem, também tido como filme experimental, consta no livro *100 Melhores Filmes Brasileiros*, lançado pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) em 2016.



animação em média-metragem *A vida do solo* (1968), de Ana Primavesi, Orion Melo e Joel Saldanha, produzidos em 16mm. Joel Saldanha foi pioneiro da animação na cidade e também teve trabalhos em Super-8<sup>22</sup>. Antes desse período, segundo Daronco, havia o cinejornal Aurora, sobre o qual ela está levantando informações a partir do registro oral, já que não há documentos sobre esse período<sup>23</sup>.

Retomando os aspectos representativos do Estado, em meados de 1980, é criada, em Porto Alegre, a Associação dos Profissionais e Técnicos de Cinema (APTC/RS), que também congrega a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD). A APTC tem papel importante na implementação de projetos e destinação de recursos públicos para editais para produção cinematográfica e audiovisual. Entre as discussões que o órgão fez parte está a criação do Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre (Fumproarte), da Lei Estadual de Incentivo à Cultura e da negociação que criou o projeto Curta nas Telas<sup>24</sup>.

Em 1986, é criado o Sindicato da Indústria Audiovisual do Rio Grande do Sul (Siav). Nesse mesmo período, o governo do Estado decreta o Instituto Estadual de Cinema (Iecine) que, desde então, dá suporte para a produção, distribuição e exibição, tendo, entre suas formas de incentivo o prêmio Iecine, que repassa recursos para a produção de curtas-metragens de ficção. No final da década de 1980, a produção é impulsionada com a tecnologia do vídeo que chegava ao país, já que esta era mais acessível financeiramente.

Na década de 1990 predomina a produção de curtas e médias-metragens que oscilam em números. Segundo Cássio Tomaim (2015), é em 1998 que há um pico nesse tipo de produção no Rio Grande do Sul. Em 2000 é lançado o *Harmonia*, o primeiro documentário de longa-metragem do Estado, dirigido por Jaime Lerner, depois de décadas sem produções de não ficção neste formato em solo gaúcho (TOMAIM, 2015, p. 111).

Ainda, em 1998, foi instituída a Fundação Cinema RS (Fundacine) que é uma instituição privada, sem fins lucrativos, que reúne representantes do poder público e de empresas privadas (produtores, universidades, emissoras de televisão e exibidores) para

---

<sup>22</sup> Para aprofundamentos a respeito deste período, ver o artigo de Marilice Daronco e Cássio Tomaim intitulado *Memórias em frames: o suporte 16mm e a experiência de fazer cinema* Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/495/pdf>. Acesso em: 30 nov. 2016. O assunto é tema da dissertação de Daronco, intitulada *Milímetros da história: memórias e identidades da produção cinematográfica em 16mm em Santa Maria nos anos de 1960*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria.

<sup>23</sup> Informação recebida por mensagem pessoal via chat pelo Facebook em 9 nov. 2016.

<sup>24</sup> Assegura a exibição de curtas-metragens brasileiros em circuito de cinema comercial junto com longas em salas de cinema de Porto Alegre desde 1996. São cinco filmes selecionados a cada edição, sendo que o licenciamento é pago pela prefeitura de Porto Alegre. É um projeto em parceria com a APTC, prefeitura municipal de Porto Alegre e Sindicato dos Exibidores.

fortalecer o setor e fomentar projetos voltados para formação, produção, difusão e preservação do cinema e do audiovisual gaúcho. Um dos projetos da Fundacine, em parceria com o Iecine, foi o Rodacine. Criado em 2001, durante 11 anos promoveu sessões gratuitas de cinema brasileiro em cidades do Rio Grande do Sul, sobretudo interioranas, que não possuíam sala de exibição.

Conforme Tomaim (2015), há um aumento significativo na produção gaúcha de não ficção a partir dos 2000, mas que ainda esbarra na distribuição e exibição. Dados da sua pesquisa mostram que o documentário possui um crescimento contínuo no Estado e destaca os anos de 2005, 2007 e 2008 como períodos importantes que marcam a ascensão desse tipo de filme. Esses períodos também marcam picos de produção dos outros dois Estados da região Sul Para ele, esse aumento coincide com o *boom* do documentário que iniciou em 2002 e fortaleceu as cinematografias regionais. Tomaim (2015, p. 233) argumenta que “o filme de curta e média-metragem ainda é o caminho adotado pelo documentário produzido no Sul do Brasil, o que tem colaborado por manter viva esta cinematografia regional”.

Para o pesquisador, o curta e média-metragem ficcional tem se destacado no Sul no período de 1995 e 2010, contudo, antes disso, em diferentes épocas, houve toda uma produção documental que balizou e manteve ativa a produção para que houvesse um direcionamento para a ficção. Mesmo que as obras ficcionais sejam preponderantes neste período, a produção de documentários, segundo Tomaim (2015), manteve-se contínua, entre altos e baixos, superando numericamente, em dez anos, toda produção realizada anteriormente na região Sul.

Ao circunscrever a paisagem que envolve o plano de voo sobre nosso objeto, adentramos no primeiro passo metodológico de nossa cartografia, a partir do rastreio, uma das atenções que menciona Kastrup (2009). Como já explicitado na introdução, a metodologia permeará todos os capítulos desta tese. Para iniciar nossa cartografia que compreende as transversalidades entre produção e circulação dos documentários na região Sul do Brasil, iniciamos com o rastreio para produzir os dados de nossa pesquisa e elegemos as mostras e os festivais dos três estados ao Sul como ponto de partida, pois, conforme dados apresentados em pesquisa de Tomaim (2015), são os festivais e mostras a principal janela de exibição dos documentários até 2010. Como já explicitado em nosso objetivo, o recorte temporal dos documentários inscritos e/ou selecionados se dá no período entre 2010 e 2013, embora tenhamos buscado dados desde 2007.

### 1.3 RASTREIO: MOSTRAS E FESTIVAIS MAPEADOS

O rastreio é a primeira etapa metodológica do nosso estudo. Retomando Kastrup (2009), o rastreio objetiva um alvo que é móvel, isto é, há variações que precisam ser contornadas. Para iniciar, realizamos uma busca exploratória de mostras e festivais de vídeo e cinema em atividade no Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná a partir da internet. Buscamos informações em catálogos de festivais, no site Fórum dos Festivais Brasileiros<sup>25</sup> e no Guia Kinoforum de Festivais Audiovisuais<sup>26</sup>. Também procuramos por palavras-chave em sites de buscas e em trabalhos acadêmicos.

A partir disso, criamos um quadro para sistematizar as informações. Nele registramos o nome do festival, a cidade de realização, edições já organizadas, ano de criação, os gêneros aceitos para inscrição, a categoria (curta, média ou longa-metragem) e a organização das mostras como no exemplo abaixo.

Quadro 1 - Mapeamento de mostras e festivais de vídeo e cinema na Região Sul.

Nome	Cidade	Edição	Ano de criação	Categoria	Gêneros	Mostras
Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis	Florianópolis	17	1996	Longa Média Curta	Documentário Ficção Experimental Animação	Sessão Nacional Sessão Anima Mundi Sessão Curtas Brasil Sessão Internacional Sessão Nacional Especial Fici

Fonte: Quadro elaborado pela pesquisadora.

No mapeamento, buscamos informações como edição do evento e ano de criação para identificarmos se houve alguma interrupção na sua realização. Essa informação também nos deu subsídios para saber a partir de que período podíamos solicitar os dados. A coluna ‘mostras’ é uma forma de percebermos se há uma separação entre os gêneros e/ou categorias na organização da exibição ou das competições do festival.

Localizamos 36 mostras e festivais de vídeo e cinema em atividade, sendo 18 delas no Rio Grande do Sul, 10 em Santa Catarina e oito no Paraná. Deste montante, apenas quatro não contemplam o gênero documentário, três deles realizados no RS, que são: Astro Festival de Cinema Estudantil, de Flores da Cunha; Fantaspoa, de Porto Alegre; e Locomotiva Cinema de

<sup>25</sup> [www.forumdosfestivais.com.br](http://www.forumdosfestivais.com.br)

<sup>26</sup> [www.kinoforum.org.br/guia](http://www.kinoforum.org.br/guia)

Animação, de Garibaldi. E um do Paraná, que é o Festival de Cinema da Lapa – Filmes de Época. Abaixo, a lista dos festivais e mostras mapeados.

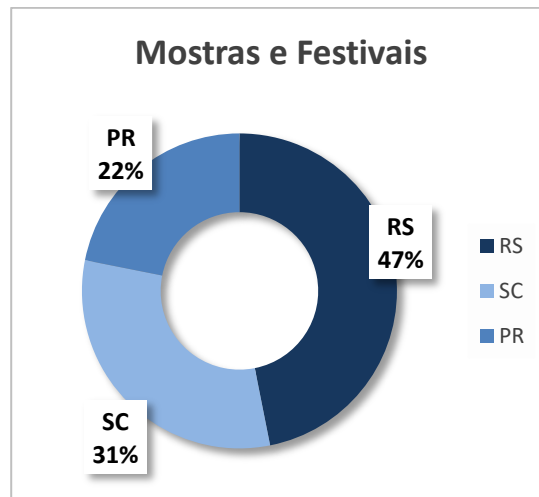
Quadro 2 - Mostras e festivais de vídeo e cinema no período de 2010 a 2013.

Mostras e Festivais de Vídeo e Cinema – 2010 a 2013		
Rio Grande Do Sul	Santa Catarina	Paraná
Festival de Gramado	FAM - Florianópolis Audiovisual Mercosul	Mostra Londrina de Cinema
Gramado Cine Vídeo	Catavídeo - Mostra de Vídeos Catarinenses	Festival de Cinema de Maringá
Festival de Vídeo Estudantil e Mostra de Cinema Guaíba	Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis	Curta 8 - Festival Internacional de Cinema Super-8
Festival de Verão do RS de Cinema Internacional	Mostra de Documentários Chapecó - Ó o Doc Aí	Festival Internacional da Bienal de Curitiba
Cassino Cine Vídeo	Mostra Cinevídeo Joinvile	Olhar de Cinema - Festival Internacional de Curitiba
Festival de Cinema de Fronteira	Cinerama.BC - Festival Internacional de Cinema em Balneário Camboriú	Festicine Curta Pinhais
Festival Manuel Padeiro de Cinema e Animação	Mostra de Vídeo de Criciúma	Festival de Cinema da Lapa – Filmes de Época
Close – Festival Nacional de Cinema da Diversidade Sexual	Festival Audiovisual Catarinense – FAÇA	
Festival de Cinema e Vídeo de Santa Rosa	Festival de Cinema de Blumenau	
Cine Esquema Novo		
Festival de Cinema de Santo Ângelo		
Democracine – Festival Internacional de Cinema de Porto Alegre		
Festival de Cinema Estudantil - Cinest		
Diálogo de Cinema		
Astro Festival de Cinema Estudantil		
Festival Internacional de Cinema Fantástico de Porto Alegre (Fantaspoa)		
Locomotiva Cinema de Animação		

Fonte: Quadro elaborado pela pesquisadora.

Assim, nossa primeira amostra abrangeu 32 eventos, que são os que aceitam documentários na inscrição. Ao detalhar as informações obtidas até então, é possível verificar no gráfico abaixo que 47% dos festivais e mostras que compõem o corpus são realizados no Rio Grande do Sul, 31% em Santa Catarina e 22% no Paraná.

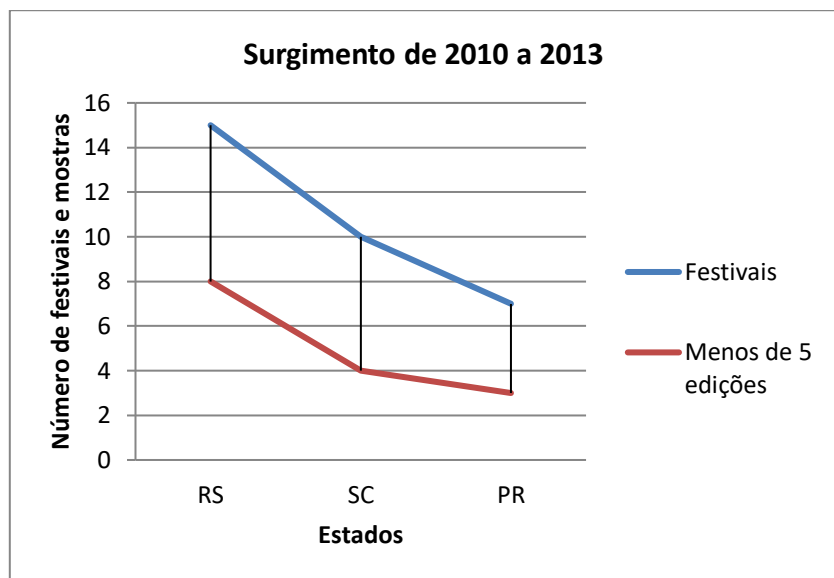
Gráfico 1 - Representatividade de mostras e festivais de vídeo e cinema na Região Sul.



Fonte: Gráfico elaborado pela pesquisadora.

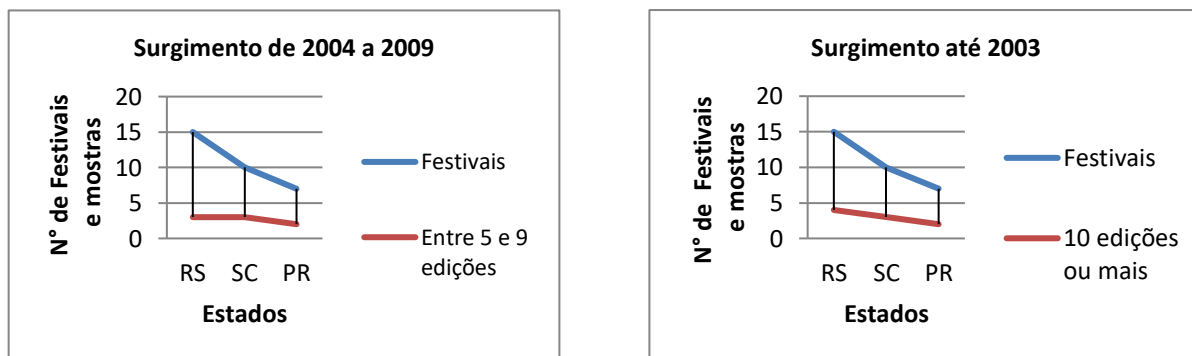
O perfil dos festivais e mostras é diversificado. Há festivais com 41 anos de história enquanto outros foram criados em 2013. Apenas nove deles possuem 10 anos ou mais e oito existem entre cinco e nove anos. Os festivais e mostras com menos de cinco anos chegam ao número de 15, o que representa 47% do número total. Isso mostra que parte significativa dos eventos são jovens.

Gráfico 2 - Número de mostras e festivais com menos de 5 edições em cada estado da Região Sul.



Fonte - Gráfico elaborado pela pesquisadora.

Gráfico 3 - Número de mostras e festivais entre 5 e 9 edições, à esquerda, e com 10 edições ou mais, à direita, em cada estado da Região Sul.



Fonte: Gráficos elaborados pela pesquisadora.

Na fase de coleta de dados, de dezembro de 2013 a outubro de 2014, entramos em contato por telefone e por e-mail com a organização dos festivais e mostras apresentando a pesquisa e solicitando acesso aos dados do evento, de preferência acesso às fichas de inscrição dos documentários inscritos desde 2007, observando a data de criação do festival.

Solicitamos as fichas de inscrição ao passo que elas permitiam verificar informações quanto ao local de produção da obra, quem produziu, qual a categoria (curta, média ou longa-metragem) e em quais festivais os filmes foram inscritos, podendo, assim, traçar o mapa da produção e circulação em festivais no Sul do país.

Ao contatarmos os organizadores, percebemos a dificuldade que há no registro de informações dos eventos, isto é, nem todos possuíam os dados que solicitávamos, outros nunca nos responderam, ou retornaram, mas não enviaram as informações, ou, ainda, a política de privacidade não permitia o acesso às fichas. Muitas mostras e festivais possuem dados somente a partir de 2010 e os motivos dessa deficiência são vários. Entre eles estão a mudança constante das empresas ou grupos que organizam os eventos, a falta de estrutura para compilar e registrar os dados, tanto humana quanto tecnológica, já que muitos festivais e mostras são organizados a partir de trabalho voluntário e também não possuem espaço físico e digital para arquivamento de dados, e também há a despreocupação de alguns eventos com esse tipo de registro.

Outra intenção primeira era a de trabalhar com as fichas de inscrição dos documentários para que a amostra abrangesse não somente as produções selecionadas pelas mostras e festivais, mas também as que se inscreveram e não foram aceitas. Contudo, nem todas as organizações dos festivais e mostras possuem esses dados registrados. Há organizadores que disseram, inclusive, que costumam descartar as informações dos não selecionados.

Assim, recebemos dados que foram circunscritos em quatro classificações: a) ficha dos inscritos no festival; b) ficha dos selecionados no festival; c) dados (sem a ficha de inscrição, apontando apenas o nome do documentário, diretor, ano e produtora, alguns sem local de produção) dos inscritos no festival; d) dados dos selecionados.

Ainda, obtivemos retornos indicando para que buscássemos os dados nos sites do festival. Contudo, alguns desses eram muito confusos, nem sempre possuíam a programação organizada de cada ano. Então, com a ajuda de sites de buscas localizamos notícias de jornais, blogs e portais que nos fornecessem referências para ter uma compilação mínima de dados do festival ou mostra.

Buscamos cruzar os dados enviados pelas organizações com a programação dos eventos disponíveis na internet. Fizemos isso para separarmos os documentários inscritos dos selecionados, já que o mapa da circulação só seria constituído pelas obras que foram exibidas. O Festival de Cinema de Blumenau, por exemplo, estava com o site fora do ar. Então, foi preciso buscar a lista de selecionados em outros sítios, já que recebemos a lista dos inscritos. Dos documentários selecionados para a edição de 2012, a primeira realizada, havia dois que não estavam na listagem de inscritos que nos foi enviada. Assim, acrescentamos esses documentários ao nosso mapeamento.

Outro exemplo foi o Festival Audiovisual Catarinense (FAÇA), que possuía o site organizado, com a listagem e ficha técnica de todos os filmes exibidos nas suas duas edições, em 2012 e 2013, sendo que na de 2012 havia também a listagem dos inscritos. A segunda edição trazia somente os selecionados.

Recebemos os dados de 20 festivais e mostras, na sua maioria, pertencentes ao grupo dos recentes. Foram 10 do RS, cinco de SC e cinco do PR. No Paraná, fechamos a amostra em seis festivais, pois conseguimos buscar dados na internet de um dos festivais que não nos retornou. Contudo, só conseguimos das duas últimas edições, apesar de ele ter nascido em 2004. Ficou de fora o Festival de Cinema de Cascavel (criado em 2006), uma vez que no período do mapeamento ele não possuía site próprio. Localizamos somente os premiados de uma das edições no site da prefeitura do município, mas que eram dados insuficientes.

De Santa Catarina, conseguimos informações de mais dois, fechando em sete festivais e mostras. Deixamos de fora o Festival Nacional de Cinema e Vídeo Rural de Piratuba (criado em 2005 e retomado em 2010), com quem conversamos várias vezes por telefone e que ficavam de nos enviar as informações, mas não as recebemos e não havia informações no site; a Mostra de Documentários Chapecó - Ó o Doc Aí (criado em 1999), que tentamos contatos de diversas formas, mas não conseguimos localizar o responsável pela organização, embora a mostra esteja a cargo da Associação de Cinema e Vídeo de Chapecó e Região, além disso, não havia site do evento e o perfil no *Facebook* não trazia informações suficientes; e o Cineramabc - Festival Internacional de Cinema em Balneário Camboriú, cujo site estava fora do ar. Localizamos a programação de 2013 no perfil do *Facebook*, mas o festival existe desde 2011, logo, faltariam dados de duas edições.

No Rio Grande do Sul, fechamos a amostra com 12 dos 15 festivais e/ou mostras mapeados. Recebemos informações de 10 deles e os outros dois (Cassino Cine e Vídeo e Festival de Cinema do Rio Grande do Sul) mapeamos por meio de buscas na internet. Ficaram de fora o Festival Manuel Padeiro de Cinema e Animação (criado em 2010), pois não possuía site e não conseguimos localizar informações que nos fornecessem dados de inscritos e/ou selecionados – o festival parece ter cessado em 2013; o Festival de Cinema de Fronteira (criado em 2009), que também não possuía site e cujos dados localizados abrangiam somente a edição de 2014, que não fazia parte do nosso corpus; e o Festival de Gramado (criado em 1973), que também ficou de fora da amostra por não conseguirmos localizar as informações referentes ao período mapeado. Cabe registrar que entramos em contato por telefone com a



produção dos dois últimos festivais que ficaram de nos retornar os dados, mas não os recebemos.

Por esses motivos, a delimitação do período para a produção de dados compreende os anos de 2010 a 2013, uma vez que o levantamento final foi realizado em 2014 e não haveria como abranger informações de eventos que ainda iriam ocorrer. A amostra é composta por filmes somente selecionados de alguns festivais, isto é, que foram exibidos, outros em que conseguimos abranger os não selecionados também.

#### 1.4 TOQUE: DOCUMENTÁRIOS MAPEADOS

Após o rastreo, que compreendeu a busca dos festivais e mostras, o contato e a produção dos dados, iniciamos o toque em nosso objeto, outra atenção mencionada por Kastrup (2009, p. 42), que denomina como “um pequeno vislumbre, que aciona em primeira mão o processo de seleção”.

Para trabalhar com o expressivo número de documentários mapeados, organizamos os dados conforme é possível ver no exemplo a seguir. Contemplamos diversas informações, como a direção do filme, o ano e a cidade de produção, o ano de exibição, a duração, a realização, contato com os produtores, o link da obra, caso ela estivesse disponível na internet, a forma de financiamento e a sua forma de participação no festival e/ou mostra.

Quadro 3 - Documentários mapeados a partir das mostras e festivais de vídeo e cinema.

<b>Festival</b>	<b>Documentário</b>	<b>Direção</b>	<b>Ano de produção</b>	<b>Ano de exibição</b>	<b>Duração</b>
Olhar de Cinema	Família no papel	Fernanda Friedrich e Bruna Wagner	2012	2013	52'

<b>Cidade</b>	<b>Realização/ produtora</b>	<b>Contato</b>	<b>Link da obra</b>	<b>Financiamento</b>	<b>Inscrito/ Selecionado</b>
Itajaí	TAC Filmes	fefriedrich@gmail.com	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=7CugWVCoHvE">www.youtube.com/watch?v=7CugWVCoHvE</a>	Prêmio Cinemateca Catarinense 2009	Inscrito

Fonte: Quadro elaborado pela pesquisadora.

Muitas das informações contidas na tabela foram obtidas por meio de buscas na internet, pois a maioria das fichas de inscrição não possuíam todos estes dados e também,

como já dito anteriormente, não tivemos acesso às fichas de todos os festivais. Recebemos os mais diversos tipos de organização de dados. Assim, este é um exemplo que possui todas as informações, mas não são todos os documentários que apresentam o preenchimento completo.

Informações sobre a realização da obra e financiamento foram possíveis de encontrar geralmente quando encontrávamos o link do documentário, do *trailer* ou do *teaser*. O contato do diretor ou da produção também foi um empecilho. Ao localizarmos o vídeo, ficava mais fácil porque ele foi postado a partir do perfil de alguém, então tínhamos caminhos para buscar esse contato, ou a partir da instituição responsável pela produção, quando possuíamos essa informação. Ainda, dentro dessa catalogação, as obras que não foram possíveis encontrar a definição se era documentário ou ficção ou a que Estado pertenciam, deixamos de fora. Foram 44 filmes que integraram essa lista, sendo 24 deles mapeados no Festival Gramado Cine e Vídeo, pois não conseguimos localizar em qual Estado foram produzidos.

Detalhando o corpus: no Paraná temos 81 documentários. Na tabela abaixo é possível verificar o tempo de existência de cada festival e os dados alcançados. Embora nosso mapeamento inicie em 2010, conseguimos mapear apenas a partir de 2011.

Quadro 4 - Número de documentários mapeados por mostras e festivais de vídeo e cinema no Paraná.

PR - Festival	Ano de criação	Edições mapeadas	Forma de mapeamento	Nº de documentários
Mostra Kinoarte Londrina <sup>27</sup>	1999	2012 e 2013	Envio de catálogo impresso	32
Festival de Cinema de Maringá	2004	2012 e 2013	Busca na internet	9
Curta 8 – Festival Internacional de Cinema Super 8	2005	2012 e 2013	Envio por e-mail	1
Festicine Curta Pinhais	2011	2011 a 2013	Envio por e-mail	9
Olhar de Cinema - Festival Internacional de Curitiba	2012	2012 e 2013	Envio por e-mail	19
Festival Internacional da Bienal de Curitiba	2013	2013	Envio por e-mail	11
			<b>Total</b>	<b>81</b>

Fonte: Quadro elaborado pela pesquisadora.

<sup>27</sup> A Mostra Kinoarte ocorre em Londrina e Marília. Aqui, só estamos trabalhando com os dados de Londrina, pois não conseguimos confirmar se a programação de Marília é a mesma. Até 2012, se chamava Mostra Londrina de Cinema e Mostra Marília de Cinema.

Mesmo que três dos seis festivais tenham uma larga trajetória, a dificuldade em registrar os dados parece uma constante, pois dois deles nos enviaram as informações somente das duas últimas edições realizadas até o período do mapeamento e o terceiro, o Festival de Cinema de Maringá, trocou e-mails, mas não retornou os dados. Pelos sites oficiais também não foi possível realizar a catalogação do período buscado.

Já em Santa Catarina, atingimos 202 documentários catalogados. Das quatro mostras que são anteriores a 2010, temos os dados de três delas. Isso demonstra uma preocupação com o registro das produções que passam pelas telas desses eventos. Dos três estados, este parece ser o mais organizado e também realizar os eventos anualmente. Abaixo a tabela com os dados mapeados.

Quadro 5 - Número de documentários mapeados por mostras e festivais de vídeo e cinema em Santa Catarina.

SC - Festival	Ano de criação	Edições mapeadas	Forma de mapeamento	Nº de documentários
Fam - Florianópolis Audiovisual Mercosul	1996	2011 a 2013	Envio por e-mail	75
Catavídeo – Mostra de vídeos catarinenses	1999	2010 a 2013 <sup>28</sup>	Envio por e-mail	71
Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis	2002	2010 a 2013 <sup>29</sup>	Busca na internet	3
Mostra Cinevideo Joinville	2009	2010 a 2013 <sup>30</sup>	Envio por e-mail	18
Mostra de Vídeo de Criciúma	2012	2012 e 2013	Envio por e-mail	8
Faça - Festival Audiovisual Catarinense	2012	2013	Busca na internet	10
Festival de Cinema de Blumenau	2012	2012 <sup>31</sup>	Envio por e-mail	17
<b>Total</b>				<b>202</b>

**Fonte:** Quadro elaborado pela pesquisadora.

<sup>28</sup> A organização nos forneceu os dados desde 2007, como havíamos solicitado inicialmente. Contudo, como nosso recorte mudou, consideramos a partir de 2010. Se considerássemos a totalidade, acrescentaríamos 48 documentários na lista.

<sup>29</sup> A Mostra possui seu acervo de filmes exibidos no site, com dados desde 2005.

<sup>30</sup> Temos os dados de 2009 também. Se acrescentássemos à lista, seriam mais cinco documentários.

<sup>31</sup> O festival não teve edições em 2013 e em 2014, mas seu perfil no *Facebook* continua ativo e havia um post sobre sua reformulação para 2015, mas que acabou não ocorrendo.

No Rio Grande do Sul, chegamos a 199 documentários. Tivemos dificuldade em conseguir dados com os festivais que existem há mais tempo por não haver uma estrutura organizada de registro dos dados de edições anteriores. Outra vez, percebemos o mesmo problema que ocorre no Paraná: a dificuldade de ter um acervo das produções inscritas ou selecionadas. No Estado gaúcho também pareceu haver maior oscilação das edições dos festivais no sentido de interrupções. Houve muitos cancelamentos no período de 2012 e 2013 e também reformulações em que alguns passaram a ser mostra, com curadoria e não mais com inscrições.

Quadro 6 - Número de documentários mapeados por mostras e festivais de vídeo e cinema no Rio Grande do Sul.

(continua)

<b>RS - Festival</b>	<b>Ano de criação</b>	<b>Edições mapeadas</b>	<b>Forma de mapeamento</b>	<b>Nº de documentários</b>
Gramado Cine Vídeo	1993	2010 <sup>32</sup>	Envio por e-mail	9
Santa Maria Vídeo e Cinema (SMVC)	2002	2010 a 2012 <sup>33</sup>	Envio por e-mail	53
Festival de Vídeo Estudantil e Mostra de Cinema Guaíba	2002	2010 a 2013 <sup>34</sup>	Envio por e-mail	51
Cine Esquema Novo	2003	2010 a 2011 <sup>35</sup>	Envio por e-mail	21
Festival Internacional de Cinema do RS	2005	2011	Busca na internet	1
Cassino Cine Vídeo	2006	2011 e 2013	Mapeamento no site	5
Close – Festival Nacional da Diversidade Sexual	2010	2012 e 2013	Envio por e-mail	2
Festival de Cinema de Santo Ângelo	2011	2011 e 2012 <sup>36</sup>	Envio por e-mail	8

<sup>32</sup> Última edição realizada em 2010. Tinha previsão para retornar em 2014, mas foi cancelado. Enviou dados desde 2007, mas sem a informação da cidade/Estado de cada produção.

<sup>33</sup> A edição de 2012 foi transferida para 2013. Se somássemos os dados de 2007 a 2009, acrescentaríamos 85 documentários. Não houve edições do festival com inscrições após 2013, apenas organização de mostras.

<sup>34</sup> Foram enviados dados desde 2009. Se contabilizássemos esse ano, acrescentaríamos 33 documentários.

<sup>35</sup> Não houve inscrições nas edições de 2012 e 2013, pois foi realizada uma mostra com curadoria da organização.

<sup>36</sup> Não teve edição em 2013 e retornou em 2014.

Quadro 6 - Número de documentários mapeados por mostras e festivais de vídeo e cinema no Rio Grande do Sul.

(conclusão)

Festival de Cinema de Santa Rosa	2012	2012 e 2013	Envio por e-mail	8
Democracine – Festival Internacional de Cinema de Porto Alegre	2012	2012 <sup>37</sup>	Envio por e-mail	21
Festival de Cinema Estudantil - Cinest	2013	2013	Envio por e-mail	1
Diálogo de Cinema	2013	2013	Envio por e-mail	19
			<b>Total</b>	<b>199</b>

Fonte: Quadro elaborado pela pesquisadora.

A soma dos documentários mapeados chega ao número de 482, contudo, desse número, desconsideraremos os festivais estudantis e universitários, por entendermos que essas produções são realizadas em um determinado momento, como proposta de uma disciplina dentro do ensino médio ou fundamental, ou dentro de um curso de graduação, e os realizadores não mantêm necessariamente uma continuidade da produção. Também, entendemos a necessidade de um estudo que se debruce somente sobre esse universo estudantil/acadêmico de produção documentária. Dessa forma, desconsiderando o Festival de Vídeo Estudantil e Mostra de Cinema Guaíba (51 documentários estudantis) e o Gramado Cine Vídeo (9 documentários universitários) no RS, e o Festival Internacional da Bienal de Curitiba (11 documentários universitários), temos um total de 411 documentários.

Desse montante, ainda precisamos desconsiderar a repetição de documentários, isto é, a mesma obra que consta em mais de uma mostra/festival. Assim, excluindo a repetição de 93 filmes, nosso corpus é composto por 318 documentários inscritos em mostras e festivais num período de quatro anos. A produção costuma ser de um ou dois anos antes da edição para qual ele foi inscrito, ou seja, grande parte foi realizada entre 2008 e 2012.

Elaborado o contexto, compreendido pela história do cinema brasileiro, introduzida a conjuntura desse movimento dos estados do Sul e situado o plano de voo que rastreou os festivais e mostras e recortou a produção de documentários inscrita e/ou selecionada nesta janela, nos próximos capítulos seguimos detalhando esse mapa que compõe o devir

<sup>37</sup> Não teve edição em 2013 e a edição prevista para o segundo semestre de 2014 não ocorreu.

audiovisual do documentário. É hora de nos deslocarmos pelo cerne teórico metodológico desta tese.

## CAPÍTULO 2

### O DE VIR AUDIOVISUAL E AS DIMENSÕES DA PRODUÇÃO E DA CIRCULAÇÃO

*Amar la trama más que al desenlace.*

*Jorge Drexler*

Para que possamos sobrevoar e pousar, como menciona Kastrup (2009) em relação aos movimentos da cartografia, é necessário ter aportes que nos permitam depreender as paisagens que vislumbramos. Com esta analogia, iniciamos a nossa incursão cartográfica que delinea os pressupostos teóricos-metodológicos já alçados às análises do que encontramos em nosso movimento de pesquisa.

Baseamo-nos no Circuito da Cultura, de Paul Du Gay et. al. (1997), para chegar aos elementos que compõe a autonomia relativa e que integram o que chamamos de devir audiovisual, a partir do depreendimento do conceito de rizoma de Deleuze e Guattari (2011). Formado por platôs, que estão sempre no intermédio, o rizoma também pode ser entendido como que uma multiplicidade de dimensões. É assim que organizamos a construção dos próximos capítulos, compreendendo a produção, a circulação e a identidade como dimensões que compõem o devir do audiovisual. Mais do que falar de suas multiplicidades, também projetaremos os decalques sobre nosso mapa conceitual.

Ao ser um sistema circular, não há nele um início ou um fim, assim como no rizoma. Mas, para organizar a escrita, é preciso estabelecer um princípio, que aqui é guiado pelos passos metodológicos desenvolvidos. Apresentamos, então, neste capítulo, as dimensões da produção e da circulação, seguidas pelo gesto de pouso, terceiro passo metodológico que compreende a seleção da amostra, aplicação de questionário e análise dos retornos obtidos. A dimensão da identidade, até por uma questão de equilíbrio para a apresentação deste texto, comporá o capítulo seguinte, lembrando que ela não é um platô separado. Isto é apenas para organização da escrita.

Assim, introduzimos nosso capítulo teórico, num movimento de pouso abordamos nosso objeto em perspectiva, para compreender os conceitos não só em panorama, mas também nas suas transversalidades. Para pensarmos e buscarmos respostas para nossa problematização que envolve fatores políticos, econômicos, culturais e sociais no processo de produção e circulação de documentários, adentramos na teoria cultural de Raymond Williams (1979).

## 2.1 A TEORIA CULTURAL E A AUTONOMIA RELATIVA

Raymond Williams, em sua teoria materialista da cultura, defende que a produção social se constitui pela articulação entre a base (econômico) e a superestrutura (cultural) e que entre esses elementos há um conflito permanente. Assim, ele entende a superestrutura como ideologia de classe a partir das suas formas de consciência e dos modos de como ela se constitui e vê a si própria no mundo. A partir disso, o autor propõe três sentidos para a superestrutura:

a) formas jurídicas e políticas que expressam relações de produção reais e existentes; b) formas de consciência que expressam uma determinada visão de classe do mundo; c) um processo no qual, em relação a toda uma gama de atividades, os homens se tornam conscientes de um conflito econômico fundamental e o tentam solucionar. Esses três sentidos dirigiriam a nossa atenção, respectivamente, para a) instituições; b) formas de consciência; c) práticas políticas e culturais. (WILLIAMS, 1979, p. 81).

Há sempre uma interconexão entre política, relações de produção, regulação, economia e cultura que se assentam no social em tensionamentos. Ao defender a interligação de base e superestrutura, Williams fala do conceito de determinação, que no seu ponto de vista é o mais difícil de abordar na teoria cultural marxista. Isso porque a economia determinaria a cultura de forma mecanicista. A determinação caracteriza-se por forças múltiplas que também exercem pressões e limites que, segundo o autor, afetam de forma determinante a autonomia relativa e as formas de consciência material. Para tirar o caráter determinista e não perder de vista os processos sociais, Williams propõe pensar o determinismo como pressões exercidas na sociedade que não são necessariamente fixação de limites, mas que são limitadoras e que estão em jogo na rede de tensionamentos.

Isso nos leva ao nosso objeto, em que a via econômica pode ser pensada como limitadora, mas não necessariamente como determinista do processo de produção e circulação de documentários no Sul do Brasil. É esse jogo de relações de poder que tecemos durante a pesquisa, pensando nos entrelaçamentos das dimensões apresentadas e que seguimos desenvolvendo, de modo a cartografar esse processo que se constitui de pressões existentes na sociedade.



A “sociedade” não é nunca, então, apenas a “casca morta” que limita a realização social e individual. É sempre também um processo constitutivo com pressões muito poderosas que se expressam em formações políticas, econômicas e culturais e são internalizadas e se tornam “vontades individuais”, já que tem também um peso de “constitutivas”. (WILLIAMS, 1979, p. 91).

Logo, o autor defende que é preciso pensar a superestrutura enquanto uma diversidade de práticas culturais que possuem relação entre si e a infraestrutura, por sua vez, deve ser vista como elemento das relações sociais, com contradições e em processo de contínua transformação. Não há separação entre cultura e vida social.

Williams fala que devemos reconhecer as forças múltiplas na sociedade, o que ele conceitua como superdeterminação. São forças que se estruturam de forma histórica e com particularidades, mas que não são uma totalidade. Trata-se de uma maneira “de se compreender situações vividas historicamente e as complexidades autênticas da prática” (WILLIAMS, 1979, p. 92). É nesse contexto que Ana Carolina Escosteguy (2010, p. 66) assinala a contribuição da perspectiva marxista para com os EC no que se refere ao entendimento da “cultura na sua "autonomia relativa", isto é, ela não é dependente das relações econômicas, nem seu reflexo, mas tem influência e sofre consequências das relações político-econômicas”. Como assinala a autora, há uma complexidade de forças determinantes e pressões caracterizadas pelo econômico, pelo político e pelo cultural que competem entre si.

É nesse sentido que Williams (1992, p. 219) observa o contexto como parte importante desse conceito, pois “[...] a autonomia relativa não é uma condição abstrata de qualquer forma de instituição ou prática cultural, mas sim uma variável social e histórica, ela mesma amplamente determinada pelo tipo de integração característica da ordem social como um todo”.

Itania Gomes (2011, p. 33) diz que, para Williams, a cultura é composta por facetas diacrônicas e também dialógicas “que se refere ao conjunto de valores, normas, prescrições, projeções em que os membros de uma sociedade são educados, e, ao mesmo tempo, novos sentidos que surgem e são testados”. Isto é, a cultura engloba, segundo ela, “tempo, tradição e criatividade” de forma a envolver indivíduo e sociedade em processos que são internos e externos.

Podemos pensar esses processos externos como os fatores políticos e econômicos que envolvem o nosso objeto de estudo, que delinearemos no decorrer do texto, ao falarmos da produção e da circulação. Já os aspectos internos podemos compreendê-los como os fatores

culturais e sociais que envolvem o processo aqui estudado e que poderão ser percebidos a partir da dimensão da identidade.

A proposta de Williams compreende as contradições colocadas na determinação, isto é, entre os limites e as pressões, e parte da superdeterminação para abrir espaço aos agenciamentos, isto é, transversalidades possíveis que o conceito de cultura carrega e desenvolve ao se relacionar com os campos político, econômico e social.

Ao pensarmos a sociedade e a cultura, a partir dos EC, também estamos falando em relações de poder, que no devir audiovisual tem na regulação uma de suas facetas que torna-se transversalidade. É ela que organiza e torna o mundo entendível. A regulação se dá, sobretudo, a partir da cultura e da política, uma vez que ela é uma relação entre cultura e estruturas de poder que estabelecem regras para a vida cultural e para a sociedade. “A política (no sentido amplo das relações, orçamentos e lutas a respeito de poder) é o que une valor e trocas na vida social das mercadorias” (APPADURAI, 1991, p. 77, tradução nossa). A política, por meio das regulações e da economia, fomenta a vida social dos bens.

Toda a nossa conduta e todas as nossas ações são moldadas, influenciadas e, desta forma, reguladas normativamente pelos significados culturais. Uma vez que a cultura regula as práticas e condutas sociais, neste sentido, então, é profundamente importante *quem regula a cultura*. A regulação *da* cultura e a regulação *através* da cultura são, desta forma, íntima e profundamente interligadas. (HALL, 1997, p. 19, grifo do autor).

Posto assim, podemos entender a regulação como leis, regras e convenções que regem nossas vidas, como também a experiência vivida que estabelece normas e condutas de caráter simbólico. Hall fala de três formas de regulação por meio da cultura. A primeira é a que ele chama de normativa, que guia nossas ações no dia a dia, que dá forma a sociedade como um todo possibilitando nos entender a partir de convenções. O autor cita o exemplo de entrar em um ônibus coletivo, pegar algumas moedas no bolso e pagar a passagem. Em outro lugar, cuja convenção seja a de não pagar passagem, teríamos um sentimento de estranhamento, ou cujo embarque seria pela porta traseira e não pela da frente, por exemplo.

A segunda forma de classificação proposta por Hall são os sistemas que separam o que pertence ou não a cada cultura. Ela tem a ver com hábitos, costumes, vestimentas, etc. (HALL, 1997). E a terceira forma de regulação é o que o autor chama de constituição de novos “sujeitos”, que opera a partir da subjetividade. Hall exemplifica a partir de uma

empresa que cria novas regras de conduta e faz com que os sujeitos regulem a si próprios (HALL, 1997). Isto é, trata-se de uma convenção de regras que pode ser compartilhada por um grupo, como, por exemplo, uma comunidade que se forma para viver do seu próprio sustento a partir de produtos orgânicos. As suas práticas serão reguladas pelos próprios sujeitos constituintes do grupo. O teórico (1997, p. 19) defende que a “cultura está inscrita e sempre funciona no interior do ‘jogo do poder’” e lança algumas provocações:

A princípio, é a política, a economia, o Estado, ou o mercado o fator *mais* determinante em relação à cultura? É o Estado que, através de suas políticas legislativas, determina a configuração da cultura? Ou são os interesses econômicos ou as forças de mercado com a sua “mão oculta” que estão de fato determinando os padrões de mudança cultural? (HALL, 1997, p. 14).

O autor faz uma série de perguntas em relação à cultura e à sua produção. Sem necessariamente dar respostas, Hall diz que na essência de todas essas questões está a estrita relação entre cultura e poder. “Quanto mais importante - mais “central” - se torna a cultura, tanto mais significativas são as forças que a governam, moldam e regulam” (HALL, 1997, p. 15). Neste jogo da produção cultural, podemos pensar o cinema e, nesta pesquisa, sobretudo, o documentário e a intrincada rede de regulações, as questões políticas e econômicas, e os aspectos sociais que envolvem a sua cadeia produtiva, a começar pela produção.

## 2.2 DIMENSÃO DA PRODUÇÃO

Nos Estudos Culturais há duas correntes que se chocam. O estruturalismo defende que classificações e estruturas culturais determinam a experiência, isto é, ela torna-se efeito (HALL, 1999). Já a culturalista dá ênfase para o estudo da influência da cultura na personalidade dos sujeitos, recriando “‘experiências’ socialmente localizadas” (JOHNSON, 2004, p. 42), neste caso, a experiência é a base de tudo – é a valorização do vivido. No entanto, ao falarmos em produção e em produção da cultura, também precisamos pensá-la enquanto criação de valores. Richard Johnson (2004, p. 43) critica a divisão entre as visões estruturalista e culturalista e diz que ela é “um obstáculo para o desenvolvimento dos Estudos Culturais”. Para ele, a produção deve ser pensada como um todo.

As condições de produção incluem não apenas os meios materiais de produção e a organização capitalista do trabalho, mas um estoque de

elementos culturais já existentes, extraídos do reservatório da cultura vivida ou dos campos já públicos de discurso. (JOHNSON, 2004, p. 56).

Ao falar sobre os estudos de produção, o autor defende que é importante “examinar mais de perto, por exemplo, as condições especificamente culturais de produção” para que possamos “encontrar relações mais ou menos íntimas com a cultura vivida de grupos sociais particulares, nem que seja apenas a dos produtores” (JOHNSON, 2004, p. 106-107).

Isso significa pensar as condições e os meios de produção a partir das relações sociais de quem a produz, considerando o contexto histórico da produção. Johnson (2004) defende que a análise deve levar em conta a cultura vivida de grupos particulares, no caso específico da nossa pesquisa, os realizadores dos documentários, e a abordagem das problemáticas e dos temas ideológicos que envolvem a produção cultural. Nesse contexto, podemos articular as maneiras de produzir e as formas como os documentários circulam.

Ao retomar o pensamento de Raymond Williams, trazemos o conceito de forças produtivas. Elas são resultado da soma da infraestrutura, da superestrutura e da determinação e caracterizam a produção material que “é qualquer um dos, e todos os, meios de produção e reprodução da vida real” (WILLIAMS, 1979, p. 94). O que significa dizer que se trata da produção de bens, de mercadorias, que fazem parte do sistema capitalista e que se destinam para troca e distribuição (WILLIAMS, 1979).

Para melhor compreender, Williams traz um exemplo. Na concepção primeira do marxismo, o fabricante de pianos, segundo o autor, era uma força produtiva, mas o pianista não, pois seu trabalho não reproduzia capital. Williams critica essa visão, uma vez que ela é separatista a partir do ponto de vista da infraestrutura e da superestrutura. O autor defende que é preciso pensar nos seus vínculos para que não se perca a especificidade (variáveis das práticas produtivas, intenções e condições) e não se caia num idealismo, que se afasta do mundo real.

Dentre as variáveis das práticas de produção, podemos elencar as transformações tecnológicas que têm ocorrido e transformado as relações, inclusive, como já comentamos na introdução, a própria forma de produção do audiovisual. Hoje, os equipamentos e as tecnologias da era do digital são muito mais acessíveis. O barateamento desses recursos e a banalização do uso de câmeras de vídeo e fotográficas contribuem para descentralizar os polos de produção de narrativas audiovisuais, como pudemos observar, por exemplo, no grande número de produções que mapeamos resultantes de oficinas, de produções de escolas

de ensino fundamental e médio e também de coletivos que defendem questões relacionadas às minorias que se utilizam do audiovisual para endossar o movimento.

Esse novo fazer tem sido usado e otimizado por diversos grupos sociais das mais variadas formas. E isso altera o modo como a história do documentário e da ficção vem sendo contada, pois há diversos novos realizadores e com importantes produções surgindo, contribuindo para a vitalidade do cinema, porém, a grande maioria ainda fica no anonimato. Assim como também há muita produção de pouca qualidade sendo realizada. Para Williams (1992, p. 117), as mudanças técnicas permitem novas formas de acesso e, a partir disso, a experimentação de “novas formas sociais de produção cultural coletiva”. Apesar disso, ainda há o impacto da influência mercadológica sobre essas produções, tanto na forma como elas são produzidas quanto em como elas circulam.

Elas ainda surgem apenas marginalmente e sofrem grande pressão das formas dominantes das modalidades do capitalismo desenvolvido e do capitalismo de Estado, que freqüentemente gozam da vantagem adicional de deterem de fato controle da produção e das orientações das mais novas tecnologias. (WILLIAMS, 1992, p. 117).

Raymond Williams já falava sobre isso em 1981. Para além da ideia de produção coletiva, ele também abordava o tema das produções subsidiadas, isto é, “não de mercado”, que sofrem, ao longo da história, pressões advindas do mercado, assim como a coletiva. Essas produções são sempre vistas como possibilidades de inovação e de cooperação, que podem redirecionar o próprio mercado. Entretanto, nem sempre o mercado está disposto a essa abertura para não colocar em risco o padrão que já está funcionando e que retorna em forma de lucro. É por isso que, para o autor, os tipos de produção possuíam uma interação de mão dupla com o mercado, mas geralmente precária, pois o que comandava eram os “tipos de produção predominante” (WILLIAMS, 1992, p. 106). Isso fazia com que surgisse o que ele chamava de assimetrias.

Essas assimetrias estavam expressas nos embates entre a cultura vivida e o mercado, “entre a noção de cultura plural (“liberal”) e a seleção real do mercado, orientada pelo lucro, daquilo que pode ser prontamente distribuído ou, até mesmo, em algumas áreas, de modo algum oferecido” (WILLIAMS, 1992, p. 107). Uma forma de o mercado agradar a partir das demandas conhecidas, sem riscos de incorrer numa “contestação social e cultural”, deixando de fora o que não interessava ou o que não se encaixava.

Porém, conforme Williams, as assimetrias são constantemente negociadas e renegociadas, até porque, como coloca Stuart Hall, (1997, p.2), “os meios de produção, circulação e troca cultural, em particular, têm se expandido, através das tecnologias e da revolução da informação”. Isso provoca transformações e também rupturas com o tradicional para buscar formas diferentes tanto de produção quanto de circulação.

Na produção, lembramos de Bernardo Oliveira (2005) que fala das oficinas de produção audiovisual como “linhas de fuga” do cinema, pois, para ele, é uma forma real de incluir pessoas de “classes desfavorecidas na esfera da produção e do pensamento cinematográfico brasileiro” (OLIVEIRA, 2005, p. 181). Para o autor, é preciso considerar as produções de coletivos, independentes, de Ong’s e a produção universitária no contexto da concepção do campo do cinema no Brasil.

É a partir dessas colocações e dos dados que produzimos para nossa pesquisa que traçamos quatro configurações de produção audiovisual que podemos trabalhar ora como “linhas de fugas” ora como a forma tradicional, isto é, mercadológica, dependendo do contexto em que se inserem. Entendemos essas configurações como subplatôs que integram a dimensão da produção contemporânea do documentário no sul do Brasil. Aqui não nos interessa pensar a estética dessas produções, como fazem grande parte dos estudos voltados para estas temáticas, mas, sim, tratá-las como formas de produzir audiovisual – enquanto processos, e que não são necessariamente estanques dentro desta proposta de organização que elaboramos, mas que podem se cruzar e se mesclar a qualquer tempo.

### **2.2.1 Políticas públicas**

Iniciamos esta pesquisa falando sobre a dependência estatal do cinema brasileiro. As políticas públicas para o audiovisual podem, sim, causar dependência, como alguns pesquisadores apontam, mas também são elas que têm a potência de fortalecer, democratizar e empoderar a produção. Depende de como elas são compreendidas e trabalhadas. Afinal, políticas públicas são resultado de pressões de um grupo de pessoas ou de uma categoria e os subsídios econômicos advindo delas não são uma exclusividade do audiovisual, nem do Brasil.

Na história das conquistas de políticas públicas para a área, iniciamos citando a Lei do Audiovisual (1993) e a Lei Rouanet (1991), que destinam recursos para projetos audiovisuais a partir da renúncia fiscal. Contudo, esse tipo de financiamento é alvo de diversas críticas,

pois os recursos são públicos, mas a escolha do projeto a ser financiado é privada, como nos aponta Antonio Rubim:

[...] cada vez mais o recurso utilizado é quase integralmente público, ainda que o poder de decisão sobre ele seja da iniciativa privada. A predominância dessa lógica de financiamento corrói o poder de intervenção do Estado nas políticas culturais e potencializa a intervenção do mercado, sem, entretanto, a contrapartida do uso de recursos privados. (RUBIM, 2010, p. 61).

Essa escolha de projetos deveria ter como norte o interesse público, pois optar por um em detrimento de outro envolve várias questões, desde a diversidade da representação da cultura brasileira à descentralização da produção para que os recursos não sejam destinados sempre aos mesmos. Ainda há outras contradições:

Outra crítica à atividade é o fato de quase 100% do financiamento de um filme brasileiro ser público, pois tira qualquer compromisso do produtor e do cineasta de procurar resultados e ainda eleva muito o orçamento das produções nacionais. Dentro dessa visão, o objetivo deveria ser diversificar as fontes de investimento, a fim de criar um mecanismo de reinvestimento permanente na atividade, visando a um cinema autossustentável no Brasil. (BAHIA, 2012, p. 126).

Essa colocação de Lia Bahia traz outra questão à tona para além dos resultados da produção, que é a falta de políticas públicas mais contundentes para a distribuição e a exibição. Falaremos mais sobre estes aspectos no subtítulo sobre circulação.

Depois de encerrada a fase da retomada do cinema brasileiro, considerada a partir do início dos anos 2000, podemos destacar dois momentos importantes que impulsionaram as políticas públicas da área: a criação da Agência Nacional do Cinema (Ancine), em 2001, e a ampliação das atividades desenvolvidas pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAv/MinC), que foi criada em 1992, no governo de Itamar Franco (DA-RIN, 2010).

A Ancine possui o papel de agência reguladora, que fiscaliza as atividades cinematográficas no país e as demais questões que envolvem o setor, além de gerir mecanismos e projetos de fomento, como editais e captações via renúncia fiscal. Entre as ações e programas da Ancine está o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) que prevê repasse direto de recursos.

Já a SAV é responsável por propor as políticas nacionais do cinema e do audiovisual a partir das diretrizes do Plano Nacional de Cultura, por estar vinculada ao MinC. Silvio Da-Rin (2010) elenca alguns pontos importantes alavancados pela SAV, como a democratização da

produção a partir de editais que possuem cotas para estreantes e também projetos voltados para a produção, a exemplo do *Revelando os Brasís*, “circunscrito a habitantes de municípios com menos de 20 mil habitantes, e o *Programa Nós na Tela*, para participantes ou egressos de programas de formação em linguagem audiovisual oferecidos por movimentos sociais” (DARIN, 2010, p. 95).

A introdução desse tipo de cota também permite outro aspecto elencado por Da-rin, que é a regionalização da produção, característica que buscamos dar visão em nossa pesquisa, pois descentralizar a produção significa permitir que novos produtores se formem e apareçam, que novas formas de circulação se estabeleçam, assim como outras narrativas e diferentes olhares sejam projetados nas telas.

Destacamos até aqui importantes instrumentos de fomento à produção de filmes a nível nacional. É claro que boa parte desses recursos são fígados por diretores e produtoras de renome. Por outro lado, temos visto ondas de descentralização. Há editais que preveem cotas para que a produção busque a diversificação de equipe, locais e histórias, como é o caso do edital do Fundo de Apoio à Cultura da Secretaria de Cultura do Rio Grande do Sul (Fac-Sedac/RS), que lançou editais em 2012 e 2013 prevendo cotas para produtores do interior, evitando que os contemplados se concentrassem na capital, Porto Alegre. O edital de 2012, *Rio Grande do Sul – Polo Audiovisual*, previa a realização de quatro minisséries, sendo uma, no mínimo, do interior, e de dez documentários, sendo, no mínimo, cinco do interior. Além disso, dez pontos adicionais eram atribuídos para projetos oriundos das regiões do Estado em que a cultura tivesse sido elegida como ação prioritária no orçamento participativo<sup>38</sup>.

Além das políticas públicas estaduais, há também as municipais, geralmente derivadas da lei de incentivo à cultura dos municípios e de fundos de apoio à cultura que permitem a diretores e produtores, estreantes ou não, desenvolverem seus projetos. Isso também define características mais locais e regionais para as produções realizadas. Há ainda outras formas de fomento, que variam conforme os Estados e também as políticas do governo federal, como editais de Pontos e Pontinhos de Cultura<sup>39</sup>, que permitem que grupos menores tenham a possibilidade de produzir suas propostas.

---

38

Disponível

em:

[www.procultura.rs.gov.br/upl4086/1390320437edital\\_fac\\_rs\\_2012\\_rio\\_grande\\_do\\_sul\\_polo\\_audiovisual2.pdf](http://www.procultura.rs.gov.br/upl4086/1390320437edital_fac_rs_2012_rio_grande_do_sul_polo_audiovisual2.pdf).

Acesso em: 18 jan. 2015.

<sup>39</sup> Faz parte do *Programa Cultura Viva* iniciado no governo Lula. São entidades reconhecidas e apoiadas financeiramente que desenvolvem ações de impacto sociocultural em suas comunidades. Os projetos devem ser selecionados “a partir de iniciativas culturais e funcionar como instrumento de pulsão e articulação de ações já



O que temos é que a maioria da discussão e da viabilidade das políticas para o audiovisual brasileiro estão voltadas para a ideia de mercado e para grandes corporações, interesses ou produtoras que estão dentro dessa lógica. Entretanto, pensar o audiovisual como ferramenta social também se faz importante, como podemos ver, de certa forma, no *Revelando os Brasis*<sup>40</sup>. Por outro lado, a partir disso tem-se outras implicações que é o de uma certa homogeneização da representação das histórias narradas nos documentários produzidos para o programa devido à forte influência televisiva no dia a dia da população, como apontou Dafne Reis Pedroso da Silva (2013) em sua tese<sup>41</sup> sobre o projeto.

Os reflexos dessas políticas públicas ainda não podem, de certa maneira, ser mensurados, pois se encontram em processo. Em nosso mapeamento, é possível já perceber influências, como a inserção de documentários de realizadores do Sul em grades de programação da TV Paga (abordaremos este aspecto na dimensão da circulação), resultante de política pública da Ancine, ou, ainda, o aumento da produção de séries documentais em função dos editais. Nos estudos mais recentes podemos verificar um aumento da produção do grande cinema, conforme os dados disponibilizados pela Ancine, e dados informais sobre o aumento da produção independente para a televisão. Entretanto, os números fora das salas de cinema ainda são desconhecidos.

### 2.2.2 Ambiências educativas

Outro viés para pensar a produção são as ambiências educativas que compreendemos como as universidades, as escolas e oficinas de produção a partir de iniciativas de organizações não governamentais, associações comunitárias, festivais, entre outros movimentos sociais.

---

existentes nas comunidades, contribuindo para a inclusão social e a construção da cidadania, seja por meio da geração de emprego e renda ou do fortalecimento das identidades culturais.” Atualmente os editais são realizados via Estado ou município. Nas primeiras edições, o convênio era diretamente com o MinC. Disponível em: [www.cultura.gov.br/pontos-de-cultural](http://www.cultura.gov.br/pontos-de-cultural)1. Acesso em: 18 jan. 2015.

<sup>40</sup> O *Revelando os Brasis* seleciona projetos de moradores de cidades com menos de 20 mil habitantes e proporciona a eles oficinas de produção audiovisual para que depois eles possam retornar à comunidade, formar um grupo e gravar a história proposta no projeto com supervisão de uma produtora regional.

<sup>41</sup> Tese de doutorado intitulada *Revelando os Brasis IV: os processos de produção dos curtas-metragens realizados no Rio Grande do Sul*, defendida em 2013 pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS.

Nas últimas décadas, no Brasil, houve expansão das faculdades de cinema, de produção audiovisual e de comunicação que levaram diversos acadêmicos a produzirem e contarem suas histórias em diferentes telas. Só a título de exemplificação, no Centro Universitário Franciscano, em Santa Maria/RS, são produzidos, somente na disciplina de Cinema II do curso de Jornalismo, de dois a quatro curtas-metragens por ano. Se somarmos estas produções às de outras disciplinas e de outros cursos somente no Rio Grande do Sul, teremos um número bem expressivo de produções. Ou ainda, no Paraná, o curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila), em Foz do Iguaçu, que nasceu em 2012 e formou sua primeira turma em 2015, e que apresenta uma média de produção de mais de 20 curtas-metragens (ficção e documentário) anualmente, resultado de exercícios de disciplinas e de trabalhos de conclusão de curso.

Mais uma vez, não há uma sistematização de dados dessas produções, até porque muitas delas acabam por serem produzidas e engavetadas. Assim como também muitos acadêmicos acabam por produzir somente no ambiente acadêmico e, depois de formados, não dão continuidade à produção e acabam mudando de área.

O que leva muitos jovens a pararem de produzir quando saem das escolas e universidades é a necessidade de ganhar mil ou dois mil reais mensais, e não a impossibilidade de terem seus filmes patrocinados. Os filmes deixam de ser feitos pela necessidade de arranjar um emprego, frequentemente distante do cinema e da criação, distante daquilo para o qual foram formados. [...] Hoje, apenas os jovens de elite têm condições de se sustentar e aproveitar todas as possibilidades de criação que estão dadas no campo do audiovisual contemporâneo. (MIGLIORIN, 2010, n. p.).

É neste âmbito que Cezar Migliorin (2010, n. p.) reforça que “as escolas de cinema não podem ter como paradigma o emprego ou os filmes feitos com milhões de reais”. É mudando de perspectiva que se pode pensar na profissionalização desses estudantes e para que se crie um mercado autossustentável. Para isso, é preciso se apropriar de alternativas de produção e de exibição, como a internet, festivais, cineclubes, entre outros. É a partir desse ponto de vista que Migliorin (2010) defende uma revisão das políticas públicas, para que se invista em pessoas e não somente em filmes. Isto é, o pesquisador acredita que é preciso fomento, como bolsas, para financiar jovens que estão se formando. Não significa apoiar o projeto de um roteiro específico, mas de dar condições para que esse jovem tenha liberdade e possibilidade de criar, sem um edital que traga limitações.

Além do universo do ensino superior, a partir da expansão da educomunicação<sup>42</sup> no ambiente do ensino regular, a produção audiovisual tem ganhado impulso nas salas de aulas<sup>43</sup>. Isso porque o audiovisual é utilizado como ferramenta para aproximar os alunos do debate sobre a mídia e também para que eles participem, para que criem e contem suas histórias e entendam como funciona o processo de produção de conteúdo de um veículo. Essas ações desmistificam mídias como a televisão e o cinema e incentivam abordagens críticas a respeito dos temas representados, além de promover uma leitura crítica dos conteúdos midiáticos.

Portanto, continua importante a atenção às narrativas não ficcionais e ficcionais difundidas pela TV que são a maior fonte de produtos culturais a informar o imaginário de crianças e adolescentes que frequentam as escolas em que atuamos. [...] E, nesse sentido, fornecem padrões de comportamentos, modelos éticos, estéticos e políticos. (OROFINO, 2005, p. 44).

Maria Isabel Orofino (2005) defende o que ela chama de “pedagogia dos meios”, uma forma de a escola aliar seus conteúdos com outras ferramentas que não somente o papel e a caneta. A pesquisadora não tira a importância desses materiais, mas compreende que eles precisam ser complementados e serem ligados ao que se passa no mundo das novas mídias.

A educação escolar precisa de uma perspectiva crítica para o uso das mídias que avance para além da proposta de *leitura crítica dos meios* e que proponha a produção criativa no próprio espaço escolar como construção de respostas sociais aos meios de comunicação de massa e que propicie modos de construção de *visibilidade* para as culturas locais e para as diferentes identidades socioculturais. (OROFINO, 2005, p. 117, grifo da autora).

Com essas práticas têm surgido muitos festivais de cinema e vídeo voltados especificamente para produções realizadas no âmbito escolar e/ou universitário, ou mostras organizadas pelas próprias escolas e universidades. Ainda, festivais abrangentes têm incorporado categorias voltadas para essas produções, já que podemos dizer que é um novo

---

<sup>42</sup> A Educomunicação se propõe a trabalhar aliando educação e comunicação a partir do uso de tecnologias para novas formas de aprendizado e para modificar a relação com os meios de comunicação. É tanto um conceito quanto uma metodologia pedagógica e está presente em escolas, ONG's e associações. No Brasil, destaca-se o Núcleo de Comunicação e Educação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) que tem alavancado os estudos da área, principalmente na figura do professor Ismar de Oliveira Soares. Inclusive, já existem graduações e pós-graduações em educomunicação e leis baseadas no conceito.

<sup>43</sup> Em 27 de junho de 2014, foi sancionada Lei que altera artigo da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB - Lei 9394/96), tornando obrigatória a exibição de, no mínimo, duas horas mensais de filmes nacionais nas escolas brasileiras de ensino básico, como complemento à grade curricular.

nicho que tem força no âmbito das formas de se produzir audiovisual. Um exemplo é o Cinest, Festival de Cinema Estudantil, que surgiu em 2012 em Santa Maria/RS como mostra, em 2013 tornou-se uma mostra competitiva nacional abrangendo ensino fundamental e ensino médio e, em, 2015, ampliou para o ensino superior e expandiu seu espectro para produções internacionais.

Há ainda outros espaços de produção para além da educação formal<sup>44</sup> como oficinas de produção audiovisual que são concebidas em Ong's, associações comunitárias, em eventos como festivais, etc. Na mesma perspectiva das escolas, essas iniciativas permitem democratizar o acesso aos meios de produção, desmistificar como ela é feita, sensibilizar a criticidade dos participantes e também ser uma opção de trabalho no futuro.

Longe dos meios de produção, longe do mercado exibidor, longe de tudo que representa a cultura oficial – à exceção da TV -, as comunidades envolvidas são estimuladas não só à formação para o mercado de trabalho, mas também à criação de filmes que reflitam sua realidade, que registrem uma outra sensibilidade, uma outra relação com os valores. (OLIVEIRA, 2005, p. 184).

Além do produto, as dinâmicas das oficinas costumam trabalhar a horizontalidade, isto é, a ideia da construção coletiva do produto, sem hierarquização, proporcionando convívio e a construção de respeito às diferentes opiniões. Oliveira (2005, p. 184) chama a atenção para o fato de que pode ser perigoso pensar nas oficinas como solução social eficaz, pois, entre outras questões, “elas não alcançam o número suficiente de jovens”. Mas são, sim, miradas para outras formas de produção, para novos olhares e fazem parte da construção da cinematografia brasileira.

### **2.2.3 Cinema de bordas e cinema amador**

O termo cinema de bordas, termo cunhado por Lyra e Santana, refere-se às produções de filmes realizados de forma precária, a partir do improviso, por realizadores autodidatas, que, com o acesso às tecnologias de gravação, como referem os autores, têm a possibilidade de projetarem sua cultura e o imaginário popular em vídeo.

---

<sup>44</sup> Há autores que defendem que não existe uma caracterização de ensino formal e informal. Sem entrar no mérito da discussão, utilizamos a ideia do informal para nos referirmos às formas de ensino que não são concebidas dentro instituições tradicionais de ensino como escolas e universidades.

Assim, os filmes se fazem sob um contrato periférico, mesmo não sendo um “cinema de periferia” no sentido com que o termo vem sendo empregado para designar um conjunto de filmes feito por indivíduos ou grupos sociais distintos, à margem dos modos tradicionais de realização e circulação, em bairros, centros comunitários, ONGs e outros. (LYRA, 2009, p. 33).

Conforme a autora, essas produções têm sua inspiração na televisão e nos filmes hollywoodianos, buscando uma aproximação com a estética dos gêneros cinematográficos e mesclando aspectos locais e/ou regionais. Bernardette Lyra diz que muitos filmes contam suas histórias sob a ótica da releitura de filmes conhecidos. É a partir disso que Gustavo Souza (2012, p. 541) afirma que “essa capacidade de se moldar em função das conjunturas de produção e da vivência cotidiana devolve uma estética que reflete diretamente o seu contexto de produção e de fala”.

Ao buscar essa aproximação com as produções comerciais, esse tipo de cinema fomenta a “estética do improvisado”, já que as condições financeiras para figurinos, equipamentos, cenários, entre outros itens, é praticamente nenhuma. Ao pensar essas produções, o autor defende que esta estética comporta o encontro de três características importantes: contexto, condições materiais e metodológicas de produção e temática escolhida (SOUZA, 2012).

Quanto ao tema dos filmes, Lyra coloca que há uma tendência para a representação da realidade ou para um tratamento realista:

Isso é facilmente verificável não só na alta taxa de produção e realização de documentários dos últimos anos, mas também em filmes de ficção que se querem brasileiroamente “realistas” ao reproduzirem dramas e aspectos da história e da sociedade do país. (LYRA, 2009, p. 40).

Neste contexto, podemos introduzir outra forma de produção, que é o cinema amador, muito calcado na ideia da realidade. Os estudos encontrados sobre este tipo de produção contemplam mais os vídeos produzidos para área do jornalismo e podem perpassar a ideia do vídeo de família ao independente, como defende Roger Odin (1999).

A ideia do amador é conflitante, pois, segundo Odin (1999), ela pode significar aquele que faz qualquer coisa de forma apaixonada, como a própria etimologia da palavra sugere, ou pode se referir àquele que faz qualquer coisa de forma amadora. Para o autor, o cinema amador se define conforme os espaços em que ele é produzido. Logo, o amador familiar (sujeito que produz no espaço familiar) é aquele que não vê a área do audiovisual como

profissão, “não possui competência específica [...] ele é rodado de forma reduzida, para atividades de lazer, suas produções não são difundidas a não ser no quadro familiar” (ODIN, 1999, p. 49, tradução nossa).

Odin descreve o espaço do amador como uma ruptura com o espaço familiar, quando o cineasta busca por mais conhecimento, compra seu próprio equipamento e estabelece uma relação de cumplicidade com ele. Para o autor, é necessário uma iniciação para se tornar cineasta amador, isto é, um curso, uma oficina, algo relacionado com o meio cinematográfico, ou seja, “uma aquisição do saber fazer” (ODIN, 1999, p. 57, tradução nossa). Na França, o cinema amador é institucionalizado. Há grupos formados por cineastas amadores.

Já o espaço de produção chamado independente é heterogêneo, mas visto de forma mais profissional e pode receber diferentes nomenclaturas como marginal, militante, experimental, paralelo, etc. A diferença é que ele dá importância ao direito de errar (ODIN, 1999). O autor subdivide essa diversidade em três correntes. A corrente formal é “representada por um certo tipo de cinema experimental (abstrato) e por certas produções de vídeo arte” (ODIN, 1999, p. 69, tradução nossa). A outra corrente é a engajada, ou social, militante, que, de acordo com Odin (1999, p. 69, tradução nossa), é explorada por aqueles que veem o cinema como “um meio de comunicação para transmitir mensagens, informações, slogans” ou “que querem articular inovação linguística e estão preocupados em passar ideias”. E a terceira corrente é o pessoal, como coloca Odin: o cinema do “eu”. O autor expõe que essa corrente vira a câmera para o próprio sujeito, o “eu”, para falar de si. Embora isso possa soar narcisista, também pode ser o testemunho de um ator social “a partir de sua experiência sobre questões que interessam à sociedade” (ODIN, 1999, p. 69, tradução nossa).

É nesse espectro que André Brasil e Cezar Migliorin (2010) acreditam que a demanda/popularização do vídeo amador não se dá em função do determinismo das novas tecnologias, mas elas são vistas como integrantes de um contexto maior, como a necessidade que impõe a crescente autonomia e liberdade das pessoas, a busca pelo reconhecimento e pela exposição das subjetividades. Trata-se de uma produção imaterial. Os autores (2010, p. 87) afirmam que a imagem é um “espaço de projeção e experimentação” da subjetividade.

Nesse ponto, portanto, seria preciso problematizar a dicotomia que, convencionalmente, pensa a esfera de produção amadora como contrária ao domínio do profissional e do especialista. As imagens amadoras não estão fora, nem mesmo são periféricas ao circuito de produção midiática dito profissional, mas, efetivamente, o constituem e formam o núcleo de seus investimentos. Assim, profissionais e amadores fazem parte de um sistema

de trocas comunicacionais e estéticas em flagrante interdependência. (BRASIL; MIGLIORIN, 2010, p. 90).

O amador, segundo os autores, é mais potente do que o profissional enquanto coletividade. Possui capacidade de produção e viralização das imagens, além de caracterizá-las com uma grande impressão de realidade, conforme alegam os autores, capaz de dissimular o que seria simulado.

#### **2.2.4 Coletivos de produção e produtoras independentes**

Neste subtítulo buscamos tratar de outras duas formas dentro do processo de produção. Temos as produtoras independentes<sup>45</sup>, que tem a realização audiovisual como forma de existência, isto é, trabalham com os mais diversos gêneros e produtos audiovisuais, pois se sustentam a partir desse meio, e tem fins comerciais lucrativos. Constituem-se enquanto empresa e geralmente operam dentro de uma hierarquização de funções. Podem produzir publicidade bem como filmes ficcionais, documentários, séries televisivas, institucionais, entre outros gêneros e formatos. Isso não as impede de participar de editais de fomento e terem suas produções financiadas por políticas públicas.

Já os coletivos de produção são um pouco mais complexos para conceituar, uma vez que é difícil enquadrá-los em um entendimento definitivo, pois eles podem constituir-se de diversas formas. Migliorin (2012, p. 08) acredita que eles se formam nos últimos anos como “um tipo de mobilização em torno do cinema e do audiovisual”. Para ele, são novas redes de produção que se constituem aliando “questões tecnológicas, políticas, econômicas e subjetivas”, caracterizadas pela intensidade de conexão, ou seja, pela relação de estarem juntos.

Um coletivo é mais que um e é aberto. Essa é uma primeira característica que evita que tratemos os coletivos como um grupo, como algo fechado; melhor seria dizer que um coletivo é antes um centro de convergência de

---

<sup>45</sup> Conforme Bahia e Amâncio (2010, p. 115), “produção independente é aquela cuja empresa produtora, detentora majoritária dos direitos patrimoniais da obra, não tem qualquer associação ou vínculo, direto ou indireto, com empresas de serviço de radiodifusão de sons e imagens ou operadora de comunicação eletrônica de massa por assinatura”. A Ancine, em um dos itens do artigo 1º da instrução normativa nº 104, de 10/07/2012, sobre o Certificado de Produto Brasileiro, dispõe que produtora brasileira independente entre os requisitos deve “não ser controladora, controlada ou coligada a programadoras, empacotadoras, distribuidoras ou concessionárias de serviço de radiodifusão de sons e imagens”.

peças e práticas, mas também de trocas e mutações. (MIGLIORIN, 2012, p. 02).

Assim, coletivos de produção podem se forjar para a realização de uma obra específica ou podem constituir associações, cooperativas ou outros tipos de formações mais contínuas que também envolvem outros interesses para além da produção em si, como, por exemplo, a TV OVO de Santa Maria (RS), citada na introdução deste trabalho. Ela se institui como uma associação sem fins lucrativos a partir de oficinas de produção audiovisual e trabalha com questões culturais na cidade, envolvendo formação de jovens e produção audiovisual de documentários, ficções e vídeos comunitários.

Ela é também atravessada por políticas públicas, mas não deixaria de existir se o fomento público cessasse, por possuir uma vontade de produção ao reunir pessoas com intensidade de conexão. Até porque, no caso da TV OVO, os recursos advindos das políticas públicas não são suficientes para financiar toda a produção, mas servem como impulso para a sua realização. Por exemplo, um documentário de 26 minutos recebe um incentivo de R\$ 40 mil. Esse valor paga parte das despesas, mas parte da produção é realizada por meio de troca de serviços e parcerias, como locação de alguns equipamentos e o trabalho de profissionais cujos cachês não se equiparam com o que é pago pelo mercado audiovisual no país. É o que Migliorin (2012) define como uma constituição por laços de afinidade.

Podemos ainda afirmar que, em termos de desejo, investimento, criação, um coletivo está sempre em estado de crise, uma vez que seus membros não se articulam em função de uma institucionalidade, de um contrato ou de uma posição na cadeia produtiva, mas por conta de uma afinidade que se concretiza em ações em tempos variados. Um filme, um roteiro, uma obra, uma idéia. (MIGLIORIN, 2012, p. 03).

Esses grupos costumam trabalhar de forma horizontal, com tomadas de decisões de maneira democrática. E da mesma forma que criam formas de produção também recriam formas para a circulação, o próximo eixo a ser mapeado nesta cartografia. Importante esclarecer, antes de encerrar este item, que buscamos detectar categorias no intuito de organizar as formas de produção, no entanto, elas não são estanques, como postulamos inicialmente. A produção costuma ser dinâmica e pode entrelaçar essa proposta de configuração que lançamos até aqui. Um exemplo está nas produtoras independentes que mapeamos, em que parte da produção conta com recursos públicos e a forma de organização da equipe, por vezes, constitui-se mais como um coletivo de produção do que como uma



empresa, característica essa que, talvez, seja possível só ver no campo cultural (essa análise é desenvolvida de forma aprofundada no capítulo 5).

### 2.3 DIMENSÃO DA CIRCULAÇÃO

Falar na circulação de obras audiovisuais implica em falarmos de distribuição, exibição e consumo. Ao abordarmos o documentário, muitas vezes distribuição e exibição se fundem, pois na maioria dos casos não há uma empresa específica (distribuidora) responsável pela distribuição do produto como ocorre no cinema comercial. São os próprios produtores que fazem essas obras circularem. Assim, para darmos conta desses aspectos, falaremos em circulação e trataremos o consumo enquanto fluxo, já que não teremos condições suficientes para desenvolver um estudo de recepção ou fazer um mapeamento do consumo dos documentários. Trabalharemos com a ideia de fluxo da circulação.

Sabemos que o consumo traz reflexões sobre os usos e apropriações dos consumidores. Para além do comportamento, o consumo também se importa com a produção de sentido ativada por meio dos bens culturais. Hall defende o consumo enquanto formas de circulação de texto, que se dá a partir de estruturas de compreensão e de relações econômicas e sociais que produzem esses sentidos.

Para além dos usos e apropriações apoiados na ideia de fluxo da circulação, pensamos a história social do cinema a partir da ótica de Arjun Appadurai (1991), quando ele fala nas rotas e nos desvios para refletir sobre o fluxo das coisas<sup>46</sup>. O autor diz que o fluxo é sempre um acordo que oscila entre rotas, que são socialmente reguladas, e desvios, que são motivados. Para ele, o desvio é sempre um sinal de criatividade ou crise, seja estética ou econômica, pois se busca um caminho alternativo ao institucionalizado.

Se pensarmos na circulação de produtos audiovisuais a partir do ponto de vista da cadeia produtiva industrial, sobretudo quando se fala em cinema, a rota, que é o caminho previsto para uma obra, por mais excludente que ela seja, é a instituída por salas comerciais de cinema e pela televisão comercial (aberta e fechada), pois são os espaços que dão retorno tanto financeiro como de audiência – é o circuito de mercado. Aqui, inserimos a televisão comercial como rota para o documentário, pois a sala de cinema não tem aberto um espaço razoável para este tipo de cinema.

---

<sup>46</sup> No livro *A vida social das coisas*, publicado originalmente em 1986, Arjun Appadurai fala de antropologia do consumo, cultura material e da circulação de mercadorias na vida social.

Por outro lado, se pensarmos nos desvios, que são as alternativas criadas por diversos motivos, como por exemplo, em função dos altos preços dos ingressos, das localizações centralizadas das salas, do domínio das *majors*<sup>47</sup>, dos *lobbies* corporativos de exibição na televisão, temos a pirataria de DVD's, hoje já um tanto obsoleta, e os *downloads* de filmes pela internet como formas de criar desvios na indústria cultural. Mesmo que os DVD's pirateados ou os filmes que são baixados sejam *blockbusters*<sup>48</sup>, é uma maneira de enfrentar a crise do acesso, como sugere Appadurai, criando desvios que são motivados pela via econômica.

Hoje eu colocaria a questão do seguinte modo: se falamos de globalização, se observamos os fluxos culturais globais, com suas irregularidades, os impedimentos para acessá-los e o acesso imperfeito e desigual que as pessoas têm a esses circuitos – tudo isso tem a ver com o que eu concebia como "caminhos e desvios". E isso pode ser generalizado, pois os padrões de fluxo de coisas têm a ver com o que chamo de a política do valor e o lugar das elites, com o fato de que essas coisas têm uma economia, que essa economia é uma economia política e que nem tudo é possível a qualquer momento para todas as pessoas. Tudo isso tem a ver com o estudo da globalização. (APPADURAI, 2008, n. p.).

Appadurai também fala sobre as demandas e desejos que influenciam as rotas e os desvios. Ele diz que a “demanda surge como uma função da diversidade de práticas e classificações sociais, ao invés de emanção misteriosa das necessidades humanas” (APPADURAI, 1991, p. 47, tradução nossa). Muito mais do que simples resposta às necessidades do ser humano, a demanda se dá por uma série de motivações, incluindo a subjetividade, a posição social e a cultura.

Néstor García Canclini (1999, p. 44) defende que “é preciso examinar o que a globalização, o mercado e o consumo têm de cultura”, uma vez que tudo existe e se transforma porque as pessoas dão significados às coisas e às relações. Por isso, o autor diz que problemas relativos ao consumo e ao mercado não são apenas voltados para o âmbito comercial. Há de se pensar além. Isso complementa a ideia de Appadurai, quando ele coloca que a demanda influencia o consumo e a produção, da mesma forma que estes influenciam aquela.

---

<sup>47</sup> São os grandes estúdios de produção norte-americana como Warner, Paramount, Fox, entre outras.

<sup>48</sup> São filmes da indústria cinematográfica, geralmente produzidos em Hollywood, que possuem um grande investimento de marketing e que costumam ter um grande alcance de público, dominando a distribuição comercial de vários países do mundo.

Alguém já disse que um filme só se torna filme quando ele chega ao público. Mas o caminho para uma obra audiovisual chegar até ao público é sinuoso e repleto de implicações políticas, econômicas, culturais e sociais. Na sua origem, o cinema surge para um grande público e com preços acessíveis. Como lembra Marc Ferro (2010, p. 28), o cinematógrafo era visto como um espetáculo para iletrados, uma “máquina de idiotização”. Contudo, com o passar do tempo, o cinema vai perdendo o seu caráter popular e passa a ser uma arte elitizada, ficando restrito às salas de cinemas, os ingressos ficam mais caros, além de surgirem os gargalos na exibição das produções. No Brasil, por exemplo, há mais espaço para a projeção de *blockbusters* americanos e quase nenhum espaço para filmes brasileiros.

Além disso, conforme dados da Agência Nacional do Cinema (Ancine), em 1975 o Brasil possuía um parque exibidor descentralizado, atingindo 80% das cidades do interior com cerca de 3.300 salas, uma média de uma sala para cada 30 mil habitantes. A partir de 1997, esse número muda drasticamente, chegando a pouco mais de mil salas. Mais adiante, as salas se ampliam com a expansão de *shoppings centers*, chegando às 3.017<sup>49</sup>, que estão centralizadas em grandes cidades. Deste montante, 993 salas estão localizadas somente no estado de São Paulo, isto é 33%. Já o estado do Rio de Janeiro está em segundo lugar, com 353 salas, uma representação de 12%. Mesmo que a diferença entre o primeiro e o segundo lugar seja exponente, se juntarmos teremos quase 50% das salas somente no eixo Rio-São Paulo. Conforme constatou o relatório da agência, “Foram privilegiadas as áreas de renda mais alta das grandes cidades. Populações inteiras foram excluídas do universo do cinema ou continuam mal atendidas: o Norte e o Nordeste, as periferias urbanas, as cidades pequenas e médias do interior” (ANCINE, 2013)<sup>50</sup>.

É preciso registrar que a presença das produções brasileiras nas salas de cinema tem aumentado. Segundo a Ancine, 129 obras foram lançadas em 2015, mesmo número de 2013. Em 2014, os números foram um pouco mais baixos, totalizando 114 filmes, mas que ainda se sobressai se comparado ao ano de 2012, quando houve 83 lançamentos. Cabe salientar que a diferença entre os lançamentos dos últimos três anos está sobretudo no crescimento dos filmes

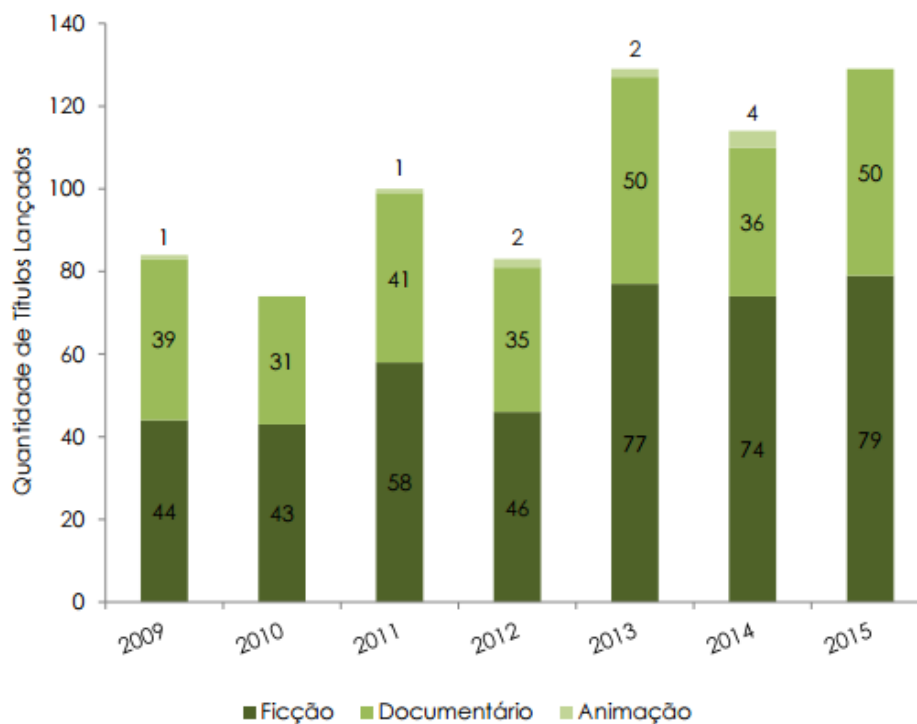
---

<sup>49</sup> Número atualizado em outubro de 2015, de acordo com o Informe de Acompanhamento de Mercado do 1º trimestre de 2016 divulgado pela Ancine. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2016/trimestrais/Informe-Segmento-de-Salas-de-Exibicao-1o-trimestre-2016.pdf>. Acesso em: 04 out. 2016. Cabe salientar que houve um aumento de 228 salas ao compararmos com os dados de dois anos atrás, quando escrevemos o texto de qualificação.

<sup>50</sup> Dados disponíveis em: <http://cinemapertodevoce.ancine.gov.br/>. Acesso em: 29 dez. 2013.

de ficção, sendo que em 2014, o número de ficção ultrapassou o de documentários mais que o dobro, conforme é possível verificar no gráfico abaixo, extraído do relatório da Ancine.

Gráfico 4 - Lançamentos brasileiros por gênero no período de 2009 a 2015.



Fonte: Ancine<sup>51</sup>

Se observarmos o gráfico, percebemos que, entre 2009 e 2015, o documentário de longa-metragem nunca sobrepôs o cinema de ficção, aproximando-se do número de lançamentos somente em 2009. A Ancine lançou no dia 26 de setembro de 2016 os dados de 2016, mas que ainda não estão compilados no informe de acompanhamento de mercado. Nestes dados parciais, que consideram as semanas de 7 de janeiro a 14 de setembro, foram lançados 27 documentários e 61 ficções. Embora esses dados ainda mudem significativamente até o relatório final, essa parcial já demonstra, mais uma vez, o aumento no número de filmes de ficção, em que se tem mais que o dobro de obras ficcionais em relação à não ficção, dado que até então não havia sido alcançado, considerando os dados dos três primeiros trimestres

51

Disponível em: [http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/2015/DistribuicaoSalas/Informe\\_Distribuicao\\_Salas\\_2015.pdf](http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/2015/DistribuicaoSalas/Informe_Distribuicao_Salas_2015.pdf). Acesso em: 04 out. 2016.

de anos anteriores<sup>52</sup>. É claro que esses dados nos dão um detalhamento completo do documentário de longa-metragem que chega até as salas de cinema. Temos de considerar a produção de longas que não chegam até esta janela, afora a produção de curtas e médias-metragens que não têm espaço nesse circuito, cujos números carecem de um tratamento aprofundado como este.

Ainda, conforme o relatório anual da Ancine de 2015, sobre a distribuição em salas, o número de salas ocupadas por lançamentos nacionais cresceu de 114, em 2014, para 129 em 2015. Entre os 20 filmes com maior bilheteria, três são brasileiros, reunindo 43% do público de obras nacionais e 5,6% do público total.

O público de filmes brasileiros também cresceu em 2015 comparado com 2014, alcançando 22,5 milhões de espectadores, enquanto no ano anterior era de 19,1 milhões. No entanto, há uma centralização nesse número, pois dos 209 títulos nacionais que foram lançados no ano, apenas dez concentram 85,1% da totalidade de público de filmes brasileiros. Os 14,9% restantes representam o público dos outros 199 títulos. Já a relação com o público total ainda é tímida, representando apenas 13%.

Embora tenha aumentado a participação de títulos nacionais no mercado exibidor, eles fazem parte dos *blockbusters* brasileiros, ou seja, são distribuídos por grandes empresas como a Downtown/Paris, responsável por cinco dos dez filmes brasileiros mais vistos. Isso significa que o mercado exibidor brasileiro continua restrito.

Do ponto de vista social e cultural, nas décadas de 1970 e 1980, o cinema era tido como “prática social”. Era uma arte popular, com ingressos acessíveis. Graeme Turner (1997, p. 16, grifos da autora) lembra que “o evento era ir *ao cinema*, e não ir assistir a *este filme em particular*”. Com o passar dos anos, o cinema foi se tornando elitizado, principalmente em função dos preços e das localizações das salas, como já mencionamos, e também perdeu espaço para outros meios, suportes e plataformas, como a televisão, o DVD e a internet, que provocaram mudanças na ordem da cultura de ir ao cinema.

Se pensarmos pela ótica do documentário, o espaço nas salas de cinema é relativamente baixo. A cultura do cinema formada pelo mercado cinematográfico e ratificada pela historiografia clássica sempre deu preferência para o longa-metragem de ficção. Há cerca

---

52

Disponível

em:

<http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2015/trimestrais/InformeSegmentodeSalasdeExibicao3otrimestrede2015.pdf>. Acesso em: 04 out. 2016.

de 40 anos havia espaço para o curta-metragem, e aí estava o documentário junto com a ficção, que era previsto na legislação, com a Lei do Curta<sup>53</sup>. Hoje isso já não se aplica.

E para o futuro, especialistas da área de cinema e televisão, como o roteirista americano Robert Mckee, em entrevista à Revista Veja em 2014, defendeu que ambas as mídias se tornarão uma só, disponíveis na internet, com diferença apenas na duração da produção<sup>54</sup>. Ele prevê que apenas alguns cinemas continuarão funcionando com poucos frequentadores e que a transmissão pela TV desaparecerá. Apocalíptica ou não, essa tese de Mckee mostra mais uma vez que as transformações das práticas sociais que determinam a cultura são contínuas e afetam o fluxo dos meios de comunicação.

Na esfera política desses caminhos sinuosos da circulação, podemos exemplificar com os blogs e sites que publicam conteúdos cinematográficos, disponibilizando filmes e séries para serem baixados pelos internautas. Isso é contra a legislação vigente, pode ferir direitos autorais, mas não deixa de ser um ato político em favor da democratização do acesso. O próprio *download* da obra também pode ser um gesto político que integra a cultura digital, embora seja errôneo pensar que todo *download* realizado é consciente sobre as regras que regem a indústria cinematográfica.

Nesse sentido, Appadurai (1991, p. 48, tradução nossa) diz que a “demanda é expressão econômica da lógica política do consumo” e afirma que o consumo sempre é “social, correlativo e ativo”, excluindo as características puramente individualizadas. Voltamos ao ato de baixar um filme na internet. Ele agrega diversos valores. Pode-se fazer o *download* porque todos estão falando no filme, há uma necessidade de conhecê-lo e não há possibilidade financeira de ir a uma sala de cinema. Pode-se baixá-lo porque a obra do diretor é conhecida e apreciada pelo sujeito e este é mais um título de sua filmografia. Pode-se baixá-lo por simplesmente considerar o ato mais prático e/ou mais confortável do que ir até o cinema ou até a locadora e assim o sujeito pode assistir ao filme em casa, a hora que desejar, com pausas, sozinho ou acompanhado. Ainda, pode-se baixar o filme por pura curiosidade em relação à história ou porque se trata de um hábito do espectador, que sempre faz *downloads* de filmes e não costuma assistir a essas produções em outros lugares e/ou outras telas. Ou o ato

---

<sup>53</sup> Implantada em 1977, a Lei do Curta foi reformulada em 1985 e inviabilizada em 1990. Em poucos anos, ela abriu possibilidades para o mercado de produção e distribuição do curta-metragem no país, como afirma Giba Assis Brasil num artigo intitulado “Por que curta-metragem?”, de 2001. Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/as-conex%C3%B5es/textos-sobre-cinema/por-que-curta-metragem>. Acesso em: 05 fev. 2015.

<sup>54</sup> Texto disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/a-tv-e-o-cinema-va-ser-uma-coisa-so-na-internet-diz-guru-dos-roteiristas-americanos>. Acesso em: 05 fev. 2015.

de baixar pode ser porque não há uma sala de cinema na cidade do sujeito ou porque o filme não chegou até a sala mais próxima.

A partir disso, o autor coloca que a demanda possui duas relações distintas entre o consumo e a produção. De um lado, ela é determinada por forças sociais e econômicas – é regulamentada. Entretanto, por outro lado, ela “pode manipular, dentro de certos limites, estas forças sociais e econômicas” (APPADURAI, 1991, p. 49, tradução nossa), da mesma forma que as duas lógicas podem sofrer influências mútuas.

A regulação, sobre a qual abordaremos mais no capítulo a seguir, se dá, sobretudo, a partir da cultura e da política, uma vez que ela é uma relação entre cultura e estruturas de poder que estabelecem regras para a vida cultural e para a sociedade. “A política [em seu sentido amplo] é o que une valor e trocas na vida social das mercadorias” (APPADURAI, 1991, p. 77, tradução nossa). Por meio das regulações e da economia, a política fomenta a vida social dos bens culturais.

Appadurai expõe que a política não é formada apenas por privilégios e controle social, mas que ela também deve manter a tensão constante das estruturas existentes, como o preço e a negociação, para que as mercadorias não estagnem dentro dessas estruturas. Por isso, na economia política, quando há uma falha no mercado como, por exemplo, os monopólios, em que um grupo vende o produto por um valor acima do que a concorrência normal propiciaria, há um desnível entre a maximização dos lucros e o bem-estar social.

“A teoria econômica indica que, na existência de uma falha no mercado, o Estado deve interferir, criando mecanismos que permitam a otimização do bem-estar social à maximização dos lucros empresariais” (VALIATI, 2010, p. 23). Essa intervenção pode-se dar de três formas, conforme Alfredo Filellini (1989). A primeira delas pode ser por meio de subsídios diretos, que irão reduzir o preço de modo que não afete os lucros. A segunda compreende um ato regulatório, isto é, a regulação do governo para que monopólios e oligopólios tenham um lucro considerado “normal”. E a terceira forma é estatizando a produção, revertendo o extralucro para a sociedade ou para recursos do tesouro (FILELLINI, 1989).

Assim, as políticas públicas para o setor audiovisual, como leis e editais de fomento à cultura, são uma intervenção estatal para suprir problemas de mercado, como já delineamos em outros momentos desta tese. Porém, embora haja recursos para o setor, a maior parte do subsídio estatal ainda é destinado para a produção, o que não resolve o gargalo histórico na distribuição e exibição do audiovisual brasileiro, isto é, não há alteração na demanda.

No que tange à exibição, pode-se destacar programas do Ministério da Cultura, via Secretaria do Audiovisual (SAv/MinC), como o *Cine Mais Cultura*<sup>55</sup>, que, por meio de editais, fomenta exposições cineclubistas, fornecendo um kit com telão, aparelho de DVD, projetor, mesa de som, caixas de som, amplificador, microfones sem fio e filmes brasileiros - curtas, médias e longas-metragens de ficção, documentários e animações, selecionados pela *Programadora Brasil*<sup>56</sup>.

Já a Ancine possui o *Programa Cinema Perto de Você*, do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), lançado em 2012, que busca fortalecer empresas do setor e estimular a atualização tecnológica, “facilitando o acesso da população às obras audiovisuais por meio da abertura de salas em cidades de porte médio e bairros populares das grandes cidades” (ANCINE, 2013)<sup>57</sup>.

Há ainda a chamada *Cota de Tela*, que desde 2001 assegura a presença de filmes nacionais nas telas do cinema brasileiro. O número de títulos varia conforme o número de salas de exibição dos complexos. Em 2016, assim como foi delimitado em 2015 e 2014, foram exibidos de 3 a 24 filmes nacionais por sala, que permaneceram em cartaz entre 28 e 63 dias. É uma forma de reservar vagas no mercado cinematográfico diante do domínio estrangeiro.

Em termos de televisão, foi implementada a *Lei da TV Paga* em 2011, que prevê cotas para a exibição de conteúdos audiovisuais produzidos no Brasil. Entre as principais determinações está a obrigação de canais de espaço qualificado (os que têm sua programação voltada para filmes e séries) dedicarem 3 horas e 30 minutos semanais do seu horário nobre para a exibição de obras nacionais. Desse montante, no mínimo, metade do conteúdo deve ser produzido por produtora brasileira.

Esses subsídios são avanços que fomentam a circulação da produção audiovisual do país, mas, de certo modo, ainda são restritos quando pensamos que são caminhos instituídos para exibição. Isto é, são rotas porque são as formas previstas por legislação, instituições e pelo circuito de mercado em que é possível ter retornos, tanto de público quanto financeiro

---

<sup>55</sup> MINISTÉRIO DA CULTURA. **Cine Mais Cultura**. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/cine-mais-cultura>. Acesso em: 31 dez. 2013.

<sup>56</sup> A Programadora Brasil funcionou de 2007 a 2010 lançando DVD's com filmes brasileiros licenciados para sessões sem fins lucrativos. O catálogo possui 700 títulos e circulou por diversos pontos de exibição, como cineclubes, de todo o Brasil.

<sup>57</sup> ANCINE. **Cinema perto de você**. Disponível em: <http://cinemapertodevoce.ancine.gov.br/o-que-e-o-programa>. Acesso em: 31 dez. 2013.



para o que é produzido. Mas toda rota, por mais que ela busque a democratização, ainda é excludente.

A *Cota de Tela* é restrita na medida em que não há espaço nos cinemas para exibição de curtas e médias metragens, que possuem um número expressivo de produção no país, advindo, também, de subsídios para a produção audiovisual. Ainda, ao assegurar reserva de mercado para o cinema nacional, enfrenta-se outro problema, que é o estímulo para que o público assista às produções nacionais, seja pela falta de uma cultura para tal ou até mesmo pelos horários reservados para as produções, que, na maioria, costumam ser no início ou meio da tarde. Outra questão é o acesso aos cinemas, em que grande parte da população é excluída em função do valor dos ingressos, o que Fillelino chama, em termos econômicos, de catraca e que gera exclusão. “Uma utilidade somente poderá ser usufruída, caso seja feito um pagamento equivalente ao seu preço de aquisição. São excluídos do consumo aqueles que não estão dispostos ao desembolso ou incapazes de fazê-lo” (FILELLINI, 1989, p. 69). Mesmo que o documentário seja de longa-metragem, ele enfrenta mais dificuldades para chegar à telona do que um filme de ficção. Ainda, o investimento necessário para entrar em um circuito cinematográfico é alto.

A *Lei da TV Paga* movimenta a economia da cultura brasileira e permite a exibição de curtas e médias-metragens, mas o público ainda é seletivo, pois só tem acesso quem possui capital financeiro para assinar uma TV a cabo, ou encontra um desvio para fazer uma ligação clandestina. Uma proposta interessante seria ter regulamentações dessa natureza para a TV aberta. Também, por mais que a iniciativa busque democratizar a produção, abrindo espaço para novos produtores, há conglomerados que criam e gerenciam pequenas produtoras, isto é, há um *lobby* corporativo que ainda comanda parte das produtoras.

Valério Brittos (2011) fala a respeito da necessidade de uma regulação democrática do aparato tecnológico contemporâneo, principalmente, no que se refere ao conteúdo audiovisual, uma vez que há, conforme o autor, uma hegemonia sobre os processos midiáticos.

[...] não há, no Brasil, uma política pública de comunicação, concebida como um marco regulamentar coerente e amplo, previamente debatido, planejado e construído, visando aos interesses da maioria da população e em articulação com as diversas organizações representativas da heterogeneidade do País, com base em metas econômicas, políticas e culturais, de curto, médio e longo alcance. Como corolário disso, à ampliação do número de agentes e produtos televisivos à disposição dos consumidores não tem correspondido

uma maior diversidade econômico-cultural quanto ao acesso, à programação e à gestão das companhias comunicacionais. (BRITTOS, 2011, p. 122).

É claro que a *Lei da TV Paga* permitiu descentralizar parte das produções, já que a demanda das emissoras por conteúdo aumentou significativamente. Mas ainda há muitas produtoras, principalmente as de pequeno porte fora dos grandes centros ou capitais vinculadas à produção audiovisual, que enfrentam dificuldades para se inserir neste circuito.

Da mesma forma, o *Cinema Perto de Você* é excludente na medida em que se mantém o problema dos valores dos ingressos e por ainda deixar de fora cidades do interior de menor porte. Isto é, esbarra-se mais uma vez na problemática do acesso. O *Cine Mais Cultura* é um subsídio para o que seria um desvio, já que cineclubes não geram lucro e não movimentam, necessariamente, a economia da cultura. Por outro lado, o fomento para esse tipo de atividade pode ser visto como importante para a formação de público para o audiovisual nacional, que se dá ao promover o acesso a essas produções.

Assim, quando falamos sobre o documentário, sobretudo o nosso recorte, precisamos pensar também nas formas autônomas de circulação, isto é, nos desvios que são criados para estas produções. Entendemos como desvios os cineclubes, os festivais, as sessões itinerantes e a internet, subplatôs da dimensão da circulação. As televisões públicas e educativas também possuem um caráter de desvio ao se inserirem como opções para ampliar o público deste tipo de cinema, por ainda possuírem uma audiência restrita e por não integrarem necessariamente a rota, isto é, não se produz documentários pensando em exibí-los nesses canais. Por outro lado, há editais que preveem a liberação dos direitos autorais das obras a serem produzidas para TV's públicas, como é o caso de editais do Fundo de Apoio à Cultura do Rio Grande do Sul (FAC/RS), que cedia os direitos de exibição para a TVE-RS (televisão estatal) por um ano. Neste caso, ao instituir esse direcionamento, elas vão se transformando em rotas, mesmo que tenham ainda um caráter desviante.

Como o próprio documentário pode ser considerado um desvio dentro da produção cinematográfica e audiovisual, o que chamamos de desvios na circulação também poderia ser entendido como as rotas do documentário, já que esse gênero enfrenta dificuldades na sua relação com o circuito cinematográfico. As salas de cinema poderiam ser os desvios e os festivais, as rotas. Assim como a televisão comercial aberta e fechada são rotas institucionalizadas sobretudo a partir da lei da TV paga.

Aliás, os festivais carregam, mais que as outras formas, essa dualidade de rota e desvio, pois eles são rota enquanto uma janela de exibição, isto é, a possibilidade de colocar o documentário em circulação, principalmente se o festival for de grande prestígio, pela possibilidade de abrir muitas portas, mas pode ser considerado desvio na medida em que se torna um espaço de exibição que não dá necessariamente retornos de audiência, ao ter um público restrito, nem retornos financeiros, mas continua sendo um espaço para trocas culturais e com vocação para o social, como abordaremos mais adiante.

As pesquisas que tratam do documentário geralmente o pensam a partir da indústria cinematográfica, não o tratam como uma obra que sempre foi vista como marginal desde que o cinema é cinema. Como elaboramos uma cartografia das transversalidades dos eixos da produção e circulação e trabalhamos a autonomia relativa dessa produção, justificamos nosso entendimento como o circuito de mercado sendo rota para toda obra audiovisual, com superdeterminação e regulações de ordem econômica, política e cultural.

Como categorizar é sempre uma ação limitadora, já que categorias não costumam prever o esmaecimento das bordas que a restringem, o que queremos é dizer que, embora essa relação entre desvio e rota possa parecer uma espécie de circuito alternado conforme o ponto de vista, nossa mirada é de que os cineclubes, os festivais, as sessões itinerantes e a internet são desvios para os produtos audiovisuais, incluindo, aqui, o documentário.

### **2.3.1 Cineclubes**

A partir da ideia do desvio, temos os cineclubes, que acabam se tornando um caminho alternativo para democratizar o acesso à produção audiovisual brasileira. “O trabalho realizado pelos cineclubes diz respeito a exhibir cinematografias que não estariam disponíveis ao público de outra maneira” (CNC, 2013, n. p.)<sup>58</sup>.

O primeiro registro de cineclubes que se tem no Brasil é o Chaplin Club, no Rio de Janeiro, constituído legalmente em 1928. Após 12 anos, em 1940, surge o Clube de Cinema de São Paulo, na Faculdade de Filosofia da Universidade São Paulo. Ambos tinham à sua frente importantes nomes ligados à cultura e ao cinema nacional, como Plínio Sussekind Rocha, Almir Castro, Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado. Devido à censura do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP), o

---

<sup>58</sup> Disponível em: <http://www.cineclubes.org.br/secao/270-historico-do-conselho-nacional-de-cineclubes-brasileiros>. Acesso em: 29 dez. 2013.

Clube de Cinema logo foi fechado, continuou com algumas sessões clandestinas, mas só voltou à ativa em 1946 (GATTI, 1997).

É o Clube de Cinema de São Paulo que originará a Cinemateca Brasileira. Também, segundo André Gatti, este cineclubes influenciou toda uma geração de realizadores do cinema brasileiro, ao promover palestras, cursos e debates, além de servir de modelo para cineclubes que viriam a surgir. “Estes funcionaram como uma verdadeira escola de cinema para os seus frequentadores, num período em que não existiam cursos similares no país” (GATTI, 1997, p. 128).

Em 1948 inicia a efervescência do cineclubismo, quando no Rio de Janeiro é criado o Círculo de Estudos Cinematográficos (CECRJ); na mesma época, no Rio Grande do Sul surge o Clube de Cinema de Porto Alegre; e ainda surgem cineclubes em Santos e em Fortaleza. No início de 1950, é criado o Clube de Cinema de Florianópolis, e desde então diversos cineclubes vão nascendo pelo país afora (GATTI, 1997).

Na III Jornada de Cineclubes, em 1961, é criado o Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), órgão responsável por articular a rede de cineclubismo e buscar melhorias nas políticas públicas para o audiovisual. Em 1964, as atividades de cineclubes entram em decadência devido ao regime militar, tanto que em 1969, conforme Gatti, desaparecem o CNC e quase todos os cineclubes do país. Na época, “o Brasil possuía cerca de 300 cineclubes e seis federações regionais” (GATTI, 1997, p. 129).

Quatro anos depois, o movimento se rearticula, retoma o CNC e prepara a VII Jornada de Cineclubes no Paraná, a ser realizada em 1974, quando é lançada a Carta de Curitiba. Além do combate à censura, Gatti (1997, p. 129) relembra que o documento “previu a constituição de uma distribuidora alternativa para os cineclubes, com objetivo de fornecer opções às poucas fontes existentes de abastecimento de filme de 16mm, a bitola cineclubista”. Assim, em dois anos, é criada a Distribuidora Nacional de Filmes (Dinafilme) que enfrentou problemas econômicos e com a censura do Estado. Somente em 1981 a atividade cineclubista é regulamentada.

Ao estudar a história do cineclubismo, o que se percebe é que no início a atividade era mais restrita a intelectuais, como forma de reflexão crítica sobre o cinema enquanto estética – o cinema como arte. A Igreja Católica também colaborou com o estabelecimento de cineclubes até o início da década de 1960, ao difundir sua ideologia por meio do cinema. Nesse período, os cineclubes assumiram o papel de formadores de público, proporcionando

curios e seminários. A partir de 1970, o cineclubismo passa a ter uma postura mais engajada politicamente, em defesa do cinema brasileiro e lutando contra o regime militar.

Com a abertura democrática e o declínio da produção cinematográfica brasileira em 1990, muitos cineclubes fecham as portas, até porque a proposta combativa ao regime já não se sustentava e a introdução de novos equipamentos tecnológicos também obrigava a mudança na forma de exibição. Começava a digitalização das salas.

Nos anos 2000, novos cineclubes surgem por todo o país. Dentre as diretrizes defendidas pelo CNC está a “luta para o fortalecimento do modelo de exibição cultural, que se distingue da exploração comercial, já que nosso interesse fundamental consiste em organizar novos públicos para o cinema” (CNC, 2015, n. p.)<sup>59</sup>.

Conforme dados do CNC levantados em 2013<sup>60</sup>, 454 cineclubes são filiados à entidade, sendo 57 deles na região Sul: 28 em SC, 27 no RS e dois no PR. O pequeno número de cineclubes no Paraná se dá porque o Estado historicamente não participa do movimento organizado, mas isto não equivale a dizer que não exista um número expressivo de cineclubes atuantes no PR, eles apenas não estão cadastrados no CNC. Fazendo buscas na internet, localizamos, em janeiro de 2015, pelo menos três cineclubes em atividade<sup>61</sup> somente em Curitiba, sendo que os dois filiados ao CNC localizam-se em Londrina e Pontal do Paraná. Em termos de Brasil, o número mais expressivo fica por conta da Bahia, que contabiliza 90 cineclubes filiados. O CNC estima que há pelo país cerca de 1370 cineclubes com programação regular, mas que não se institucionalizaram.

[Trata-se de] um número expressivo concentrado em cidades com até 20 mil habitantes, onde não há salas de cinema e o contato audiovisual está concentrado, em sua grande maioria, nos canais de televisão abertos, nas videolocadoras e restritos a poucos pela internet. (CNC, 2015, n. p.).

As atividades cineclubistas são desenvolvidas sem fins lucrativos e vão na contramão da indústria cultural, de forma a fomentar o pensamento crítico, a formação de público e a experiência coletiva, isto é, difundem a fruição das obras pelo viés cultural e não pelo mero entretenimento. É por essas características que tratamos os cineclubes como um desvio na cadeia produtiva cinematográfica e audiovisual, sejam eles institucionalizados ou não.

---

<sup>59</sup> Disponível em: <http://www.cineclubes.org.br/secao/270-historico-do-conselho-nacional-de-cineclubes-brasileiros>. Acesso em: 05 jan. 2015.

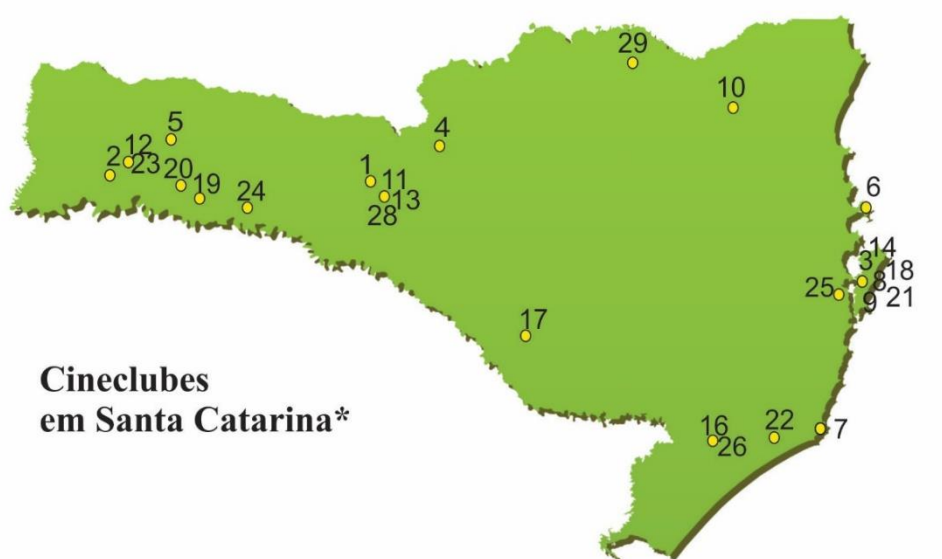
<sup>60</sup> Disponível em: <http://www.culturadigital.br/cineclubes/comunidades-cineclubistas/cnc-cineclubes-filiados/>. Acesso em: 10 jan. 2015.

<sup>61</sup> Cineclube Sesi, Cineclube da Cinemateca e Cine FAP.

Contudo, é preciso fazer uma ressalva de que o gênero ficção também é preponderante nas sessões de cineclubes comparado à exibição de documentários.

A seguir, apresentamos um mapa elaborado a partir dos cineclubes registrados no CNC para visualizarmos a sua distribuição geográfica no Sul do país<sup>62</sup>. O primeiro mapa traz a localização dos cineclubes catarinenses. Observamos maior atividade no Oeste e no Leste, principalmente próximo à capital. Há também movimento ao Sul do Estado. Já a área central, de acordo com os registros do CNC, não possui cineclubes.

Mapa 1 - Mapa de localização dos cineclubes de Santa Catarina registrados no Conselho Nacional de Cineclubes (CNC).



### Cineclubes em Santa Catarina\*

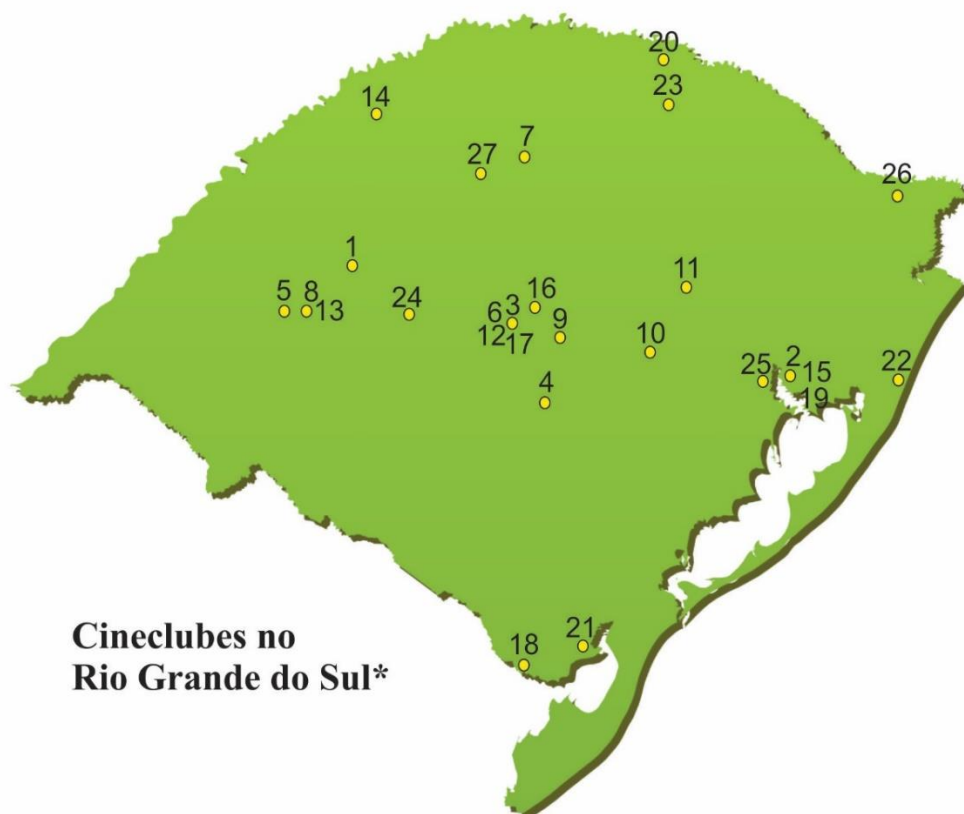
- |   |   |
|---|---|
| 1 Cine Clube Caiguá - Catanduvas                          | 16 Multiplicando Talentos - Criciúma                |
| 2 Cine Cunha Porã - Cunha Porã                            | 17 Cineclubes Calibre 12 - Lages                    |
| 3 Cine Ieda Beck - Florianópolis                          | 18 Cineclubes Pescadores de Cultura - Florianópolis |
| 4 Cineclubes Independente - Caçador                       | 19 Cineclubes Cinelo - Chapeco                      |
| 5 Cineclubes Municipal de Formosa do Sul - Formosa do Sul | 20 Cine Diversidade - Quilombo                      |
| 6 Cineclubes Pescadores em Rede - Bombinhas               | 21 Cine Dona Chica - Florianópolis                  |
| 7 Cineclubes Laguna - Laguna                              | 22 Cine Clubes "Meu Boi Viveu" - Jaguaruna          |
| 8 Cine Clubes Armação - Florianópolis                     | 23 Cineclubes Araucária - Pinhalzinho               |
| 9 Federação Catarinense de Cineclubes - Florianópolis     | 24 Educa Cine - Seara                               |
| 10 Cine Clubes Teatro Gats - Jaraguá do Sul               | 25 Cine Area - Palhoça                              |
| 11 Cineclubes Rogério Sganzerla - Joaçaba                 | 26 Cine Multi + - Criciúma                          |
| 12 Prefeitura Municipal de Pinhalzinho - Pinhalzinho      | 27 Cineclubes de Itapema - Itapema                  |
| 13 Cineclubes CUCA FRESCA - Joaçaba                       | 28 Cineclubes Miguel Russowsky - Joaçaba            |
| 14 Cineclubes Pitangueira - Florianópolis                 | 29 Cineclubes Paraguaçu - Itaiópolis                |
- \*Registrados no CNC

Fonte: Mapa elaborado pela pesquisadora com base nos dados do CNC.

<sup>62</sup> Essa localização é aproximada, já que não trabalhamos de forma minuciosa com escalas geográficas.

No Rio Grande do Sul, o movimento se alastra principalmente pela região central do Estado, havendo representantes também no Norte, Leste e Oeste. Já no sul do Rio Grande do Sul, há apenas dois cineclubes.

Mapa 2 - Mapa de localização dos cineclubes do Rio Grande do Sul registrados no Conselho Nacional de Cineclubes (CNC).

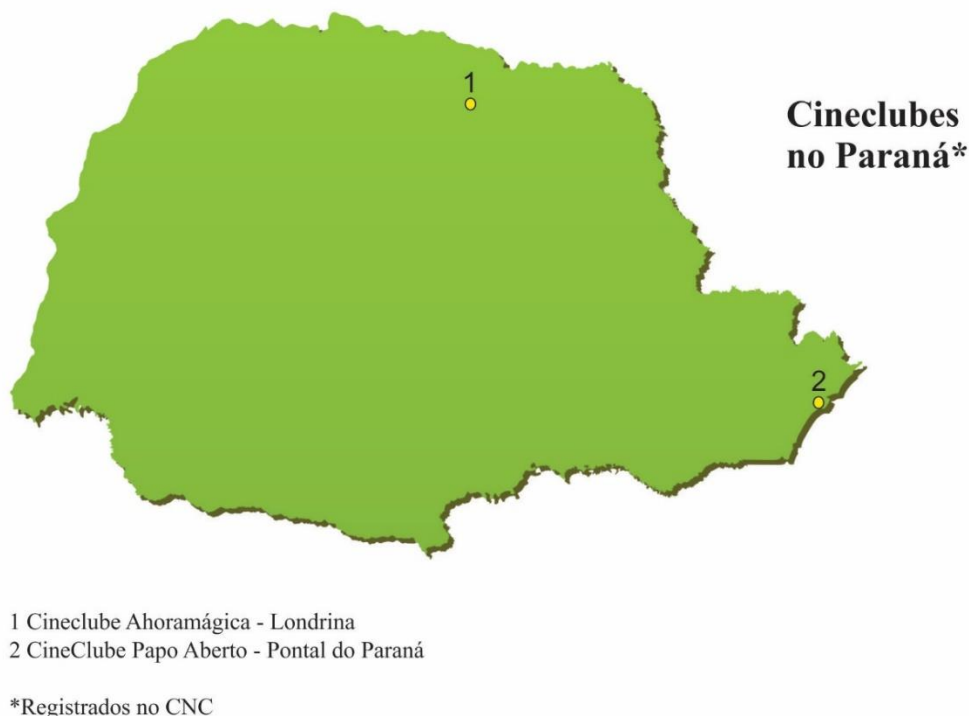


- |   |  |
|---|--|
| 1 Cine Clio: Cine Clube Santiaguense - Santiago           | 14 Cineclubes Santa Rosa - Santa Rosa              |
| 2 Cine Kafuné - Porto Alegre                              | 15 Cineclubes do IFRS - Porto Alegre               |
| 3 Cineclubes SMVC - Santa Maria                           | 16 Cineclubes Abelin Nas Nuvens - Silveira Martins |
| 4 Cineclubes Vagalume - Caçapava do Sul                   | 17 Cineclubes Lanterninha Aurélio - Santa Maria    |
| 5 Cine Clubes Ponte do Ibicuí - Manoel Viana              | 18 Cineclubes Jaguarão - Jaguarão                  |
| 6 Cine Pandora - Santa Maria                              | 19 Cineclubes Gioconda - Porto Alegre              |
| 7 Centro Cultural 25 de julho - Panambi                   | 20 Cine Clubes Adalípio Helfenstein - Gaurama      |
| 8 Cineclubes Clã da Vila - São Francisco de Assis         | 21 Cineclubes Marabá - Arroio Grande               |
| 9 Cineclubes Orion - Restinga Seca                        | 22 Cine Colméia - Balneário Pinhal                 |
| 10 Cineclubes Cultura Jorge Comassetto - Rio Pardo        | 23 Cineclubes Getúlio Vargas - Getúlio Vargas      |
| 11 Cineclubes Real - Arroio do Meio                       | 24 Cineclubes Viração - São Vicente do Sul         |
| 12 Catatau Cineclubes - Santa Maria                       | 25 Cineclubes Paradiso - Guaíba                    |
| 13 Cineclubes Quêrência do Bugio - São Francisco de Assis | 26 Prefeitura Municipal de Bom Jesus - Bom Jesus   |
|   | 27 Cineclubes de Ijuí - Ijuí                       |
- \*Registrados no CNC

Fonte: Mapa elaborado pela pesquisadora com base nos dados do CNC.

E no Paraná, localizamos os dois cineclubes registrados no banco de dados do CNC. Devido à pouca representatividade, não há como termos uma ideia mais geral sobre a abrangência do movimento.

Mapa 3 - Mapa de localização dos cineclubes no Paraná registrados no Conselho Nacional de Cineclubes (CNC).



Fonte: Mapa elaborado pela pesquisadora com base nos dados do CNC.

### 2.3.2 Festivais

Falar dos festivais de cinema e vídeo no Brasil é um tanto desafiador, assim como o objeto da nossa pesquisa, pois, quando falamos na cadeia produtiva desviante, faltam registros de dados e pesquisas que se debrucem sobre esses assuntos.

O registro do primeiro festival de cinema no Brasil data de 1954, durante as comemorações dos 400 anos da cidade de São Paulo. Batizado como I Festival Internacional de Cinema do Brasil, ele foi realizado somente naquele ano e, sob a idealização de Paulo Emílio Sales Gomes, tinha como pressuposto “um festival sem caráter competitivo, com ênfase em mostras retrospectivas, informativas, cursos de formação e debates” (CAETANO, 1997, p. 238).



É somente 11 anos depois, em 1965, com a criação do curso de Cinema da Universidade de Brasília (UNB), que é realizado o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em atividade até hoje (CAETANO, 1997). Em 2016, o Festival realizou a sua 49ª edição, tendo parado somente de 1972 a 1974, devido à censura do regime militar.

Enquanto isso, em 1973, sob o clima de repressão, nascia o Festival de Gramado, no Rio Grande do Sul, que também continua em atividade. Segundo Maria do Rosário Caetano (1997, p. 239), na década de 1980, o Festival de Cinema Brasileiro de Gramado passa a tirar a atenção do Festival de Brasília, pois “ganhava em organização e badalação”. “O festival transformou-se na grande vitrine do cinema brasileiro” (CAETANO, 1997, p. 240). Na década seguinte, os dois festivais sofreriam grande impacto com o fim da Embrafilme, já que a produção decaiu exponencialmente. Ambos exibiram produções consideradas de pouca qualidade. Para superar a crise, o Festival de Gramado torna-se ibero-americano em 1992. Cinco anos depois, o evento torna-se apenas ibérico.

A partir de então, outros festivais começam a surgir pelo Brasil. Alguns se consolidam enquanto outros deixam de existir logo após as primeiras edições. Caetano (1997) diz que, na década de 1990, ocorre um verdadeiro *boom* dos festivais, com diversos eventos se espalhando pelas diferentes cidades brasileiras.

Os perfis destes festivais de cinema e vídeo são dos mais variados possíveis. Há os festivais para a grande produção, como os citados anteriormente, mas também há festivais voltados para produções alternativas, para audiovisuais periféricos, para cinema fantástico, universitário, estudantil, de diversidade sexual, ambiental, rural, enfim, uma infinidade de gêneros, abrangência, temas e formatos.

No diagnóstico dos festivais brasileiros, realizado em 2006 pelo Fórum dos Festivais em parceria com a SAV/MinC, chamado *Diagnóstico Setorial 2007/Indicadores 2006*, a pesquisa alcançou 132 eventos audiovisuais com periodicidade regular, sendo que 22 deles estavam realizando a sua primeira edição (MATTOS; LEAL, 2009). Houve um aumento significativo desta janela.

Tomando por base o número de festivais registrados no primeiro Guia Brasileiro Festivais de Cinema e Vídeo 1999 / Kinoforum, é possível verificar que o circuito de festivais mais do que triplicou em sete anos, saindo de 38 eventos naquele ano para 132 festivais em 2006. Em comparação com os dados disponíveis do ano de 2005, quando foram realizados 96 eventos, este número cresceu em 36 festivais, apurando-se uma variação percentual de 37,5% em um ano. (MATTOS; LEAL, 2009, p. 03).

Em 2015, o Guia Kinoforum apresentava 275 festivais audiovisuais mapeados<sup>63</sup>, contudo acreditamos que estes dados não estavam atualizados, uma vez que a partir da busca que realizamos para mapear os festivais e mostras na região Sul encontramos alguns eventos que não constavam no catálogo do Guia, bem como outros que estavam no catálogo, mas não estavam em atividade. Em 2017, a busca do Guia apresentou apenas 100 festivais<sup>64</sup>, uma diferença significativa de um ano para outro.

Contudo, mesmo que o número não seja preciso, ele nos dá uma dimensão da força desses eventos, pois, como lembram Tetê Mattos e Antonio Leal (2009, p. 08), há festivais que são organizados em cidades onde não há salas de cinema, assim, eles acabam sendo “a única possibilidade para que a população mantenha contato com o cinema”.

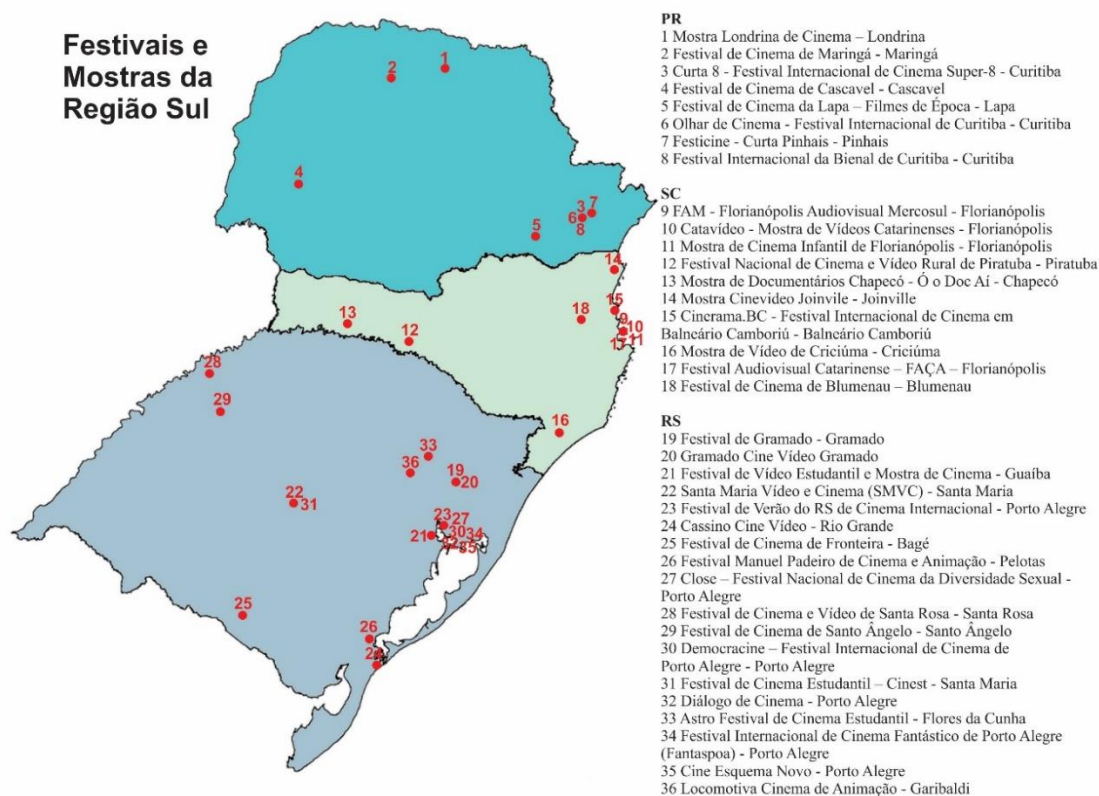
Ao fazer o mapeamento dos festivais da região Sul, percebemos que, em Santa Catarina e no Paraná, eles ainda estão bastante concentrados nas capitais ou nas cidades com maior número de habitantes. Já no Rio Grande do Sul, esse mapa é um pouco mais descentralizado, mas ainda localizado, em boa parte, em cidades com maior número populacional.

---

<sup>63</sup> Dados disponíveis em <http://www.kinoforum.org.br/guia/festival/resultadoBusca/>. Acesso em 11 jan. 2015.

<sup>64</sup> Dados disponíveis em <https://goo.gl/IcT5v6>. Acesso em: 19 jan. 2017.

Mapa 4 - Mapa de localização de mostras e festivais de vídeo e cinema da região sul do Brasil.



Fonte: Mapa elaborado pela pesquisadora com base na busca exploratória realizada.

Mattos e Leal (2009) salientam que as mostras e festivais desempenham diversos papéis importantes, pois muitos deles, além de realizarem exibições, promovem debates, palestras, oficinas de realização audiovisual, proporcionando reflexão, articulando o setor e formando plateias. Ainda, para os autores, os festivais estão em sintonia com as práticas culturais e, acrescentamos, desenvolvem um importante papel social.

[...] realizar exibições sem cobrança de ingresso; promover oportunidades de inserção no mercado de trabalho através das oficinas; estimular a produção audiovisual oriunda de comunidades periféricas; gerar empregos, disponibilizar transporte e alimentação para a presença do público infantil nas sessões; fazer projeções em comunidades de periferia; investir em infraestrutura para exibição pública e gratuita; e estimular, absorver e difundir projetos sociais, são também consideradas ações de caráter cultural independentemente do impacto social que proporcionam. Esta perspectiva de interconexão entre cultura e social proporcionada pelos festivais, gera um estimulante processo de inclusão. (MATTOS; LEAL, 2009, p. 13).

Outro aspecto que é preciso registrar é o de que muitos desses festivais são realizados por grupos que se formam em função do evento e voluntariamente. Também, grande parte das mostras e festivais sobrevive da captação de recursos por meio de leis de incentivo e outros editais.

### **2.3.3 Sessões itinerantes**

As itinerâncias são exibições de filmes realizadas por determinados grupos de forma irregular, isto é, não há uma continuidade das exibições, pois elas sempre são organizadas em lugares diferentes, com horários e datas que se modificam. Elas eram comuns no início da história do cinema, por não haver espaços físicos constituídos para a exibição de filmes, até surgirem as primeiras salas de cinema.

As sessões itinerantes são importantes na medida em que levam filmes para periferias de grandes centros urbanos e para municípios que não possuem cinema. É uma forma de democratizar e descentralizar o acesso, uma vez que as sessões costumam ser gratuitas e a lista de filmes costuma ser variada, desde produções locais, obras brasileiras a filmes estrangeiros.

Nas décadas de 1970 e 1980, havia uma movimentação incomum de exibições itinerantes realizadas pelo interior do Rio Grande do Sul, quando algumas pessoas iam com seus carros exibir filmes do Teixeira<sup>65</sup> em pequenas cidades. Na época, era uma forma de distribuir os filmes e também de sobrevivência de muitas dessas pessoas que viviam de projeções, além de ser a única forma de pessoas de comunidades rurais terem acesso ao cinema.

As sessões itinerantes caracterizam-se por ser um ambiente de recepção diferente do dito convencional, como as salas de cinema comercial ou do ambiente familiar, pois “[...] a recepção pode ser ruidosa, repleta de conversas, comentários e diálogos com os próprios personagens dos filmes”. (SILVA, 2009, p.16).

Isso porque elas não possuem um lugar fixo e necessariamente fechado para serem realizadas. Assim, as sessões possuem características particulares ao passo que podem ser realizadas em espaços públicos como praças, ruas, centros comunitários, associações, escolas,

---

<sup>65</sup> Músico e compositor gaúcho que na década de 1970 criou sua própria produtora, produziu e distribuiu dez filmes. Sua obra é conhecida por todo o estado do Rio Grande do Sul e fora dele.

igrejas, entidades culturais, entre outros. É uma experiência coletiva, de sociabilidade, que se difere da recepção em uma sala de cinema, por exemplo.

Ainda, as sessões itinerantes podem ser realizadas por cineclubes, festivais ou qualquer outra instituição, como universidades, escolas, empresas privadas, Ong's, órgãos públicos, etc. Para exemplificar, citaremos alguns projetos dentro do recorte do nosso objeto.

Em Santa Catarina, em 2014, realizou-se a 2ª edição do projeto *Cine Energia Enercan*, que levou um caminhão climatizado, com poltronas e telão para cidades do meio oeste do interior catarinense. A sessão itinerante, que teve apoio da Lei Rouanet, levou filmes para crianças de escolas públicas das cidades de Campos Novos, Abdon Batista, Anita Garibaldi e Celso Ramos. Em 2013 o projeto realizou 109 sessões com um público de quase 2.800 pessoas<sup>66</sup>.

Outro exemplo é o Festival Internacional de Curitiba que possui uma mostra chamada *Outro Olhar* que leva filmes para outras cidades do Paraná. Em 2013, em parceria com o Sesi/PR, a mostra levou curtas-metragens para 22 municípios paranaenses, como São José dos Pinhais, Guaraci, Santa Amélia, Apucarana e Rolândia<sup>67</sup>. Conforme informações do site do festival, são cobradas entradas para as sessões. A meia-entrada era R\$ 2,50 e a inteira era R\$ 5,00.

No Rio Grande do Sul, de 2001 a 2014, funcionou o projeto *Rodacine*, que era um furgão equipado com tela (uma delas inflável) e sistema de som, que anualmente levava sessões de cinema para diversas cidades do Estado. O projeto era realizado pela Fundação de Cinema (Fundacine) com apoio do Instituto Estadual de Cinema (Iecine) e da Secretaria de Estado da Cultura (Sedac). Ou ainda, um exemplo diminuto, sessões realizadas por um grupo ligado ao campo da Psicologia em Santa Maria/RS para debater questões da área a partir de audiovisuais.

A nível nacional, citamos o projeto já mencionado *Revelando os Brasis*. Além de realizar a formação e produção de um audiovisual em cidades com menos de 20 mil habitantes, “as obras integram um circuito de exibição aberto e gratuito pelos municípios

---

<sup>66</sup> ACONTECENDO AQUI. **Cine energia Enercan leva cinema gratuito para quatro municípios de Santa Catarina.** Fonte: <http://www.acontecendoaqui.com.br/cine-energia-enercan-leva-cinema-gratuito-quatro-municipios-de-santa-catarina/> Acesso em 17 jan. 2015.

<sup>67</sup> OLHAR DE CINEMA. **Olhar itinerante.** Fonte: <http://2014.olhardecinema.com.br/olhar-itinerante-2/> Acesso em 17 jan. 2015.

participantes e pelas capitais dos estados integrantes da edição”<sup>68</sup>. Na quinta edição realizada em 2014, três cidades da região Sul foram contempladas: Arroio do Sal/RS, Irineópolis/SC e Douradina /PR.

A partir dos exemplos, percebemos o quanto as políticas públicas também financiam essas atividades. Mas há também iniciativas que não são institucionalizadas dessa forma e que são geridas de forma independente, pela vontade de levar cinema para o público.

### 2.3.4 Internet

A internet abre cada vez mais portas para produção e distribuição de conteúdos. Segundo dados levantados pela Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República (Secom)<sup>69</sup> sobre os hábitos de consumo de mídia da população brasileira, referente a 2014, 42% dos brasileiros afirmam usar a internet como principal meio de comunicação, ficando atrás da televisão, que detém 93%, e do rádio, com 46%. Ou seja, por mais que não atinja a população como um todo, o potencial de alcance é significativo.

A teia gigantesca desfaz pontos fixos ou limites predeterminados para o tráfego de dados e imagens; não há centro nem periferia, e sim entrelaçamentos de percursos. As fronteiras entre quem emite e quem recebe podem tornar-se fluidas e instáveis. Os usuários têm a chance de atuar, simultaneamente, como produtores, emissores e receptores, dependendo de lastros culturais e habilidades técnicas. A colagem de interferências individuais põe em circulação idéias e conhecimentos, sem as noções de seleção e estratificação que condicionam os processos midiáticos. (MORAES, 2007, p. 02).

A partir do mundo virtual somos capazes de atingir qualquer tipo de público, exceto se considerarmos as limitações de acesso, mas não há uma estratificação clara via internet. Essa capacidade se expande ao pensarmos a internet como uma mídia para distribuir audiovisuais. Assim como há conteúdos que são produzidos especificamente para a internet, também há os que são disponibilizados na rede, mas que foram produzidos para outras plataformas. Essa distribuição se dá desde vídeos amadores até vídeos profissionais. Há espaço para todos na web a um custo baixo ou nulo.

---

<sup>68</sup> MINISTÉRIO DA CULTURA. Revelando os Brasis ANO V. Fonte: <http://www.revelandoosbrasis.com.br/o-projeto/> Acesso em 17 jan. 2015.

<sup>69</sup> Disponível em: <http://www.secom.gov.br/atuacao/pesquisa/lista-de-pesquisas-quantitativas-e-qualitativas-de-contratos-atuais/pesquisa-brasileira-de-midia-pbm-2015.pdf> Acesso em: 14 jan. 2015.

Rose Santini e Juan Calvi (2013) colocam que as principais características ligadas ao consumo do audiovisual na internet se dão devido ao fato de poder ser realizado em ambiente doméstico, o que diminui possíveis constrangimentos sobre o que é consumido, e também em função da gratuidade dos conteúdos, que os autores denominam de “cultura da Internet”.

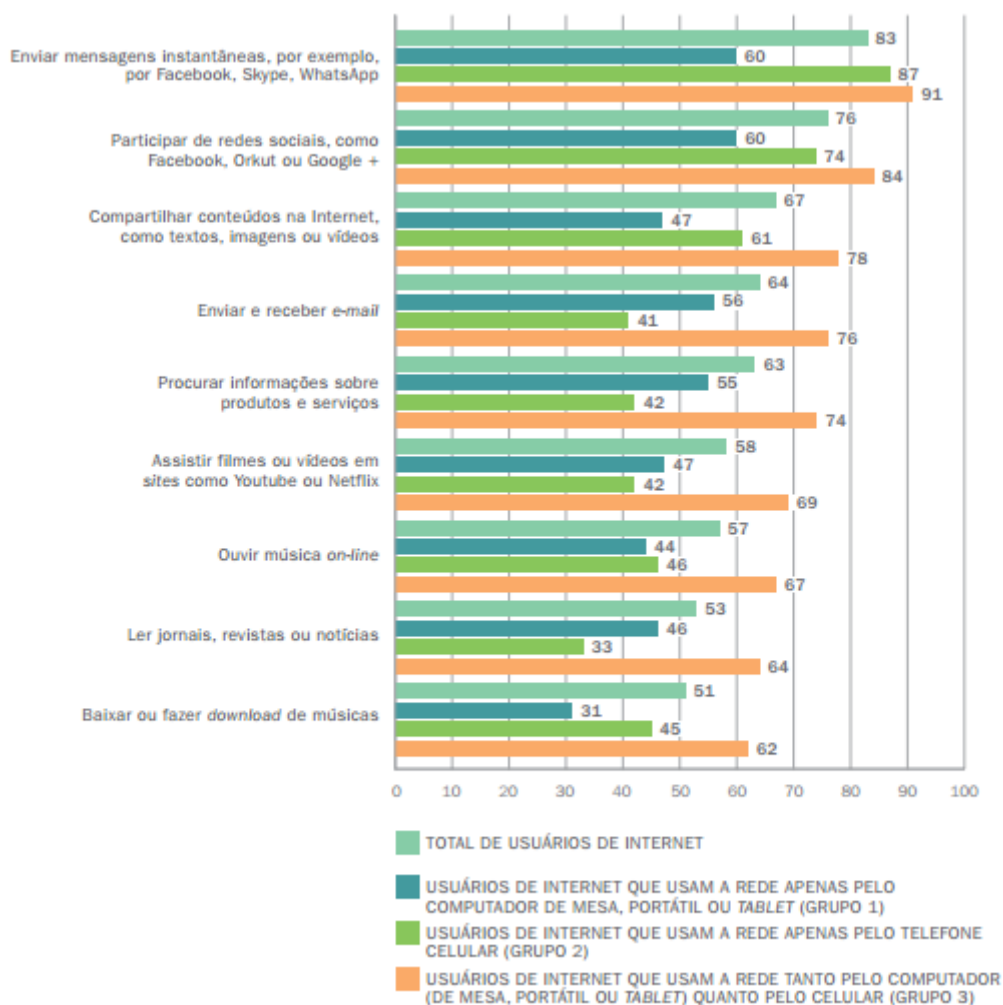
Entretanto, diante desta correlação de forças sociais, até o momento tem prevalecido a lógica do compartilhamento gratuito em detrimento da economia de mercado. Ainda que os grandes grupos multimídia tentem implementar plataformas para que se pague por seus conteúdos, estes não podem competir com as redes e portais de acesso livre que reproduzem a cultura constitutiva da Internet. (SANTINI; CALVI, 2013, p. 178).

Pesquisa realizada pelo Cetic.br, sobre dados coletados em 2014, aponta que 50% dos domicílios brasileiros possuem acesso à internet. Os usos da internet apontam sobretudo para o envio de mensagens instantâneas (83%), sendo que o compartilhamento de conteúdo, como vídeos, está em terceiro (67%) entre as principais atividades dos internautas. Já o acesso a filmes e vídeos em sites de conteúdo específico aparece com 58%, conforme podemos visualizar no gráfico a seguir. Esses compartilhamentos e acessos também podem ser feitos por meio das redes sociais, já que muitas vezes elas acabam sendo motores para impulsionar a propagação e visualização dos vídeos. Esses dados obtiveram um crescimento interessante no comparativo com 2013, quando compartilhar conteúdos na internet ocupava o 6º lugar, com 60%, e adquire características cada vez mais *mobiles*. O acesso a filmes e vídeos em sites de conteúdo específico constava em 7º, com 56%<sup>70</sup>, e ainda possui características voltadas para telas um pouco maiores e, de certa forma, mais fixas.

---

<sup>70</sup> CETIC.BR. TIC Domicílios e Empresas 2013. Disponível em: [http://www.cetic.br/media/docs/publicacoes/2/TIC\\_DOM\\_EMP\\_2013\\_livro\\_eletronico.pdf](http://www.cetic.br/media/docs/publicacoes/2/TIC_DOM_EMP_2013_livro_eletronico.pdf). Acesso em: 14 jan. 2015.

Gráfico 5 - Porcentagem de usuários conforme atividades realizadas na internet e segundo dispositivos utilizados.



Fonte: cetic.br<sup>71</sup>

Já na pesquisa divulgada pela Secom, considerando apenas as redes sociais, o *Youtube*, rede específica para compartilhamento de vídeos, está em 3º lugar, com 17% dos acessos. Em primeiro está o *Facebook*, com 83%, e em segundo o *Whatsapp*, com 58%.

Há diversos canais dedicados somente ao compartilhamento de vídeos. O *Youtube* é o mais conhecido e mais acessado. De acordo com o site, todos os meses, mais de um bilhão de usuários visitam a plataforma no mundo todo. São mais de seis bilhões de horas de vídeo assistidas por mês, o que representa, conforme o site, quase uma hora para cada pessoa no

<sup>71</sup> CETIC.BR. TIC Domicílios 2014. Disponível em: [http://cetic.br/media/docs/publicacoes/2/TIC\\_Domicilios\\_2014\\_livro\\_eletronico.pdf](http://cetic.br/media/docs/publicacoes/2/TIC_Domicilios_2014_livro_eletronico.pdf). Acesso em: 04 out. 2016.



planeta. Ainda, a cada minuto são enviadas 100 horas de vídeo<sup>72</sup>. Ainda, em dados de 2016, o *Youtube* diz que mais da metade das visualizações são realizadas em dispositivos móveis e que o tempo de exibição aumentou 50% anualmente nos três últimos anos. A sessão de visualização média dura mais de 40 minutos<sup>73</sup>. O produtor pode criar uma conta no site e disponibilizar suas produções, desde que respeitados os direitos autorais.

Outra plataforma é o *Vimeo*, também dedicado ao compartilhamento de vídeos. A diferença é que o *Vimeo* é mais usado por profissionais do audiovisual e por apresentar vídeos com maior qualidade de imagem e estética diferenciada. Quanto aos motores de busca<sup>74</sup>, o *Youtube* se destaca, uma vez que o *Vimeo* dificilmente aparece nesse tipo de pesquisa.

Há também canais como o *Porta Curtas*<sup>75</sup>, que conta com mais de 9.747 curtas cadastrados, 421 deles são documentários. O *Curta o Curta*<sup>76</sup> disponibiliza 765 audiovisuais em seu catálogo, sendo 140 documentários, e possui uma distribuidora independente para comercializar as obras. O *Curta Agora*<sup>77</sup> disponibiliza mais de quatro mil curtas e médias-metragens em seu acervo, sendo 1.930 documentários. Esses são alguns dos exemplos que existem pela internet como forma de disponibilizar obras audiovisuais.

Ou seja, os conteúdos audiovisuais disponíveis nas distintas redes e plataformas começam a encontrar públicos mais amplos do que nos meios de comunicação tradicionais. Independentemente se as empresas envolvidas conseguirem capitalizar comercialmente estes novos usos e usuários, vê-se produzir um fenômeno de ampliação das audiências do audiovisual em geral, e um aumento de seu potencial de consumo desde uma perspectiva de médio e longo prazo. (SANTINI; CALVI, 2013, p. 179).

Essa ampliação de audiências promove intercâmbios, envolve processos de sociabilidade e permite que questões locais alcancem projeções globais, que sessões itinerantes, cineclubes e festivais não conseguiriam. Ainda, a internet permite a possibilidade de criar remixagens, adaptações, edições e realizar distribuição de obras conforme as licenças

---

<sup>72</sup> YOUTUBE. **Estatísticas**. Disponível em: <https://www.youtube.com/yt/press/pt-BR/statistics.html> Acesso em: 14 jan. 2015.

<sup>73</sup> YOUTUBE. **Estatísticas**. Disponível em: <https://www.youtube.com/yt/press/pt-BR/statistics.html> Acesso em: 04 out. 2016.

<sup>74</sup> Motor de busca se dá a partir da pesquisa por conteúdo por meio de palavras-chave. Citamos ele aqui, pois é uma importante ferramenta para distribuir conteúdo.

<sup>75</sup> PORTA CURTAS. **Filmes**. Disponível em: [www.portacurtas.org.br](http://www.portacurtas.org.br) Acesso em: 04 out. 2016.

<sup>76</sup> CURTA O CURTA. **Catálogo**. Disponível em: [www.curtaocurta.com.br](http://www.curtaocurta.com.br) Acesso em: 04 out. 2016.

<sup>77</sup> CURTA AGORA. **Pesquisa Temática**. Disponível em: [www.curtagora.com](http://www.curtagora.com) Acesso em: 04 out. 2016.

*creative commons*<sup>78</sup>. A proposta desse tipo de licença é para facilitar o compartilhamento e a recombinação de conteúdos.

Há, ainda outras formações como o *Taturana Mobilização Social*<sup>79</sup>, uma plataforma online para cadastro de obras audiovisuais e de pessoas que estejam interessadas em articular exposições onde vivem. O *Taturana* faz a intermediação para fomentar o circuito de difusão audiovisual em escolas, coletivos, universidades, cineclubes, organizações sociais, enfim, espaços que democratizem o acesso às produções.

Hoje, já temos indícios de que a internet pode se tornar rota, devido à profusão de plataformas de *streaming*, como a *Netflix*, por exemplo. Já há produções realizadas exclusivamente para veiculação na internet.

#### 2.4 GESTO DE POUSO: SELEÇÃO DA AMOSTRA

Nosso plano de voo, até o momento, se aproximou do nosso objeto, circunscrevendo a paisagem que o envolve. Aqui retomamos as atenções de que menciona Kastrup (2009). Assim, no rastreamento trazemos detalhes sobre as mostras e festivais mapeados para a produção de dados. No toque, apresentamos como os documentários foram mapeados e os dados referentes aos resultados obtidos. No pouso, terceiro passo da pesquisa quantitativa, trabalhamos com a seleção da amostra, isto é, como categorizamos os dados produzidos, o questionário enviado aos produtores e a análise das repostas recebidas.

No movimento anterior, no toque, uma das informações registradas era a forma de financiamento. A partir dela, criamos categorizações para as produções conforme o que apresentamos no eixo teórico da dimensão da produção, composta por políticas públicas, ambiências educativas, coletivos de produção e produções independentes. O objetivo desta categorização foi identificar, sobretudo, os documentários pertencentes às ambiências educativas, quer dizer, produzidos no âmbito de universidades, escolas e oficinas de realização audiovisual, pois não consideraremos este tipo de produção na continuidade da nossa pesquisa. Trata-se de uma forma de refinar os dados.

---

<sup>78</sup> Para saber mais sobre esse tipo de licença, há informações disponíveis em [www.creativecommons.org/licenses/?lang=pt\\_BR](http://www.creativecommons.org/licenses/?lang=pt_BR)

<sup>79</sup> TATURANA MOBILIZAÇÃO SOCIAL. **Quem somos e o que fazemos**. Disponível em: <https://taturanamobi.com.br/>. Acesso em: 04 out. 2016.

A justificativa para essa escolha é porque entendemos que essas produções são realizadas em momentos muito específicos, como atividade de uma disciplina ou de uma oficina, por exemplo, que as tornam fruto de uma demanda peculiar e que não forma, necessariamente, um grupo de realizadores que seguirão trabalhando nessa cadeia. Inicialmente, essa categoria era composta por 93 documentários, mas fechou em 95 após o envio dos questionários (próxima etapa metodológica), pois 02 respondentes, antes classificados como não categorizados, entraram para as ambiências educativas.

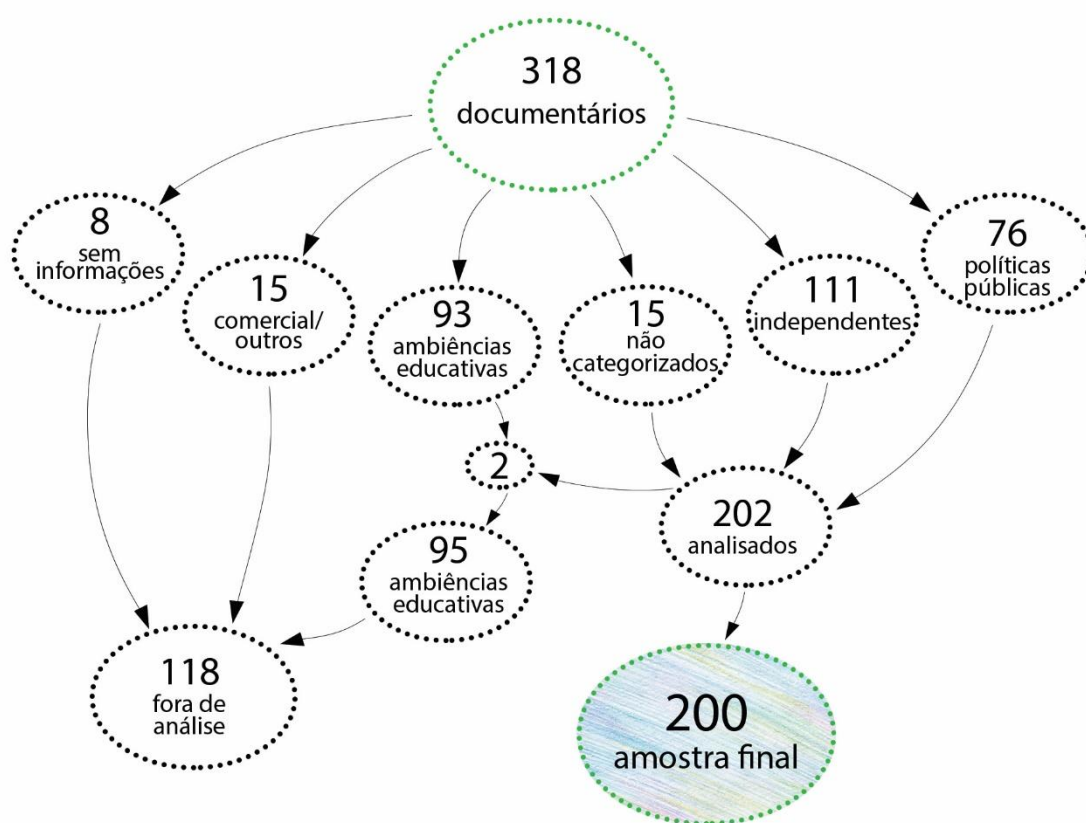
Também excluimos produções realizadas por veículos de comunicação como televisões e jornais em parceria com produtoras audiovisuais. A maioria delas era produzida pela/para RBSTV para ser exibido no programa *Curtas Gaúchos*<sup>80</sup>. Como nosso objeto busca se acercar da cadeia produtiva que seja de grupos ou produtoras independentes, conforme conceituado no eixo da produção, esses documentários não se encaixavam na nossa pesquisa. Foram 15 documentários excluídos nesta categoria. Ainda, ficaram de fora 08 documentários por não conseguirmos informações suficientes para contatar os realizadores. De 318 produções, excluimos um total de 118 e fechamos nossa seleção em 200 documentários (Apêndice I).

Essa categorização também compreendeu a divisão entre obras que contam com financiamento de políticas públicas, a partir de editais de fomento e leis de incentivo; produções realizadas de forma independente por coletivos ou por produtoras, que também podem abarcar produções com características de cinema de bordas ou cinema amador e documentários que chamamos de não categorizados, já que não encontramos informações suficientes para enquadrá-los em uma das classificações acima. A seguir, apresentamos um diagrama para visualizar a produção e a distribuição de dados conforme as categorias.

---

<sup>80</sup> Integra o Núcleo de Especiais da RBSTV, afiliada da Rede Globo no Rio Grande do Sul e em Santa Catarina. O *Curtas Gaúchos* seleciona projetos inscritos para serem realizados e exibidos na programação da emissora no RS, ao meio-dia de sábado.

Diagrama 1 - Representação do tratamento dos dados até fechar a amostra final.



Fonte: Diagrama elaborado pela pesquisadora.

Categorizar dessa maneira, mesmo que possa haver imprecisão para algumas obras, foi para que pudéssemos depurar o recorte da pesquisa. A imprecisão que citamos é porque a busca de informações na rede nem sempre nos permitiu ter certeza absoluta da forma de produção do documentário. As informações foram buscadas nos sites dos produtores e/ou dos documentários, nos créditos dos *trailers*, *teasers* ou das obras que estão disponibilizadas na íntegra, em notícias de jornais, portais e blogs, em motores de buscas online, enfim, qualquer lugar em que fosse possível retirar elementos que pudessem ser cruzados e que auxiliassem nessa classificação.

Uma questão que se coloca como paradoxal nesta escolha metodológica é por trabalharmos a partir da perspectiva da autonomia relativa dessas produções e buscarmos a classificação a partir do financiamento, que é ligado diretamente ao campo da economia. Isso

porque não há produção que se realize sem envolvimento de recursos. Mesmo que ela seja produzida de forma voluntária, o tempo cedido pelos realizadores, o empréstimo de equipamentos, enfim, estão ali, só não são necessariamente contabilizados. As motivações políticas, sociais e culturais também estão presentes, mas de uma forma menos palpável. Para identificá-las, foi preciso lançar mão de outros recursos para análise, que é o que faremos no capítulo 4. Logo, classificar a partir do modo de produção era a maneira viável de iniciar a compreensão dos demais fatores.

Como essa classificação tinha por objetivo refinar os dados, logo, não nos detemos na análise desses dados ainda tidos como preliminares. O que podemos destacar é que o número de documentários produzido nas ambiências educativas é expressivo (95) e que seria interessante ver uma pesquisa que se debruçasse sobre o que essa produção representa para a cadeia produtiva do audiovisual. Também consideramos interessante, neste momento, o expressivo número de produções realizadas com recursos independentes (111), isto é, próprios ou de parcerias, em contrapartida à produção que se utiliza de recursos advindos de políticas públicas (76).

É a partir deste recorte que iniciamos nosso quarto passo metodológico, que compreende o contato com os realizadores, para, por meio da aplicação de um questionário de múltipla escolha, realizar uma análise quantitativa das transversalidades da produção e da circulação para compreender como os produtores se organizam na cadeia produtiva do documentário e qual o perfil do processo que envolve esse circuito.

#### **2.4.1 Da circulação para a produção: o corpus de realizadores**

Selecionados os 200 documentários que integram o corpus da análise, buscamos os contatos dos realizadores (grupo/produtora que assinava a realização, ou o diretor quando não havia a informação da realização). Identificamos 140 realizadores distribuídos entre Rio Grande do Sul (57), Santa Catarina (48) e Paraná (35). A diferença de 60 documentários entre o número total de filmes selecionados na amostra (200) e o número de realizadores (140) é porque alguns possuíam mais de uma obra.

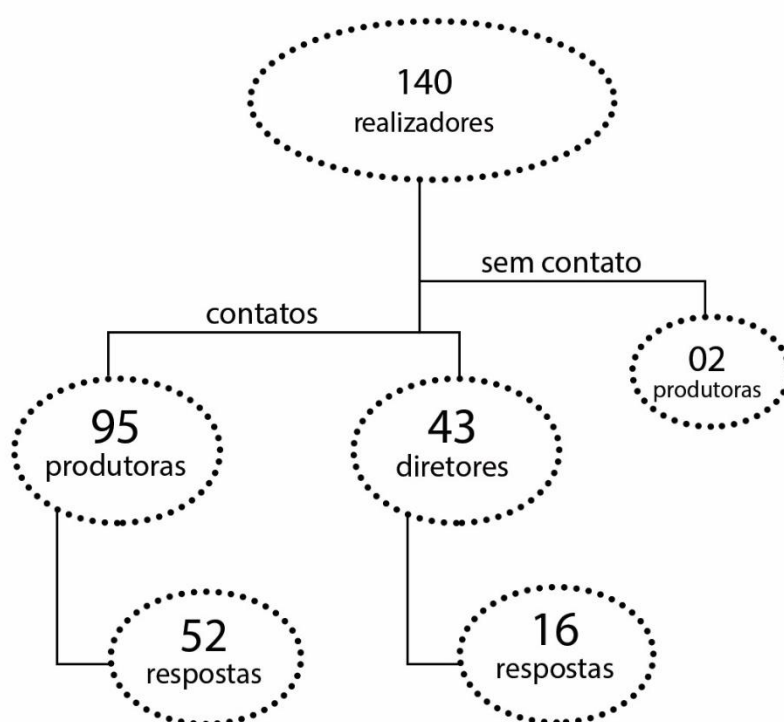
O questionário de múltipla escolha (Apêndice II) desenvolvido em formulário do *Google Drive*<sup>81</sup> foi enviado por e-mail. Foram três reenvios, conforme a adesão dos

---

<sup>81</sup> Disponível em: <http://goo.gl/forms/ldv1CmQ7Xa>

respondentes. O primeiro envio foi entre maio e julho de 2015, o segundo foi entre setembro e outubro, e a terceira tentativa foi em fevereiro de 2016. Para além do e-mail, já que alguns retornavam, e como não foi possível conseguir esse contato de todos, também fizemos contatos via mensagem privada no *Facebook*, por mensagem nos canais do *Youtube* e do *Vimeo*, e por telefone. Inclusive, houve quem retornou e-mail, conversou por telefone ou respondeu mensagens, mas não respondeu ao questionário. A seguir, um diagrama que apresenta, em números, os contatos realizados e os retornos obtidos.

Diagrama 2 - Representação do número de contatos realizados e dos retornos obtidos.

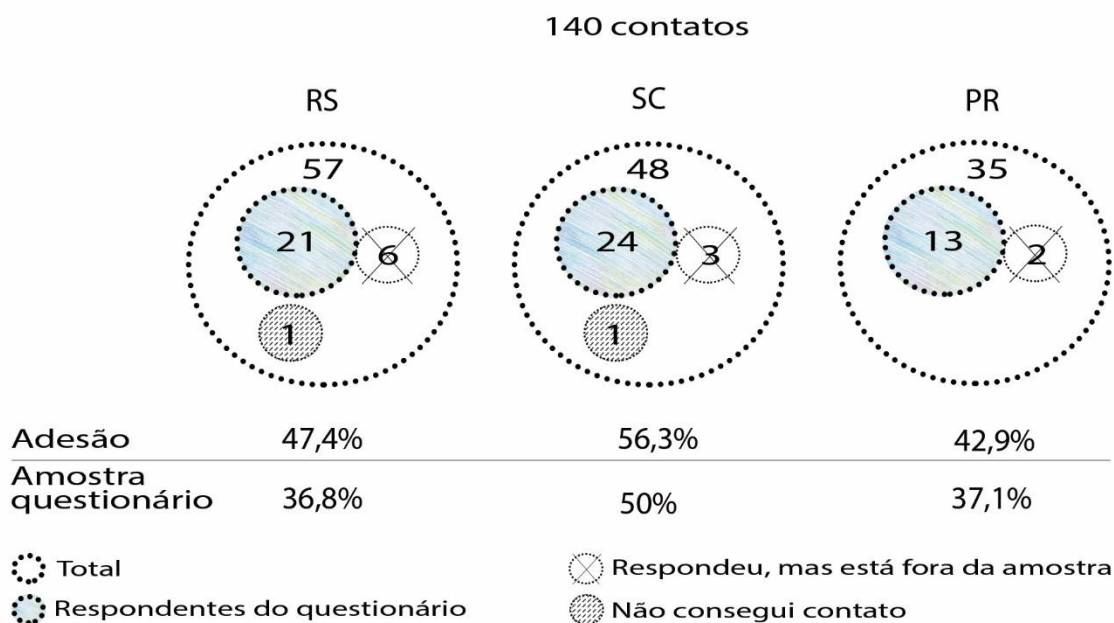


Fonte: Diagrama elaborado pela pesquisadora.

Dos 138 contatos, consideramos válidas 69 respostas (Apêndice III), isto é, que via questionário ou por e-mail deram retornos completos, o que representa 50% de adesão. Os demais, 69 contatos, na sua maioria não retornou a pesquisa. Dos 69 que atenderam ao nosso contato, fechamos a análise do questionário em 58 respostas. Os 11 respondentes que ficaram de fora são porque dois pertencem à categoria ambiências educativas, conforme comentado anteriormente; sete foram única produção; um é de uma diretora que se mudou para São Paulo

e não produz mais no Sul; outro não chega a se caracterizar como documentário, está mais para experimental ficcional e o diretor disse ainda não ter produzido documentário. A seguir verificamos a representação esquemática dos retornos.

Diagrama 3 - Representação dos contatos por Estado e respectiva porcentagem da amostra e da adesão ao questionário.



Fonte: Diagrama elaborado pela pesquisadora.

Consideramos expressivo o número de retornos obtidos e, também, equilibrado entre os Estados, visto que as respostas se aproximaram dos 50% nos três, embora o Paraná tenha ficado um pouco abaixo dessa média, com 42,9% de adesão, e Santa Catarina acima, com 56,3%. Ao trabalharmos mais os dados, considerando apenas os retornos do questionário de forma completa, o panorama muda um pouco - os dados de PR e RS caem para 37% e SC se mantém nos 50%. Mesmo assim, trata-se de valores importantes visto que muitas pesquisas de cunho institucional, como órgãos ligados à classe audiovisual, não têm alcançado esse resultado.<sup>82</sup>

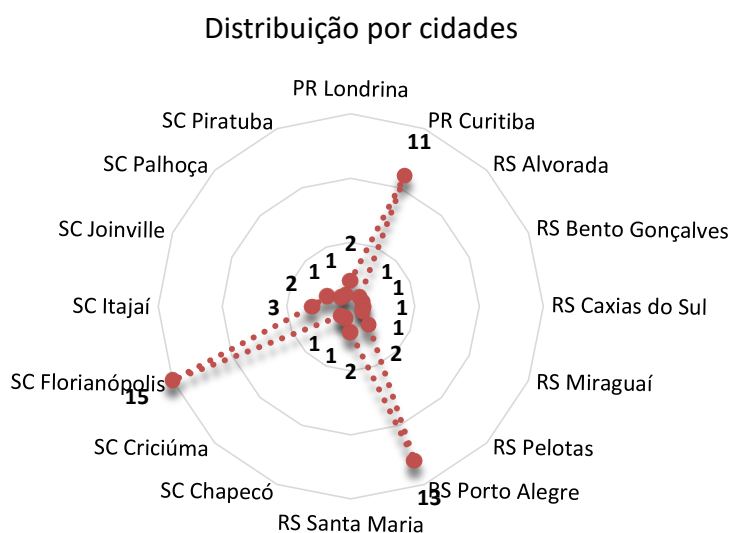
<sup>82</sup> Em 2012, o Instituto Estadual de Cinema do RS - Iecine, realizou um mapeamento dos produtores audiovisuais em que localizaram 198 produtoras de conteúdo audiovisual, mas somente 39 responderam à pesquisa. Disponível em: [https://iecinne.files.wordpress.com/2013/06/2012\\_relatorio1.pdf](https://iecinne.files.wordpress.com/2013/06/2012_relatorio1.pdf) Acesso em: 31 out. 2016.

No questionário, elencamos questões que nos permitissem esboçar um mapa da cadeia produtiva considerando localização e formas de constituição dos produtores, para qual gênero se volta a maior parte de sua produção, em quais lugares os documentários circulam e se há um planejamento dessa circulação, e de que forma a produção é organizada.

#### 2.4.2 Um mapa da dinâmica da produção e circulação de documentários

Os dados obtidos por meio do questionário foram processados no *Sphinx* e no *Excel*, softwares de coleta e análise de dados. Dos 58 produtores que responderam, como observado no diagrama acima, 13 são oriundos do Paraná, 24 de Santa Catarina e 21 do Rio Grande do Sul. Abaixo é possível visualizar a distribuição dos produtores conforme suas cidades de origem. São 16 cidades representadas, sendo 7 do Rio Grande do Sul, 7 de Santa Catarina e 2 do Paraná.

Gráfico 6 - Distribuição dos respondentes conforme cidades e Estado.



Fonte: gráfico elaborado pela pesquisadora.

Ainda há uma grande concentração da produção nas capitais dos Estados, de onde provêm 67% dos retornos ao questionário. Mesmo com essa concentração, ainda podemos considerar que há uma pequena descentralização nos estados de Santa Catarina e do Rio Grande do Sul, embora algumas regiões fiquem excluídas da representação, como a região centro-norte de SC e a região oeste e noroeste do RS.



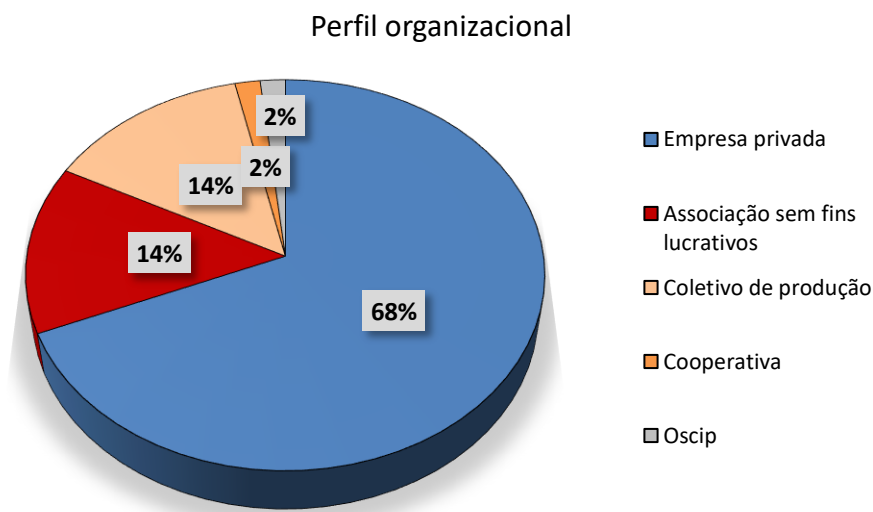
Mapa 5 - Distribuição geográfica dos respondentes.



Fonte: gráfico elaborado pela pesquisadora.

Do total de respondentes, 69% são proprietários ou sócios da produtora/grupo de realização audiovisual, 21% são associados e os demais são *freelancer*, funcionário ou voluntário. A percentagem majoritária significa que a produtora/grupo se institui como empresa privada (40), já o restante refere-se a coletivos de produção (8) e a associações sem fins lucrativos (8). Ainda, registramos uma cooperativa e uma Oscip (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público).

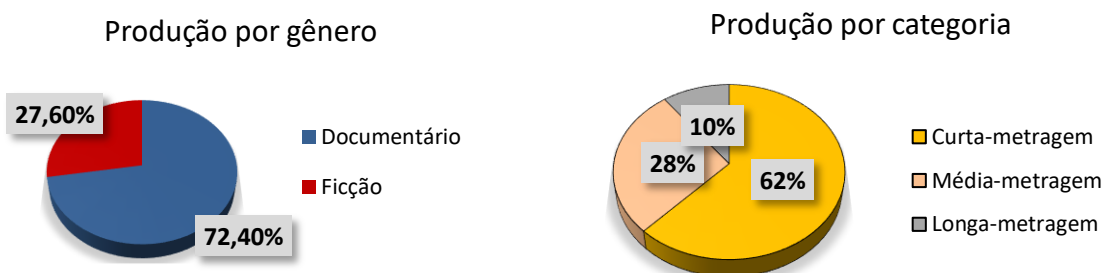
Gráfico 7 - Perfil organizacional dos respondentes.



Fonte: gráfico elaborado pela pesquisadora.

Adentrando nas questões de produção, 72% dos realizadores têm o documentário como principal gênero produzido. Isso não exclui o filme de ficção, mas mostra um número expressivo sobre a relação com a não-ficção. Outro elemento interessante é que as obras são, na maioria, de curta-metragem (62%), seguida de média-metragem (27%). A produção de longa-metragem ainda não ocupa um espaço muito significativo nesses grupos de realizadores, apenas 10%, como se pode observar no gráfico a seguir. Não há como apontar os motivos de forma precisa, já que o questionário não contemplou esses elementos, mas as opções por metragens curtas e médias podem estar em questões como o envolvimento com o projeto, já que um longa demanda mais tempo de produção, de disponibilidade de equipe e de equipamentos; pode estar no tema, que se encaixa nesse tipo de metragem; e também pode estar na relação com a circulação, isto é, os caminhos que um curta encontra para circular são diferentes de um longa-metragem. Por exemplo, para um acesso efetivo do público a uma produção via internet, a possibilidade de que o espectador assista a um curta até o fim é muito maior do que um longa.

Gráficos 8 e 9 - À esquerda, distribuição da produção por gênero. À direita, distribuição por categoria.



Fonte: gráficos elaborados pela pesquisadora.

A média de documentários produzida anualmente trouxe variações. Do total da amostra, 21% produzem um documentário por ano enquanto 19% produzem dois e 14% dizem não possuir uma constância de produção. Isso significa que mais da metade da amostra, 54% precisamente, possui uma produção discreta. Cabe salientar que dentro desta porcentagem estão os produtores que têm como eixo produtivo a ficção, representada por pouco mais da metade, 55%. Quer dizer que, neste caso, a produção de documentários está em segundo plano, o que torna natural essa média. Ainda, acrescenta-se aqui, do total da amostra, que 3% produzem um documentário a cada dois anos.

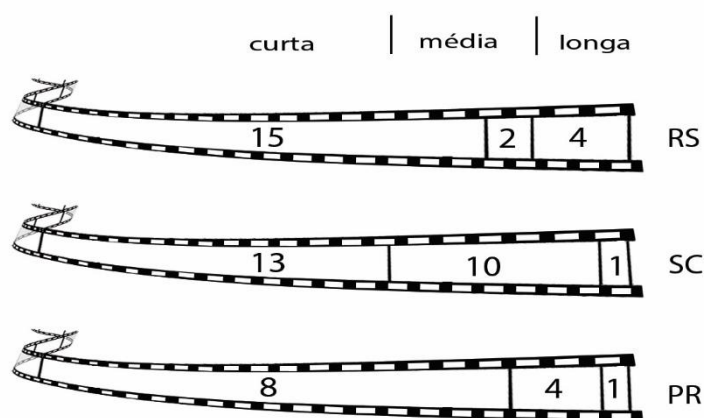
Logo, excluindo os realizadores dedicados à ficção, a porcentagem de produção entre um e dois documentários anual cai para 30%, aproximando-se da outra parte do total da amostra que corresponde aos 28% que produzem de três a oito documentários anualmente. Isso demonstra que o potencial da produção ainda está na parcela que não é tão expressiva, isto é, a realização de um ou dois documentários por ano, talvez porque esta parcela não trabalhe dentro da perspectiva do circuito de mercado. As demais porcentagens estão distribuídas em 9% que não informaram a média, 5% que não produzem mais e 1% que produz três documentários a cada dois anos.

Outras informações coletadas nos permitem refletir a respeito dos tipos de produção, se documentário ou ficção, das categorias e das formas de circulação dessa produção. Na análise da distribuição de gêneros por Estado, há um equilíbrio entre a produção de ficção e não-ficção pelos respondentes do Paraná. Dos 13, seis produzem mais ficção e sete dos realizadores mapeados dedicam-se ao documentário. No Rio Grande do Sul, também há um certo equilíbrio, já que dos 21 respondentes, 13 voltam-se para o documentário enquanto oito

dedicam-se à ficção. Já em Santa Catarina, temos a preponderância na produção de documentários sendo que de 24 respondentes, apenas dois deles voltam-se para a ficção.

Em relação à categoria, isto é, se as produções são de curta, média ou longa-metragem, a prevalência é de curta-metragem, apontada por 36 dos 58 respondentes, enquanto 16 destacam-se para a produção de média e apenas 6 em longas. No diagrama abaixo, vemos a distribuição desses números por Estado. Embora haja preponderância do curta-metragem, percebemos um equilíbrio, em Santa Catarina, entre a produção de curta e média-metragem. O longa destaca-se no Rio Grande do Sul, mas ainda assim não se trata de um dado de grande representatividade.

Diagrama 4 - Distribuição das categorias da produção por Estado.



Fonte: diagrama elaborado pela pesquisadora.

Para aprofundar a análise, cruzamos as informações da média produzida anualmente com o tipo de financiamento<sup>83</sup> utilizado e a relação entre tipo de produção e categoria. Dos 21% dos realizadores que produzem um documentário por ano, 40% deles (ou seja, cinco produtores de 12) têm como principal produção a ficção, enquanto sete dedicam-se a não ficção. Dos cinco produtores de ficção, dois deles produzem documentários de longa-metragem e os demais voltam-se para curtas. Já os que têm o documentário como principal

---

<sup>83</sup> Apresentamos três possibilidades de financiamento na questão de recursos, sendo ela uma questão aberta relacionada à média de produção anual e o tipo de financiamento utilizado, que eram: a) Independente (recursos próprios e/ou parceiros) b) Recursos públicos (editais de fomento e/ou leis de incentivo) c) Prestação de serviços (recursos privados ou sob encomenda)

produto, quatro deles voltam-se para curtas, dois para médias e um para longas-metragens. A maioria deles não informou o tipo de recurso para a produção dessa média.

Muito próximo deste dado estão os produtores que produzem dois documentários anuais, representados por 19%. Dos 11 produtores, sete deles têm como principal produção o documentário - três deles de curta-metragem e quatro deles se dedicam mais ao média-metragem. Embora três não tenham dado informações sobre os recursos utilizados, os outros quatro organizam-se de formas diferentes: um utiliza recursos independentes e públicos; um independente e prestação de serviço; outro mescla as três possibilidades e um usa somente recursos públicos. Já os quatro produtores que têm por eixo a ficção produzem documentários de curta-metragem e a característica dos recursos é mesclada.

Há quem produza quatro documentários anualmente, totalizando 10% dos respondentes. Eles têm como eixo a produção documental de curta-metragem, apenas dois dos seis assinalaram produzir documentários de média-metragem. Já a característica dos recursos se mantém, são mesclados entre independentes, públicos e prestação de serviços. Apenas um apontou os recursos como sendo somente independentes. E 7% disseram produzir seis obras. Todos utilizam recursos mesclados. Dos quatro respondentes, três produzem mais documentário, dois voltados para curta-metragem e o outro para o média-metragem. Já o produtor que tem como eixo a ficção, produz documentários de curta-metragem.

Ainda, 14% disseram não ter uma constância na produção, podendo variar anualmente conforme editais e projetos. Dos oito produtores, seis deles têm como principal produção o documentário, distribuído em curta, média e longa-metragem, com recursos majoritariamente independentes. Apenas dois dos seis não informaram e um deles disse usar recursos públicos além de independentes. Enquanto os dois que se dedicam mais à ficção produzem documentários de curta-metragem, um deles não informou a respeito do financiamento e outro assinalou usar recursos mesclados entre independentes e públicos.

Outro dado é de 9% dos realizadores mapeados não produzem mais documentários. São cinco respondentes, sendo que dois cessaram a produção e três deles dedicam-se somente à ficção, na sua maioria de curta-metragem. Destes cinco, dois assinalaram que a produção de documentários se dava somente com recursos públicos, sendo que um deles é o que cessou a produção. Os demais não informaram.

O que podemos apontar é que a produção cartografada possui uma característica multifacetada, pois, na maioria, se utiliza de diferentes fontes de recursos, embora chame a atenção para o dado de que quem tem a média de seis documentários como produção anual

trabalhe mais com recursos independentes. Outro indício é o de que a produção de longas-metragens, mesmo que não tenha muita expressividade, está ligada a quem produz um documentário anualmente ou não possua constância na produção, o que de certa forma já se espera desse tipo de metragem. Não há como definir uma característica uníssona, pois os dados variam bastante. O que temos é que a produção de curta-metragem dos realizadores se mantém independentemente do número de documentários produzidos ao ano, com mais destaque para quem produz um e quatro documentários anualmente. Já o média-metragem destaca-se entre os que produzem dois documentários ao ano.

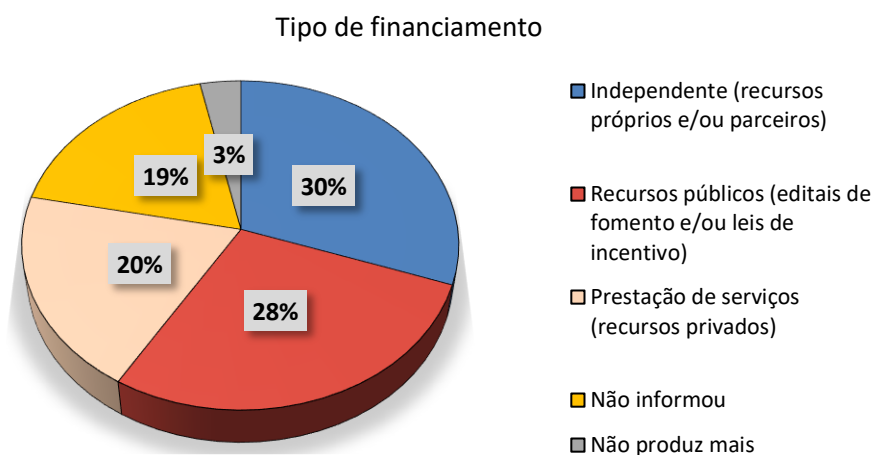
Ainda, ao considerarmos os dados de quem não produz mais documentário, interessante notar que um dos que cessaram a produção contava somente com recursos públicos. Este realizador participava de um Ponto de Cultura que trabalha com o audiovisual para formação de crianças e adolescentes. Por e-mail<sup>84</sup>, ele disse que deixou o grupo, que agora segue direcionado para as oficinas, e que ele está produzindo por conta e continua trabalhando com recursos públicos, sobretudo municipais. O outro realizador que cessou a produção assinalou no questionário que está se dedicando a oficinas de realização audiovisual. Essa mudança pode advir tanto do direcionamento dos editais, da falta de recursos públicos para a produção ou da escolha arbitrária dos realizadores por mudarem o foco do seu trabalho.

Quanto ao financiamento, a questão permitia mais de uma resposta. No gráfico a seguir é possível observar a mescla dos tipos de recursos, com preponderância dos independentes (30%), seguido dos recursos públicos (28%). A prestação de serviços (documentários sob encomenda) aparece em menor grau (20%). O número de produtores que não informaram foi expressivo, chegando aos 18,5%.

---

<sup>84</sup> ROZENG, Antonio. Questionário: Produção e circulação de documentários no Sul do Brasil [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por [nelifabiane@gmail.com](mailto:nelifabiane@gmail.com) em 29 out. 2015.

Gráfico 10 - Formas de financiamento usados para a produção.



Fonte: gráfico elaborado pela pesquisadora.

Analisando essa distribuição por Estados, lembrando que as respostas previam escolha múltipla, o uso de recursos independentes tem destaque em Santa Catarina, chegando à marca dos 54%, enquanto 42% apontaram também para os recursos públicos e 30% produzem a partir de prestação de serviços. No Rio Grande do Sul também se destacou o financiamento independente, com 48%, porém, a porcentagem que menciona os recursos públicos não está muito distante, citado por 43% dos respondentes. É também o Estado que tem o maior dado referente ao financiamento por meio de prestação de serviços, com 38%. E o Paraná destaca-se no financiamento a partir de recursos públicos, com 54% dos respondentes citando esse tipo. Apenas 38% citaram recursos independentes e os advindos pela prestação de serviço são irrisórios, apenas 3%. Cabe salientar que 33% de SC, 19% do RS e 23% do PR não responderam a essa questão.

Esses números mostram que há um equilíbrio maior entre os tipos de financiamento usados no Rio Grande do Sul, enquanto no Paraná a produção está bastante ligada aos recursos públicos e em Santa Catarina os números direcionam para uma produção mais independente.

Após falar sobre as características ligadas à produção, analisamos as questões relativas à circulação e às transversalidades que esses dois eixos demonstram ao longo da produção dos dados desta pesquisa. Iniciamos a produção deles entendendo mostras e/ou festivais como o elemento dicotômico a partir da nossa leitura de rotas e desvios. A dicotomia está porque, ao mesmo tempo em que mostras e/ou festivais podem ser vistos como rota para a circulação de

uma grande produção, como uma janela de exibição dentro das rotas institucionalizadas do cinema, que também compreendem as salas de cinema e a televisão comercial (aberta ou paga), eles também assumem o sentido de desvio na medida em que são uma janela para as produções fora do circuito de mercado, por encontrar outros públicos ligados aos lugares em que ocorrem e porque há mostras e/ou festivais dos mais diversos *status* para os mais diversos tipos de obras, desde os que são uma chancela para o mercado audiovisual, como o Festival de Gramado/RS, por exemplo, ou como os que buscam valorizar a produção estadual, como o Catavídeo/SC. São desvio também porque é onde há espaço para curtas e médias-metragens, categorias preponderantes nos resultados da nossa análise.

O interessante é que os realizadores foram mapeados a partir de inscrições em mostras e/ou festivais, mas enquanto *locus* para a circulação de obras eles foram os menos citados no nosso questionário, ou melhor, os realizadores de Santa Catarina nem citaram mostras e/ou festivais; no Rio Grande do Sul, apenas um apontou este espaço; e, no Paraná, quatro realizadores apontaram mostras e/ou festivais como lugares de circulação. Parece que há uma mudança brusca na forma de pensar a circulação a partir de 2011, já que em pesquisa realizada por Cássio dos Santos Tomaim sobre a produção de 1995 a 2010 na região Sul, a preponderância está justamente em festivais e mostras, apontando 58% em Santa Catarina, 36% no Rio Grande do Sul, 59% no Paraná (TOMAIM, 2015).

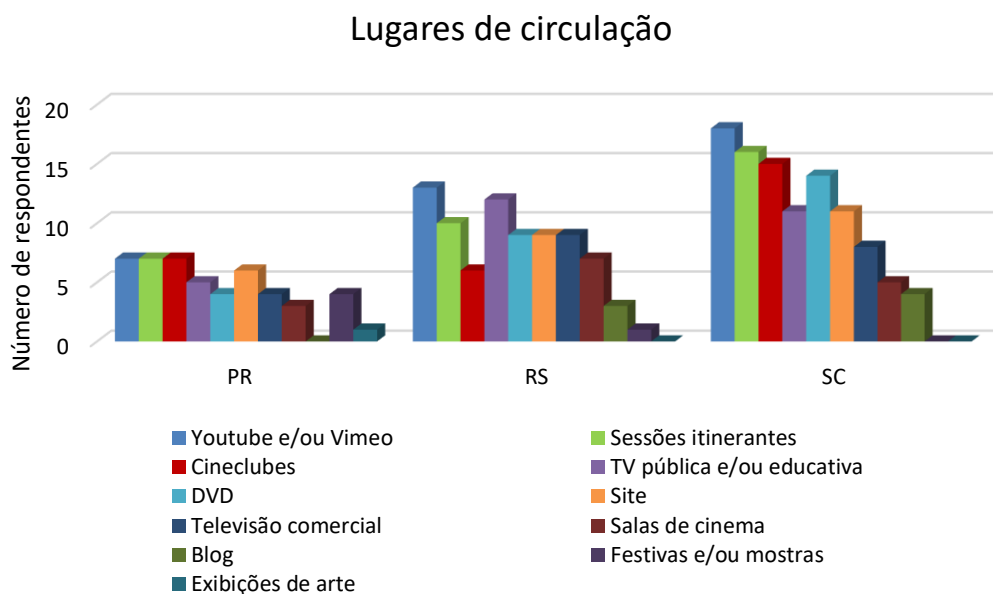
Os lugares de circulação mais mencionados nos três Estados foram *Youtube* e/ou *Vimeo*, isto é, canais voltados para compartilhamento de vídeos na internet, e sessões itinerantes, que se referem a exibições de caráter cineclubista organizadas em escolas, bairros, comunidades, etc. Em Santa Catarina e no Paraná, os cineclubes, espaços que procuram dar vazão para produções que não sejam *blockbusters*, voltados para a formação de público e debates ao final da exibição, ocuparam a terceira posição entre os mais mencionados. Já no Rio Grande do Sul, a televisão pública e/ou educativa foi o segundo lugar mais citado, deixando as sessões itinerantes em terceira colocação.

Cabe ressaltar que no Rio Grande do Sul e no Paraná há uma distribuição em relação às opções de circulação, uma vez que são 21 respondentes no RS e a opção com maior expressão é citada por 13, enquanto no PR são 13 respondentes e sete deles citaram *Youtube* e/ou *Vimeo*. Já em Santa Catarina, os números mostram que a circulação dá-se muito mais no nível dos canais online de compartilhamento de vídeo e em sessões itinerantes e de cineclubes. Dos 24 realizadores, 18 citaram *Youtube* e/ou *Vimeo*, que é a opção mais expressiva desta questão.



Outra forma de circulação bastante citada nos três Estados foi a partir de DVD's, com mais ênfase em Santa Catarina. Os *sites* dos realizadores também foram bastante citados. A televisão comercial e as salas de cinema, esta última em menor grau, também foram mencionados pelos três Estados, sendo com maior preponderância no Rio Grande do Sul. E o menos mencionado foi o blog, que apareceu somente em Santa Catarina e no Rio Grande do Sul. No Paraná, na opção outros, foi citada a exibição de arte. Abaixo visualizamos os números referentes a esta questão.

Gráfico 11 - Lugares de circulação por Estado.



Fonte: Gráfico elaborado pela pesquisadora.

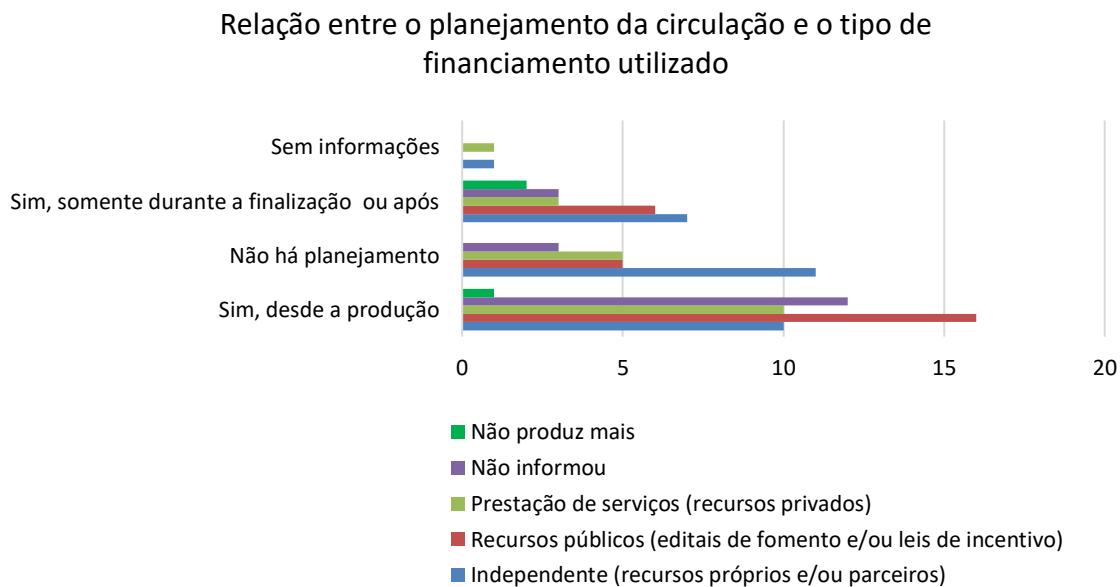
Esses dados nos mostram que a circulação se dá sobretudo pelo que chamamos de desvios. Ela encontra espaço crescente no mundo virtual, mas também está nos espaços reais na forma mais inicial de exibir uma obra audiovisual, a reunião de pessoas em sessões itinerantes. Os cineclubes, por sua vez, mantêm uma posição importante em Santa Catarina dentro desse circuito e aparecem pouco no Rio Grande do Sul. Enquanto isso, neste Estado, se destaca a circulação nas TV's públicas e/ou educativas, uma importante apropriação dessas grades para circular documentários, embora a audiência também seja um tanto restrita à abrangência do canal e ao público, já que não há como comparar os índices de audiência de uma TV pública e/ou educativa com uma TV comercial, por exemplo. Essa apropriação também se dá em Santa Catarina, mas em menor grau no comparativo com as outras opções.

Relacionando as informações acima com a questão a respeito do planejamento da circulação por Estado, a característica desviante de Santa Catarina pode estar expressa no dado de que 42% dos realizadores disseram que não há planejamento da circulação, enquanto 46% assinalaram que planejam desde a produção e 12% somente na finalização ou após. Esta questão também permitia múltipla escolha, então, há dois realizadores, um de Santa Catarina e outro do Paraná, que selecionaram os dois itens referentes à existência de planejamento.

Os dois Estados dos extremos geográficos possuem semelhanças no que se refere ao planejamento desde a produção: RS apontou 57% e PR, um pouco à frente, assinalou 61%. Já no planejamento durante a finalização ou após, o PR se destacou com 38% e o RS com 24%. Isso pode explicar a distribuição um pouco mais horizontal que percebemos anteriormente nos lugares de circulação. Apenas 19% mencionaram não haver planejamento no RS e 8% no PR.

Ao relacionarmos as informações do planejamento da circulação com o tipo de financiamento utilizado, numa visão geral, temos que o planejamento ocorre desde a fase da produção em documentários que contam com recursos públicos. O índice de planejamento foi alto também entre aqueles que não informaram o tipo de financiamento que utilizam, o que pode nos levar a pensar que parte do financiamento deles advém de recursos públicos. Já para os que contam com recursos de forma independente, o não planejamento da circulação é preponderante, embora para alguns deles o planejamento se dê desde a produção ou durante a finalização da obra. Os documentários financiados a partir de prestação de serviço possuem planejamento desde a produção, apenas alguns dizem não ter planejamento. Isso pode ser porque, ao produzir sob encomenda, o planejamento pode não ficar a cargo do realizador, e, sim, de quem encomendou a obra.

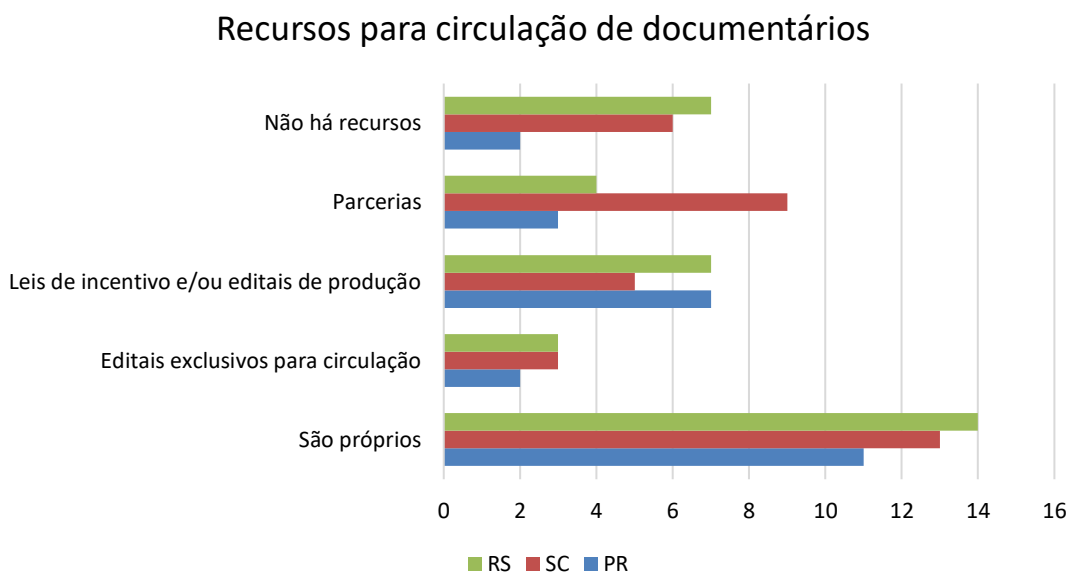
Gráfico 12 - Relação entre o planejamento da circulação e o tipo de financiamento utilizado na Região Sul.



Fonte: gráfico elaborado pela pesquisadora.

Contudo, esse dado traz uma contradição ao compararmos com a questão sobre de onde vêm os recursos utilizados para a circulação. Nos três Estados, a maioria dos recursos são próprios dos realizadores, sendo que no Rio Grande do Sul e em Santa Catarina também se destacam a inexistência de recursos e, em seguida, as leis de incentivo e/ou editais de produção. O número de realizadores que apontou editais para circulação é bastante tímido. Assim, os dados anteriores nos levam a pensar que a produção financiada por recursos públicos planeja sua circulação desde o início, o que não significa, necessariamente, que há recursos para fazer com que ela circule, mas que há uma preocupação por parte dos realizadores de que as obras cheguem até o público.

Gráfico 13 - Origem dos recursos usados para circulação de documentários conforme cada Estado.

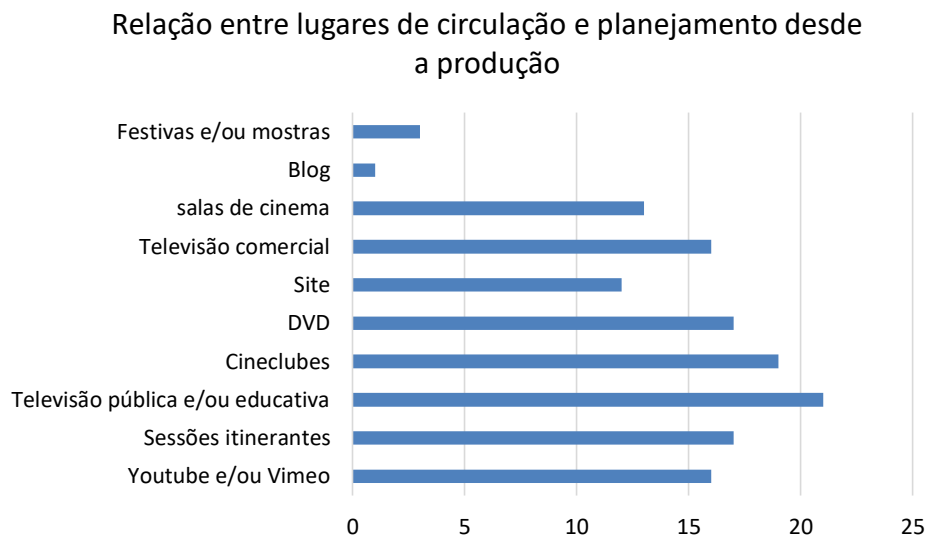


Fonte: gráfico elaborado pela pesquisadora.

No comparativo entre os Estados, vemos de forma expressiva a característica do Rio Grande do Sul e do Paraná no investimento de recursos próprios para a circulação, com apoio também de editais de produção, com mais destaque no estado paranaense. Santa Catarina tem a mesma média que o Paraná no que se refere ao uso de recursos públicos, mas se sobrepõe no uso de recursos próprios além de articular parcerias para a fruição das obras.

Ao cruzarmos as informações que relacionam os lugares de circulação com o planejamento sem distinção de Estado, fica evidente a pulverização das obras que possuem planejamento desde a produção, como podemos observar no gráfico a seguir. A televisão pública e/ou educativa dispara, também aparecem muito próximos os cineclubes, os DVD's e as sessões itinerantes. Em seguida está a televisão comercial, para então termos os canais online de compartilhamento de vídeo e depois as salas de cinema. Há uma ideia de circulação que explora as mais diversas possibilidades, sejam elas em espaços físicos coletivos ou em meios eletrônicos, a maioria caracterizada pelo acesso temporário e gratuito.

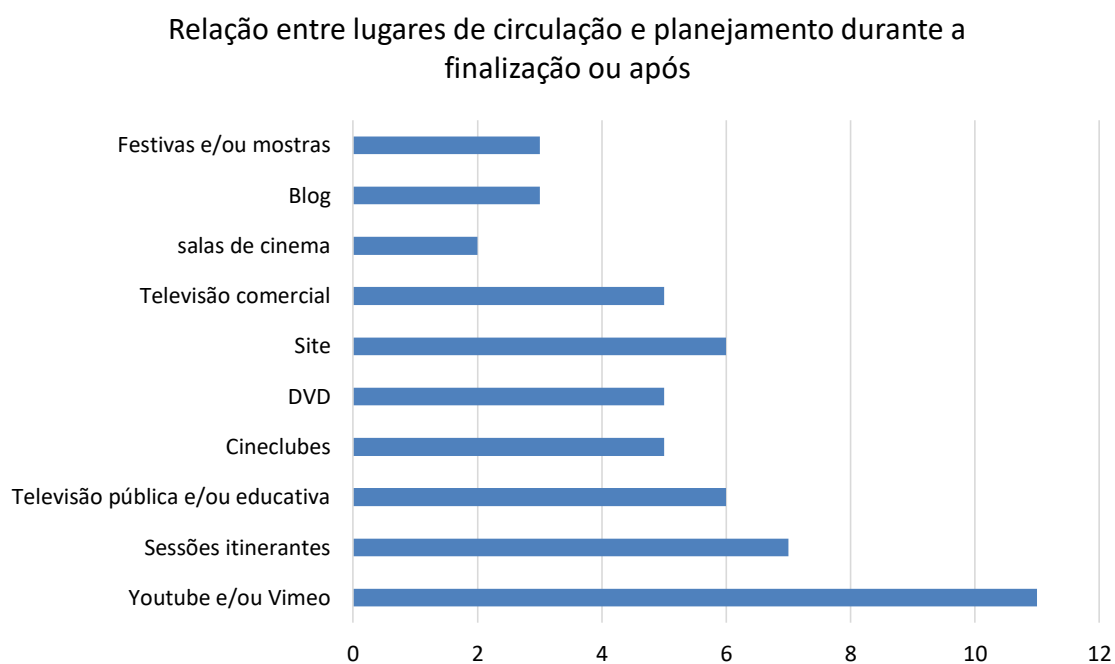
Gráfico 14 - Cruzamento entre os lugares de circulação com o planejamento desde a produção.



Fonte: gráfico elaborado pela pesquisadora.

Isso nos induz a pensar que a televisão pública e/ou educativa tem se tornado o caminho para a circulação de documentários, mesmo que as demais possibilidades apareçam próximas. Quando o planejamento se dá durante a finalização ou após, os lugares de circulação assumem outras características, com preponderância para os canais online de compartilhamento e a difusão entre as demais possibilidades, entre elas os festivais e/ou mostras. A TV pública e/ou educativa ainda ocupa espaço importante, assim como as sessões itinerantes. Já a sala de cinema quase desaparece de perspectiva.

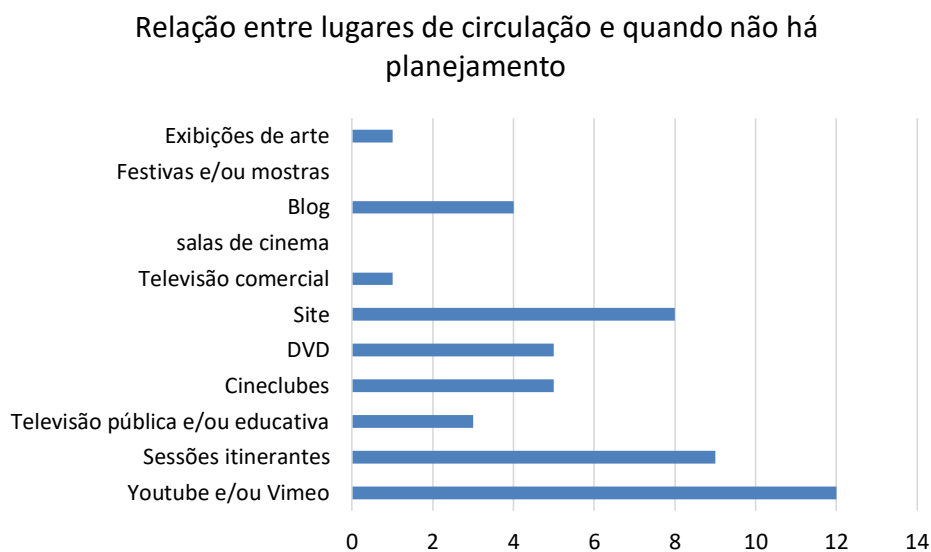
Gráfico 15 - Cruzamento entre os lugares de circulação com o planejamento durante a finalização ou após.



Fonte: gráfico elaborado pela pesquisadora.

E quando não há planejamento da circulação, os dados sobre os lugares de circulação mudam bastante. A pulverização espacial diminui e a disponibilização online cresce, seja nos canais online de compartilhamento, nos sites dos realizadores ou em blogs. As sessões itinerantes mantêm o seu papel, a sala de cinema e festivais e/ou mostras desaparecem e surge a exibição de arte. Parece que há uma outra lógica de produção que se estabelece, não necessariamente porque não há planejamento para a circulação, talvez porque quem produza sem essa meta, já tem por objetivo a internet e outras formas de fruição que não as rotas ou os desvios que se institucionalizam.

Gráfico 16 - Cruzamento entre os lugares de circulação com os dados de quando não há planejamento.



Fonte: gráfico elaborado pela pesquisadora.

Esses dados também mostram que, mesmo havendo planejamento para a circulação, ela não se dá de forma intensa no que diz respeito às rotas do circuito de mercado, isto é, nas salas de cinema e na televisão comercial. Dentro dos estudos da indústria cinematográfica brasileira, é preciso prever esse pensamento que não se guia somente pela lógica da economia macro, mas também de como se dão os arranjos das obras cujas produção e circulação são perpassadas por outras lógicas, como demonstra boa parte do recorte da nossa pesquisa. É como se no campo do cinema, o documentário criasse a sua própria lógica para existir, isto é, como expressa Martín-Barbero (2004, p. 310), ao citar o vídeo independente na América Latina, “funcionando em circuitos paralelos e abrindo caminho nas brechas deixadas pelos circuitos do mercado [...]”.

Assim, se a sala de cinema não prevê a exibição de curtas e médias-metragens, seja documental, ficção ou animação, e se a televisão comercial ainda não abre espaço suficiente para a exibição de documentários, com exceção de alguns poucos canais que valorizam essa produção, e que a maioria que abre espaço é porque a Lei da TV Paga, uma política pública, assegura o direito de circulação de parte da produção audiovisual brasileira, seja ela de ficção ou não ficção, os caminhos encontrados para chegar ao público estão nas TV's públicas e educativas, que às vezes não possuem recursos para pagar pela obra, e na internet, geralmente exibidos de forma gratuita, ou por canais pagos de *streaming*.

A internet é ainda o espaço mais democrático para a circulação, já que nem todos os realizadores conseguem acessar a um canal de televisão. Contudo, ao disponibilizar a produção de forma gratuita na rede, a possibilidade de comercialização é praticamente nula. Quer dizer que mesmo que a TV tenha assumido um importante papel no circuito de circulação, canais online também estão elencados como espaços para a exibição desses documentários. Não significa que eles tenham sido produzidos exclusivamente para este meio, mas que esta plataforma é uma das principais formas, hoje, para circular essas obras, sobretudo as que não possuem características comerciais.

O que nos parece, a partir da análise dos dados, é que produzir documentário é, de certa forma, um ato de resistência, já que, numa análise mais econômica, que é o que os dados nos permitem até agora, a produção se equilibra num jogo de recursos e a circulação no mercado ainda é restrita. Logo, chegar ao público está num esforço dos próprios realizadores que não contam com distribuidoras e que não possuem necessariamente retorno financeiro da obra.

Assim, a produção de documentários na região Sul se dá a partir desse equilíbrio entre recursos de várias fontes, sendo que o financiamento público tem papel importante neste contexto, mas não é exclusivo. Na circulação, os filmes produzidos com recursos públicos têm sua distribuição planejada, geralmente desde o início, e chegam até as janelas previstas.

Para compreender as outras facetas dessa autonomia relativa, no próximo capítulo adentramos na dimensão da identidade e, a partir de entrevista semiestruturada com alguns realizadores, aprofundamos a análise no que tange ao político, social e cultural.



## CAPÍTULO 3

### O DEVIR AUDIOVISUAL E A DIMENSÃO DA IDENTIDADE

*Eram como linhas pontilhadas; cabe a vocês  
continuí-las ou modificá-las, a mim eventualmente  
dar-lhes prosseguimento ou uma outra  
configuração.*

*Michel Foucault*

A identidade, para além da produção e da circulação, é a dimensão que completa o que chamamos de devir audiovisual. Identidade é dimensão complexa, de característica cambiante e constituída por fluxos sociais múltiplos em que se entrelaçam estruturas de poder, tempo e lugar. Sempre no plural, identidades são agenciamentos entre esfera individual e coletiva, que aqui buscamos elaborar-teoricamente para apreender as características que carrega o nosso objeto de estudo.

Logo, para além desse emaranhado, entendemos a identidade enquanto lugar de fala dos produtores audiovisuais dentro de um determinado espaço-tempo. Lugar este que se constrói a partir das entrevistas semiestruturadas que realizamos com produtores audiovisuais dos três Estados integrantes da pesquisa, que integra nosso quinto passo metodológico, o reconhecimento atento. Como aborda Kastrup (2009), trata-se de um movimento de análise que acompanha um processo, e não necessariamente representa um objeto.

#### 3.1 DIMENSÃO DA IDENTIDADE

Pensar em identidade é articular conceitos vinculados à ideia de pertencimentos, de características em comum, de grupos, podendo ser geográficos ou transpor as barreiras físicas e temporais. Mais do que propensão para a união, a identidade também opera pela separação, pois se pertencemos a uma determinada identidade, logo não pertencemos a outra. Isto significa dizer que a identidade é relacional, uma vez que ela se constitui pela diferença e é marcada pela adesão e/ou rejeição de um sujeito no meio social em que vive.

Stuart Hall (2003) defende que a construção da identidade se dá em dois níveis: no individual e no social. No nível do indivíduo temos processos de subjetivação, que carregam traços de gosto, afinidade, formação, etc. No nível do social, temos a influência do meio que

circunda o sujeito, já que o homem é um ser coletivo, mas assim como ele é influenciado, ele também pode influenciar este meio que pressupõe relações de sociabilidade – é a maneira de ser, estar e agir no mundo.

Logo, as práticas sociais são carregadas de subjetividades e de traços imprimidos pela sociedade. Hall (2003) diz que a identificação é sempre condicional e se apresenta em contingência. Isso significa que a identidade é flexível e capaz de se reconstruir e se remodelar com o passar do tempo, com as experiências vividas e com a capacidade de apropriação do sujeito na formação da sua identidade cultural.

Para o autor (2003, p. 108-9), “elas [as identidades] não são nunca singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas”, tensionadas por uma variedade de influências, tanto internas quanto externas. Denys Cuche (1999, p. 182-3) coloca que “a construção da identidade se faz no interior de contextos sociais que determinam a posição dos agentes e por isso mesmo orientam suas representações e escolhas”. Assim, é nas trocas sociais que a identidade constantemente se constrói e se transforma. Isso não quer dizer que ela seja sinônimo de cultura, embora estejam diretamente entrelaçadas. Como afirma Cuche (1999, p. 176), “a cultura pode existir sem consciência de identidade, ao passo que as estratégias de identidade podem manipular e até modificar uma cultura [...]”, pois, para ele, a identidade é sempre consciente e tem por base as “oposições simbólicas”, reordenadas pelas trocas sociais.

Para compreender a identidade de um determinado grupo, conforme Cuche (1999), é preciso analisar as trocas realizadas na interação entre seus membros e na relação com os grupos externos, averiguando que elementos de diferenciação são agenciados interna e externamente. É nesse sentido que Hall trata de identidade no plural, porque elas, as identidades, podem ser múltiplas e construídas de forma incessante dentro do jogo dos discursos e das práticas, por isso não constituem uma unificação e estão balizadas pelo simbolismo da representação. É uma questão profundamente influenciada pela globalização que a faz emergir como um conceito já deveras debatido, mas que precisa ser pensando dentro de toda a crítica e problemática que compreende.

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o

signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma “identidade” em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna. (HALL, 2009, p. 109).

Por isso, nesse ínterim pensamos os contextos sociais, políticos, culturais e econômicos que atravessam esse jogo de representações, uma vez que as identidades projetam questões referentes, como coloca Hall (2009, p. 109), de “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios”. Isso significa que não há uma invocação do passado histórico, mas um trabalho de releitura do que esse processo coloca no presente e a constante negociação com as “rotas” derivadas ou não das “raízes”. Hall faz um jogo de palavras entre o “retorno às raízes” (roots) e a “negociação com as nossas rotas” (routes), que interpela o caminho percorrido até então, mas, sobretudo, interpõe as definições ou indefinições que levarão à sequência do percurso, podendo ser rotas ou desvios, como discutimos na dimensão da circulação que envolve o campo do documentário no Sul do Brasil.

Compor a identidade é fazer cruzamentos entre formulações que oscilam entre o hegemônico e o contra-hegemônico. Cuche (1999, p. 190) coloca que “todo o esforço das minorias consiste em se reapropriar dos meios de definir sua identidade, segundo seus próprios critérios, e não apenas em se reapropriar de uma identidade, em muitos casos, concedida pelo grupo dominante”. Isso se aplica às relações que se estabelecem nos grupos e entre os grupos de realizadores e os entrecruzamentos e direcionamentos dados ao processo de produção e circulação dos documentários que temos mapeado em nossa pesquisa. O caminho institucionalizado para a circulação cinematográfica tradicional, por exemplo, não é o único e exclusivo meio para o documentário. Há uma apropriação de outras formas e plataformas para que a obra chegue até o público, ou ainda, de organização de produção.

Logo, estar em sociedade pressupõe regulações que variam conforme o lugar, que subentende crenças, valores, normas e convenções que se relacionam com diferentes grupos de identificação e/ou pertencimento. “A identidade permite que o indivíduo consiga se situar em um sistema social e seja, neste mesmo sistema, localizado socialmente” (MEDEIROS, 2004, p. 117).

São construções sociais permeadas por estruturas de poder que incluem as representações e o imaginário social. Para Manuel Castells (2006), a identidade é compreendida como espaço de produção de significados em função do processo de autoconstrução que ela envolve. Esse movimento constante é composto por atributos culturais que se relacionam e que são influenciados pela experiência tanto individual quanto coletiva. Ideia que vai ao encontro do pensamento de Hall, em que sempre há um jogo de poder que se estabelece e que opera pela lógica da exclusão.

As identidades são as posições que o sujeito é obrigado a assumir, embora “sabendo” [...], sempre, que elas são representações, que a representação é sempre construída ao longo de uma “falta”, ao longo de uma divisão, a partir do lugar do Outro e que, assim, elas não podem, nunca, ser ajustadas – idênticas – aos processos de sujeito que nelas são investidos. (HALL, 2009, p. 112).

Essa dialética relacional com o Outro, com aquilo que não é, “com aquilo que tem sido chamado de seu *exterior constitutivo*” (HALL, 2009, p. 110) dá o caráter para as identidades de um ato constitutivo de poder. Em *Microfísica do Poder*, que traz uma coletânea de artigos sobre a genealogia do poder de Michel Foucault, Roberto Machado (2015, p. 17) escreve na introdução que “rigorosamente falando, o poder não existe; existem práticas ou relações de poder. O que significa dizer que o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona”. Para Foucault, o poder permeia toda a estrutura social e não possui um lugar de onde é emanado, mas se dá em rede, funciona em cadeia, sempre em circulação. Para ele, o poder é uma relação de forças que só ocorre em ação e que é visível sobretudo nos entremeios de economia e política.

[...] em qualquer sociedade, existem relações de poder múltiplas que atravessam, caracterizam e constituem o corpo social e que essas relações de poder não podem se dissociar, se estabelecer nem funcionar sem uma produção, uma acumulação, uma circulação e um funcionamento dos discursos. (FOUCAULT, 2015, p. 278-279).

Assim, o poder passa pelos indivíduos, a quem Foucault denomina de centros de transmissão, que podem exercer o poder como também sofrer a sua ação. “O indivíduo, com suas características, sua identidade, fixado a si mesmo, é o produto de uma relação de poder que se exerce sobre os corpos, multiplicidades, movimentos, desejos, forças” (FOUCAULT,

2015, p. 256-257). Ou seja, o poder não é exercido diretamente no indivíduo, mas na intrincada rede de relações e de estruturas sociais em que ele se transforma em produto dessas tensões, mas não o *locus* desse exercício.

Contudo, Castells, ao abordar a questão das identidades, difere identidade de papéis. Para ele, os papéis têm a ver com a organização de funções, isto é, mulher, professora, jornalista, trabalhadora, ciclista, realizadora audiovisual, pesquisadora, sendo isto, por seu turno ou ao mesmo tempo, como definições estabelecidas “por normas estruturadas pelas instituições e organizações da sociedade” (CASTELLS, 2006, p. 23). Já a identidade, para o autor, organiza significados, quer dizer que papéis sociais podem adquirir a faceta de identidade no momento em que ela é assumida pelo ator social a partir de um processo de individuação. Esses significados são reorganizados “em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como em sua visão de tempo/espço” (CASTELLS, 2006, p. 23) e dão forma às identidades coletivas.

Canclini (1999, p. 163) trata a identidade como “uma construção que se narra”. Ele entende que no momento em que a circulação de pessoas, bens simbólicos e capitais aumenta entre as culturas, a identidade já não deve ser entendida somente pela questão da diferença, mas sobretudo abarcar a ideia de hibridização. É nesse sentido que Canclini utiliza o cinema como exemplo, ao concluir que nenhum cinema com características nacionalistas, função que ele desempenhou por muito tempo nos países latino-americanos, até por volta da década de 1980, consegue recuperar o investimento realizado em um filme. Uma das saídas possíveis é explorar a ideia de hibridização na sua produção e extrapolar o circuito interno de circulação. É o que Canclini (1999, p. 168) chama da produção de um “cinema-mundo”.

Mas, mesmo nesse processo de desterritorialização, há o processo inverso, de reterritorialização, pois as identidades locais, regionais e/ou étnicas se reconstróem, já que é próprio das identidades esse caráter não essencialista e transitório. “Ao se tornar um relato que construímos incessantemente, que reconstruímos com os outros, a identidade se torna também uma coprodução” (CANCLINI, 1999, p. 173), que em função das diversas relações de poder que nela incidem se dá de formas desiguais, ao passo que se trata de “uma narrativa construída *pelos e entre* diversos atores sociais”, como coloca Escosteguy (2010, p. 186), na sua leitura sobre a obra de Canclini.

Essa coprodução da identidade, conforme Canclini, também engloba conflitos de coexistência de características culturais de diferentes matizes, que abre espaço para a importância de compreender as identidades sob a ótica dos processos de negociação, pois na

medida em elas são construção, elas também são representação e ação. Escosteguy (2010, p. 186) ressalta duas implicações a partir desse ponto de vista: de que “o objeto empírico deve abarcar os espaços de negociação de sentido e, conceitualmente, a negociação é importante”. Canclini defende que para todo conflito é importante o aspecto da negociação e que, por isso, ela é parte integrante do jogo social, ao passo que “está instalada na subjetividade coletiva, na cultura cotidiana e [na] política mais inconsciente” (1999, p. 262).

A negociação é a moeda de troca simbólica que se estabelece nas relações de poder de que fala Castells. Esse entrelaçamento composto pelas identidades tem outro elemento importante que o transpassa – é o liame do espaço-tempo. Martín-Barbero, um dos marcos dos Estudos Culturais latino-americanos, assim como Canclini, em um texto dez anos após ao lançamento da obra *Dos Meios às Mediações*, apontou que as dinâmicas culturais das sociedades da América Latina estavam reorganizando as identidades coletivas e os simbolismos, borrando algumas fronteiras demarcatórias “entre culto e popular, tradicional e moderno, o próprio e o alheio” (ESCOSTEGUY, 2010, p. 168) e que isso demandava pensar novos paradigmas.

Essa nova sensibilidade se traduz numa nova percepção do poder que não aparece localizado num único ponto desde o qual irradia, mas disperso e transversal; nova valorização do local enquanto espaço da proximidade, isto é, onde se faz efetiva a diferença; e, no cotidiano como ‘lugar’ onde se luta e se negocia permanentemente a relação com o poder. (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 13 apud ESCOSTEGUY, 2010, p. 168).

As transformações trazidas pela globalização impactam as identidades e a relação espaço-tempo são elementos que integram a compreensão dessas mudanças. O espaço é o local do vivido e do experienciado e pode ter dimensões geográficas, como também pode ser expandido pelo virtual e pelo global, que trazem infinitas influências. É um movimento de desterritorialização e reterritorialização constante. Espaço que também é lugar, mas há quem entenda como elementos separados, como coloca Hall (1999, p. 72) ao usar Giddens para sua elaboração, no momento em que lugar se torna algo fixo por ser entendido como “o ponto de práticas sociais específicas que nos moldaram e nos formaram e com as quais nossas identidades estão estreitamente ligadas”. Já os espaços, para Hall (1999), podem ser atravessados na velocidade de um piscar de olhos, ao nos conectarmos com o outro lado do planeta pelos protocolos da rede mundial de computadores.

Nesse trânsito, entendemos que o lugar se torna a referência de pertencimento em relação ao espaço, mas que, mantendo os resquícios de formação, também vão se construindo e se transformando com o passar do tempo e constituem-se como lugares de fala que os sujeitos ou determinado grupo assume.

O tempo, por sua vez, é atravessado pelo espaço/lugar e também os atravessa ao carregar as contingências do período/época que representa, os rastros inscritos do passado e os caminhos que traça para o futuro. Ele tem a capacidade de apresentar-se de forma mais lenta, assim como pode acelerar-se, de acordo com as afetações imprimidas pelas disputas do local *versus* o global, já que o local geralmente visa por um tempo mais lento, enquanto o global é acelerado. Milton Santos (1994) afirma que é o lugar que nos dá dimensões para rever o mundo e assim afinar nossa interpretação, fazendo a diferenciação do que é permanente, real, integrante do local do que é imposto de fora e está em movimento de passagem.

Desse modo, o lugar torna-se o mundo do veraz e da esperança; e o global, mediatizado por uma organização perversa, o lugar da falsidade e do engodo. Se o lugar nos engana, é por conta do mundo. Nestas condições, o que globaliza separa; é o local que permite a união. Defina-se o lugar como a *extensão* do acontecer homogêneo ou do acontecer solidário e que se caracteriza por dois gêneros de constituição: uma é a própria configuração territorial, outra é a norma, a organização, os regimes de regulação. O lugar, a região não mais o fruto de uma solidariedade orgânica, mas de uma solidariedade regulada ou organizacional. Não importa que esta seja efêmera. Os fenômenos não se definem, apenas, pela sua duração, mas também e sobretudo, pela sua estrutura. E, afinal, o que é longo e o que é breve? (SANTOS, 1994, p. 16).

Para ele (2015, p.114), “o papel do lugar é determinante”, pois, para além de ser espaço do vivido, do experienciado, de situações que se renovam, é também aonde é possível rever e repensar as heranças e questionar-se a respeito do presente e futuro. Conforme Santos (2015, p. 116), existir “*naquele* espaço exerce um papel revelador sobre o mundo”. É a possibilidade de, a partir da união de pessoas em um local, perceber que para além do que somos, como coloca Santos, também podemos, a partir de enfrentamentos em relação à globalização, buscar ser outra coisa que não aquilo que nos constituímos em função de certas determinações.

É nessa relação de espaço-tempo que estão as coordenadas da representação, que para Hall, estão sendo comprimidas pela globalização: “A moldagem e a remoldagem de relações

espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas” (HALL, 1999, p. 71).

É a partir dessa esfera que nos apropriamos das leituras para pensar as identidades dentro da lógica dos grupos envolvidos com o circuito do documentário audiovisual no Sul do Brasil, já que os marcos teóricos sobre a constituição da identidade voltam-se, sobretudo, para a discussão de identidades nacionais, grupos étnico-raciais, gênero e minorias. Ao empregar os conceitos a partir do nosso recorte, trabalhamos com a ideia de lugar de fala com os realizadores na parte qualitativa desta tese, tensionando o lugar que eles ocupam na produção e circulação de documentários da Região Sul em relação ao tempo que se situam – o hoje (ou o tempo da pesquisa).

Tempo esse que, na sua efemeridade, representa o que se entende por atualidade e dá continuidade às bases para o que posteriormente será lido como passado e moldará o futuro, isto quer dizer tempo sincrônico. Mas não só, porque ele também apresenta suas desigualdades, contextos diversos, rupturas que se expressam na relação espaço/tempo, característica que buscamos abordar durante toda a elaboração desta tese, tempo que também é diacrônico. Nesse movimento, adentramos, mais uma vez, no nosso corpus de análise para aprofundar delimitações, metodologias e leituras.

### 3.2 RECONHECIMENTO ATENTO: O PROCESSO EM PERSPECTIVA

Este processo estabelece-se de diferentes formas, um deles está expresso no tempo que delinea todo nosso estudo. Embora complexo, acreditamos ser importante delinear estas datas para que vejamos o processo em perspectiva. Logo, começamos a produção de dados com o recorte da circulação entre 2010 e 2013, para mapear uma produção realizada entre 2008 e 2012, na sua maior parte, para, então, ter retorno dos questionários referente a 2015, cujas respostas também abordam as vivências do ano anterior, e complementar essa leitura com a entrevista no final de 2016. Assim, neste subtítulo, iniciamos a apresentação dos realizadores entrevistados situando-os na formação de suas produtoras ou coletivos.

Esta fase da metodologia aborda o nosso objeto de forma qualitativa. Ao passar pelas etapas anteriores, em que rastreamos as mostras e festivais, mapeamos os documentários para então selecioná-los e aplicar o questionário de múltipla escolha, que nos trouxe dados de caráter quantitativo, mas que já nos deram pistas de questões qualitativas também. Amarramos esta fase com o eixo da identidade para apreender questões de ordem



interpretativas relacionadas à autonomia relativa cultural, política e social, já que esses são elementos não tão palpáveis quanto o econômico, e que irrompem, sobretudo, no campo das ideias e das ações.

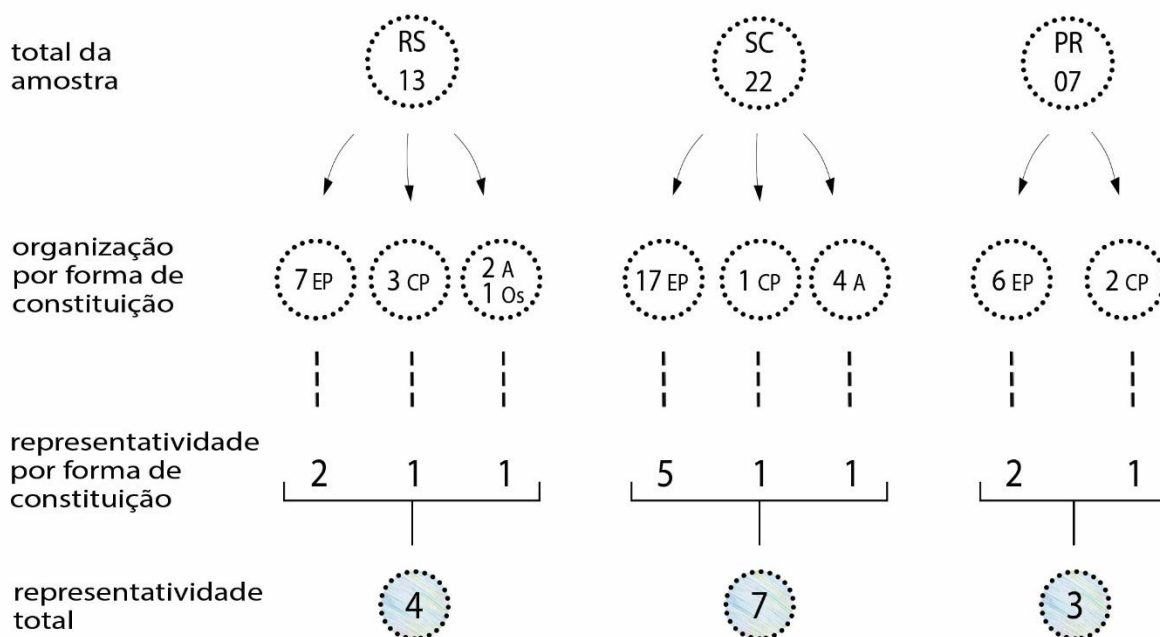
Para tanto, escolhemos a entrevista semiestruturada para coletar informações para a discussão deste eixo. Buscamos trabalhar com um roteiro de perguntas que contemplasse os eixos de produção, circulação e identidade. Começamos com um breve histórico do realizador ou grupo a que ele pertence; por que trabalhar com documentários e se o lugar em que está inserido influencia na forma de produção; como ele se vê na cadeia produtiva do audiovisual, se há alguma unidade nela e como ele se organiza nesse sentido. Quanto à circulação, abordamos como ele pensa a circulação de suas obras e se há um público-alvo; como ele relaciona a circulação de suas obras com a circulação macro brasileira; se há entrecruzamentos entre os eixos de produção e circulação e se ele realiza intercâmbios de produção (coprodução) e de circulação com outros realizadores. Por fim, a última pergunta direcionou-se para uma reflexão a respeito da cadeia produtiva do documentário no Sul do Brasil (Apêndice IV).

### **3.2.1 Dever do documentário: recorte dos realizadores**

Para realizar a entrevista semiestruturada, organizamos categorias de forma a delimitar um corpus da entrevista a partir dos realizadores que responderam ao nosso questionário. Esse recorte é devido à impossibilidade de entrevistar e analisar 58 realizadores. Na definição dos critérios, o primeiro deles foi excluir os realizadores que têm como eixo produtivo a ficção. No Rio Grande do Sul excluimos oito realizadores, restando 13 do total de 21. Em Santa Catarina, excluimos dois de 24, ficando 22 realizadores. Já no Paraná, retiramos seis de 13, permanecendo sete realizadores para análise.

No segundo passo, observamos a forma constitutiva do realizador, isto é, se empresa privada, coletivo de produção, associação sem fins lucrativos ou Oscip, para então estabelecer uma proporção de três, de forma a obter uma representatividade que tivesse equidade em cada Estado. Assim, fechamos o recorte em quatro realizadores do RS (2 empresas privadas, 1 coletivo de produção e 1 associação sem fins lucrativos), em 7 realizadores em SC (5 empresas privadas, 1 associação sem fins lucrativos e 1 coletivo de produção) e três realizadores do PR (2 empresas privadas e 1 coletivo de produção), um total de 14 realizadores.

Diagrama 5 - Seleção da amostra por Estado.



EP - Empresa privada | CP - Coletivo de produção | A - Associação sem fins lucrativos | Os - Oscip

Fonte: diagrama elaborado pela pesquisadora.

A partir da forma de instituição do realizador, chegamos ao coletivo de produção de Santa Catarina, já que havia somente um realizador que se encaixava neste perfil, neste caso, Fernanda do Canto, de Florianópolis.

Para definir os demais entrevistados de cada Estado, usamos como segunda categoria as diferenças de circulação, já que ela está diretamente ligada com a forma que é pensada a produção e, assim, mantemos a transversalidade entre circulação e produção que permeia toda a pesquisa. Em Santa Catarina, devido ao grande número de realizadores e à diversidade de características, foi preciso separar a circulação das empresas privadas em cinco grupos, conforme as semelhanças na circulação. Desses grupos, selecionamos duas das 5 empresas privadas – a Tac Filmes, de Itajaí, e a Plural Filmes, de Florianópolis. Ainda, nesta categoria, considerando a diversidade de janelas de circulação, selecionamos, no Rio Grande do Sul, o coletivo de produção Coletivo Negada, de Pelotas, e a associação sem fins lucrativos TV OVO, de Santa Maria.

A terceira categoria era o financiamento da produção. Buscamos selecionar a partir dos que apresentavam uma mescla de recursos, já que essa foi uma questão importante na

análise do questionário e também por nos dar um panorama mais completo de como os realizadores trabalham. Em Santa Catarina, chegamos à associação sem fins lucrativos Instituto Câmara Clara, de Florianópolis, às empresas Exato Segundo Produções e Filmes que Voam, ambas de Florianópolis, e Produtora Pangéia, de Itajaí, fechando o nosso corpus catarinense. No Paraná, selecionamos o coletivo de produção, representado por Francisco Cardoso, e a empresa Rodando Filmes, ambos de Curitiba.

A quarta categoria considerada na seleção foi a média anual de produção. Buscamos os extremos, isto é, os realizadores que apresentavam um documentário anual e os que apresentavam o maior número de obras na média. Assim, selecionamos a gaúcha Spaghetti Filmes, de Caxias do Sul. Como houve empate no extremo maior, e as duas eram de Porto Alegre, selecionamos a com menos tempo de existência, já que a outra produtora tinha o tempo de existência aproximado ao da Spaghetti, assim, entrou na amostra a Epifania Filmes. No Paraná, houve empate no extremo com menor produção, sendo ambas de Curitiba. Neste caso, selecionamos a produtora com maior tempo de existência, a GP7 Cinema, já que a outra surgiu na mesma época em que a já selecionada Rodando Filmes.

Os contatos foram realizados por e-mail a partir do qual agendamos datas para entrevista via *Skype*, as quais foram gravadas. Apenas a entrevista com a TV OVO, de Santa Maria, foi presencial, e com Isabelle Mesquita foi pelo chat do *Facebook*. Iniciamos as entrevistas dia 27 de setembro de 2016 e finalizamos no dia 26 de outubro do mesmo ano. Dois selecionados precisaram ser substituídos. A catarinense Exato Segundo Produções cessou as atividades, pois o realizador mudou de profissão. Neste caso, seguindo nossos critérios de seleção, contatamos a VMS Produções, de Piratuba. Já o paranaense Francisco Cardoso nos respondeu dizendo que não produziu documentários desde 2015. Ele iniciou a produção documental em 2013, mas pela dificuldade de formar equipe e de conseguir recursos, não teve produção nos dois últimos anos. “Os bons estão se associando a projetos maiores e com os pequenos está difícil contar porque, em certos casos, ainda falta profissionalismo”, nos escreveu por e-mail<sup>85</sup>. Assim, contatamos a opção restante – a diretora representante do Núcleo de Produção Digital (NPD) da Cinemateca de Curitiba.

---

<sup>85</sup> CARDOSO, F. Entrevista para pesquisa de doutorado - Documentário no Sul do Brasil [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por [nelifabiane@gmail.com](mailto:nelifabiane@gmail.com) em 04 out. 2016.

Já no Rio Grande do Sul, tentamos contato com o Coletivo Negada, de Pelotas, de diversas formas<sup>86</sup>, mas não obtivemos retorno. Então, contatamos novamente Sabrina Souza, que foi quem respondeu ao questionário, embora já soubéssemos que ela havia se mudado para o Rio de Janeiro. Ela nos disse que “as atividades do Coletivo Negada estavam mais para ações culturais negras e não especificamente de audiovisual”, pois nunca tiveram equipamento e nem recursos financeiros<sup>87</sup>. O documentário que mapeamos, *Barro Duro*, foi uma forma de dar visibilidade à questão negra em Pelotas e de aliar o trabalho que ela desenvolvia no coletivo com as disciplinas que ela fazia no curso de Cinema da Universidade Federal de Pelotas. Mesmo que o Coletivo Negada não tenha ações voltadas para o audiovisual, Sabrina relatou continuar na área, participando do Cineclube Mate com Angu, na Baixada Fluminense, além de fundar o Facção Feminista Cineclube. De volta ao Sul, desta vez em Florianópolis, ela continua a participar do Facção e está envolvida com um grupo que está produzindo uma série audiovisual para web chamada *Agô*, que aborda temas ligados à negritude, desenvolvido por Afromídias e Arrebol Produções.

Nossa segunda opção para substituir o Coletivo Negada era o coletivo Marcha das Vadias, de Santa Maria, já que dos três coletivos que responderam ao questionário, Luciane Tubello Caldas, de Alvorada, assinalou no questionário que não produz mais documentários e está envolvida com oficinas de realização audiovisual. Quem respondeu ao questionário pelo coletivo Marcha das Vadias foi Gabriela Belnhak, que por ter se mudado para Porto Alegre, hoje está afastada das atividades do coletivo. Ela explicou que, como a organização do grupo é colaborativa, o tipo de material a ser gerado varia conforme o perfil das integrantes<sup>88</sup>. Na época da produção do documentário que mapeamos, Gabriela disse que o audiovisual “foi bem espontâneo” e surgiu do núcleo de comunicação que estava estruturado na época. Gabriela se formou em Jornalismo na Universidade Federal de Santa Maria. Em Porto Alegre foi editora do programa *Radar*<sup>89</sup> da TVE-RS onde produziu duas séries audiovisuais.

Ao entrar em contato com Laura Garcia, integrante ativa da Marcha das Vadias que foi indicada por Gabriela, ela disse que elas produzem alguns vídeos, mas que são mais explicativos a respeito da Marcha e outros que são um chamamento para as datas de

---

<sup>86</sup> Enviamos e-mail, mensagem no *Facebook*, entramos em contato com a Secretaria de Cultura de Pelotas, tentamos a rede de coletivos negros e falamos com pessoas que poderiam ter contato com algum dos integrantes.

<sup>87</sup> SOUZA, S. Entrevista para pesquisa de doutorado - Documentário no Sul do Brasil [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por [nelifabiane@gmail.com](mailto:nelifabiane@gmail.com) em 24 out. 2016.

<sup>88</sup> BELNHAK, G. Entrevista para pesquisa de doutorado - Documentário no Sul do Brasil [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por [nelifabiane@gmail.com](mailto:nelifabiane@gmail.com) em 20 out. 2016.

<sup>89</sup> Programa de meia hora sobre o mundo da música, com entrevistas e reportagens.

mobilização<sup>90</sup>. Assim, por entender que não há uma produção de documentários por parte do grupo, não o incluímos na amostra da entrevista semiestruturada.

O que percebemos a respeito dos coletivos no Rio Grande do Sul, a exemplo do Coletivo Negada e Marcha das Vadias, é que são movimentos de resistência que veem no audiovisual, sobretudo no documentário, uma possibilidade de ampliar a sua voz. No entanto, a produção desse tipo de material não é uma constante e nem está entre os principais materiais produzidos. Eles surgem a partir do interesse de alguém do grupo que tem alguma ligação e/ou afinidade com a área audiovisual, como pudemos perceber nos exemplos de Sabrina e Gabriela, ambas diretoras dos documentários mapeados que não fazem mais parte dos coletivos que os documentários representavam.

Desta forma, fechamos nosso corpus para a entrevista semiestruturada com 13 entrevistados, representado a seguir.

---

<sup>90</sup> GARCIA, L. Via chat do *Facebook* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida pelo perfil de Neli Mombelli em 22 nov. 2016.

Mapa 6 – Mapa da distribuição espacial dos realizadores entrevistados.

### Localização geográfica dos realizadores entrevistados



Fonte: mapa elaborado pela pesquisadora.

Antes de adentrar na análise que irá compor o capítulo a seguir, faremos uma breve apresentação de cada produtora/coletivo/realizador que integra nosso corpus. Para definir uma ordem de apresentação, definimos por começar pela produtora mais ao Sul do Rio Grande do Sul até chegar ao Norte do Paraná.

A primeira que apresentamos é a TV OVO<sup>91</sup>, de Santa Maria. Cabe salientar aqui que quando ela surgiu na amostra para entrevista, num primeiro momento hesitei, por fazer parte do grupo. Contudo, ao refletir a respeito do trabalho que a associação desenvolve e por defender que precisamos assumir nosso lugar de fala, entendemos que isso não se constituiria em um entrave metodológico. Além disso, não há outro grupo de perfil semelhante na amostra que respondeu ao questionário. Quem concedeu a entrevista, a única a ser realizada

---

<sup>91</sup> [www.tvovo.org](http://www.tvovo.org)

presencialmente, foi Marcos Borba, um dos fundadores da TV OVO em 1996, com formação em Jornalismo, mestre e doutorando em Comunicação Midiática na Universidade Federal de Santa Maria, que é responsável por funções como direção, direção executiva, edição e elaboração de projetos.

Constituída enquanto associação sem fins lucrativos, a Oficina de Vídeo Oeste, primeiro significado dado à sigla TV OVO, surgiu pela iniciativa de Paulo Tavares, em conjunto com a associação comunitária da Vila Caramelo, Sindicato do Bancários e Escola de Ensino Fundamental Irmão Quintino, que oferecia oficinas de vídeo e teatro para jovens da comunidade. O projeto nasce com o viés da comunicação comunitária pelas diferentes frentes de atuação que Tavares trazia em sua trajetória, como o movimento sindicalista (Sindicato dos Bancários), pastoral da juventude e o movimento das rádios comunitárias. São os jovens, entre 13 e 17 anos, que criam o estatuto da associação. Segundo Marcos, essa inserção deles desde cedo nas questões burocráticas é o que permite o caráter coletivo e horizontal de gestão e organização da entidade.

Com 20 anos completos em 2016, a TV OVO continua a trabalhar com oficinas de produção audiovisual em escolas periféricas, mas desde meados dos anos 2000 enveredou para a produção de documentários, que se fortaleceu a partir de 2008 com o desenvolvimento do projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade*, que registra ruas, bairros, localidades do interior, crenças, histórias de vida, de lugares e pessoas que constituem a identidade multifacetada de Santa Maria. Os editais de Ponto e Pontão de Cultura do governo federal estimularam a vertente de formação aliada à produção. Em 2010, o grupo produziu documentários e ficções no RS, SC e PR. A aprovação de projetos no Fundo de Apoio à Cultura do Rio Grande do Sul (FAC/RS) também impulsionou a produção de documentários, levando-os a produzir em outras cidades e profissionalizando a produção. Na equipe, atualmente, estão seis associados que integram as atividades de forma continuada, mas que não têm dedicação integral à associação, e, em média, 8 voluntários e/ou estagiários, que são da Comunicação ou do Design, ou do ensino médio ou fundamental, estes dois últimos em menor grau, que costumam mudar de tempos em tempos. A produção de documentários gira em torno de três obras por ano, embora 2015 tenha fechado em sete e 2016 chegou a oito. Geralmente, a equipe de produção dos documentários envolve entre quatro e seis pessoas.

A porto-alegrense Epifania Filmes<sup>92</sup> é uma das produtoras mais recentes que integram nosso corpus, criada em 2009. Quem conversou conosco foi Mariana Müller, sócia-fundadora, produtora executiva, formada em Publicidade e Propaganda com especialização em Cinema na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) e com passagem pela *taller de realización* na Escuela Internacional de Cine y TV em San Antonio de Los Baños, província de Artemisa, em Cuba. Ela e seu sócio, o documentarista Boca Migotto<sup>93</sup>, começaram a submeter projetos de documentários em editais pela produtora em que Mariana trabalhava. Então, perceberam que seria interessante eles possuírem um CNPJ próprio, surgindo a Epifania. “Os nossos projetos agora, majoritariamente, são documentários porque o Boca é documentarista”. A Epifania produz documentários de curta, média e longa-metragem e séries, com circulação na televisão, como no programa *Histórias Curtas* da RBSTV, e em salas de cinema, como o longa *Filme sobre um Bom Fim*.

A média de produção é variável, pois a metragem da obra define o tempo de produção, ou seja, conforme Mariana, documentários de curta-metragem levam em torno de três a quatro meses, já longas e séries precisam de mais tempo. Em 2014, a Epifania lançou o primeiro longa, mencionado anteriormente. Em 2015, eles produziram dois curtas, sendo um documentário, e, em 2016, são três longas documentários, dois próprios e um em coprodução. São três pessoas envolvidas diretamente com a produtora e a equipe de produção dos documentários costuma contar com cinco ou seis pessoas.

A Spaghetti Filmes<sup>94</sup>, localizada em Caxias do Sul, surgiu em 2003. Quem concedeu a entrevista foi Lissandro Stallivieri, um dos sócios-fundadores, diretor e roteirista, com formação em Jornalismo e especialização em Artes Visuais na Universidade Caxias do Sul. A outra sócia é Janete Kriger, que não possui formação em ensino superior e atuava na área de fotojornalismo. A produtora inicia voltada para a perspectiva de duas áreas: a de produção de conteúdo para televisão, isto é, documentário e ficção, seja curta, média ou longa-metragem; e outra com foco no mercado comercial e, que, em algum momento, como comenta Lissandro, esses dois ramos pudessem conversar. A visão da Spaghetti voltada para a produção cultural foi influenciada porque, conforme Lissandro, na época havia “um renascimento do cinema, das leis de incentivo à cultura com essa relação de participação da iniciativa privada através

---

<sup>92</sup> [www.epifaniafilmes.com](http://www.epifaniafilmes.com)

<sup>93</sup> Boca Migotto tem formação em Publicidade e Propaganda, com passagem por Londres, onde estudou cinema e documentário para TV, com especialização e mestrado na Unisinos e atual docente do curso de Realização Audiovisual da instituição.

<sup>94</sup> [www.spaghetti.com.br](http://www.spaghetti.com.br)



da renúncia fiscal” e que eles entenderam como estratégico, por se situarem numa região do Estado que é voltada para a indústria.

Essa relação tem direcionado a produtora para o registro de histórias regionais, principalmente porque empresas e associações industriais têm contratado a produtora para produzir documentários. “As empresas [...] começaram a buscar a Spaghetti Filmes justamente por essa história que a gente tem de produção de conteúdo de documentários”. São produções que flertam com o institucional, mas que, conforme Lissandro, por mais que financiadas por um determinado grupo, dão liberdade para contar a história, pois o que interessa a eles não é um vídeo promocional ou institucional, pois isso eles já possuem. A produtora tem quatro funcionários fixos e geralmente trabalha com seis pessoas na produção de documentários. Eles costumam produzir dois documentários anuais de curta ou média-metragem. Essa média deve-se ao fato de que, nos últimos três anos, eles dedicaram-se a um longa-metragem de ficção em coprodução com a Itália.

A VMS Produções<sup>95</sup>, conforme o questionário, localiza-se em Piratuba. Mas em conversa com Ernoy Mattiello, sócio-fundador formado em Jornalismo em Goiás, a estrutura da produtora está em Joaçaba/SC, embora também produza em Piratuba. A história da produtora inicia há 30 anos com a produção de vídeos por demanda, relacionada a filmagens de eventos e casamentos. Nos anos 2000, a produtora passa a fazer comerciais de televisão e institucionais. Em 2004 começa a produção de documentários, mas, segundo Ernoy, é em 2007 que a VMS produz o primeiro documentário profissional e muda sua estratégia de marketing, com um posicionamento para temáticas regionais. Ainda, eventualmente, a produtora faz transmissões ao vivo de eventos para a televisão, pois possuem um *switcher* digital, e gravação de formaturas.

A VMS produz de um a dois documentários anualmente com formato para televisão, isto é, 52 minutos. A equipe fixa é formada por três pessoas, todos profissionais da família. Para a produção dos documentários são contratadas mais três ou quatro pessoas, conforme os projetos.

Fernanda do Canto reside em Florianópolis e foi mapeada como coletivo de produção, de acordo com o questionário. Ela é uma jovem documentarista independente com formação em Design Gráfico e que hoje estuda Museologia na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Em passagem pela Argentina, em 2008, ela se envolveu na produção de vídeos

---

<sup>95</sup> [www.vmsproducoes.com.br](http://www.vmsproducoes.com.br). A produtora também tem registro como Virtual Pictures que é uma marca usada para a distribuição das obras.

experimentais e de ficção, aprendeu sobre produção audiovisual, montagem e animação. Teve outra passagem pela Espanha e, de volta ao Brasil, trabalhou em agências de publicidade e se envolveu com documentário a partir de 2011. Ela tem um kit próprio de equipamentos e costuma produzir de forma independente, realizando permuta de serviços com amigos. Nos últimos dois anos ela produziu dois documentários por ano. Mas como trabalha muito com parcerias, disse que esse número pode variar. Inclusive, pode acontecer de não fechar nenhum documentário dentro de um ano. Contudo, a ideia é continuar e atrair mais investimentos e produções.

Também localizada em Florianópolis, a Filmes Que Voam<sup>96</sup> é uma produtora que nasceu em 1996 e tem a sua frente o sócio-proprietário Chico Faganello, professor universitário formado em Jornalismo com especialização em História do Cinema, na Itália, e doutorado em Teoria Literária, na UFSC. Chico, que costuma dirigir as obras audiovisuais, diz que a Filmes Que Voam volta-se para a produção de documentários e de ficção. Além disso, desenvolve vídeos institucionais, promove cursos na área audiovisual e atende serviços voltados para acessibilidade, sobretudo em libras, audiodescrição e legendas. A Filmes Que Voam também atua como distribuidora.

A equipe fixa é formada por cinco pessoas que possuem formação em Comunicação, Cinema e Design, com especialização em audiodescrição. A média de produções varia anualmente em número e também no gênero produzido. Em 2014, foi produzido um longa de ficção; em 2015, um documentário de curta-metragem e um de média-metragem; e em 2016 a produção voltou-se para uma série de ficção para televisão.

A Plural Filmes<sup>97</sup> nasce carioca e também se torna florianopolitana a partir de 2004. A documentarista Marcia Paraíso, uma das sócias da produtora desde o início, ajudou a formar a produtora ainda em 1994, junto com Ralf Tambke, logo após saírem da faculdade de Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Ela é formada em Jornalismo, com mestrado em Comunicação na UFF e foi professora universitária. Ralf é formado em Cinema pela UFF, atua como diretor cinematográfico, diretor de Fotografia e é professor universitário na Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul).

A Plural Filmes trabalha com produção de curtas, longas e séries de TV, com ênfase no documentário. Em 2016, lançou o primeiro longa-metragem de ficção – *Lua em Sagitário*. São cinco pessoas fixas na equipe, mas a produção costuma contar com diversos

---

<sup>96</sup> [www.filmesquevoam.com.br](http://www.filmesquevoam.com.br)

<sup>97</sup> [www.pluralfilmes.com.br](http://www.pluralfilmes.com.br)

colaboradores, inclusive de outros estados, como Rio de Janeiro e São Paulo. A média de produção anual é de 15 documentários, segundo Márcia. Esse número é muito impulsionado pelas séries.

O Instituto Câmara Clara<sup>98</sup> é um coletivo e que também tem seu gentílico híbrido. Mapeamos suas produções produzidas a partir de Florianópolis, mas eles também possuem projetos em Londrina, Atibaia/SP e recentemente em Brasília/DF. Tati Costa, natural de Atibaia, onde está registrado o CNPJ do Câmara Clara, que concedeu a entrevista, e Daniel Choma, natural de Londrina, mudaram-se para Florianópolis para fazer o mestrado em História do Tempo Presente na Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), pesquisando a experiência do Câmara Clara. Tati tem toda formação em História e hoje faz doutorado na área. Já Daniel tem formação em Relações Públicas, com especialização em fotografia e mestrado em História<sup>99</sup>.

O Câmara Clara foi registrado em 2007 e desenvolve projetos voltados para a preservação e difusão do patrimônio material e imaterial das periferias, por meio de livros fotográficos e documentários. Essa ramificação em diversos estados permite captar recursos de diferentes mecanismos de fomento e, conforme Tati, a maioria dos projetos realizados foram submetidos por pessoa física e não jurídica. E por mais que o trabalho do Câmara Clara tenha um braço muito forte no audiovisual, o fomento costuma vir, sobretudo, de mecanismos das artes. O coletivo produz, em média, quatro documentários anuais de curta ou média-metragem.

A Produtora Pangéia<sup>100</sup>, localizada em Itajaí, existe desde 2003 e foi criada dentro de um grupo familiar de quatro pessoas, como nos contou, em entrevista, Lallo Bocchino, formado em Jornalismo e um dos sócios-fundadores junto de seu pai, que era fotógrafo, e seus dois irmãos. A produtora sempre teve sua produção voltada para o documentário. Lallo diz que ela ficou conhecida na cidade como “produtora de documentário”, tanto que a Pangéia sempre “era contratada para realizar serviços como comerciais, vídeos institucionais ou registro de algum evento quando o cliente tinha em mente uma linguagem documental”.

---

<sup>98</sup> [www.camaraclara.org.br](http://www.camaraclara.org.br)

<sup>99</sup> Ainda fazem parte do Instituto Edson Luiz da Silva Vieira, em Londrina, que tem formação em Artes Plásticas e mestrado em Comunicação Visual. Em Atibaia, Euclides Sandoval, que é filósofo com especialização em Arte Educação. E no Distrito Federal, Sara Melo, que é bióloga com mestrado em Educação e Estudos Culturais e Domingos de Salvi, um violeiro com formação em Antropomúsica.

<sup>100</sup> [www.produtorapangeia.blogspot.com.br](http://www.produtorapangeia.blogspot.com.br)

Além da vocação para o documentário, a Pangéia ministra oficinas voltadas para o audiovisual e desenvolve projetos em parceria com outras produtoras de Itajaí, como a Tac Filmes e a SetCom. A média anual de produção é de dois documentários de média-metragem, embora Lallo disse ter lançado dois filmes em 2016 e estar com quatro outros projetos em andamento quando conversamos. A produtora está num período de transformação e Lallo não soube dizer se a Pangéia continuará, já que ele perdeu seu pai recentemente e seus irmãos seguiram para outras áreas. Ele continua produzindo audiovisual enquanto pessoa física, associado a outras produtoras e com alguns projetos em nome da Pangéia. Mesmo com as incertezas, ele disse que 2016 foi um ano de grandes projetos no audiovisual, sobretudo desenvolvidos enquanto pessoa física.

Também de Itajaí, a Tac Filmes<sup>101</sup> nasce em 2005, após a conclusão da graduação em Jornalismo pelos dois sócios – Diego Lara, que concedeu a entrevista, e Flávio Roberto. A produtora foi criada com o intuito de trabalhar com documentário e, no início, se voltava bastante para as histórias locais e regionais. Diego fez pós-graduação em Design e em Estratégia Corporativa e foi professor do curso de Produção Audiovisual na Universidade do Vale do Itajaí.

A Tac produz conteúdo para TV e cinema, desde documentários, ficção, séries televisivas, e passa por conteúdos para web, mobile, vídeos institucionais e comerciais. Ela tem conseguido abrir caminhos para exibição na televisão aberta local, como no SBT, por exemplo, com a realização de séries. Isso faz com que o tempo de duração das produções seja definido pela grade de programação da televisão, isto é, 26' ou 52' (chamado de *feature*). A média de produção anual é entre dois e três filmes, sendo que, geralmente, um é longa e outro curta. Contudo, houve um salto em 2016, chegando a nove obras, impulsionado pela produção de séries televisivas. O número de pessoas na equipe varia de três a quinze. Em média, são envolvidas dez pessoas na produção de um documentário, sendo que a maioria é contratada especificamente para o projeto em desenvolvimento.

A amostra do Paraná localiza-se na capital, Curitiba. A GP7 Cinema<sup>102</sup> foi criada em 2001 pelo cineasta Guto Pasko, que é ator por formação. Guto, que nos concedeu a entrevista, tem pós-graduação em Cinema com ênfase em Produção pela Faculdade de Artes da Universidade Estadual do Paraná (FAP/Unespar). Após a criação da GP7 Cinema, em seguida, Andréia Kaláboa, com formação em Rádio e TV pela Universidade Tuiuti do Paraná

---

<sup>101</sup> [www.tac.art.br](http://www.tac.art.br)

<sup>102</sup> [www.gp7cinema.com](http://www.gp7cinema.com)

(UTP) e pós-graduação em Formação Executiva de Cinema e Televisão pela Universidade Positivo (UP) se juntou à produtora. Eles são os responsáveis pela GP7, sendo que Guto dedica-se para roteiro e direção e Andréia para direção e produção executiva.

Houve um período, no início, que a produtora também era uma escola de atores para televisão e cinema. Atualmente, ela volta-se para a produção de conteúdo audiovisual para cinema, televisão e outras mídias. São cinco pessoas fixas na equipe. A média anual é de dois documentários longas-metragens. Contudo, Guto diz que a Lei da TV Paga e editais do Prodav (Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro) tem impulsionado a produção de séries, tanto documental como ficcional.

O Núcleo de Produção Digital (NPD) da Cinemateca de Curitiba é o representante dos coletivos de produção. O NPD<sup>103</sup> foi um projeto formado dentro da Cinemateca a partir de recursos federais em que se abriu uma seleção para compor um grupo de pessoas da comunidade para fazer oficinas de produção audiovisual em que o resultado final fosse um filme. Como os recursos acabaram para continuar com o projeto, a Cinemateca formou um grupo permanente com alunos das diversas edições práticas realizadas e lançou um edital voltado para esse grupo para selecionar uma proposta de documentário e uma de ficção a serem produzidos. O documentário produzido e que mapeamos foi *Lupanar*, de Isabelle Mesquita. Como o NPD se dissolveu por volta de 2013/2014, contatamos Isabelle para a pesquisa.

Antes de participar do NPD, Isabelle havia produzido algumas ficções de forma independente. Após a produção de *Lupanar*, ela começou a se dedicar a documentários, fez cursos de cinema e ingressou na graduação de Artes Visuais na Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Seus projetos, hoje, misturam documentário e experimentações em videoarte. Isabelle tem produzido, enquanto diretora, em média, um documentário por ano de forma independente, a partir de parcerias, sem muitos recursos disponíveis para isso. Ela também costuma fazer direção de arte em projetos parceiros.

E, por fim, temos a Rodando Filmes, produtora de Yanko Del Pino, que existe desde 2008. Yanko, radicado no Rio de Janeiro, tem uma ligação afetiva com Curitiba por ter passado sua adolescência lá. Foi essa ligação com a cidade, a sua formação em Jornalismo na

---

<sup>103</sup> Os Núcleos de Produção Digital faziam parte do programa Olhar Brasil, proposto pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (Sav/MinC) e eram instalados em cinematecas de várias cidades do país. Conforme o próprio MinC, a ideia era propor espaços gratuitos e acessíveis para todas as classes sociais e fomentar a produção audiovisual independente por meio do fornecimento de equipamentos e profissionais da área que capacitassem os participantes.

Unisinos, no Rio Grande do Sul, e a produção de documentários, que o levaram a criar uma produtora no Paraná.

Por ser uma produtora de uma pessoa só, os projetos são realizados em parceria com outras produtoras paranaenses. Ele disse ser muito comum ter produtoras curitibanas geridas por uma pessoa e que organizam suas atividades contratando serviços de terceiros. Quando roda um documentário, ele costuma envolver até quatro pessoas no set. Yanko costuma fazer as funções de direção e edição. Sua produção é um documentário de média-metragem a cada um ano e meio.

Esse é o nosso corpus de entrevista composto por produtoras independentes e realizadores independentes. Aqui cabe uma ressalva a respeito da conceituação de independente. Quando falamos em produtoras independentes, como já conceituado no capítulo 3, de acordo com a Ancine, é quando a empresa audiovisual não possui vínculo, direto ou indireto, com empresas de serviço de radiodifusão de sons e imagens. Já realizadores independentes, entendemos aqui, como também trabalhado no capítulo anterior, a partir da ótica de Odin, como produtores que trabalham de forma alternativa, que estão à margem do mercado tradicional, e que não têm, necessariamente, uma empresa constituída. No capítulo seguinte, trabalharemos em profundidade com cada um dos entrevistados, de modo a ir compondo o todo do nosso diagrama da autonomia relativa.

## CAPÍTULO 4

### (DES)CAMINHOS E IDENTIDADES: O DEVIR DO LUGAR DO DOCUMENTÁRIO NO SUL DO BRASIL

*Meu lugar é aqui.*

*Flavio Scholles, Walachai, 2013*

Neste capítulo apresentamos a análise a partir das entrevistas semiestruturadas para traçar, em nossa cartografia, o que entendemos como identidades do processo de produção e circulação de documentários da Região Sul, a partir dos dados produzidos tanto na pesquisa quantitativa como na qualitativa. Passamos pelo lugar que esse processo ocupa e o que o influencia, os caminhos que trilha, e a leitura que é feita da produção e da circulação dos documentários, buscando compreender os elementos desse processo que forjam e formam essas características que entendemos como identitárias. A concepção de identidade parte dos relatos dos realizadores enquanto construção que se narra, como coloca Canclini (2011), que carrega as dinâmicas do campo da experiência e que também atua como performance.

Definimos nossa análise identitária em dois níveis. No primeiro, buscaremos abordar as características que os realizadores carregam, enfatizando o que os une e também o que os distancia, de modo a desenhar os elementos que definem os sentidos que carregam os traços identitários do processo de produção e circulação. Esse nível será mais descritivo, a partir das informações coletadas nas entrevistas. No segundo nível, adentramos na interpretação, relacionando as dimensões da produção, circulação e identidade, perpassando pelas transversalidades expressas pelas regulações, pelas estruturas de poder, pelo tempo e sobretudo pelo lugar, elemento que se apresentou como fundamental durante o percurso da nossa cartografia, para depreendermos os movimentos da autonomia desta produção documental no político, no cultural, no social e no econômico. Nesse percurso, alguns sentidos se complementarão ou se completarão no leitor.

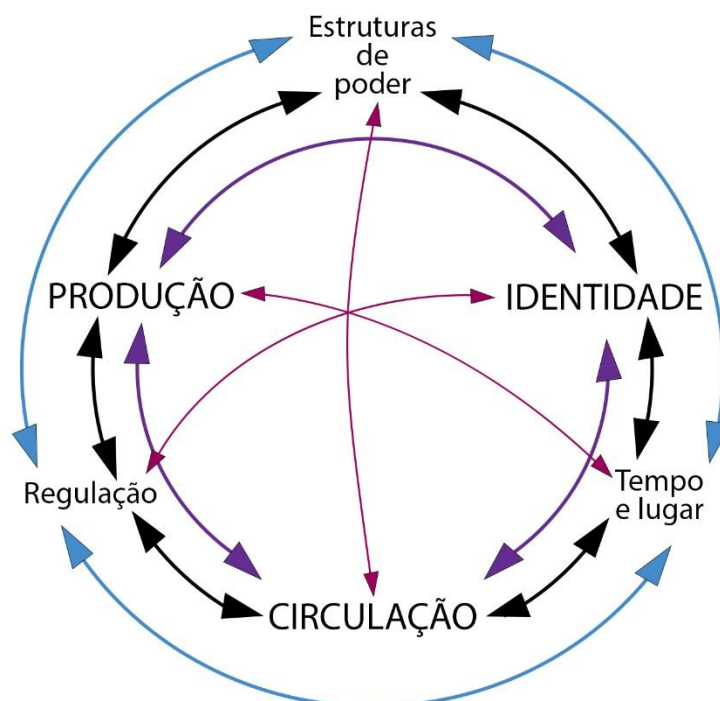
Logo, essas dimensões e transversalidades dão forma ao rizoma audiovisual, que se enredam a partir de agenciamentos. É a partir dessa construção que elaboramos o que chamamos de diagrama da autonomia relativa<sup>104</sup>, com inspiração no Circuito da Cultura de

---

<sup>104</sup> Nomeamos como diagrama porque entendemos que ele não é um circuito fechado em si, mas uma representação de elementos que são orgânicos e que estão em constante movimento.

Paul Du Guy et. al. (2003), que compreende o sentido de circuito como um fluxo que não possui um início, meio ou fim, mas que se entrelaça e se sobrepõe.

Diagrama 6 - Diagrama da Autonomia Relativa.



Fonte: diagrama elaborado pela pesquisadora.

Os eixos principais, formados pelas dimensões da produção, circulação e identidade, representam o devir audiovisual em que a autonomia encontra espaços conforme a movimentação dos processos, como veremos adiante, na análise das entrevistas (agenciamento em roxo). Não há um fluxo hierárquico entre essas dimensões, assim como também não há ordem entre as dimensões e suas transversalidades, compostas pelas estruturas de poder, regulações e pelo tempo e lugar (agenciamento em preto). Ao partir do rizoma como modelo epistemológico, a organização desses elementos da autonomia relativa dá-se em contingência, sem linhas de subordinação, imbricando-se ora com maior força, ora com menor. É por isso que as transversalidades podem atuar entre si, assim como influenciar de forma mais direta apenas uma das dimensões e vice-versa (agenciamento em azul e lilás).

O campo de forças não perde de vista os processos sociais, políticos, culturais e econômicos em que está implicado. Logo, o diagrama da autonomia relativa compõe essa rede



de tensionamentos expressa no devir audiovisual que caracteriza as pressões exercidas para, a partir do cultural, modificar regulações, influenciar questões políticas e econômicas e transbordar no social. As identidades culturais podem ser compreendidas como reflexos deste jogo de poder assim como também podem atuar em instâncias de modo a refletir seu desejo neste jogo. Trata-se de um fluxo de pressões, regulações e autonomias relativas que ora tensionam o social, político, econômico e cultural, ora são tensionadas, direcionando-se por momentos para um dos campos, por conseguinte, para outros.

Neste contexto, a partir do entendimento de lugar não só como espaço físico ocupado, mas como lugar de fala, que caracteriza identidades, analisamos o lugar do documentário, o lugar da produção, o lugar da circulação, o lugar da cadeia produtiva e o lugar do lugar, para traçar os caminhos ou descaminhos e identidades que esse processo implica e é implicado pelas vias da autonomia relativa. Para auxiliar na leitura, elaboramos um quadro de informações dos realizadores, que pode ser consultado no Apêndice V, para localizar os contextos, já que a análise não segue uma ordem e também não retoma a apresentação de cada um deles.

#### 4.1 O LUGAR DO DOCUMENTÁRIO

Uma das semelhanças identificadas, em primeira instância, entre os realizadores que integram nossa amostra é a formação. A maioria fez a sua graduação na Comunicação, sobretudo no Jornalismo, poucos em Publicidade e Propaganda. Também aparecem História, Artes Visuais e Escola de Atores. Boa parte deles buscou aprofundar seus conhecimentos fazendo pós-graduação, seja especialização, mestrado ou doutorado, em áreas correlatas ao trabalho desenvolvido na produção de documentários, seja no documentarismo, no cinema, nas artes, na história do tempo presente ou no marketing, de maneira a pensar estratégias para impulsionar a produção e circulação. Alguns deles também possuem passagens ou trajetórias no ensino superior enquanto docentes na área de Jornalismo, Cinema ou Realização Audiovisual.

Outra característica comum são as equipes pequenas, que envolvem, em média, cinco pessoas na produção de um documentário e que, também, possui entre duas e cinco pessoas na equipe fixa, ou seja, que está no dia a dia da produtora ou associação. Já os coletivos têm a característica de agregar poucas pessoas também, mas são projetos individuais que se compõem por amigos e/ou parceiros para trabalhar.

Estes elementos estão diretamente ligados aos motivos pelos quais esses realizadores produzem documentário e como são definidos os temas gerais que embasam suas histórias em movimento. É nesse sentido que Chico Faganello, da Filmes Que Voam, diz que sua produtora “sempre vive um dilema”<sup>105</sup>. O impasse, segundo ele, surge entre ser “uma grande produtora cheia de funcionários para fazer várias coisas e se inserir num contexto industrial de produção de massa que tem um monte de outras obrigações”, ou crescer aos poucos. Essa dúvida está diretamente associada ao ritmo e ao tempo de produção, porque, para ele, a intenção não é a obrigação de fazer “contínua e constantemente”, mas de se fazer o que gosta.

É com a escolha de trabalhar com aquilo que lhes é prazeroso que o documentário se impõe como narrativa.

Existem personagens muito interessantes e surpreendentes na rua, mesmo não sendo atores; existem episódios, fatos ou problemáticas que são reais; e a dinâmica social, a dinâmica do passar do tempo ou os conflitos da humanidade, das pessoas, tornam-se muito atraentes, cheios de ação, cheios de mistérios, surpresas, ou seja, tudo o que for uma narrativa contemporânea também é vista na realidade, no chamado real. (CHICO FAGANELLO, 2016).

Esse envolvimento com a realidade os direciona para a temática, que, no seu aspecto amplo, Chico define como objeto de interesse: a realidade sócio-política brasileira e o seu entrelaçamento com meio ambiente, religião e educação. Nos últimos anos, é o olhar para esses temas que direciona a produção documental da Filmes Que Voam.

Da mesma forma, Marcia Paraiso, da Plural Filmes, disse que desde criança sempre gostou mais de ouvir do que falar e, principalmente, ouvir histórias diferentes da sua, o que a ligou diretamente ao documentário, ao entender que “cada um tem uma história interessante para contar”<sup>106</sup>.

Então acho que o desejo é tentar fazer com que as pessoas vejam pelos meus olhos, meu registro documental, um pouco do que vive em torno da gente e que a gente não se dá conta. Esse é o meu porquê de fazer documentário e eu tenho muito interesse, muito encantamento pela história das populações tradicionais, da cultura de raiz e do mundo rural. (MARCIA PARAISO, 2016).

---

<sup>105</sup> Entrevista de Chico Faganello concedida a Neli Mombelli em 30 de setembro de 2016.

<sup>106</sup> Entrevista de Marcia Paraiso concedida a Neli Mombelli em 27 de setembro de 2016.

Mesmo tendo crescido e vivido boa parte de sua vida no Rio de Janeiro, o olhar de Marcia, que também origina o olhar da Plural Filmes, busca abordar a reforma agrária, o funcionamento e sucesso dos assentamentos e “a cultura que existe dentro desses universos”. Tema esse que ela entende como urgente e necessário de ser tratado e debatido.

Essa busca por histórias reais está presente na motivação de praticamente todos os entrevistados. Guto Pasko, da GP7 Cinema, diz ter fascínio pelo documentário e que esse sentimento está conectado com o seu lado ator, pois, para ele, o documentário tem a potência de trazer cargas emocionais ou histórias tão singulares que a ficção não é capaz de reproduzir. “Eu acho muito potente essa coisa de trabalhar com o ser humano, você trabalhar com a essência humana e tirar daquele ser humano os seus conflitos, e acessar esse universo de cada pessoa”<sup>107</sup>. É por isso que ele denomina o documentário como uma escola da vida e diz que cresce muito enquanto ser humano a cada história registrada.

Mas a história de Guto também se conecta com as histórias que ele capta. Seu principal tema tem sido a imigração, isso porque ele é fruto dela, filho de imigrantes ucranianos. “Isso é uma coisa que me interessa muito, essas questões histórico-político-culturais, e como isso está conectado com a memória pessoal coletiva. A partir do indivíduo você reflete um contexto universal, de um país [...]”.

Outro fator que leva a GP7 Cinema a produzir obras documentais é o mercado, pois, para Guto, é um produto mais barato. O paradoxo, segundo ele, está no fato de que não há uma cultura brasileira de valorização do documentário e que, de modo geral, as pessoas não possuem muito interesse por esse tipo de produção. Contudo, Guto não pretende parar de produzir documentários, embora não se considere um documentarista.

A Tac Filmes também faz essa ponderação entre a vontade por registrar a história de pessoas e como opção de mercado. Diego Lara diz que, para ele, o documentário “sempre foi uma arma de dar voz para quem não tem voz”<sup>108</sup>. Esse dar voz não implica necessariamente em grupos vulneráveis, mas sim a de que todo mundo tem uma história para contar. Por isso, Diego diz que os temas abordados nos documentários são atuais e diversos, mas sempre com uma abordagem sociológica, beirando a antropológica, pois, para ele, há uma lógica no documentário que é a de analisar a realidade e o “*real time*”.

Além disso, também está a questão econômica da produção de obras documentais.

---

<sup>107</sup> Entrevista de Guto Pasko concedida a Neli Mombelli em 13 de outubro de 2016.

<sup>108</sup> Entrevista de Diego Lara concedida a Neli Mombelli em 12 de outubro de 2016.

Obviamente, dentro de um *workflow* de cinema, o documentário, para gente, sempre foi uma ferramenta que era mais barata e dá para a gente fazer um volume maior de produções. Dá para gente fazer mais coisas com menos dinheiro e dá para gente estar sempre circulando produção e fazendo dinheiro e gerando empregos e assim por diante. (DIEGO LARA, 2016).

O tipo de orçamento envolvido também está entre os motivos que levam a Produtora Pangéia, de Lallo Bocchino, a trabalhar com o documentário. “O filme documental é classificado como de conteúdo. Você pode trabalhar documentário com baixo ou médio orçamento que mesmo assim você pode produzir um grande documentário, o que não acontece no cinema [ficcional]”, como coloca Lallo, ou no mercado publicitário, por exemplo<sup>109</sup>. O documentário também se tornou o principal produto na Pangéia por ser mais próximo do jornalismo, que é o que Lallo estava estudando na época do início da produtora. A ele interessa o registro da memória oral, por isso, os temas são variados, mas a característica que se mantém nas obras é a questão histórica, de fatos ocorridos e com registro da memória oral, que “é a entrevista com as pessoas que ou viveram aquilo, ou ficaram sabendo daquela história, ou até pesquisaram sobre o assunto, mas geralmente são as pessoas que viveram aquilo”.

Essa afinidade com a memória é o que move os projetos do Instituto Câmara Clara.

A gente acha que essa relação do passado com o presente na sociedade é um ponto bem importante. Então, o que nos motiva é principalmente dar esse espaço para a memória, dar voz aos idosos que são uma parte da sociedade que às vezes está afastada, e deixar esse conhecimento, essa sabedoria das pessoas mais velhas, em evidência no audiovisual. (TATI COSTA, 2016).<sup>110</sup>

Os temas que o Instituto Câmara Clara busca, conforme Tati Costa, são a relação entre fotografia e memória, já que, para além do documentário, outro braço das atividades da entidade são acervos fotográficos, e a relação da música com a memória, abordagem mais recente. Para além da memória, é imperativo, para o Instituto Câmara Clara, trabalhar com grupos que estão à margem e que possuem pouca visibilidade na sociedade. “Então procuramos dar voz a eles”, explica Tati.

A TV OVO também segue uma linha de atuação muito parecida com a do Instituto Câmara Clara, que é essa preocupação com a memória. No caso da TV OVO, ela é voltada

---

<sup>109</sup> Entrevista de Lallo Bocchino concedida a Neli Mombelli em 01 de outubro de 2016.

<sup>110</sup> Entrevista de Tati Costa concedida a Neli Mombelli em 06 de outubro de 2016.

para a cidade em que se localiza. Marcos Borba diz que essa afinidade com o documentário está na gênese da associação, pois sempre houve uma relação e uma preocupação com a realidade da comunidade, ligada às organizações sociais e aos movimentos culturais<sup>111</sup>. Essa indexação com a realidade se fortaleceu ao longo do tempo, até porque a TV OVO se apresenta como um projeto de comunicação comunitária. Outro elemento está na formação dos associados, em que alguns buscaram o Jornalismo ou a Comunicação após ingressar na entidade, ou os que vieram depois têm, na sua maioria, essa formação.

Além da memória, a invisibilidade também é um tema que marca as escolhas da TV OVO, que tem desenvolvido documentários sobre ruas, bairros e distritos de Santa Maria, além de registrar história de pessoas cujo elemento seja o simples fato de viver, já ter vivido ou passar pela cidade, pois, para Marcos, são predicados singulares em mistura com o coletivo “[...]que nos constituem enquanto cidadãos e que nos dão uma carga identitária num determinado local. Esses elementos estão em todos os lugares [...]”.

A salvaguarda da memória também é a motivação da realizadora Fernanda do Canto<sup>112</sup>. Além da memória, patrimônio imaterial e expressões culturais são temas que compõem suas produções. Esse olhar se reforça e também se complementa com a graduação em Arquivologia em andamento. Seu pensamento é o de que não basta guardar objetos em museus e não contextualizar os seus usos ou, ainda, salvaguardar somente o que pertence ou pertenceu à elite. “A questão é que não se guarda a memória imaterial daqueles objetos e muitas vezes ela nem pertence ao povo ao qual aquele objeto pertencia”. Os documentários de Fernanda abordam o que ela chama de “real sentido dos objetos”. “Então, nos meus vídeos eu sempre estou tentando trazer essa maneira de fazer. O testemunho da coisa acontecendo. Não adianta guardar a tampa da panela sem gravar o Noel [referência ao documentário que mapeamos - *Bar Canto do Noel*] fazendo ela. Aquilo da panela vai fazer sentido para poucas pessoas”.

O audiovisual como registro e a curiosidade são os aspectos que levam a Spaghetti Filmes a produzir documentários. Lissandro Stallivieri se interessa por “acervo de imagens de famílias, empresas ou institutos, filmes gravados na década de 40 em 16 mm, depois em super-8, depois em 35mm”<sup>113</sup> e que não costumam ser valorizados como arquivos representativos de uma época, de costumes, de etnias. Segundo Lissandro, os documentários

---

<sup>111</sup> Entrevista de Marcos Borba concedida a Neli Mombelli em 05 de outubro de 2016.

<sup>112</sup> Entrevista de Fernanda do Canto concedida a Neli Mombelli em 01 de outubro de 2016.

<sup>113</sup> Entrevista de Fernanda do Canto concedida a Neli Mombelli em 05 de outubro de 2016.

da produtora sempre buscam humanizar as histórias, por isso, geralmente, partem de uma personagem para recortar o contexto do tema proposto.

Como a Spaghetti tem trabalhado bastante com documentários institucionais<sup>114</sup>, não há um tema específico, mas as histórias partem sempre de um recorte local para o universal. O local é a Serra Gaúcha. “A gente já fez documentários musicais, documentários históricos, documentários de instituições, empresas, de personagens políticos e artísticos, de gente que já faleceu, de gente que está viva...”

O recorte local também sob o olhar lançado para a imigração, no caso a italiana, na Serra Gaúcha, é o que pautou a maioria dos documentários da Epifania Filmes até hoje, buscando trabalhar a preservação da memória cultural e arquitetônica. Mariana Müller diz que atualmente já estão surgindo novos temas<sup>115</sup>. Para ela, são os temas que demandam o tipo de filme, isto é, se documentário ou se ficção, aliado aos recursos. Mas sempre que possível, ela diz que a Epifania se volta para o documentário, pois é a experiência da produtora, característica que classifica a Epifania como “produtora de documentário”, ressalta Mariana. Essa experiência também permite que eles criem novas formas de contar histórias. “Eu me sinto sempre aprendendo, fazendo documentário. Tu pode experimentar linguagem, tu pode buscar assuntos novos, assuntos polêmicos, tu pode tratar de questões que tu quer tratar”.

Além de ter como critério o gosto pelo assunto abordado, para o trabalho ser mais prazeroso, a Epifania também vê o documentário como uma fatia de mercado que não era tão aproveitada, pois, segundo ela, não há tantos documentaristas bons no Brasil dedicados a esse tipo de produção. Para a produtora, o documentário não é interessante para o mercado enquanto sala de cinema, mas tem aberto caminhos importantes na difusão pela televisão.

A VMS Produções também seguiu na linha do documentário pela formação de Ernoy Mattiello e por ver nesse gênero “uma questão mercadológica de posicionamento de mercado”, como pontuou Ernoy<sup>116</sup>. É o foco na região do Contestado de Santa Catarina e as histórias que perpassam a rede ferroviária que balizam as produções da VMS.

---

<sup>114</sup> Na terminologia teórica, documentário e vídeo institucional são produtos que se diferem. Contudo, ao longo desta pesquisa, percebemos o emprego da expressão documentário institucional que é entendido pelos realizadores como um documentário encomendado por uma determinada empresa ou cliente, mas que não é necessariamente um vídeo institucional, já que a abordagem é trabalhada de forma diferente. Por exemplo, um empresário do ramo de calçados encomenda um documentário sobre a história da produção calçadista do município, em que ele é um dos produtores que figura na história, mas não se trata de uma história publicitária ou institucional sobre sua empresa.

<sup>115</sup> Entrevista de Mariana Müller concedida a Neli Mombelli em 11 de outubro de 2016.

<sup>116</sup> Entrevista de Ernoy Luiz Mattiello concedida a Neli Mombelli em 26 de outubro de 2016.

[...] nós entendemos que a história ferroviária, essa força ferroviária que existe ainda renderia muito para o Brasil inteiro, até porque o Brasil já foi cortado de Norte a Sul por ferrovias. A gente tenta universalizar as nossas histórias locais, o que é um pouco complexo de se fazer. Existe uma barreira que a gente não consegue penetrar na maioria do mercado nacional com as nossas temáticas aqui do Sul. É um pouco difícil fazer cinema e no interior de Santa Catarina é praticamente impossível. (ERNOY MATTIELLO, 2016).

Assim como a VMS e a maioria dos realizadores entrevistados, o local também é tema da Rodando Filmes. Yanko Del Pino diz que promovia projeções com uma caixa de sapato para a vizinhança desde criança<sup>117</sup>. Ele divide sua atenção entre a animação e o documentário, mas é este último que tem sido mais viável de produzir. Como jornalista, ele alia as leis de incentivo da cidade com o período que viveu em Curitiba para falar da década de 1970 em seus filmes.

Já na contramão desse olhar, a realizadora Isabelle Mesquita diz trabalhar o documentário como autobiografia. A partir de temas que dizem respeito a ela, Isabelle busca mostrar, nas suas histórias, os caminhos da pesquisa realizada para chegar até a obra final<sup>118</sup>. Para ela, documentário é uma curiosidade que surge e que resulta em uma investigação.

Eu acho que não existe uma diferença entre ficção e documentário, porque ambos trabalham dentro de uma inspiração da realidade. O que acontece é um corte a partir do diretor e do que ele julga importante e da narrativa que ele quer colocar. Então, você, por exemplo, mesmo gravando um documentário histórico com muita coisa real, o que vai entrar é o olhar do diretor. Ele vai construir uma narrativa a partir do que ele quer contar, o que ele julga importante, então por isso eu não acho uma separação. O que eu vejo no documentário, o interesse que eu tenho, é meio que construir uma realidade que existe. (ISABELLE MESQUITA, 2016).

Ao lançar um olhar geral, percebemos que o lugar do documentário se compõe como multifacetado, com algumas características que se sobressaem em relação às demais. Dentre elas está a dedicação, não exclusiva, mas preponderante para a produção do documentário. Se para alguns o econômico influencia no sentido de ser uma obra mais barata e que demanda equipes menores para produção, ou ainda por verem o documentário como nicho de mercado apesar dos percalços enfrentados na distribuição, por outro lado temos uma autonomia relativa em relação ao político e ao cultural que se impõe.

---

<sup>117</sup> Entrevista de Yanko del Pino concedida a Neli Mombelli em 04 de outubro de 2016.

<sup>118</sup> Entrevista de Isabelle Mesquita concedida a Neli Mombelli em 13 de outubro de 2016.

O cultural manifesta-se na formação profissional que direciona para o documentário e por quererem trabalhar naquilo que julgam ser prazeroso. Há um fascínio muito grande com a história de pessoas que levam a refletir sobre a realidade num contexto gerado a partir do singular para o universal. É neste momento que também identificamos a autonomia relativa no que tange ao político, pois acreditar na função do documentário de dar voz ao outro, de tratar de temas que estão à margem ou que são invisíveis na sociedade, ou ainda, usar o documentário como salvaguarda da memória são atos políticos.

O conceito de alteridade, tão caro ao social, também está presente nas falas dos realizadores, pois pode-se abrir câmera para a história da relação do ‘eu’ com ‘outro’, pode-se abordar somente o ‘outro’, a partir de um olhar do ‘eu’, claro, assim como o ‘eu’ pode ser o ‘outro’, como no caso da imigração, para citar um exemplo.

Por sua vez, a regulação manifesta-se no mercado, quando o recurso pode determinar a abordagem e o ferramental empregado nos documentários; nos editais, quando para conseguir a aprovação alguns temas são mais visados, têm mais chances que outros; e também a regulação afeta na contramão, pois na medida em que há uma regulação da mídia que direciona abordagens para determinadas pautas e vieses, o documentário parece buscar esses outros assuntos não abordados, outros olhares que não abordados, uma busca pelo “Outro”.

O aspecto econômico está presente enquanto escolha de mercado, até porque não há como se desvincular da ideia de economia numa sociedade capitalista, mas ainda é possível ver a força do político, do cultural e do social determinando as escolhas do e para o documentário. Há “engajamento com o presente”, já que, conforme Migliorin (2011, p. 17), “o engajamento nas artes só existe no presente como tensão entre história, memória e mundo transformado, variado com as forças e redes que são colocadas em ação no presente”. Esse engajamento é transfigurado em sujeitos e memórias registradas, que se religa, no documentário, sobretudo com a noção de lugar e com a ideia de tempo.

## 4.2 O LUGAR DA PRODUÇÃO

A nossa amostra é bem diversa e elenca diferentes perfis. Ela vai desde realizadores que trabalham de forma alternativa, com quase nenhum recurso e que acreditam no documentário; passa por grupos que se organizam como coletivos e que têm a produção audiovisual como uma proposta de trabalho voltado para o cultural e não necessariamente como fonte única de trabalho/renda; engloba produtoras que são pequenas e buscam se inserir



no mercado; e traz produtoras de médio ou grande porte, conforme o ponto de vista, que já possuem alguns caminhos consolidados na produção de documentário e que buscam crescer ainda mais neste campo que é tido como um nicho de mercado, apesar dos entraves encontrados, como veremos a seguir.

Adentramos nas entrevistas para compreender o lugar que cada realizador/produtora/coletivo ocupa na cadeia produtiva e como a produção é organizada, desde o envolvimento de recursos humanos aos financeiros.

Chico Faganello, da Filmes Que Voam, de Florianópolis, se vê num Sul periférico quando se fala em geopolítica dominante, em que o mercado de consumo encontra-se sobretudo no eixo Rio-São Paulo. “Mas eu acho que a gente também precisa ter claro para quem e o que [se está produzindo], qual é o teu foco, tipo de público”. Ele diz não acreditar, hoje em dia, em limitações geográficas muito específicas.

Então essa barreira, se existia há pouco tempo, já existe sempre menos e, segundo, que se você escolhe o que falar de certo modo, você usa um certo sotaque. Não adianta, é meio que inevitável. Os seus produtos têm um código genético, digamos assim, uma certa identidade, um sotaque, uma paisagem... A paisagem do Sul do Brasil é diferente da paisagem do Nordeste, ou da paisagem urbana, então tem também essas diferenças. (CHICO FAGANELLO, 2016).

Como estratégia para se inserir na cadeia produtiva e se manter, a Filmes Que Voam busca ter controle sobre a cadeia criativa, ou seja, desde o argumento, o roteiro, a produção em si, a pós-produção e a distribuição são realizadas pela própria produtora. É uma forma “para que você possa estar em todos os lugares de todas as formas possíveis [...] para não deixar produtos parados, para não depender só de uma janela, ou não depender só de um tipo de patrocínio”, pontua Chico. Além disso, outra aposta da produtora para manter-se no mercado é a prestação de serviços voltada para a acessibilidade, como legendagem, audiodescrição e janela de LIBRAS, mercado que cresce no país em função da regulação de conteúdos para TV e da Ancine<sup>119</sup>.

---

<sup>119</sup> A Norma Complementar nº 01/2006 prevê a implementação gradativa de recursos de acessibilidade na programação nos serviços de radiodifusão de sons e imagens e de retransmissão de televisão. Disponível em: <http://www2.mcti.gov.br/documentos/documentos/norma-complementar-n-01-26082016.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2016. Há também uma Instrução Normativa da Ancine (nº 116, de 18 de dezembro de 2014) que prevê “normas gerais e critérios básicos de acessibilidade a serem observados por projetos audiovisuais financiados com recursos públicos federais geridos pela ANCINE”. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-116-de-18-de-dezembro-de-2014>. Acesso em: 20 dez. 2016.

Não dá para fazer só o que se chama atualmente de conteúdo. Você precisa, às vezes, fazer filme ficcional, às vezes precisa dar curso, às vezes precisa de várias coisas porque é muito difícil como as coisas estão colocadas no Brasil... Fazer só documentários ou só filmes de ficção..., porque existe um sistema de produção perverso, em que as grandes emissoras exibem seus conteúdos próprios, diferente do que em outros países, onde tem mais espaço para a produção independente. (CHICO FAGANELLO, 2016).

Ele acredita que essa é a realidade da maioria das produtoras do país. Contudo, a Filmes Que Voam não faz publicidade porque, segundo Chico, a equipe não gosta, não está habituada e nem preparada para trabalhar com esse tipo de produto.

Para todos os realizadores, cada projeto possui características específicas, o que determina público, foco, análise técnica, orçamento, equipe, cronograma e plano de distribuição. A Filmes Que Voam tem buscado recursos no Fundo Setorial do Audiovisual (FSA)<sup>120</sup> e alguns poucos projetos são submetidos na Lei Rouanet<sup>121</sup>. Importante lembrar que a produtora fica em Florianópolis e que atualmente não há aporte do município e do estado catarinense para a produção audiovisual<sup>122</sup>.

Conforme o projeto, os recursos nem sempre dão conta de todos os custos de produção, como coloca Chico, pois cada proposta necessita de investimentos da produtora e isso só é possível porque eles já estão trabalhando há 20 anos, possuem equipamentos próprios, equipe e experiência. Isso ocorre com outros realizadores também, como veremos ao longo da análise. Para a Filmes Que Voam, ter autonomia sobre o processo é fundamental, “porque você pode administrar o tempo, pode esperar muito, pode esperar menos”, seja para produzir, seja para circular.

---

<sup>120</sup> O FSA, criado pela Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006, é uma política pública de desenvolvimento do setor audiovisual (produção, distribuição/comercialização, exibição, e infraestrutura de serviços) que, entre as operações prevê financiamentos reembolsáveis. Ainda há investimento, que prevê como contrapartida a participação do FSA nos resultados comerciais dos projetos, sendo os recursos do fundo retornáveis, mas não exigíveis; a equalização, com redução de encargos financeiros em operações de financiamento; e valores não-reembolsáveis, modalidade de colaboração financeira aprovada pelo comitê gestor. Disponível em: <http://fsa.ancine.gov.br/>. Acesso em: 20 dez. 2016.

<sup>121</sup> Lei nº 8.313 de incentivo à cultura a nível federal, sancionada em 1991, que permite o direcionamento de porcentagem do Imposto sobre a Renda de pessoas físicas e jurídicas para projetos culturais, podendo ser doação ou patrocínio.

<sup>122</sup> Em janeiro de 2016, a Fundação Catarinense de Cultura (FCC) lançou o Edital Prêmio Catarinense de Cinema 2014/2015, com dois anos de atraso, já que a Lei Estadual nº 15.746/2012 prevê publicação anual. O pagamento dos selecionados foi realizado dia 16 de dezembro de 2016. Disponível em: <http://www.fcc.sc.gov.br/pagina/19692/fccefetuapagamentodoeditalpremiocatarinensedecinema>. Acesso em: 27 dez. 2016.

Também situado em Florianópolis e mesmo com projetos em outros estados como Paraná, São Paulo e Distrito Federal, o Instituto Câmara Clara não costuma cobrir todos os gastos com os recursos públicos que angaria para os seus projetos.

Por exemplo, o fato de já termos os equipamentos, a gente nem consegue justificar uma locação de equipamentos. Normalmente, cobre os custos básicos de produção. Não é um milagre a gente fazer o que faz com os recursos que tem, mas é porque a gente não está só no audiovisual. A gente também presta serviços, também está fazendo doutorado e tem esses outros meios de agregar valores para poder realizar. (TATI COSTA, 2016).

Além de não cobrir os custos, outra dificuldade enfrentada pela associação é que mesmo o documentário sendo produto principal dos projetos desenvolvidos, conforme Tati Costa, eles nunca conseguiram aporte a partir de editais voltados para o setor do audiovisual<sup>123</sup>. Geralmente, os recursos vêm de editais de artes integradas e patrimônio cultural, como da Fundação Nacional de Artes (Funarte) e do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).

Equipamentos próprios, mesmo que “singelos”, como classifica Tati, já que é uma câmera DSLR, microfone, gravador de áudio e ilha de edição e equipe reduzida, são a forma de reduzir custos e seguir trabalhando com os documentários. “É de baixo orçamento a nossa organização material”.

A florianopolitana Plural Filmes investe para ter equipamento próprio por entender que essa é a forma de viabilizar a produção de documentários e também de trabalhar de forma mais independente. “Se você for locar os equipamentos de filmagem, [...] às vezes você se delonga muito nas produções, requer um tempo maior para você estar captando e isso economicamente pode inviabilizar o processo”, explica Marcia Paraiso.

A equipe formada por colaboradores, na maioria de ex-alunos, que se unem aos projetos conforme identificação, seja pela temática, pelo gênero ou pela proposta em si, também é fator que torna viável a produção. Além dos próprios projetos, a Plural Filmes também desenvolve propostas de profissionais independentes que não possuem produtora e que se identificam, de acordo com Marcia, com a proposta de trabalho desenvolvida por eles.

---

<sup>123</sup> Conforme a lista dos selecionados, divulgada pela Fundação Cultural Catarinense em 16 de dezembro de 2016 (divulgação realizada dois meses após a entrevista), o Instituto Câmara Clara aprovou seu primeiro projeto em um edital audiovisual, com o projeto *Artes da Memória*, em nome de Daniel Choma. O recurso é de R\$ 80 mil.

As formas de captar recursos são diversas. “A gente já trabalhou de várias maneiras, com editais, com recursos do Fundo Setorial Audiovisual, da Ancine, e agora a gente está produzindo uma série para o canal Arte 1, com recursos da televisão”. A produtora também já produziu para a RBSTV catarinense, para o programa Santa Catarina em Cena, que era veiculado aos sábados, ao meio-dia, e que deixou de ir ao ar.

Marcia fala que captar os recursos para que eles deem conta da totalidade do projeto com o orçamento ideal é difícil. Nem sempre é possível produzir com “o conforto” que a produtora gostaria. “Mas a gente tem conseguido realizar mesmo quando a gente não capta todo o valor. A gente dá um jeito: corta aqui, corta ali, negocia... tudo para continuar produzindo, continuar vivendo do audiovisual”.

Quanto ao lugar ocupado na cadeia produtiva do audiovisual, Marcia vê a Plural Filmes muito abaixo da produção de outras regiões e isso está diretamente ligado às possibilidades de injeção de recursos no setor, “muito por conta da falta de uma cultura aqui, de investimentos aqui do Estado e do município, [...] porque existia o Funcine e não existe mais. Um descompromisso geral com a política do Estado e com a política municipal em relação ao audiovisual”.

Outra dificuldade é a disputa enfrentada com Paraná e Rio Grande do Sul, estados que possuem maior volume de produção e que atingem mais visibilidade, segundo Marcia, nos editais que preveem cotas regionais do governo federal. Nesta cota regional, além de figurar Santa Catarina, Rio Grande do Sul e Paraná, também entram na disputa Minas Gerais e Espírito Santo junto com a cota do Sul, como, por exemplo, em chamadas do Prodav. “Então a gente está sempre brigando ali na sobra, a gente está sempre na rebarba. É bem difícil, por isso que eu digo que aqui a gente está na resistência da resistência. Santa Catarina está na resistência. Quem produz realmente está resistindo”.

Já no litoral centro norte catarinense, na cidade de Itajaí, a posição parece ser diferente conforme a experiência da Tac Filmes e da Produtora Pangéia, que estão conseguindo angariar recursos do FSA e também municipal, já que a cidade possui uma lei de incentivo à cultura. Diego Lara diz que a Tac busca pouco os recursos estaduais. Para ele, os recursos federais dão conta da produção dos projetos, pois tudo é planejado dentro do orçamento proposto. Diego cita como exemplo o projeto atual que está em fase de circulação: “*A cara do futuro*, [que] é uma série de três episódios financiados pelo Fundo Setorial Audiovisual. Primeiro *case* regional de Santa Catarina. É um orçamento de meio milhão de reais e,

necessariamente, tem que terminar o filme com esse valor”. O projeto está sendo veiculado a nível estadual no canal SBT.

Quando o recurso é municipal, há investimento de orçamento próprio que pode ultrapassar os 50% do valor do projeto, de acordo com Diego. O edital é usado geralmente para a produção de episódios pilotos ou para desenvolver *teasers*, ou pesquisa audiovisual que permitam captar outros recursos para a realização das obras. “Então a gente sempre tenta otimizar recursos para fazer esses recursos virarem mais recursos para a gente continuar filmando, porque a gente vive disso. A gente não tem outra profissão [...]”.

A produtora possui equipamentos que usa, principalmente, na produção dos documentários, mas também terceiriza por vezes, sobretudo quando produzem ficção. A Tac sempre trabalha com empresas e profissionais locais. “A gente evita trazer gente de fora [...] É uma cultura da empresa, a gente é localista mesmo. A gente tem que trabalhar com as pessoas daqui, que se envolvem com o projeto e que crescem junto com a gente”, defende Diego. As pessoas contratadas para trabalhar são escolhidas por afinidade com o projeto e pelo profissionalismo que Diego diz ter identificado ao longo do tempo.

Isso porque a produtora também investe em cursos de formação na área e tem uma relação muito próxima com a comunidade, buscando democratizar o audiovisual na cidade. “[A gente procura] estar tentando transformar coisas não só no discurso, mas estar abrindo curso, estar exibindo filme. Tem cineclube na cidade. São coisas que a gente faz para tentar, efetivamente, mudar as coisas, mudar a cultura”.

Em função disso, ele vê a Tac como uma produtora reconhecida no contexto de Itajaí e de Santa Catarina. Ele arrisca dizer que ela está entre as principais produtoras do Sul do país. O que permite ele ter esse olhar é a circulação das suas obras, pois todos os filmes possuem licenciamento nacional e metade deles já foram lançados na Europa.

Diego Lara fala que a produtora está em transformação, pois a Tac produz desde documentários institucionais<sup>124</sup>, para os quais ela é contratada e trata-se de uma “carta na manga” economicamente, já que representa parte do faturamento da empresa hoje, até projetos de grande envergadura que estão fechando contratos de circulação com grandes canais.

---

<sup>124</sup> Aqui retomamos a discussão entre documentário e institucional. Para Diego, assim como para Lissandro, esses vídeos são documentários, pois não fazem uma propaganda ou vendem uma marca. Inclusive, Diego diz já ter sido contratado para um documentário institucional cujo tema era sustentabilidade ambiental em que a empresa contratante não era representada com uma imagem positiva.

A Produtora Pangéia possui um histórico parecido. Lallo Bocchino diz que ela foi a empresa mais reconhecida de Itajaí entre 2005 e 2010, quando recebeu diversos prêmios em festivais e também participou ativamente da política cultural itajaiense. Hoje, com a remodelação da produtora, Lallo tem trabalhado também individualmente. Ele representa a Pangéia, mas não necessariamente o nome da produtora está atrelado às obras que ele participa. Ele tem participado de projetos nacionais que em breve serão comercializados na TV através dos canais da ESPN, no *iTunes* e no Netflix. Então “tem uma diferença entre Lallo e Pangéia”.

Quanto aos recursos utilizados pela produtora, Lallo diz que sempre se valeram de editais ou contratações via prefeitura.

70% são por editais. Como a gente tem um bom currículo, então a gente consegue aprovar bastante projetos. É uma bola de neve, né. Você vai fazendo e vai ganhando currículo, aí você entra e concorre com outras produtoras, que, às vezes, não têm currículo, você acaba vencendo e porque a gente também sempre teve os projetos bem feitos. (LALLO BOCCHINO, 2016).

Os recursos costumam ser suficientes para os projetos de documentário, pois a produtora se organiza dentro do orçamento previsto. Na ficção, segundo Lallo, ocorre, por vezes, de ter que buscar recursos em outras áreas, pois, por exemplo, a equipe que esse tipo de produção demanda é maior. “Essa também é uma vantagem de fazer documentário, poder trabalhar com uma equipe menor, é mais barato de fazer”. A Pangéia possui equipamento, o que eles têm locado são câmera e operador de câmera. Também possuem uma equipe de parceiros que trabalham com a produtora, realizando intercâmbio entre as produtoras da cidade.

A TV OVO, em Santa Maria, também se envolve com formação audiovisual e com a política cultural da cidade.

Eu acredito que a gente sempre está à frente de discussões importantes para a política do audiovisual da cidade e do Estado. A gente está inserido nesse movimento da *Film Commission*<sup>125</sup>, na questão do fundo de apoio à cultura...

---

<sup>125</sup> A *Film Commission* de Santa Maria é um movimento recente que, assim como nas demais cidades do país, busca atrair a produção de filmes para a região em que atua. No site da Rede Brasileira de *Films Commissions* (Rebrafic) estão a FC de Garibaldi/RS e de Balneário Camboriú/SC, como órgãos estabelecidos. Em formação estão as de Santa Maria e Porto Alegre, no RS, a FC de Florianópolis e a rede catarinense de *Films Commissions*, e a FC de Curitiba, no PR. Disponível em: <http://www.rebrafic.net/pt-br/> Acesso em: 01 fev. 2017.

Está por dentro dessas discussões, talvez faltaria um pouco de participação e da gente ter tempo para ocupar o lugar enquanto classe dos realizadores audiovisuais. (MARCOS BORBA, 2016).

A cidade possui Lei de Incentivo à Cultura (LIC/SM) e são os recursos advindos dos projetos submetidos nela que garantem o funcionamento anual da associação. Marcos fala que há todo um esforço de captação de recursos, de gerenciamento e de prestação de contas que acaba tirando “energia da parte criativa de produção”. Além da LIC, a TV OVO conta com recursos de editais estaduais e federais. A nível federal, os recursos vieram sobretudo do programa de Ponto e Pontão de Cultura e do Ibram, em 2005, 2009 e 2012, respectivamente. A nível municipal, “a gente sempre se adequa aos recursos, até porque há uma disparidade, por exemplo, se no fundo estadual da cultura para fazer um documentário tu recebe 4, aqui em Santa Maria, para fazer o mesmo produto, a gente consiga aprovar no máximo 2”, numa alusão a números para exemplificar a diferença de recursos disponíveis.

Entretanto, esses editais não custeiam o valor real dos projetos e a associação precisa contar com o trabalho voluntário, pessoas essas que se identificam com a proposta da organização.

Na TV OVO, tem muito trabalho voluntário de jovens que ainda estão estudando, dos associados que não trabalham só na TV OVO, têm outros empregos e dedicam grande parte do seu tempo fora dos outros empregos para poder fazer essas produções [...]. Quase nunca elas recebem, então acabam doando o seu trabalho para fazer com que a TV OVO produza e consiga gerenciar as outras pessoas que estão diretamente ali. (MARCOS BORBA, 2016).

Com equipamento próprio, a TV OVO consegue gerir suas produções com o orçamento limitado. Quando necessita de algo que não possui, faz permuta de equipamento ou de espaço (para alocar material na sede da TV OVO) com produtoras parceiras da cidade. E quando há editais que necessitam de mais gente na equipe, profissionais locais da rede de relações da entidade são chamados para trabalhar.

O envolvimento com editais de diferentes esferas, sobretudo estadual e nacional, fez com que, segundo Marcos, a produção da TV OVO amadurecesse e chegasse a um grau de qualidade que hoje os coloca como um grupo do interior que é reconhecido na capital como um polo de produção e um coletivo que está inserido nas discussões do audiovisual e da cultura. Nacionalmente, a TV OVO se projetou na rede de pontos de cultura durante o Programa Cultura Viva, do governo federal, entre 2004 e 2011.

Montar equipe com profissionais com os quais já exista uma afinidade, seja por ter uma relação próxima ou uma confluência de ideias, é uma das características comuns dos realizadores. É dentro dessa lógica que a porto-alegrense Epifania Filmes também opera. A produtora contrata *freelancers* para a execução dos projetos, geralmente os mesmos, pessoas que são da convivência da Epifania, e realiza parcerias de coprodução com outras produtoras.

Mariana Müller relata que o equipamento foi adquirido com o tempo, isto é, com trabalhos desenvolvidos e editais que permitissem a compra de câmeras, lentes e luzes. Isso lhes dá mais flexibilidade para rodar os documentários. Locações só são feitas quando se necessita de algo muito específico, conforme a demanda do projeto.

A produção é organizada, principalmente, em cima de fomento público. Há alguns trabalhos com investimento privado e alguns com recursos diretos da televisão. O que ocorre é de uma obra abarcar diversos tipos de recursos até entrar em circulação, pois apenas um edital não costuma dar conta de todo o processo. Mariana cita como exemplo o documentário que foi para as salas de cinema *Filme sobre um Bom Fim* (2015). Eles começaram o filme com recurso do Fumproarte, da prefeitura de Porto Alegre, depois ganharam o edital de finalização do Iecine, da Secretaria de Cultura do RS, e fizeram o licenciamento com o Canal Brasil, que entrou como coprodução para que fosse possível terminar o filme. “É quase uma catarse, né, porque estou vendendo o filme que não está pronto ainda. Tu vendeu e tu usa esse dinheiro da venda para terminar o filme”.

Mariana faz parte da Associação de Técnicos Cinematográficos do Rio Grande do Sul (APTC-RS) e comenta que uma das bandeiras pela qual estão lutando é abertura de editais de distribuição, pois “tão importante quanto edital de produção é edital de distribuição, de finalização, para poder ter condições de comercializar”. Ela reconhece que pode haver quem comece a produzir o seu filme sem recursos apostando num edital de comercialização para pagar a produção, contudo, acha que é exceção, porque, para ela, “regra é tu fazer um filme e não ter como botar na rua”.

Sobre a relação entre o cinema e os recursos públicos, ela vê como possível trabalhar com o documentário em caso de uma recessão no fomento para o audiovisual porque ele encontra caminhos para ser comercializado na televisão e também é mais barato de produzir. Mariana argumenta que se ela trabalhasse só com recursos do FSA ela deixaria de fazer documentários.

O Fundo Setorial nada mais é do que um empréstimo. [...] a bilheteria do teu filme vai para o Fundo. Tu é obrigado a retornar no mínimo X por cento em



até X anos. Filme que faz bilheteria retorna o fundo inteiro e um pouco mais, às vezes. E filme que faz pouca bilheteria retorna o obrigatório. A ideia é que o fundo receba cada vez mais e aquele dinheiro é como se fosse um giro de caixa. Todos os filmes têm obrigatoriedade de devolução, independente do tamanho da produtora. Na minha opinião, uma produtora que faz *Tropa de Elite* devia ter uma obrigatoriedade de devolução maior, e a produtora pequena devia ter uma obrigatoriedade de devolução menor, para incentivar não só o cinema comercial, mas cinema de arte, porque senão vira uma coisa só, fazendo bilheteria para poder devolver ao Fundo. (MARIANA MÜLLER, 2016).

Nessa lógica, com a experiência que a Epifania teve com o *Filme sobre o Bom Fim*, o lucro que o filme fez de bilheteria não foi suficiente para sustentar a produtora, “porque eu não ia conseguir devolver nunca”, pondera Mariana.

O *Bom Fim* teve mais de 4 mil pessoas assistindo, um negócio que para documentário é absurdo. Ele circulou só em Porto Alegre e ficou 16, 17 semanas em cartaz que é maior do que qualquer filme de ficção que tenha passado em Porto Alegre no ano passado. É o filme que ficou mais tempo em cartaz desde os filmes do Teixeira no RS. Ele foi o décimo filme de documentário mais visto em 2015 no Brasil, concorrendo com filmes de grandes produtoras, e ele foi a segunda maior bilheteria de Porto Alegre só atrás da ficção *Real Beleza*, do Jorge Furtado. (MARIANA MÜLLER, 2016).

Assim, é preciso jogar com as formas de financiamento e com as janelas de exibição. Mariana também critica a cadeia produtiva do audiovisual, que para ela trata a cultura e o produto em si de forma secundária, mesmo com políticas públicas como o Brasil de Todas as Telas e a Lei da TV Paga.

[...] os apoios e financiamentos da cultura são vistos muito mais como uma ajuda à cultura do que como uma indústria em si. Tu vai gravar um documentário, uma ficção numa cidade, tu gera emprego e tu gera necessidade de prestação de serviço, [...] mas aqui é quase como se fosse uma galera se aventurando em fazer cinema e o governo está pagando porque tem incentivo fiscal [...] É quase como se fosse um prêmio de consolação para quem faz filme. (MARIANA MÜLLER, 2016).

Para ela, falta a leitura de que o cinema, seja ele documentário ou ficção, abre possibilidades para colocar lugares e histórias “no mapa do mundo” e entende que o papel de produtores como ela é de, para além de originar produto, produzir informação, o que influencia diretamente na vida dos lugares, com geração de economia e renda, registro e

divulgação de lugares, e das pessoas que se envolvem direta ou indiretamente com a obra audiovisual.

A caxiense Spaghetti Filmes já produziu com recursos próprios e parte da sua produção hoje é voltada para documentários institucionais. Lissandro Stallivieri diz que eles não têm tanta carga de institucional, uma vez que a produtora busca trabalhar com a ideia de filme, contextualiza a história das pessoas e da comunidade em relação ao produto/serviço da empresa que contrata.

A Spaghetti também se vale de editais e leis de incentivo para a produção dos documentários não institucionais e entende como uma importante ferramenta de fomento para o audiovisual e de impulsão da indústria cultural. A ressalva que Lissandro faz à questão da indústria cultural é a possibilidade que essa injeção de recursos também comece a moldar as produções, no sentido de trazer exigências técnicas e estéticas que podem diminuir a liberdade do documentário e do documentarista. Em Caxias do Sul há Fundo de Apoio à Cultura e Lei de Incentivo à Cultura.

Quando a gente entra para essa área do documentário... A gente já fez tanta coisa sem verba, pelo amor à arte, pela vontade de registrar uma história, então, quando a gente tem à disposição R\$ 35.000 [em referência à lei de incentivo] a gente tem que fazer acontecer o trabalho. (LISSANDRO STALLIVIERI, 2016).

A Spaghetti costuma administrar os recursos de forma que eles sejam suficientes para abranger toda a produção. Porém, Lissandro diz que eventualmente o orçamento passa do limite, “principalmente quando a gente está fazendo conteúdo ou obras culturais porque eu acabo me envolvendo com a história ou com conteúdo em si e acabo, às vezes, extrapolando”. Como a produtora investe alto em equipamentos, sobretudo pela localização, já que uma locação só seria possível em Porto Alegre, isso dá a liberdade para avançar nas diárias de gravação, como coloca Lissandro. Além do equipamento, ele diz negociar com a equipe quando as diárias ultrapassam o previsto. Outro processo que ele também diz não economizar é na edição: “a gente demora meses para editar um filme, nunca conseguimos quebrar essa regra”. A única função que eles não possuem dentro da produtora é a composição de trilha sonora.

Ele também não abre mão da equipe formada por profissionais da cidade.

Do ponto de vista operacional e estético, falando como diretor de documentário, eu confio muito na minha equipe, gosto muito de trabalhar com as mesmas pessoas e dar muita liberdade de criação. Para mim, o cinema é uma obra coletiva, eu ouço muito as pessoas que trabalham comigo, gosto dessa relação. (LISSANDRO STALLIVIERI, 2016).

O lugar que a Spaghetti ocupa, no ponto de vista de Lissandro, é a de uma produtora muito pequena em nível nacional, de média para pequena no Estado, mas é a principal produtora da região da Serra, tanto “em nível de produção e de infraestrutura”, sobretudo no setor de conteúdo audiovisual.

Guto Pasko vê a GP7 Cinema se colocando na cadeia produtiva audiovisual. Para ele, a produtora paranaense já não passa despercebida. “Hoje, as pessoas, o mercado, já sabem que a gente existe. Já conhecem algumas produções. Então, a gente já existe no mercado, mas ainda está muito longe da relevância que espera um dia ter”.

Mesmo localizada em Curitiba, próxima do eixo Rio-São Paulo, Guto diz que a GP7 está na periferia do Brasil e isso dificulta a negociação com grandes canais, porque faz mais sentido contratar alguém do eixo cujo processo de acompanhamento da produção é mais viável. Contudo, ele diz estar negociando com canais como Record, Sony e History Channel.

A gente começou a perceber que os canais estão nos procurando. Começam a olhar para fora do eixo Rio-São Paulo. Uma outra percepção, realidade. O olhar deles ainda é muito cuidadoso para produtores de fora. Você tem que provar para eles a capacidade produtiva. O prazo é apertado e com o nível de qualidade. Talvez pelo fato de estar perto da fronteira nos favoreça. (GUTO PASKO, 2016).

A equipe para a produção é organizada a partir das características do projeto e, quando necessário, A GP7 traz profissionais de outros estados. O que ele não abre mão é da montagem dos documentários. Quanto ao equipamento, a produtora possui câmeras, mas não costuma usar a estrutura disponível.

[...] tanto é que nos últimos anos nós deixamos de investir em equipamento. [...] Em termos de equipamentos, hoje eu acho arriscado investir grana nessas câmeras. Primeiro que seis meses depois já podem estar defasadas. E de repente o projeto necessita de outras. Então é mais interessante locar o equipamento. Tem que pensar o que é melhor em termos de qualidade no final. (GUTO PASKO, 2016).

Os recursos financeiros advêm, na sua maioria, de fomento público, como do FSA. No entanto, Guto também busca financiamento junto a canais de TV, pois, segundo ele, não dá para depender somente de edital, e faz uma crítica: “A maior parte das pessoas da nossa área são realizadores de projetos, um aqui, outro ali, alguns têm até o CNPJ, mas não é uma empresa [...]. Tem CNPJ de gaveta para participar de edital”. Buscar recursos fora do país é uma maneira de viabilizar a estrutura da empresa, então, ele tem investido em fundos internacionais, cursos no exterior e produção internacional.

A realidade da Virtual Pictures, no oeste catarinense, é bem diferente. Ernoy Mattiello coloca que a maioria dos projetos que a produtora desenvolve são patrocinados por empresas e entidades públicas. Joaçaba e Piratuba, cidades em que a produtora atua, não possuem leis de incentivo ou fundo de apoio à cultura, mas há uma movimentação em prol do desenvolvimento de políticas públicas para a área, segundo Ernoy. “O problema não é você encontrar um prefeito interessado em investir na cultura, [...] é simples. O duro é você encontrar mecanismos legais para fazer isso. [...] não tem a lei específica para fazer isso”.

A VMS já captou via lei Rouanet, mas, de acordo com Ernoy, a dificuldade é significativa, pois nas cidades em que a produtora atua têm muitas empresas grandes cujos centros de decisão são em São Paulo. Isso torna-se um entrave para conseguir apoio. Logo, ele busca patrocínios em empresas menores e locais e garante que há independência na forma de executar o projeto.

Isso não influencia na abordagem do tema, porque o primeiro ponto é: os meus patrocinadores não exercem nenhuma influência no conteúdo da obra, é ao contrário. Eu não busco patrocinador para depois definir o que eu vou fazer. Eu decido o que eu vou fazer e busco patrocinadores de áreas afins. (ERNOY MATTIELLO, 2016).

A produtora também injeta recursos próprios na produção para executar projetos nos quais acredita. Para produzir, a VMS conta com estrutura própria, porque a localização no interior do Estado os obriga a investir em equipamento.

Compramos equipamentos, fazemos outros trabalhos, mas não podemos pensar economicamente só no filme. Se você pensar só economicamente, o cinema de maneira geral no interior não é tão viável assim, então você tem que fazer um cinema de guerrilha. E eu acredito muito no meu entendimento do que é um marketing de divulgação, então isso me dá coragem para seguir na luta. (ERNOY MATTIELLO, 2016).

Quanto à equipe, ele não encontra dificuldades para realizar documentário, uma vez que é possível produzir com equipe reduzida. Já se quiser trabalhar com ficção, os problemas aumentam, conforme Ernoy, pois não há profissionais qualificados para certas funções, como, por exemplo, maquiagem e elenco.

Ernoy disse não saber se ele se vê como parte da cadeia produtiva do audiovisual. Ele conseguiu abrir caminhos na TV aberta, o que o coloca numa posição interessante de distribuição, mas considera que precisa “avançar muito ainda, no sentido de garantir condições para a produção do documentarismo e qualidade financeira e econômica para essas obras aí, obras difíceis de se realizar”.

Fernanda do Canto, que desenvolve seus projetos na capital catarinense, não se vê na cadeia produtiva do audiovisual, porque, segundo ela, realiza os projetos por conta própria e de acordo com alguma demanda, seja ela pessoal, social ou profissional, neste último caso a partir de editais de pesquisa.

Ela também se utiliza de recursos públicos e diz que está aprendendo a planejar os orçamentos de acordo com a produção. Nos primeiros editais ela teve prejuízo por não ter a dimensão desse processo de gestão. O que também permite a ela baratear os custos de produção são a aquisição de equipamento próprio, que é um kit de gravação composto por câmera DSLR, lentes, gravador de áudio e microfone, e pela parceria com profissionais que estabeleceu quando trabalhou no mercado publicitário. “Às vezes participo de trabalhos de forma gratuita ou por trocas não monetárias, que é muito mágico e o set fica mais leve. Meus recursos humanos acabam sendo esse tipo de troca”, comenta Fernanda.

Isabelle Mesquita também trabalha com essa lógica na capital paranaense. Ela tem equipamento e quando precisa de algo mais sofisticado, busca parcerias com pessoas em quem ela confia, que já conhecem o seu jeito de trabalhar e se organiza na base da troca de serviços. Assim, ela prefere submeter propostas em editais cujas exigências não ultrapassem os recursos que ela tem disponíveis. De acordo com Isabelle, há editais que, por vezes, exigem alteração das ideias de projeto, o que ela considera um tanto agressivo. Ela tem desenvolvido projetos com recursos próprios.

Ela se vê de forma aguerrida na cadeia produtiva do audiovisual.

A palavra é guerreira, porque os meus trabalhos faço com muita raça, porque eu realmente acredito na proposta. Mas se eu fosse pensar e mensurar todos os ganhos e perdas, não é convidativo você enfiar a cara. Eu gosto muito do cinema, eu tenho amor à arte de forma geral, então eu não me preocupo

como eu vou conseguir, eu me preocupo em fazer, é isso que me preocupa. E não me preocupo também quando isso vai chegar na mídia, eu gosto de ter aquela sensação de ver ele pronto porque mostrar é uma consequência. (ISABELLE MESQUITA, 2016).

Já Yanko Del Pino, da paranaense Rodando Filmes, se vê como um artesão na cadeia produtiva.

Trabalho com cinema desde 1980 e todos os meus filmes são absolutamente autorais, assim como um artesanato. Minha produtora é pequena, eu sou sozinho, e assim eu trabalho. Dessa forma é que eu me enxergo na cadeia. Já trabalhei para televisão, já trabalhei para propaganda, mas o meu gosto mesmo está em projetos autorais e dessa forma procuro trabalhar. (YANKO DEL PINO, 2016).

Ele produz com recursos de editais, alguns advindos do fundo municipal de cultura, outros da Lei de Incentivo à Cultura de Curitiba. Quando os recursos são da lei de incentivo, ele conta com profissionais que fazem a captação. Mas Yanko diz que também faz filmes sem dinheiro, já que possui uma pequena estrutura própria de equipamentos e também negocia com amigos ou faz permuta. Quando possui recursos, costuma contratar prestadores de serviços. “As minhas produções são despretensiosas do ponto de vista financeiro”, diz Yanko, que afirma que é possível dar conta da produção com recursos de editais, mas que não consegue divulgar o filme como gostaria.

A leitura do *modus operandi* nos leva a entender que a produção varia conforme a posição assumida por cada realizador. Essa posição diz respeito à localização geográfica em que se encontra e como o contexto em que se insere influencia a sua produção ou, ainda, pela forma como vê e se vê na cadeia produtiva do audiovisual. Exemplo disso são as diferentes leituras encontradas em Santa Catarina. As produtoras de Itajaí trouxeram um ponto de vista propositivo em relação à produção, muito porque com o grande investimento em currículo e em distribuição, sobretudo em negociações com canais de televisão, têm conseguido manter sua rotatividade em alta e aprovar projetos de grande porte em editais federais. A existência da lei municipal de incentivo também proporciona impulso da produção, diferente de Florianópolis, em que a lei está desativada, ou em Joaçaba ou Piratuba, que não existe.

Os demais produtores dos outros dois estados se utilizam da lei municipal, ou do fundo de apoio quando existe, seja em Curitiba, Caxias do Sul, Porto Alegre ou Santa Maria. As falas mostram o papel importante que esses recursos desempenham na cadeia produtiva do documentário, que não é visto como uma dependência, mas como um impulso para a

produção e como obrigação do governo em fomentar essas políticas públicas, sobretudo, pelas dificuldades que o mercado impõe nesta área historicamente, como já debatemos ao longo desta tese. Torna-se papel do Estado, por vias políticas e econômicas, influenciar na regulação quando há falhas no mercado e fomentar a vida social dos bens.

Dentro desta perspectiva, podemos salientar como característica comum o investimento de recursos próprios, sejam eles financeiros ou materializados em equipamentos, disponibilidade de equipe ou vontade de produzir audiovisual para complementar o financiamento público. Os equipamentos, para parte dos realizadores, foram adquiridos por meio de editais e são eles que, hoje, viabilizam essa independência na produção, já que a locação externa é algo que não precisa contar nos atuais planejamentos. Ou podemos inverter a leitura, a de que o financiamento público, hoje, é um complemento para a realização de documentários na região Sul, pois, muitos salientaram a importância de ter equipamento próprio para poder produzir de forma independente e também a capacidade de formar equipes dispostas para a produção de documentários. Assim, se o recurso econômico não cobre os gastos do projeto ideal, há negociação, alguns cortes ou contrapartidas para que o projeto possa ser executado como deve ser ou para que se aproxime do imaginado. Essa característica está presente na fala tanto dos realizadores que se constituem enquanto coletivos até para as produtoras que já estão inseridas de uma maneira mais sólida no mercado audiovisual, que evidenciam atributos tanto políticos quanto econômicos, culturais e sociais.

Também, muitos dos realizadores ocupam posições nos debates a respeito da política cultural de seus municípios e de seus Estados. Essas esferas se retroalimentam com a nacional e permitem que a área se desenvolva. Se, por um lado há retrocessos, como a diminuição da injeção de recursos estaduais, muito influenciado pelas trocas de governos, esse debate precisa ser mantido, pois exerce pressão enquanto classe para que as políticas não se tornem defasadas ou não sejam abandonadas.

Outra característica de praticamente todos os realizadores é a organização da equipe de produção a partir de parcerias, que podem envolver trocas monetárias, permuta de serviço ou trocas não monetárias. Pelos relatos dos entrevistados, as equipes se formam a partir de afinidades, característica essa que remete ao que Migliorin (2012) chama de redes de produção que se formam com intensidade de conexão. Trata-se precisamente essa ideia de estar afinado em função da relação de estarem juntos e de envolverem trocas e práticas em torno de um desejo comum (MIGLIORIN, 2012). Essa rede acaba se desenvolvendo localmente, lugar onde grande parte dos realizadores diz formar sua equipe de profissionais.

Isso pode ser pela afinidade, mas também pelo entendimento de valorização do profissional local, o que, conseqüentemente, impulsiona a cadeia produtiva local, que entendemos como fator político e cultural dentro da autonomia do processo documental.

Quanto à cadeia produtiva nacional, de maneira geral, todos os realizadores entrevistados se veem como pequenos, muitos pequenos ou não se sentem integrados a ela. Por mais que algumas produtoras já tenham produzido e circulado seus filmes em outros estados e até internacionalmente, elas se veem acanhadas em relação ao centro produtivo do país que é Rio de Janeiro e São Paulo, geralmente citado em suas falas. Ainda, outro fator que as diferencia e que influencia a forma como se veem na cadeia produtiva são as diferentes formas de se organizarem na produção de documentários e as maneiras díspares de pensar o audiovisual. Isto é, há quem tenha sua produção voltada sobretudo para o documentário; há quem trabalhe documentário e ficção; há os que mesclam os dois tipos de filme e ainda vão para a área da publicidade; há os que agregam a formação à produção, ou a prestação de serviços; há os que sobrevivem somente do audiovisual sem publicidade; outros com publicidade; e ainda outros que têm o audiovisual como mais uma de suas atividades, geralmente atividade esta de cunho social, como a produção desenvolvida pelo Instituto Câmara Clara ou pela TV OVO. Mesmo que haja essa diferença sobre como pensar e articular o documentário, seja ele visto como negócio ou não, há uma latência comum de acreditar na potência do documentário pela viabilidade de produção e impacto que gera ou importância que carrega pelos conteúdos que aborda.

Também se mostra pertinente, nas falas, a dificuldade das janelas para distribuir o documentário. Se, por um lado, acessar as telas do cinema é quase impossível na rota da distribuição, a televisão comercial, estimulada com a lei da TV Paga, é o caminho que se torna quase que único. As TV's públicas e educativas acabam se tornando possibilidades para os realizadores que carregam os traços de produção de cunho mais social e não com fins lucrativos, por isso elas se tornam desvios. Isso também nos traz outro indício, de que o pensamento dos realizadores, hoje, não é somente voltado para a produção, mas há uma preocupação com a circulação, tanto que para alguns dos entrevistados, pensar a sua inserção na cadeia produtiva significa pensar os locais por onde seus filmes vão circular. Nos deteremos na circulação no próximo subtítulo.

Ao pensar a produção, cabe aqui abordar outra questão da entrevista semiestruturada, que indagava a respeito de uma unidade ou semelhança na produção documental brasileira, seja a nível nacional, regional, estadual ou no entorno em que os realizadores vivem. Se as



respostas das entrevistas até então, de certo modo, agrupam quase sempre os mesmos realizadores, por apresentarem uma certa unidade na sua forma de pensar, se estruturar e organizar sua produção, essa questão modificou significativamente essa lógica de unidade e espalhou as opiniões.

A riqueza cultural do país e a forma natural com que se trabalha com ela é uma das características apontada por Lissandro Stallivieri, da Spaghetti Filmes. Para ele, há uma certa unidade no documentário brasileiro que o caracteriza, mesmo que com diferenças de produção e de linguagem. “Tem uma característica muito comum no documentário brasileiro que é um pouco, assim, essa coisa talvez do personagem, da câmera mais crua, da edição mais crua”.

Diego Lara, da Tac Filmes, acredita que não existe uma linguagem documental brasileira, mas que há documentaristas brasileiros que influenciam o mundo todo. Assim como Lissandro, Diego vê uma unidade na forma como o documentário brasileiro retrata as realidades do país, que é essa imersão na história, diferente, segundo ele, de documentários estrangeiros, em que, por vezes, o documentarista tem um distanciamento da narrativa.

E eu acho que o brasileiro, não digo todos, tem muita gente que entra na história e conta a história de forma diferente. Principalmente agora nessa nova onda que eu estava te contando, que eu vejo cinema de quilombolas, cinema de quebrada, cinema contado por indígena. É você contando sua própria história, no final das contas. É muito legal. (DIEGO LARA, 2016).

Neste contexto de diversidade e de inserção nas diferentes realidades que compõem o cenário brasileiro, Mariana Müller, da Epifania Filmes, entende como unidade a temática da cultura local. Para ela, em qualquer região que se produza um documentário, ele vai falar sobre questões que dizem respeito, de alguma forma, àquela realidade local, isto é, o contexto em que se está inserido. Isso gera filmes que tratam de questões mais fechadas, mais regionais, mas também podem se tornar questões universais, dependendo de como a narrativa é construída e do tema abordado.

Se as realidades são diferentes e os sotaques são muitos, Isabelle Mesquita entende como unidade o idioma e a “vontade de compartilhar os modos de ver a vida”. Para ela, esse movimento endossa o entendimento do Outro a partir das diferenças. É a diversidade que para Yanko Del Pino, da Rodando Filmes, se constitui como unidade da produção documental brasileira. Há pluralidade tanto na estética quanto nas estratégias adotadas para produzir.

A maneira de organização da produção, sobretudo entre os grupos que se formam de maneira coletiva, é a unidade elencada por Marcos Borba da TV OVO.

Eu acho que a produção tem traços bem parecidos e talvez até traços estéticos parecidos, porque o barateamento dos equipamentos hoje, a facilidade e a forma como se grava hoje são um ponto parecido em todos os coletivos, então nos dá uma forma parecida. (MARCOS BORBA, 2016).

Contudo nem todos veem uma unidade na produção. Chico Faganello, da Filmes Que Voam, disse que nunca pensou a respeito, mas que a ele parece não haver, por ser uma produção distanciada, tanto em forma quanto em conteúdo, que está diretamente ligada com a maneira que os filmes são distribuídos.

Porque agora, por exemplo, uma das janelas mais perseguidas é da TV a cabo, então é tudo meio formatado para TV. Documentário para cinema é um negócio raro, as distribuidoras não querem. Então você consegue viabilizar se escreve segundo o estilo e o jeito da programação de uma emissora pré-determinada. Então isso é, sim, um pouco limitador, digamos, em termos de forma, pelo menos. E se você fizer diferente, sinto muito, eles não distribuem. E se você fizer um documentário longo é diferente, os distribuidores de cinema fogem de documentários, são poucos. (CHICO FAGANELLO, 2016).

O que podemos extrair dessa reflexão de Chico é de que a distribuição influencia na linguagem, na estética e nos temas das obras a serem produzidas. Essa lógica influenciada pela distribuição é a característica comum apontada por Ernoy Mattiello, da VMS Produções. “Em termos estéticos, eu vejo que os produtores de documentário têm se apoiado muito em uma linha de produção, um formato que agrada mais a rede pública de televisão, que é o formato dos projetos do Doc TV”. Entretanto, ele vê uma unidade estética da Região Sul, que é diferente da do restante do país e critica que há um distanciamento entre os profissionais da área, que ele chama de desunião, sobretudo, em Santa Catarina.

Lallo Bocchino, da Pangéia Produtora, diz que, pelo menos em Itajaí, há intercâmbio entre as produtoras e que isso, junto à questão da distribuição, tem criado uma unidade de pensamento que é de que “a gente não vai fazer o filme para ficar engavetado, esse filme vai ser produzido e já vai ser veiculado”. Hoje, os filmes já são vendidos antes mesmo de estarem prontos e vão, principalmente, para televisão, em função da Lei da TV Paga.

Tati Costa, do Instituto Câmara Clara, e Fernanda do Canto, preferiram não responder à questão. A segunda por não conhecer muito os documentários locais e regionais e a primeira por não ter dados suficientes para elaborar um parecer.

Guto Pasko, da GP7 Cinema, levanta dois pontos. A partir do orçamento, para ele, é possível falar em uma unidade, porque ele “interfere no resultado final”, porém, ele acredita que não há necessariamente uma unidade porque o que influencia diretamente é a experiência e o olhar do documentarista. “O grande desafio do documentarista ou diretor é como contar essa história”.

O olhar do realizador também é o que Marcia Paraiso, da Plural Filmes, compreende como unidade. Para ela, é possível ver características em comum na filmografia de um diretor. “Eu acho que o documentarista, ele acaba trabalhando, sendo recorrente numa temática, ele acaba buscando no geral a mesma temática, voltando a ela. Agora eu não vejo uma unidade nacional, uma unidade regional”.

Esses múltiplos pontos de vista são interessantes, na medida em que promovem a diversidade de entendimentos e de relações com o documentário e com o processo de produção e circulação, assim como podem ser sintoma de algum problema de ordem mais profunda do contexto do documentário. Trata-se de uma questão que não é necessariamente binária e/ou excludente.

Como podemos observar, há realizadores que veem na temática e na forma de abordagem de linguagem e estética uma linha comum que, de alguma forma, cria a ideia de unidade da produção documental. Dentro disso, temos a diversidade cultural brasileira e o modo como os documentaristas se defrontam com ela. Neste eixo, também podemos incluir a ideia de que os equipamentos utilizados e formatos de equipe também influenciam diretamente o produto final e são entendidos como uma das unidades encontradas na produção. Se para alguns, esses elementos representam uma unidade, esta perspectiva se dá a partir de um ponto de vista particular, já que são indícios de um debate profícuo a respeito dessas características identitárias. Se elas se delineiam desta forma, é porque se formam a partir das vivências e experiências dos próprios realizadores e não, necessariamente, de uma troca articulada, ou de uma escola documental, ou até mesmo uma indústria, que influencie a produção e o pensamento a respeito do documentário.

Mas a postura de que não há uma unidade na produção também encontra respaldo. Para quem traz esse ponto de vista, o olhar do diretor e a forma como ele conta a história são características que podem gerar uma unidade dentro de sua filmografia, mas acredita que não há uma correlação com outras produções. Assim, como também há quem entenda que não há uma unidade na produção, mas alguns elementos da distribuição que determinam as obras, como a busca pela veiculação no espaço da televisão.

Ao pensar a cadeia produtiva do audiovisual enquanto um processo que carrega características comuns, o ponto de vista dos realizadores mostrou o quanto ela ainda não contempla, por um lado, as diversas formações que se organizam em torno do audiovisual e como a indústria, já que falamos em cadeia produtiva, é excludente, a ponto de ter quem não se veja integrado a ela, como abordado anteriormente, o que também gera algumas assimetrias, como as dificuldades de produção, de circulação, o orçamento limitado e as regulações, questões que influenciam diretamente sobre a ideia de haver uma unidade na produção documental.

#### 4.3 O LUGAR DA CIRCULAÇÃO

De modo geral, entre as críticas tecidas aos realizadores ao longo do tempo estava a de que muitos preocupavam-se em produzir, mas não tinham um olhar voltado para a circulação. E esse direcionamento, como já abordado, também estava nas políticas públicas, que sempre contemplaram mais o eixo da produção em detrimento da distribuição e da exibição, questões essas que contribuíram, em alguma medida, para o desequilíbrio dessa tríade.

O que podemos perceber com esta pesquisa é que a circulação já não é alheia à produção, tanto que algumas questões sobre distribuição foram abordadas na própria produção, pois o modo de pensar sobre os dois eixos já está mais coordenado. Contudo, há quem ainda não consiga abarcar a circulação em função da complexidade e do fôlego que ela exige. As formas de trabalhar com a distribuição estão relacionadas à maneira como se constituem a produção e a organização dos realizadores e das produtoras. Questionamos a respeito de como a circulação é pensada, se os realizadores se preocupam com um público-alvo para suas obras, se há entrecruzamento entre produção e circulação e como eles veem a circulação de seus filmes em relação à circulação macro brasileira, no sentido de correlacionar os contextos.

Isabelle Mesquita associa seus documentários autobiográficos com suas pesquisas de graduação, o que pauta o lugar em que seus filmes circulam, isto é, o circuito universitário. Ela também busca articular exibições com a Cinemateca de Curitiba e inscreve em festivais, embora esteja um pouco descrente desse circuito, que diz ser cansativo pelo tempo que é necessário empregar para as inscrições. “Infelizmente a gente não recebe um retorno, nem financeiro para mandar o projeto e, muitas vezes, você tem que bancar o envio do material,

DVD, disponibilizar cartazes, enfim...”. Segundo ela, a inscrição em festivais ainda limita a possibilidade de liberar os filmes na internet, já que muitos solicitam ineditismo.

Ao comparar com o contexto macro, Isabelle vê seus filmes como “praticamente clandestinos”. Ela considera o trabalho com audiovisual uma administração complicada, mas que é importante não desistir. “É mais pela fé, pelo amor, porque infelizmente os padrões em que as coisas são feitas no Brasil não são justos, são desiguais, [...], mas a gente sabe que é um caminho longo [...]”.

Ao não se inserir no contexto da produção comercial, Isabelle afirma que não pensa seus filmes para um público-alvo. Para ela, seus documentários são tão autorais que é somente a partir da finalização que ela consegue inferir em qual público ele poderá ter uma recepção maior. Ela pensa que o entrecruzamento entre produção e circulação é importante, mas vê esse arranjo ainda muito tímido no documentário que produz.

O que eu vejo do papel da divulgação com a produção, é que, pelo menos, na parte do documentário, eu confesso para você que não tenho tanta paciência para fazer essa ligação que você está dizendo, da exibição, de ir atrás. [...] Então quando você, autor, já está desgastado por toda a produção do filme e tem que fazer isso, você não tem uma equipe e tem que ser você mesma ali, é complicado. Agora quando você tem oportunidade de contratar uma empresa que vai fazer um marketing para você, que entenda como é o processo e veste a camisa, isso seria um sonho. (ISABELLE MESQUITA, 2016).

Fernanda do Canto também comenta que cada vez mais os projetos aliam produção e circulação, entretanto ela diz que não tem muito interesse em saber sobre a distribuição e também não se preocupa com público-alvo. Ela sabe da necessidade de se pensar sobre isso, mas afirma que ainda não consegue ter essa definição precisa do público-alvo das suas produções. Para circular os documentários, Fernanda fala que “devolve” para quem ajudou a realizá-los, isto é, para a equipe e para as pessoas que ela entrevistou, que por sua vez distribuem para a sua rede de amigos e/ou conhecidos. “Eu não me preocupo muito em distribuir massivamente. Até gostaria de ter um cronograma de editais ou festivais onde se pudesse inserir este tipo de trabalho”. Outro fator que influencia Fernanda a não se dedicar

aos festivais é porque ela acha que o que ela produz não condiz com esse circuito e nem com a circulação macro tradicional<sup>126</sup>.

Eu vejo que os documentários que circulam em festivais, que são conhecidos, que a gente chega a saber, eles são altas produções e eu não faço altas produções. Eu tenho muitas delimitações técnicas que não me permitem hoje fazer esse tipo de circulação. Eles não se encaixam, não se encontram. Mas também eu não tenho a pretensão de fazer nada que vá para Cannes. Então, tudo bem, eu não tenho nenhuma frustração com isso. (FERNANDA DO CANTO, 2016).

A produção com temas locais leva a TV OVO a trabalhar com o cineclubismo. Segundo Marcos Borba, a associação sempre se volta para as comunidades registradas para exibir os documentários. Como possui estrutura para exibição itinerante, organiza sessões sempre que possível. A TV OVO também busca prever exibições nos seus projetos e investe em projetos de difusão e circulação quando os editais permitem. Um desses projetos realizou sessões nos distritos rurais santa-marienses.

Também realiza parcerias com TV's universitárias da cidade, bem como com a comunitária e a legislativa, que possuem necessidade de programação; ainda inscreve em festivais, de acordo com o perfil do documentário, distribui DVD's e disponibiliza na internet. Marcos diz que a internet tem trazido retornos de visualizações e muitos comentários como, por exemplo, um documentário sobre benzedores e conhecedores de ervas medicinais que, em menos de três anos, está em quase 60 mil visualizações. Mas nada que traga rentabilizações financeiras a partir das exibições, somente retorno de público.

A TV OVO já exibiu na TVE-RS, canal público em vias de extinção pelo governo do Estado, mas que tem recebido apoio da sociedade para continuar existindo. A TV OVO nunca chegou a exibir em uma sala de cinema. Marcos vê pouco espaço para o documentário brasileiro no cinema e acredita que os caminhos possíveis são as salas de cinema alternativas e salas do poder público, como existe em Porto Alegre. "Aqui em Santa Maria é no cineclube ou nas sessões itinerantes que a gente realiza, que a TV OVO acaba exibindo e encontrando com o público, ou em eventos". A cidade já teve o Festival Santa Maria Vídeo e Cinema (SMVC) que era uma importante janela para esse contato, mas que terminou em 2012. Contudo, o planejamento coordenado entre produção e circulação "ainda é muito

---

<sup>126</sup> Tanto Fernanda quanto Isabelle foram mapeadas a partir dos festivais. Ao dizerem que elas não produzem para festivais, não quer dizer que não inscrevam suas produções nesta janela. Depende do festival, do tema e do documentário produzido para se inserir neste circuito.

embrionário”, pois, segundo Marcos, não há uma estratégia definida para a circulação, uma vez que a TV OVO sempre se envolveu muito com as discussões para fortalecer o eixo da produção. Ele comenta que há parceiros da TV OVO que possuem experiência com comercialização, mas que a entidade nunca comercializou suas obras. Mas já existe um movimento para buscar isso.

A relação com o público-alvo é dicotômica entre a recepção e a possibilidade de experimentações estéticas e narrativas. O público está presente no planejamento, mas não é determinante, como podemos perceber pelas falas da maioria dos entrevistados e aqui reafirmado por Marcos:

[...] a gente não tem direcionamentos assim: produzir para jovens, produzir para adultos... Mas a gente produz preocupado com alguém e esse alguém é quem? É o sujeito que vive naquele lugar [aonde as histórias são registradas]. Ao mesmo tempo a gente não produz direcionado para aquele sujeito porque a gente tem essa autonomia criativa que a produção de documentário tem que ter. (MARCOS BORBA, 2016).

Esse arranjo também é comum ao Instituto Câmara Clara. O público-alvo são as pessoas que participam do projeto, que recebem DVD's e distribuem para sua rede de contatos, o público associado aos entrevistados, estudantes e pesquisadores. Eles também realizam exposições nas comunidades registradas.

No projeto que a gente desenvolveu nos distritos rurais de Londrina, um dos resultados do projeto era 28 exposições pelos distritos onde a gente percorreu. A gente pensa o projeto já como um todo, com pré-produção, produção e circulação. Então fazemos a distribuição em comunidades específicas que participam do projeto. Outras comunidades não, preferimos via TV. (TATI COSTA, 2016).

Tati Costa diz que eles possuem um canal importante junto às universidades e bibliotecas. “Lá no Paraná tem o sistema de bibliotecas, onde você doa X cópias para o sistema e eles redistribuem para bibliotecas do Estado. Isso tem no Paraná e em São Paulo”. O Câmara Clara distribui também para parceiros e cineclubes. Para isso, já prevê nos projetos uma verba para enviar os DVD's via Correios. “A gente acredita que sem exposição não tem porque ter produção, certo? Então a gente procura sempre pensar no seu circuito”, é o que Tati defende ao falar da relação entre produção e circulação. “Inclusive, quando estamos

editando, esse pensamento sobre quem vai assistir participa do processo de edição. Aonde vai circular esse projeto?”

O Instituto também licencia os documentários para exibir na TV Escola, a principal parceira atualmente. É um licenciamento gratuito. Tati diz que já receberam por alguns licenciamentos para o Canal Futura e para a TV Justiça. Já os festivais não são prioridade. “A gente não tem mais mandado para festival porque festival é um custo e está tendo muita demanda e a gente não recebia nenhum retorno, e isso foi desanimando”.

A internet tem sido um dos objetivos das produções do Câmara Clara. Todos os filmes produzidos estão no *Youtube* e no site do Instituto. Todavia, ao pensar na circulação macro, Tati vê a TV como o espaço de exibição para a produção do Câmara Clara.

A TV também é a principal janela para os documentários da Tac Filmes, impulsionado principalmente pela lei da TV Paga. A produtora também possui uma parceria com o canal SBT de Santa Catarina, canal aberto, o que geralmente é mais difícil de se conseguir, pois, segundo Diego Lara, a TV aberta não costuma investir em documentário.

A gente tem uma necessidade bem grande de exibição. A gente ama licenciar conteúdo. Obviamente a gente ganha dinheiro e nossos filmes passam em mil lugares, mas a gente sempre pensa na formatação do projeto e a realização, a entrega final, me permito dizer assim, numa lógica de que ele vai ser funcional para alguma emissora ou ele vai ser funcional para festivais e assim por diante. [...] Porque a gente sabe que televisão atinge muito mais gente do que festival. (DIEGO LARA, 2016).

O foco da Tac Filmes é direcionado para as TV's pagas em função da demanda de conteúdo que elas apresentam. Entre os canais que a produtora tem licenciado seus documentários está a Globosat e o Cine Brasil TV. O licenciamento acaba restringindo a disponibilização das obras na internet. Diego fala que sempre que possível eles postam os documentários no *Youtube* e no *Vimeo*.

Além disso, a Tac investe em exibições locais e criou o seu “próprio cinema”, como disse Diego. O Cinemargens é uma mostra nacional de cinema que surgiu porque Itajaí e Navegantes ficaram sem salas de cinema durante um período.

A gente traz filmes de outros lugares e divide espaço com outros cineastas nas janelas de exibição para passar não só nossos filmes, mas outros filmes de Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Paraná... A gente tem um foco bem grande no Sul do país e divulga bastante filmes de outros lugares do Brasil. (DIEGO LARA, 2016).



O público-alvo sempre é pensado nos projetos desenvolvidos pela Tac. Há um estudo sobre ele para cada projeto, pois, para Diego, se não houver essa preocupação, “sem uma definição bem clara do que você está fazendo, você não consegue ter acesso aos recursos”, sobretudo aos do FSA que, segundo ele, possuem uma cobrança sólida em relação a essa questão. “Tem uma linguagem específica que você tem que usar, tem uma formatação específica que você tem que usar, tem diversas ferramentas e recursos que você tem que fazer para atingir esse público”. E, para Diego, isso não impede que o filme atinja outros públicos que não foram imaginados.

A visão de, desde o início, voltar-se para o documentário como um produto que deve circular dá à Tac segurança em relação ao seu lugar na circulação macro brasileira, seja produzindo para televisão, seja direcionando suas obras para o circuito dos festivais. “Mas eu acho, numa autoanálise, eu acho que a gente tem um sucesso bem legal na parte da exibição do nosso conteúdo e de conseguir dialogar com pessoas de todo o Brasil, mesmo fazendo as coisas até regional demais”. Nessa relação entre produção e circulação, Diego diz que eles já chegaram a um determinado nível de suas produções que o lugar em que o documentário irá circular não influencia diretamente na produção, mas que já houve um tempo em que as escolhas da narrativa eram determinadas pela janela. “E se não quiserem passar nosso filme, a gente tem a nossa janela que é o Cinemargens e uma rede de contatos boa, com os festivais e parceiros que acabam exibindo os nossos filmes em outros lugares”.

A TV também é o caminho que a Plural Filmes tem encontrado para seus documentários, mas não só. Os licenciamentos são para canais pagos como TV Brasil, Canal Curta e Arte 1. Na TV aberta já licenciaram para a RBS TV. Marcia Paraiso diz que a maioria dos projetos já nasce para a televisão. Já os projetos realizados a partir de editais são os que necessitam buscar alternativas de exibição. “Eu tenho muito essa preocupação de quem vai ver o nosso filme”, por isso Marcia diz tentar todas as possibilidades de exibição. Como exemplo, ela cita o documentário de longa-metragem *Terra Cabocla* (2014), sobre a resistência do povo caboclo em Santa Catarina, em que eles realizaram exibições no planalto catarinense, local onde se passa a história, levaram para o cinema, mesmo que por um fim de semana, exibiram em cineclubes, distribuíram DVD's para professores do ensino médio e licenciaram para o Canal Brasil. A Plural também explora a exibição pela internet.

A internet é um veículo excepcional, maravilhoso, uma janela muito impressionante. [...] A gente botou um *trailer* e teve um milhão e 200 mil visualizações, assim, coisa que seria impensável um tempo atrás sem internet, então, nesse sentido, a internet democratizou muito o acesso às produções. Pena que isso não se reverte financeiramente para o realizador. Ainda não, né. (MARCIA PARAISO, 2016).

Marcia acredita que o entrecruzamento entre produção e circulação é muito mais presente hoje em relação há 15 anos, por exemplo. Quanto ao público-alvo, ele é pensando desde a gestação do projeto da Plural Filmes, contrapondo-se à visão de outros realizadores da região.

Hoje em dia acabou essa história de você fazer o filme para você mesmo, arte pela arte. Quando você faz com algum recurso, quando você pega qualquer recurso, seja público, privado, patrocínio, você tem que deixar claro no projeto qual é o público que você deseja alcançar. Mas o que a gente tem percebido na prática, na realização, é que quando você faz o filme, esse público pode mudar bastante, pode ampliar, pode, de repente, abrir uma janela para um público que você não tenha pensado antes... (MARCIA PARAISO, 2016).

Mesmo com a preocupação em relação ao público e com os caminhos possíveis que a televisão tem aberto para exibir documentários, sobretudo no circuito pago, ao analisar a circulação macro, Marcia acredita que o documentário ainda é pouco exibido no Brasil. Essa barreira se dá para os realizadores que querem exibir e para o público que quer assistir. Há uma dificuldade de acesso, segundo ela, e que se alguém está a fim de assistir a um determinado documentário, ou um documentário sobre determinado tema, ainda precisa pesquisar para encontrar filmes que gostaria de assistir. Já do lado do realizador a dificuldade está em conseguir espaços de circulação.

[...] A gente esbarra em uma série de questões pelo fato de não estar no Rio de Janeiro, em São Paulo, por exemplo. Eu acho que é bem irritante você ter que provar muito mais que teu produto é bom, mesmo produzido fora do eixo. Então até em relação a você conseguir que um crítico veja seu trabalho é complexo. A batalha por estar fora dos grandes centros produtivos é grande, ela existe. [...] A gente ainda fica um pouco aquém das possibilidades das grandes televisões. A gente tenta, sim, romper essa barreira. Eu gostaria de ter meus filmes - sou documentarista independente - mas adoraria que meus filmes passassem na Globo, passassem em canais abertos de televisão, porque teria muita visibilidade com isso e um público além que já vê nossos trabalhos teria um acesso aos nossos trabalhos. Mas é complexo, é difícil. (MARCIA PARAISO, 2016).

Para ela, nem todos os produtores têm a preocupação com o momento da distribuição e quem pode, acaba por terceirizá-lo. Muitos ficam presos aos festivais, que, para Marcia, é um público muito restrito, uma exibição “entre nós mesmos, eu diria”.

Foi em festivais que a Produtora Pangéia teve um ápice de circulação, entre 2005 e 2010, que a tornou conhecida. Após esse período, nos últimos três anos e meio, ela exibiu seus documentários, direcionados ao público adulto, na TV aberta, no canal TV Brasil Esperança, com sinal em Itajaí e em Joinville, que gerava em torno de 500 mil espectadores, conta Lallo Bocchino. Durante um período, as produções foram pagas, mas teve época em que a veiculação foi sem retorno financeiro.

É um ponto grave, aqui, de comercialização de espaço em televisão, aqui, é muito precário. Acho que em todo o lugar ainda é. Nós tínhamos muita dificuldade em vender, mas em contrapartida nós conseguíamos exibir todas as nossas obras. Tínhamos 30 minutos, duas vezes por semana, e podíamos colocar o material que quiséssemos. Então a gente exibiu todos os nossos filmes e isso foi muito bom para que a gente conseguisse aprovar novos projetos. (LALLO BOCCHINO, 2016).

Nesse sentido, Lallo vê como importante a circulação que a Ancine tem proposto a partir do FSA e é o que ele pretende desenvolver, que é a produção de séries com episódios de 26 minutos. Ele acredita que será mais fácil de comercializar em comparação a um produto único. “É muito difícil você ter um documentário de 26 minutos e você abrir uma grade de programação numa TV e exibir o seu filme lá. Por isso que, no final, sempre se veicula nos festivais”. Para Lallo, o eixo da produção é maior que o da circulação, “então acaba ficando a balança desfavorável para a circulação e acaba ficando no gargalo, e, às vezes, esse gargalo acaba caindo nas mãos das próprias emissoras e não de pessoas que poderiam comercializar esse conteúdo”. Ele analisa o cenário dos dois eixos no sentido de faltar profissionais que se dediquem à comercialização de obras audiovisuais. “A gente se prepara para fazer o filme, mas para vender e circular o filme ninguém se preparou. [...] quem está fazendo esse papel atualmente é a Ancine através do Prodav”.

Já Lissandro Stallivieri não vê da mesma forma. Ele diz que a Spaghetti Filmes já está há cerca de seis anos tentando aprovar um projeto no fundo setorial ou em edital que já seja casado com o licenciamento e que não tem conseguido. Isso porque, segundo ele, as exigências também são diferentes e são valores altos envolvidos, diferente dos projetos de documentário que eles costumam fazer.

É o momento que tu deixa de ser documentarista para virar quase um burocrata. [...] Quanto maior o projeto, menos envolvimento artístico tu tens. Tu passa a ser um burocrata, está mais preocupado em recolher as notas pra fazer a prestação de contas do que te preocupar com a parte artística [citando o exemplo de um filme em coprodução com a Itália em que ele fez direção executiva]. Não estou reclamando, muito pelo contrário, acho importantíssimos esses mecanismos que a gente tem disponíveis no Brasil, mas há de se pensar nisso sempre. [...] São fases diferentes de se trabalhar. Isso tende a engessar o teu projeto. [...] Sem dúvida, isso vai impactar no resultado final. Entre ter um documentário com tempo livre para ti fechar e ter um documentário onde a emissora ou o distribuidor te obriga a fechar nos 52 minutos, isso, de maneira absoluta, vai impactar na realização do teu trabalho. (LISSANDRO STALLIVIERI, 2016).

A Spaghetti não possui uma relação com distribuidoras e diz trabalhar com a circulação de forma “caseira”, no ponto de vista de Lissandro. A produtora faz os próprios lançamentos, inscreve em festivais e faz contatos com emissoras de TV. Eventualmente, segundo ele, há retornos de emissoras. “Então é uma coisa muito aberta e vou te dizer que a gente não ganha dinheiro com distribuição ainda, e eu tenho um certo receio quanto a isso”. Para ele, a distribuição é a maior carência da produtora no momento, pois até coprodução internacional ela já realizou. “A gente gostaria que a partir de agora alguns dos nossos projetos já saíssem do papel com distribuidora pelo menos interessada no nosso conteúdo”, porque ele acredita que é importante pensar na vida do documentário depois de produzido. Entre as apostas futuras estão plataformas de distribuição online.

Em relação às emissoras, Lissandro disse já ter tido vários tipos de experiências, desde TV comercial (aberta ou a cabo), passando pela pública à educativa.

Normalmente TV educativa não remunera, mas em alguns casos [há] remuneração, sim. Sempre uma remuneração muito pequena, por isso que eu te falo, a gente tende a pecar, mas também eu não sei até que ponto o documentário brasileiro ele se vende ao ponto de criar uma independência financeira para o produtor. Até hoje não conheço ninguém que consiga viver só de distribuição de documentário. (LISSANDRO STALLIVIERI, 2016).

Descrente, ele diz não ver muita alternativa no Brasil hoje, pois parece que o que vale a pena, na ótica de Lissandro, é fazer comédia com atores globais para obter lucros reais na distribuição. Esse olhar demonstra a dificuldade de realizadores de médio ou pequeno porte se inserirem nas atuais políticas que visam a distribuição e como a regulação do mercado audiovisual ainda é seletiva. Há democratização dos processos, mas ela atinge de forma

diferente os variados grupos que compõem a cadeia audiovisual. Da mesma forma, a fala de Lissandro reflete a importância da formação de público para o cinema brasileiro que é impulsionado pela Lei da TV Paga e pela cota de tela, mas que ainda é restrita a determinadas classes sociais, como já comentamos no capítulo sobre circulação, pois isso está diretamente ligado à possibilidade financeira de acessar uma TV a cabo ou de acessar uma sala de cinema, cujos ingressos não são baratos em nosso país.

Ele ainda vê o entrecruzamento entre produção e circulação como uma prática não muito comum no Brasil. “Eu acho extremamente importante essa conversa entre os dois eixos, sou muito interessado nessa questão de produção executiva, mas, ao mesmo tempo, é uma ideia muito rasa no Brasil para isso, [...] falta amadurecer muito essa relação”. Lissandro diz que já viu mecanismos em outros países que funcionam de maneira mais orgânica, em que há um entrelaçamento intrínseco entre produção e distribuição sem que o produtor produza sem saber para onde o seu documentário vai ou com janelas buscando conteúdo e influenciando diretamente no produto final. “As interferências das emissoras acabam derrubando a criatividade do documentarista. Fora que, de documentário em si, o que temos de grade hoje no Brasil? Temos pouquíssimo”.

Mesmo que distribuir seja difícil, ele diz que “dar uma cara” para o espectador final é importante do ponto de vista do desenvolvimento de um projeto. “Isso fez os nossos projetos amadurecerem muito depois dessa descoberta”.

Imaginar para quem o produto está sendo produzido traz mais tranquilidade para a produção da Filmes Que Voam.

Bom, isso já tem todo um protocolo, incluindo uma classificação indicativa. Mas isso é organizado na forma como você fala, na linguagem, no estilo, no tempo, nos cortes... Se a pessoa tem uma idade maior, ela pode aceitar coisas com tempos maiores, ou certas referências históricas. Se a pessoa é muito jovem e urbana ela vai querer ver outra coisa, de outra forma. É legal que você saiba para quem vai. (CHICO FAGANELLO, 2016).

A circulação é organizada conforme cada projeto da Filmes Que Voam, pois cada um exige uma estratégia diferente em função do tema que aborda. Quando possível, a produtora realiza um contrato prévio, senão os documentários vão para a internet, na distribuidora de novas mídias da própria produtora. “Por exemplo, o último vendemos para o canal Brasil. Foi ótimo, porque teve uma receita e vai ter visibilidade, e outros, por causa da temática, eles não quiseram, por causa do estilo, do jeito”. Festivais também podem ser caminhos para os

documentários da produtora, desde que o filme tenha perfil para isso e se adeque ao perfil do festival.

A circulação cinematográfica, para Chico, assim como para Lissandro, não tem trazido indícios de que vá melhorar, pelo menos, a curto prazo. Chico vê o documentário produzido para a sala de cinema como uma operação de alto risco. Para ele, é preciso saber onde se quer chegar com o filme para trabalhar a viabilidade dele.

Os distribuidores têm uma..., digamos, grandes estatísticas que sugerem que o documentário não é uma operação econômica rentável para eles, mas ao mesmo tempo tem distribuidores novos que procuram espaço. Então isso varia de acordo com o projeto. Eu não acho que a gente vai superar barreiras de linguagem, que a gente vá superar preconceitos num curto prazo. Eu acho que o cinema, independente de ser documentário ou ficção, ele tem capacidade de ser muito motivador de reflexão, de interesse, de entretenimento, então, é provável que nós vamos continuar com essa barreira das pessoas achando que documentário é sempre mais lento, mais aborrecido, por um bom período, porque a gente não tem a oportunidade de provar o contrário. Mas ao mesmo tempo, a gente vai continuar vendo que só certos tipos de tema e certos tipos de propostas podem ser feitas de forma documentada. (CHICO FAGANELLO, 2016).

A forma como a cadeia produtiva do audiovisual do documentário se constitui hoje em relação às salas de cinema, isto é, financiamento para produzir/negocia com distribuidora/chega até o público/dá retorno financeiro é provável que deixe de existir, é o que pondera Chico. Para ele, é preciso considerar os meios digitais, a democratização do consumo e a autonomia que o realizador pode ter a partir da internet como novo modelo de negócio para o documentário.

Por isso, ele acredita que produção e circulação vão sempre se cruzar mais e ser mais dinâmicas, pois a internet não exclui a TV a cabo, e nem a TV aberta a sala de cinema, defende Chico. “Todo e qualquer produto precisa, eu acho, ser mais inteligente, pensar no produto para todos esses ambientes e espaços. Então existe uma convergência natural e orgânica, já falando de hoje, diferente do que era antigamente”.

O estereótipo de que o documentário é um produto menos interessante que a ficção, atribuído pela audiência em geral, é uma das características negativas que Guto Pasko observa na circulação macro e entende como um dos entraves para que o documentário circule mais. Embora a lei da TV Paga tenha fomentado a circulação, ele acredita que ela ainda é tímida. “Normalmente o documentário tem uma resistência, atrelam ao documentário aquela coisa

chata, quadrada, então alguns a gente produziu pensando no povão. Mais acessível. A cada projeto a gente pensa na abordagem”.

Nesse sentido, a GP7 Cinema sempre desenvolve seus projetos atrelados ao público-alvo para definir o plano de negócio e analisar a viabilidade no mercado. “A gente tenta fazer a distribuição de cinema, quando tem o perfil de cinema”. Geralmente, o documentário é pensando para o circuito da televisão. Guto diz fazer isso antes mesmo da Lei da TV Paga ter sido sancionada. Depois de circular e findar os contratos, os filmes são disponibilizados na íntegra no *Youtube*.

Mariana Müller conta que a Epifania Filmes circulou seu primeiro filme no cinema em 2015. “Quando a gente fez o filme, a gente não sabia como distribuir. A gente fez o filme sem a mínima ideia do que ia acontecer. A gente tinha ideia que queria botar no cinema em Porto Alegre e eu ia ligar para os cinemas e eu ia distribuir”. Ela conheceu uma produtora do Rio de Janeiro com quem negociou para distribuir o documentário *Filme sobre um Bom Fim*, a princípio, em festivais.

Mariana diz que ele foi para festivais e foi selecionado no *É Tudo Verdade*, principal festival de documentário no país, onde recebeu boas críticas. Então a Epifania e a distribuidora viram que ele poderia circular em outros lugares e decidiram por buscar o circuito de cinema do Rio de Janeiro e São Paulo.

Onde ele entrou em circuito comercial de fato foi no Santander em Porto Alegre, Cine Joia no Rio de Janeiro, no Centro de Cultura de Caxias do Sul, na cinemateca de Curitiba, na Casa de Cultura em Porto Alegre também, no circuito SESC RS, que aí foi itinerante, e em Vitória. (MARIANA MÜLLER, 2016).

Outros circuitos onde ele chegou foi em Passo Fundo, Santa Maria e Pelotas, com sessões especiais com debate. Foram 4 mil pessoas de público, sendo 3 mil somente em Porto Alegre. No Rio de Janeiro foram 80 pessoas durante uma semana, mas Mariana ressalta que a exibição foi às 13h. A receita líquida de bilheteria chegou a R\$ 27 mil<sup>127</sup>.

Já os caminhos para o curta-metragem diferem. Mariana diz que ele não possui muita janela para circular. Então, o que a Epifania faz é inscrever em festivais para ganhar alguns

---

<sup>127</sup> Conforme dados do anuário da Ancine referente a 2015, *Filme sobre um Bom Fim* atingiu 4.408 espectadores, ficando na 51ª posição no ranking de público dos filmes brasileiros, alcançando uma renda bruta de R\$ 39.139,00. Disponível em: [http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/anuario\\_2015.pdf](http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/anuario_2015.pdf). Acesso em 15 jan. 2017.

prêmios e fazer nome para, posteriormente conseguir vender. Entre os canais estão Box Brasil, Canal Curta, Canal Brasil e TV aberta. Outra possibilidade são plataformas na internet e, por fim, o *Youtube*. “E acabou a carreira de um curta”.

Para circular é preciso investir, diz Mariana. Quanto mais recursos financeiros empregados, maior a possibilidade de fechar com uma distribuidora grande e investir em divulgação. Outra possibilidade é conseguir realizar uma coprodução com a Globo Filmes, exemplo citado por Mariana, ou com alguma produtora e/ou distribuidora internacional, como a MGM.

Então tem relação direta com grana. Basicamente os projetos mais caros do Brasil são os que circulam mais, podem fazer bilheteria ou não. [...] O número de salas que tu estreia tem relação direta com o valor que tu tem para isso. Por isso é tão importante um edital de comercialização, distribuição. (MARIANA MÜLLER, 2016).

Sem recursos para circular o documentário *Filme sobre um Bom Fim*, a Epifania fez divulgação pelas redes sociais e fez uma parceria com a RBS TV para passar uma vinheta do filme no horário do meio-dia em troca de porcentagem de ingressos. Ela acredita que a veiculação na TV aberta fez diferença no número de espectadores. Depois que não consegue mais lucrar com o filme, ela o disponibiliza em plataformas online, “festival que não tem grana, sessões itinerantes, cinema em bairro, em escola. Mas primeiro eu tento fazer uma carreira e ter um mínimo de lucro porque é o que sustenta a produtora”.

A respeito do público-alvo, Mariana vê o cinema como uma possibilidade de experimentar mais, com maior liberdade, em relação aos documentários produzidos para a televisão, em que a linguagem utilizada é outra. Contudo, ela diz que dificilmente pensam em um público específico para um documentário. “A gente sabe que existe um público-alvo e, quando a gente faz um documentário, a gente sabe a linguagem que a gente vai ter que usar”, mas é um conceito de público mais aberto.

A linguagem para televisão traz outras exigências, segundo Mariana, e cita um documentário que está sendo produzido para a GloboNews.

A gente trabalha mais com plano fechado, uma linguagem mais clássica, ousa um pouco menos na linguagem. Não ia fazer uma montagem toda desconstruída, começando o filme do fim para o início. [...] A gente vai se adequar ao formato que é exibido no canal. O formato e a duração são muito adequados para onde vai ser exibido. (MARIANA MÜLLER, 2016).



O público-alvo influencia diretamente o produto quando há algum edital que traz algumas especificidades, como uma produção para adolescentes, por exemplo. Mariana diz que é avaliado se há algum projeto que pode ser adequado para o que o edital pede, mas ele nunca é criado diretamente para isso, apenas transformado.

Os documentários da VMS Produções sempre iniciam pelo público-alvo. Ernoy Mattiello diz definir primeiro o público-alvo para depois moldar o tema. “Eu preciso posicionar isso muito bem, se não tiver público para a minha obra, não tem sentido nenhum fazer a obra”. Para distribuir, a produtora analisa o público da obra. Ernoy cita como exemplo um documentário sobre a cultura alemã que foi distribuído em DVD nas escolas que ofereciam língua alemã na grade curricular, nas comunidades luteranas, universidades com cursos de Comunicação Social e televisão. “O nosso custo ainda é transformar isso em DVD para mandar”. A VMS também exhibe em cineclubes e faz sessões itinerantes.

Os documentários circulam, mas não necessariamente trazem retorno financeiro nesta fase. Ernoy diz que o objetivo sempre foi esse, o de sensibilizar a região para as obras, para, posteriormente poder cobrar um valor, mesmo que simbólico, pelos DVD’s. “Eu tenho que cobrar R\$ 5, R\$ 10 para a pessoa valorizar e eu ter um caixa, mas isso tem que estar acessível ao público. Não adianta fazer algo comercial para ganhar dinheiro. Eu preciso do retorno emocional do público”.

A VMS tem parcerias com canais de TV, já tendo inserido seus documentários na programação da TV Brasil, da TV Aparecida e da Rede Vida. Para ele, a política pública da TV Paga facilita a inserção de conteúdo na TV, contudo, ele considera muito baixos os valores pagos para o licenciamento. “Não te traz um retorno financeiro tão bom ainda, né”. Quanto aos festivais, Ernoy os vê muito segmentados por temáticas, o que dificulta a inserção nessa rede. Para, ele, só vale a pena inscrever se o documentário se inserir na proposta do festival, pois não há como produzir direcionado somente para esse circuito. Os filmes da VMS já circularam pelo Norte e Nordeste do país, além do Sul, “mas na verdade não traz os resultados que eu gostaria”, pontua Ernoy.

Quanto à circulação macro, ele se sente confortável com a forma como distribui seus documentários. “Se nós formos esperar pelo cenário nacional, você tem que ter muito investimento”. Ernoy acredita que o modelo de cinema que se tem hoje irá falir. Para ele, o cinema independente pode criar seu próprio circuito e ter retorno financeiro, assim como o

Teixeirinha fez nos anos 1960 e 1970<sup>128</sup>. O entrecruzamento entre os eixos de produção e circulação são a base para isso, embora Ernoy considere que dominar esses processos seja complexo.

Isso não é uma coisa para qualquer um fazer, porque são coisas bem distintas. [...] Eu acho que esse é um caminho a médio prazo para o cinema nacional ressurgir com força, a produção independente nesse quesito. Você produz; você distribui; você sabe para onde você manda. Tem que ter contatos, tem que saber lidar com isso. É trabalhoso, você leva muito tempo, estou há um bom tempo nisso e ainda não sei tudo. (ERNOY MATTIELLO, 2016).

Yanko Del Pino, da Rodando Filmes, diz que já não pensa em público-alvo como pensava quando trabalhava em televisão. Yanko trabalhou no programa *Estação Ciência*, da Rede Manchete, veiculado às 7h, então, era preciso pensar quem iria acordar nesse horário para ver um programa sobre ciência. Hoje é diferente: “eu posso fazer o que eu quiser e isso é um privilégio. E os filmes que eu faço com recursos próprios são mais livres ainda”. Ele diz que o público-alvo influencia quando ele realiza projetos para editais, pois há um júri para agradar.

Para circular seus documentários, ele aposta sobretudo em festivais. “Hoje você pega um filme e tem vários portais de festivais, em alguns cliques você inscreve ele no mundo”. Yanko não costuma buscar outras opções como internet, cineclube e televisão, mas afirma que está aberto para essas possibilidades. Ele diz não buscar por ser sozinho e que a forma que encontra para divulgar seus filmes são os festivais, que já abriram espaço para licenciamentos em canais como Mix Brasil, Cine TV Brasil e Canal Brasil. “O que eu não tenho tido sucesso são salas de cinema”.

Para a Rodando Filmes, a circulação brasileira cresceu muito, sobretudo com os investimentos da Lei da TV Paga e do FSA. Nesse contexto, Yanko diz que seus filmes são um trabalho de nicho, tanto na estética quanto na temática, e que a descentralização em relação ao eixo Rio-São Paulo tem permitido produzir em outras regiões do país. Nesse contexto, ele vê a produção e circulação integrados em projetos com valores maiores, o que não ocorre com filmes produzidos em escalas menores, porque é preciso recursos para investir tanto em equipe voltada para a circulação quanto em material de divulgação.

Refletir sobre a circulação, a partir da conjuntura apresentada, é uma tarefa deveras complexa, mais do que a produção, pois esta última encontra autonomias relativas que

---

<sup>128</sup> Os filmes de Teixeira eram coproduzidos por distribuidores e exibidores locais circulando pelos três Estados da região Sul, obtendo um largo alcance de espectadores, trazendo retornos financeiros.

permitem que um documentário saia do plano das ideias e torne-se um produto audiovisual. Entretanto, a autonomia relativa na circulação é muito conectada com as regulações. As regulações estão manifestas em diversos momentos, como no público-alvo (que também afeta a produção), nos critérios para ser aceito num festival, na linguagem e no formato para gerar interesse em um canal de TV que dê retorno financeiro e no investimento necessário para chegar a uma sala de cinema. Assim, a internet, os cineclubes, as exposições itinerantes e os canais educativos e públicos tornam-se os desvios para que as obras circulem e onde as catracas de regulação são menores. O que chamamos de desvios, geralmente não dão retorno financeiro, mas rendem retorno de público, o que é um dos desejos de qualquer realizador audiovisual - de que seu filme seja visto, e nesse sentido entendemos como uma das autonomias relativas, que exerce papel político e social, na medida em que também vai formando público para esse tipo de obra.

Percebemos o impacto direto na circulação das políticas públicas recentes, sobretudo a Lei da TV Paga, que amplifica a televisão como rota para distribuição dos documentários. Esse caminho torna-se mais profícuo quando o licenciamento já é garantido desde o início do projeto, característica fomentada pelos editais do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). É claro que isso diminui a autonomia e eleva as regulações, pois para veicular num canal com licenciamento prévio, a linguagem a ser utilizada pelo documentário, o formato, o público-alvo e a grade de programação da emissora influenciarão diretamente na produção do filme. Por outro lado, é uma garantia de retorno financeiro a partir da circulação, quando o canal não entra como coprodutor e injeta os recursos na produção, e de público, que na televisão tende a ser maior em qualquer outra janela, principalmente se for uma emissora de TV aberta.

Mesmo que as políticas públicas fomentem a circulação, ainda observamos disparidades quanto à inserção das obras nesse circuito. Não são todos os realizadores que conseguem se inserir nessa lógica de distribuição, que ainda se apresenta, por vezes, de forma perversa, já que os investimentos para circular são altos e podem, inclusive, ultrapassar os recursos empregados na produção, fato para o qual nenhum dos realizadores entrevistados está disposto ou tem condições de bancar.

Até os próprios festivais têm sido uma janela de difícil acesso para os realizadores. Podemos pensar em diversos motivos, como qualidade e estética dos filmes, temas locais, mas, conforme alguns depoimentos, a questão é de que para entrar no circuito de festival, o documentário precisa ter um determinado perfil que se adeque ao evento e que agrade a curadoria do mesmo. A dificuldade de inserção nesse circuito, que parece estar ficando cada

vez mais seletivo, direcionando o olhar para grandes produções e filmes com características mais de “filme-arte”, tem feito muitos realizadores desistirem desse caminho, pois o perfil de um documentário que entra num festival geralmente é diferente de um que tenha mais possibilidade de entrar no circuito de TV. Essa dificuldade foi relatada principalmente pelos coletivos de produção, mas há também produtoras que não têm investido em festivais. Como já abordamos em capítulo anterior, os festivais eram rotas para o documentário até 2010, e o que se percebe é que desde então a televisão tornou-se rota, assim como a rede mundial de computadores, que ainda é um desvio, mas em vias de institucionalização.

A internet talvez seja a janela de projeção futura do documentário. Hoje ela é um espaço para disponibilizar as obras na íntegra com acesso liberado. Mas há muitas plataformas de *streaming* se popularizando, com preços acessíveis, e canais de distribuição que encurtam os caminhos de acesso. É claro que, para pensar numa democratização desse conteúdo, também precisamos discutir o acesso à internet que, atualmente, chega a pouco mais de 50% dos domicílios brasileiros. Ainda há um gargalo nesse tipo de distribuição, mas que tem se mostrado um meio mais barato e que pode se tornar eficiente para atingir públicos sem restrições de fronteiras geográficas.

Um dos elementos-chave para pensar a lógica da circulação e que trouxe diferentes leituras dos realizadores é a relação com o público-alvo. Para alguns, ele é peça fundamental e determinante desde a concepção do projeto. Essa característica parece estar atrelada a quem compreende o documentário como um produto à venda que precisa agregar elementos que o valorizem e o diferenciem enquanto mercadoria que deve ser distribuída e trazer retornos financeiros.

Para outros, o público-alvo influencia, porque é preciso pensar em quem vai assistir para estabelecer uma unidade narrativa, que envolve escolhas estéticas e de linguagem, mas ele não necessariamente determina o filme. Esses realizadores pensam o documentário como um produto à venda, mas também valorizam a autonomia criativa em relação a ele. Há um jogo que busca equilibrar a experimentação e a liberdade de criação com a viabilidade de acesso para o público, não somente no sentido de chegar até ele, mas de tocá-lo. E há os que não pensam em público-alvo. Sua preocupação é voltada para as escolhas de tema, de linguagem e estética. Os caminhos que o documentário irá encontrar para circular e o público que ele vai atingir são praticamente consequência da produção e não causa.

Outro ponto que geralmente é tema de debate quando se fala em produção audiovisual brasileira é a formação de público, premissa que acompanha a essência do movimento

cineclubista. Alguns realizadores acreditam que há um certo desinteresse pelo documentário no Brasil por haver um preconceito com esse tipo de filme. Fomentar o acesso para que cada vez mais pessoas assistam a documentários é uma maneira de formar público e, por mais que demore, o movimento da lei da TV Paga colabora para que mais pessoas vejam documentários, mas pode ser ainda mais potencializada. Se essa política chegar até a TV aberta, por exemplo, trata-se da chance, como diz Chico Faganello, de mostrar que o documentário pode, sim, ser muito interessante e atingir a públicos maiores.

#### 4.4 O LUGAR DA CADEIA PRODUTIVA DO DOCUMENTÁRIO

A partir dos processos de produção e circulação e ao adentrar neles para compreender como os realizadores se organizam nesse circuito, também questionamos se os realizadores fazem intercâmbios de exibição e de produção, para alguns, sinônimo de coprodução<sup>129</sup>, com outros pares. Para complementar a abordagem, também perguntamos a eles como avaliam a cadeia produtiva do documentário no Sul do Brasil para termos um olhar de quem compõe esse circuito, seja a cadeia produtiva comercial ou não.

A coprodução já é algo mais corriqueiro entre os realizadores enquanto que o intercâmbio de exibição e de produção é natural apenas para alguns. A catarinense VMS Produções tem coprodução em quase todos os filmes. Ernoy Mattiello diz que não se “faz nada sozinho no cinema”, mas ainda não possui intercâmbios em relação à exibição. Para Ernoy, a cadeia produtiva ainda é muito primária, vivendo de editais e com grandes histórias para serem contadas.

Eu acho que o documentário no sul do Brasil não existe com a força que deveria existir. [...] Não existe incentivo, espaço para profissionais, acho que a universidade peca ao formar jornalistas para jornais, jornalecos, TV e não forma o cara para o cinema, marketing e assessoria de imprensa. (ERNOY MATTIELLO, 2016).

Para ele, a academia precisa trabalhar mais a gestão de projetos e não somente execução. Ernoy diz que o Sul tem muito o que aprender com o eixo Rio-São Paulo para que a

---

<sup>129</sup> Entendemos como intercâmbio de produção quando equipes de produtoras ou diferentes realizadores se organizam de forma a produzir uma obra em colaboração. O sentido dessa pergunta é para perceber se há trocas e formação de redes entre produtores. Já a coprodução, conforme a Ancine, é quando a produção é assinada por dois agentes ou mais que compartilham responsabilidades pelos recursos financeiros aplicados e gerados pela obra audiovisual.

cadeia evolua. “O povo tem que parar de fazer curta e começar a se dedicar a média e longa metragem, séries de televisão”.

Mariana Müller também vê a cadeia produtiva do documentário ancorada em editais que foram lançados com mais frequência nos últimos anos. No Rio Grande do Sul, quem dá respaldo para isso são editais da TVE-RS, a Box Brasil, o Fundo de Apoio à Cultura do Estado (FAC/RS) e do município de Porto Alegre (Fumproarte) – neste caso específico disponível apenas para a capital, região em que se insere a Epifania Filmes. São editais geralmente anuais e que não preveem um grande número de produções. Outra característica é o direcionamento da produção para a televisão, sobretudo em função dos editais. A Epifania Filmes costuma realizar coproduções com frequência, já de exibição ela diz ser mais difícil. Recentemente a produtora fez uma sessão gratuita em uma cidade do interior do Rio Grande do Sul, Carlos Barbosa, em parceria com um diretor de lá, em que exibiram dois filmes dele e dois da Epifania, mas nada muito para além disso.

Para Marcia Paraiso, o documentário ainda está “engatinhando” na cadeia produtiva de Santa Catarina, pois havia algumas produtoras independentes, assim como a Plural Filmes, que estavam produzindo sistematicamente, mas que tiveram uma queda brusca de produção em função da falta de recursos do Estado e da falta de investimentos da televisão. “Então, eu acho que a cadeia produtiva aqui ainda se dá pela questão... ainda é um ato de resistência. São iniciativas realmente independentes, e alguns projetos em que as pessoas têm que buscar recursos fora, no Governo Federal, enfim”.

A Plural Filmes tem investido bastante na coprodução, inclusive internacional, numa experiência recente com a Argentina. Os planos em andamento estão buscando uma coprodução com São Paulo para não somente viabilizar o projeto financeiramente, mas para “juntar olhares”, explica Marcia. A Plural também faz intercâmbios de exibição com universidades, associações, cooperativas, enfim, espaços para além da sala de cinema que levem seus filmes até o público de forma gratuita. Também trocam de forma extraoficial em festivais. É uma forma de ter acesso a produções de outras regiões, embora, segundo ela, não exista “uma organização contínua para que eu, aqui, veja o filme de alguém em Pernambuco, alguém de Pernambuco veja o meu filme daqui. Isso infelizmente não costuma acontecer”.

Fernanda do Canto faz intercâmbios na produção a partir de trocas não monetárias, mas que não se caracterizam como coprodução. Na exibição, ela diz que é possível realizar exposições nos cineclubes e fundações de Florianópolis que costumam ser abertos para receber

obras. Quanto à cadeia produtiva, Fernanda reflete que tem muitas produções sendo realizadas no Sul do Brasil, de qualidade e com representatividade em festivais.

Ela também comenta que tem muitas faculdades de cinema ao redor e que estão formando bons profissionais na área. “Talvez falte uma organização de festival documentário especificamente, se a ideia é reforçar essa área”, pois há sessões dentro de festivais e que costumam ser muito interessantes, como a do FAM (Festival Florianópolis Audiovisual Mercosul), que reúne produções da América Latina, exemplifica Fernanda. Assim como há sessões com discussões dentro da universidade e que são produtivas. O que ela critica é que, talvez, falte uma interação maior entre cursos e universidades.

Se tivesse um pouquinho mais de interesse entre as faculdades, de se encontrarem, eu acho que o cinema, principalmente o documentário, iria crescer muito. Porque o cinema documentário ele precisa falar das culturas, das pessoas, dos eventos que ocorrem. Então, se você só fica dentro do seu mundinho de cineasta, você não vai conhecer pessoas reais, você não vai conhecer vigilantes de museu [em referência a um de seus documentários], não vai conhecer artistas de rua. Talvez interação... eu queria apontar para isso. Tem que ter maior abertura dos documentaristas para as pessoas ao redor. (FERNANDA DO CANTO, 2016).

Guto Pasko defende que a cadeia produtiva do documentário precisa ser potencializada. Quando integrou a Associação de Vídeo e Cinema do Paraná, a Avec, como presidente, ele diz ter buscado uma aproximação entre os estados da região Sul para criar um circuito de exibição, mas encontrou dificuldades para mobilizar as pessoas. O que ele tem feito atualmente são parcerias de divulgação dos filmes com distribuidoras de Porto Alegre, e também tem buscado realizar parcerias de coprodução com projetos que se encaixem com a GP7 Cinema. “A gente precisa se fortalecer, porque quanto mais a gente produz, mais forte fica o mercado. Tem a lógica da concorrência, mas eu vejo o outro como parceiro. A gente não se ajuda e não ajuda o mercado”.

Outra proposta de circulação de que a GP7 tem sido parceira é da plataforma Taturana. “É de São Paulo. Eles ajudaram a gente na distribuição social, especializada nessa mobilização cinematográfica, para que o público chegue até ele de forma gratuita, fazendo exibições gratuitas”. Guto ressalta que isso é organizado de forma que não impeça o licenciamento para canais de televisão.

Sobre a cadeia produtiva do documentário da região Sul, Lallo Bocchino diz que não consegue avaliar porque a circulação das produções praticamente não existe. O que ele

conhece são os documentários que ele assiste em festivais. “Então não chega a produção do Rio Grande do Sul e do Paraná, [...] e o que eu posso falar de Santa Catarina é que ela tem uma grande produtividade e não tão alta veiculação/circulação”.

Lallo conta que a Pangéia tem feito coprodução a nível municipal. Isso ocorre com regularidade, “porque é impossível a gente fazer o filme sozinho”. Na circulação, a Pangéia busca exibir em festivais e cineclubes, mas são exibições sazonais.

E, não que eu não acredite nisso, nessas iniciativas, mas elas são tão pequenas em relação à internet ou à própria TV. São ações importantes, mas eu acho que não é através desse tipo de circuito que a gente consegue manter a audiência. Elas têm a força de formação, mas a audiência, o público nesses festivais é no máximo de 100 pessoas por exibição, e às vezes você consegue isso com 3 dias de *Youtube*. [...] Esses circuitos são mais de formação do público do que propriamente de audiência. (LALLO BOCCHINO, 2016).

A TV OVO também trabalha com intercâmbio na produção entre realizadores locais. Já na exibição ela é mais atuante, organizando lançamentos e exibições de filmes de fora na cidade e realizando debates. Em 2016 participou de intercâmbios de exibição que envolviam filmes da Argentina e do Paraguai.

Marcos Borba vê a cadeia produtiva do documentário com uma produção grande e consolidada, mas assim como os demais realizadores, ele diz que as redes e canais de distribuição não são fortalecidos. “O que falta é uma articulação em rede para a gente conhecer, um espaço mais dedicado para isso”.

Já a Spaghetti Filmes realizou uma coprodução com a Itália, mas foi única até o momento. Também não costuma realizar intercâmbios de exibição. Já chegaram a viajar para acompanhar alguma exibição, mas é raro. Quanto à cadeia produtiva, Lissandro Stallivieri diz que o Rio Grande do Sul tem um grande potencial de histórias que estão em via de apagar-se e que precisam ser registradas e prospectadas que o registro disso, um acervo organizado, é o que pode render financeiramente no futuro em termos de produção e circulação.

A gente tem um potencial grande, a gente tem acesso à tecnologia, a gente tem o nosso conhecimento, nós temos uma particularidade em relação aos outros lugares do Brasil que são as fronteiras. [...] Temos uma história muito rica, uma relação muito próxima com a Europa, seja pela colonização italiana, alemã e todas as outras que nos permitem ter uma abrangência grande tanto de conteúdo quanto de distribuição. (LISSANDRO STALLIVIEIRI, 2016).



Diego Lara também tem um olhar parecido sobre a cadeia produtiva do documentário no Sul. Para ele, a região Sul trabalha muito com o localismo, que ele entende como “uma forma não só de resistência, mas também de projeção das próprias histórias”. Diego diz que gostaria de ver muito mais filmes sendo produzidos nos três estados até pela quantidade de histórias que há. “Eu acho que tem uma pegada daqui que é um pouco diferente. Acaba sendo a ferramenta de muita gente contar as histórias tradicionais ou modernas. Eu acho que acaba virando uma linguagem do Sul, e é diferente”.

Por estar longe do eixo produtivo, Diego vê que o documentário se tornou uma linguagem possível de contar essas histórias locais e cita como exemplo o primeiro documentário do Sul que ele viu quando garoto, *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado, que, para ele, carrega esses aspectos que são sulistas. Além disso, para Diego, produzir documentário é um estilo de vida. Por mais que muitos comecem no documentário porque é mais barato e é uma porta para produzir cinema, muitas delas, segundo Diego, não conseguem deixar de produzir documentário porque gostam ou aprenderam a gostar dele.

Sobre a exibição, Diego fala que a mostra Cinemargens, criada pela Tac Filmes, se transformou numa janela de intercâmbio de exibição entre diversos realizadores, inclusive “para lançamento de filme de cineasta de primeira viagem” e se tornou numa rede orgânica de trocas que abre portas tanto para quem exhibe na mostra como para as produções da Tac circularem em outros locais.

Chigo Faganello vê a produção e a circulação da região Sul ainda muito restrita e que precisa de amadurecimento. Ele também é da opinião de que há muitas histórias para serem contadas: “Eu acho que a gente tem milhões de documentários, de tudo que é tipo para fazer aqui no Sul do Brasil”. A respeito de trocas, a Filmes Que Voam tem coproduzido com produtoras de Santa Catarina e de outros estados. Chico diz que fazem coproduções com frequência por entender que é algo necessário e útil para não se isolar. Mas o mesmo não ocorre em termos de exibições.

Intercâmbios de produção e de exibição costumam se dar entre Isabelle Mesquita e a rede de amigos que ela possui na área do audiovisual, o que insere suas produções no circuito curitibano. É uma rede colaborativa que se organiza tanto para produzir documentários e ficção, quanto para circulá-los. A respeito da cadeia produtiva, Isabelle acredita que ela carece de um olhar atento para tudo o que se produz no Sul do país e não circula. A universidade, para ela, é um lugar que pode contribuir para essa fruição. Mas, apesar das dificuldades, Isabelle vê uma aposta grande na internet, onde circulam muitos microfilmes de documentário

e de ficção, inclusive em redes como a do *WhatsApp*. O problema, para ela, é que muitas vezes se perde a autoria do audiovisual e o produtor cai no anonimato, assim como também não é possível saber a audiência que o vídeo teve. São questões que se colocam para pensar a respeito do outro lado que o papel da internet pode desempenhar.

Os festivais são a grande aposta de Yanko Del Pino, da Rodando Filmes, para intercâmbios de produção e de circulação, que ele diz que costumam funcionar bem pelo número de pessoas que é possível conhecer e trocar nesses espaços. Quanto à cadeia produtiva do Sul, ele acredita que ela seja forte, principalmente a do Rio Grande do Sul, e cita os filmes de Teixeira, que se resolviam comercialmente no próprio Estado. Yanko diz que gosta da estética da produção do Sul e que admira as obras pelas condições de produção que se estabelecem na região.

Tati Costa, do Instituto Câmara Clara, também vê a produção do Rio Grande do Sul se sobressaindo à de Santa Catarina e Paraná, em quantidade e qualidade. Para ela, há boas produções nos outros dois Estados, mas são desconhecidas. Quanto aos intercâmbios de produção e exibição, o Câmara Clara ainda não realizou.

A partir das falas dos realizadores, detectamos que mesmo que a circulação já tenha atingido outro patamar em relação ao que já foi, aproximando-se mais do eixo da produção, quando abordamos o contexto da cadeia é perceptível a necessidade de investimentos, tanto de esforços quanto de recursos, para fortalecer a cadeia produtiva, envolvendo os realizadores no processo macro e trabalhando para que as obras circulem mais e sejam mais conhecidas, uma vez que os próprios realizadores desconhecem as produções de seus pares.

Na produção, o intercâmbio e a coprodução já estão mais naturalizados, há uma troca entre pares e o fortalecimento de algumas redes, contudo, boa parte delas ainda são endógenas, restringindo-se às trocas locais. Não há uma troca que é realizada entre os produtores de documentário dos Estados da região Sul, por exemplo. A região não se vê como uma unidade produtiva e limita-se aos contornos geográficos dos estados. Por vezes, esses limites são ainda menores, voltando-se para regiões ou, até mesmo, para a cidade em que o realizador ou produtora se situa.

Os intercâmbios de exibição são mais tímidos e atingem públicos restritos, mas são formas de criar outros circuitos para as obras e chegar até outros lugares. Há realizadores que não consideram essa opção interessante já que não se reverte em audiência, o que é uma realidade, porém, para outros ela é vista como a possibilidade de formação de público, ainda que de proporções limitadas em relação ao número de espectadores. Pode ser um esforço

demasiado, mas são formas de fomentar redes de trocas, uma das fragilidades da cadeia produtiva do Sul, papel que pode ser desempenhado pelas próprias universidades, ao criar uma cultura de intercâmbios de produção e circulação entre instituições e cursos desde o início da graduação.

Outra opção é a articulação de trocas via internet, que tem um grande potencial de ultrapassar fronteiras, mas que precisa ser planejada e bem trabalhada, pois é muito fácil uma obra se perder em meio a tantas outras, já que são inúmeras as possibilidades que a internet oferece e muitos os lugares que ela tem acesso, mas que não são necessariamente acessados.

#### 4.5 O LUGAR DO LUGAR

Falamos tanto em lugar até o momento, mas afinal, qual o lugar do lugar? Espaço permeado por fluxos, histórias, desejos e ideias que reúne diferenças e identificações, aonde as identidades se configuram e se projeta o lugar de fala. É o lugar como experiência, como vivido. Lugar como entendimento do espaço físico ocupado ou do espaço filosófico em que as ações e, nesse caso, as produções se inserem. É a partir desse ponto de inflexão que perguntamos aos realizadores se o lugar em que eles se inserem influencia a forma como eles fazem documentário, que lugar é este e como eles veem a produção de documentários no lugar em que se inserem. Essas perguntas, na primeira entrevista, levaram a inserir outra na sequência de questões para as entrevistas seguintes: documentário é resistência?

Se as questões carregam um certo princípio de indefinição ou ambiguidade, a intenção foi proposital, para que entendêssemos e não sugeríssemos que lugar é este e o que significa resistência. Foram questões abertas para que os lugares de fala de cada realizador emergissem.

A primeira entrevista foi com Marcia Paraiso, da Plural Filmes. Não pretendemos seguir a ordem das entrevistas, mas neste caso, cabe a ordem porque foi da conversa com ela que inserimos a questão a respeito de resistência.

O lugar em que Marcia se insere é o da realização de documentário. Ela teve sua primeira experiência na ficção recentemente, dirigindo o longa-metragem *Lua em Sagitário* (2016), e conta que percebeu que o seu mundo não é o das histórias criadas. “E acho que o meu espaço realmente é esse, é esse ambiente de pessoas reais, do mundo real, de você estar interagindo com ele e tentando ver, amadurecer o teu olhar, para que as pessoas vejam o mundo através do meu olhar com os meus documentários”. O lugar geográfico em que ela se insere influencia suas produções na forma como ela direciona o seu olhar, afinal os

documentários dos últimos dez anos falam desse lugar que ela experiencia, que é o Sul, especificamente, Santa Catarina. “Eu precisei estar aqui dentro, viajando pelo interior do Estado, pelo Planalto catarinense, conhecendo os caboclos daqui, os negros, os indígenas, os guaranis, a resistência do povo guarani, os kaingang, para poder estar falando daqui”.

Mas não há um apego pelo localismo, até porque Marcia diz não ser uma pessoa de raízes. “Eu não tenho uma raiz assim por um lugar, eu não me sinto de um lugar. Eu não me sinto daqui, eu não me sinto carioca, me sinto brasileira. Parece meio clichê falar isso, mas acho que clichê faz parte [...]”.

Ao avaliar a produção de documentários no lugar no qual se insere, Marcia fala de dois tipos de resistência. O primeiro está na dificuldade de incentivos à produção audiovisual. Ela diz que há um conservadorismo político muito grande no Estado e que reflete em descaso com a cultura catarinense.

Então a realização de documentário aqui é um movimento de resistência. Resistência para conseguir realizar sem recursos, ou então numa tentativa de conseguir recursos federais. É muito difícil viver da realização de audiovisual aqui. E a galera que tenta sobreviver fazendo seus filmes e fazendo outras coisas também para dar conta dessa sobrevivência. (MARCIA PARAISO, 2016).

A outra forma de resistência, elencada por Marcia, é o movimento de realizadoras mulheres que está crescendo no Estado. E ela faz uma leitura desse contexto relacionando à resiliência da mulher, à possibilidade de, no geral, a mulher ser mais liberta economicamente que o homem e trabalhar com mais criatividade. “A gente consegue administrar essa escassez de recurso, em geral, essa coisa de um dia tem outro não tem”.

O lugar de Fernanda do Canto é múltiplo, conforme os projetos que ela desenvolve, pois, para ela, “o lugar influencia nossa cultura de forma geral, nossa identidade, e é associável à cultura e à identidade nas formas de fazer as coisas”. Logo, a definição que ela traz é de que se insere “no movimento de cultura alternativa ou cultura não tradicional”. Ela diz que cada vez mais se afasta da produção comercial por ser algo que ela considera tenso e porque o tempo é calculado em reais. “Então não é um espaço de criação, não é um espaço de relaxamento. É um espaço de pura tensão e puro gasto de dinheiro e de recursos físicos, humanos, materiais”, o que torna os dias de gravação muito pesados para ela. Outro lugar de Fernanda é o de uma produção que respeite gênero. “Todos os reconhecimentos que envolvem a questão da mulher como ser me interessam e eu me incluo nesse grupo. Eu não

trabalharia, e não trabalho, com pessoas machistas, homofóbicas, com racismo. É o tipo de gente que não entra nas minhas produções”.

Quanto à produção de documentários no lugar em que ela se insere, Fernanda diz que tem encontrado outras pessoas que trabalham com os mesmos temas que ela, mas elenca a falha na distribuição como um problema para que essas produções conversem. Se ela se vê no lugar da produção alternativa, a resposta para a pergunta sobre documentário ser resistência é previsível: “É, claro que é”. Para Fernanda, documentário é resistência no sentido de fazer denúncias, de trazer à tona a não satisfação com alguma questão, de reclamação, no sentido propositivo da palavra, o de reivindicar, como, por exemplo, reclamar pelos seus direitos.

Se documentar a realidade é uma das funções do documentário, como coloca Tati Costa, do Instituto Câmara Clara, para ela, a ligação com o espaço tem papel importante nessa relação porque traz resoluções. “[...] o lugar ajuda, influencia e define a composição do documentário”. Tati diz que os espaços físico e social influenciam porque estão conectados diretamente com a realidade. São dois os lugares em que o Câmara Clara se insere:

Um, é o lugar do idoso na sociedade, no caso do espaço mais filosófico, lugar da memória na nossa sociedade de consumo frenética, onde tudo é rápido e escapa das mãos rapidamente, então o lugar social é esse. E o lugar físico é onde a gente desenvolve atividades. Ultimamente estamos trabalhando no Estado de São Paulo, e junto com as cidades tem toda uma cultura que se expressa. Quando estamos documentando a viola, em Atibaia, a cultura do caipira, da pessoa do interior, da pessoa simples, aparece. Se não fosse naquele lugar e fosse em outro lugar físico, talvez os temas e as abordagens fossem diferentes. (TATI COSTA, 2016).

Ela não avalia a produção de documentários no lugar em que se insere, mas vê esse tipo de produção à margem, pois os cursos de roteiros ofertados, por exemplo, e os próprios formulários de inscrição de projetos em editais, de acordo com Tati, são voltados para ficção. “Então o documentário fica meio que marginal. Eu vejo um pouco isso que é uma resistência você querer fazer documentário, apesar de ser tão importante”.

A realidade com a qual se tem contato é o lugar de Isabelle Mesquita e que influencia suas produções, que são resultado do seu modo particular de ser e estar no mundo. “Acho que tudo parte disso, né, de algo, pelo menos para mim, muito pessoal, uma indagação minha, uma coisa que eu estou vendo que está latente. E aí eu vejo que também pode ser universal, porque, às vezes, é uma discussão que ou deveria ser ou poderia ser”.

Mesmo com o acesso facilitado aos equipamentos, Isabelle diz que tem visto um declínio na produção de documentários no local geográfico que ela se insere, que é Curitiba. Na leitura dela, a falta de investimento em educação interfere na produção de conteúdo, o que não é reflexo exclusivamente curitibano, mas de todo o país. “Eu tenho visto poucas coisas e as coisas que tenho visto tenho achado um conteúdo muito fraco. O documentário mais como um registro de algo do que como uma narrativa mais complexa”.

Outro problema, na ótica de Isabelle, é a falta de recursos para a produção audiovisual por parte do governo. Em Curitiba, segundo ela, quando há edital, ele “chega até algumas pessoas”, conforme a rede de influência estabelecida. Ela acredita que a consequência disso, que já começa a surgir, são processos autorais, no sentido de o realizador bancar a produção e a circulação, utilizando como principal veículo para isso a internet.

Isabelle acredita que o documentário resiste ao compartilhar experiências e histórias. “[...] Num mundo onde todo mundo se comunica e que todas as coisas parecem que já foram ditas e você ainda querer trazer alguma coisa ou mostrar alguma coisa, eu vejo, sim, como resistência. Mais do que como resistência, um compartilhamento”.

O lugar em que a TV OVO se insere e que atua nas suas ações é o do movimento cultural santa-mariense, uma vez que seus projetos sempre dialogam com esse espaço, para além da sua constituição voltada para a vertente da comunicação comunitária. “Então, eu acho que, talvez mais do que as questões sociais inerentes ao movimento pela democratização da comunicação, que era base da nossa formação, as questões culturais e de memória tem ganhado forma nas produções da TV OVO”, comenta Marcos Borba. Ele também analisa a produção de documentários na cidade como deficitária, pois, além da TV OVO, outras produções que surgem resultam de atividades desenvolvidas nos cursos de graduação em Comunicação da cidade. “Dos realizadores de audiovisual aqui da cidade, o documentário acaba sendo um produto audiovisual não muito recorrente. É muito mais a questão da ficção”.

Marcos entende o documentário como resistência porque ele “pressupõe um desprendimento e uma vontade de contar histórias que existem”, mas que não possuem o mesmo *glamour* que a ficção.

Parece que o documentário está sempre renegado a um tipo de produto que não é do cinema. Mas eu acho que o documentário sempre tem o seu espaço e eu acho que ele acaba fazendo resistência tanto à hegemonia da ficção quanto à questão da televisão, que não abarca essas identidades e essas histórias, memórias e sentimentos identitários que o documentário se preocupa. (MARCOS BORBA, 2016).

Essa desvalorização em relação à ficção também é um dos pontos levantados por Lallo Bocchino, que entende o documentário como uma forma de resistência pela maneira como sobrevive e pela importância de temas e conteúdos que aborda e que leva para os outros. “O documentário é uma obra tão importante quanto um livro, uma pesquisa acadêmica. Ele tem uma unidade intelectual, ele pode ser usado dentro de escolas, ele pode ser guardado em gerações, então ele tem um valor enorme”. E arremata: “Não vejo trabalho melhor do que o trabalho de documentarista. A minha profissão é a mais gratificante, não conheço outra tão prazerosa quanto essa”.

O lugar de Lallo e da Produtora Pangéia é geográfico, voltado para as temáticas que envolvem Santa Catarina e é de onde vêm os financiamentos para as produções, o que também influencia as histórias a serem contadas. É nesse espaço que Lallo avalia a produção de documentários e diz que Itajaí está entre as três melhores cidades em produção audiovisual do estado catarinense, “se não for a melhor”, isso porque a Pangéia, junto com a Tac Filmes e a SetCom (outra produtora itajaiense) tem uma grande produção anual, premiadas em festivais nacionais e internacionais e com circulação em canais de televisão.

O lugar de Yanko Del Pino, da Rodando Filmes, é Curitiba e as suas memórias dos anos 1970 em relação à cidade. Ele trabalha muito com material de arquivo da época, integrante do acervo de um canal de televisão da cidade que foi doado para o Museu da Imagem e do Som. Para ele, o documentário é importante para a comunidade para afirmar uma cultura, questão que tem estado presente na produção curitibana. “De lembrar passado e analisar criticamente o presente ou projetar futuro, é sempre importante por mais amador que seja, o filme ou a proposta documental”. Yanko afirma que documentário é resistência e acredita que o momento que estamos vivendo deverá gerar “uma safra de documentário de resistência, desde os filmes engajados até filmes que sejam mais sutis”.

Para Mariana Müller, fazer documentário é resistência pela forma como ele é feito e pelos preconceitos que enfrenta, como, por exemplo, ter quem ache que não há necessidade de uma capacidade técnica tão grande quanto a ficção. “Tu tem que amar muito ser documentarista para ser documentarista. Eu não posso dizer que documentário não paga as contas porque paga as minhas, mas é uma resistência diária”.

É resistência também, conforme Mariana, por circular na televisão, que ela considera uma janela importantíssima, mas muitas pessoas assistem como se fosse uma reportagem de TV e não como cinema e também por não carregar o *glamour* do cinema de ficção. Questões

estas que dificultam a busca de apoios e patrocínios para produzir documentário e que, segundo Mariana, parecem influenciar as gerações que estão saindo das faculdades e que se direcionam cada vez mais para ficção, para serem diretores. Isso faz com que tenham poucos documentaristas no Rio Grande do Sul, no olhar de Mariana, e os que estão na ativa possuem mais de 35 anos. “Então vejo mais documentaristas da velha guarda do que jovens documentaristas. E também por uma experimentação de linguagem que está acontecendo agora, normalmente essa gurizada prefere virar um *youtuber* do que um documentarista”.

Para a Mariana, o lugar em que a Epifania Filmes se insere influencia a produção dos documentários, pois ela considera que há uma infinidade de assuntos para se trabalhar no Brasil que ela considera interessante, mas que não aborda porque está no Sul. “Tu acaba meio que adquirindo o sotaque, a cultura da região”, afirma ela, que são reflexos dos lugares por onde os integrantes da produtora circulam.

As raízes geográficas de Ernoy Mattiello são o que localizam a VMS Produções na região do Contestado catarinense, embora, ele diga que faria documentário com a mesma satisfação em qualquer lugar do país, por se considerar brasileiro e ver que há muitas histórias para serem registradas pelo Brasil afora.

Mas as minhas histórias aqui são, de certa forma, gostos pessoais e de certa forma um desejo de querer poder contribuir. Eu vejo o jornalista como um agente de transformação, ele tem que fazer valer, ele se formou exatamente para ser um agente social de transformação. (ERNOY MATTIELLO, 2016).

E o documentário, para ele, é o formato que lhe dá liberdade para trabalhar temas que a reportagem de televisão não comporta e não aborda. Ernoy não vê o documentário como resistência e, sim, como um formato necessário, que se aprofunda nas histórias que conta. Como já possui um mercado conquistado, ele diz que “o documentário é mais fácil de produzir [e] tem uma aceitação maior em se tratando de janelas de possibilidades de exibição”.

A produção de documentários na região em que a VMS se insere é caracterizada por poucas produções e que Ernoy considera de pouca qualidade. Além disso, “o interesse das produtoras da minha região é meramente econômico. Eles não produzem documentário por gostar de um tema. Eles buscam um edital, se eles conseguirem dinheiro eles fazem, se não conseguirem, eles não fazem”. Ampliando a análise, Ernoy diz que, no contexto de Santa Catarina, ainda há muito o que crescer. “Nós ainda não somos nem 1% do que a gente



poderia/deveria ser, até pelo paisagismo que temos aqui, pelo cenário [...]”, contudo, ele considera que há problemas a serem resolvidos no mercado para fomentar esse crescimento.

Mesmo que para Chico Faganello seja difícil fazer uma avaliação, ele elenca pontos que conversam com os outros realizadores ao dizer que há “milhões de documentários, de tudo que é tipo” para serem feitos no Sul do Brasil e vê a produção no lugar que ele se insere como tímida e restrita, assim como a circulação também.

Eu acho que é tímida, é conservadora, acho, porque a gente precisa construir uma tradição, precisa construir também um mercado, precisa ter uma diferença estética clara para definir o que é um produto jornalístico de televisão e o que é um documentário sobre uma realidade. (CHICO FAGANELLO, 2016).

Essas características são o que constituem o lugar em que ele e sua produtora, Filmes Que Voam, se inserem e influenciam a produção de documentários. Porque, para ele, se o lugar em que estivesse fosse outro país, seriam outras problemáticas, com outra cultura, outra percepção de mundo, outras expectativas, reflete Chico. Ele define o lugar que se insere como: “Sul do Brasil, periferia, sociedade conservadora, capitalismo contemporâneo, moderno, predatório, indefinições, várias transformações profundas, conservadorismo...”, lugar, para ele, em que se vive, e que considera só como uma parte das questões que influenciam o seu trabalho.

Para ele, além do documentário ser resistência, ele também significa correr riscos. E, ao falar em resistência, Chico considera as nuances do conceito, que pode ser entendido como confronto com a expressão dominante, resistência a uma ideia de mundo, pode carregar conotações negativas, mas, sobretudo, no que se refere ao documentário, ele o vê como uma forma estética de resistência. “[...]tudo isso é uma forma de resistência. Resistir significa entender a realidade de outra forma que não é aquela que a gente é quase que forçado a entender pelo tipo de produto sobre a realidade que passa na TV”.

Diego Lara vai mais além e fala do documentário para além de um tipo de filme, gênero ou formato de resistência, mas como uma forma de resistência social, de possibilitar que outras classes sociais tenham a possibilidade de contar as suas histórias e que comunidades em nível de vulnerabilidade social percebam que elas têm muita história para contar e que elas também constituem a história da sociedade.

A gente está resistindo àquela ideia de que só uma determinada classe tem direito à história, às vitórias e assim por diante. Eu acho que a gente foi massacrado muito, muito tempo, por uma ideia de que só – e daí eu vou ser bem classicista mesmo – o cinema era produzido por gente rica, as pessoas ricas filmavam as pessoas pobres, com um olhar super antropológico e de distanciamento e, mano, eu acho que, nos últimos anos, a gente está tendo aí uma puta resistência fudida da própria periferia retratando sua realidade. Não só a periferia retratando a realidade, mas as comunidades que, tipo... quilombolas, indígenas contando suas histórias com câmeras super tecnológicas, ou às vezes nem tanto, mas que as histórias são tão, tão fortes e relevantes que sobrepõem tudo em volta e viajam o mundo e têm um impacto tão grande que é demais. (DIEGO LARA, 2016).

Ele ainda ressalta as possibilidades que a internet traz para a circulação dessas histórias e cita o importante papel de propostas alternativas de comunicação como o Mídia Ninja e Jornalistas Livres que têm “documentado a realidade de forma crua, sem edição”. É nesse sentido que Diego conta que a primeira lição sobre documentário que a Tac Filmes aprendeu foi de que o lugar influencia diretamente na forma como o documentário é produzido. “A gente tem que se transformar em qualquer lugar que a gente pisa para fazer um filme e, principalmente, a gente tem que se adaptar a cada pessoa que a gente tá conversando”.

Para além desse lugar, diretamente ligado à realidade registrada, há também o lugar geográfico em que a produtora se localiza. Diego diz que estar no Sul do Brasil, fora do eixo cinematográfico, com uma estrutura de financiamento que inexistia no início da produtora, fez com que o perfil da Tac e dos seus integrantes se adaptasse de acordo com as ferramentas que eles tinham disponíveis e que houvesse muita busca para permanecer trabalhando na área. É por isso que ao avaliar a produção de documentários no lugar em que ele e a Tac se inserem, ele elenca aspectos geográficos e filosóficos.

“[...] no aspecto geográfico: eu acho que, infelizmente, o Sul do país - não só o Sul do país, mas o Brasil em si - ele tem uma valorização mínima de fazer audiovisual independente. Eu acho que quando você traz para uma janela profissional, mesmo para o cinema profissional do Brasil, não existe uma cultura do brasileiro em ir consumir o cinema brasileiro. Então, tipo, falo isso por morar, por ser um paulistano que mudou para Santa Catarina, e, na nossa cidade, às vezes, a gente precisa ter um filme que passasse em X festivais, estreasse fora para ter um reconhecimento internamente da cidade, sabe? Ou para as pessoas enxergarem o que a gente estava fazendo como um fazer cultural e assim por diante. (DIEGO LARA, 2016).

Essa dificuldade impactou o modo de produção da Tac, embora hoje, para Diego, a internet encurte determinadas distâncias que eles lidavam com dificuldade antes, entre elas, a de estar no Sul do país. Filosoficamente, ele vê o cinema como a única possibilidade para poder “trabalhar realmente com a realidade, por mais que tenha toda influência e impacto de edição, posicionamento de câmera e afins [...]”. Para ele, é uma forma de registrar a cidade de Itajaí, que tem passado por grandes transformações nos últimos anos devido ao grande fluxo migratório, tanto de brasileiros quanto estrangeiros, que abriga. “Ela apagou muito da história dela recente e passada. Ela construiu uma nova forma de se enxergar, de se impor para com a população. [...] e isso fez com que a cidade se transformasse em um ponto onde existe uma xenofobia”. Então, para além da memória, o documentário também é uma forma de dizer que a Tac também pertence à cidade e que, ao fazer parte, quer contar a história dela, explica Diego.

O desconhecido é o lugar de Guto Pasko e da GP7 Cinema. “É nesse lugar que eu me vejo porque é desse lugar que eu saí”. Filho de imigrantes ucranianos, que aprendeu a falar português depois dos oito anos de idade, Guto diz que encara a atividade profissional como no lugar do desconhecido, buscando compreender o novo e trabalhando com propostas que tenham alguma relevância social e humana.

Só me interessa projetos que resgatem momentos históricos, políticos, sociais ou que desperte alguma reflexão sobre a condição humana ou da sociedade. E aquele sonho que isso de alguma forma toque alguém, gere alguma reflexão. E esse alguém pode ser uma única pessoa, se for, para mim já valeu a pena. (GUTO PASKO, 2016).

Ele vê o audiovisual com muita potência para influenciar a sociedade e que ao mesmo tempo mostra a complexidade de trabalhar com essa ferramenta em função dessa capacidade. Nesse contexto, ele avalia a produção de documentários nesse lugar como sempre em busca de desvendar algo, em busca de informação e que traz alguma novidade que ele ainda desconheça.

Documentário é para além da resistência, segundo Guto. Mais do que a facilidade da produção, que evoluiu nos últimos anos, e o aumento do número de documentários, é preciso considerar o que o filme traduz.

A gente precisa produzir pela identidade, para entender esse universo desconhecido, porque a gente não sabe nada da nossa história, enquanto brasileiro, latino-americanos. O documentário tem um espaço muito

importante nesse sentido, eu acho que o documentário talvez seja uma questão de resistência para o cineasta continuar lutando. Resistir no mercado. Mas para mim é algo maior. (GUTO PASKO, 2016).

Tanto o desconhecido como o conhecido provocam Lissandro Stallivieri. “Eu acredito muito na questão da arte do lugar. Assim como há um estranhamento criativo quando a gente chega num lugar que a gente desconhece, a gente tem uma característica muito interessante de percepção criativa quando a gente conhece o lugar”. Contudo, para ele, o local em que ele e a Spaghetti Filmes estão inseridos, que é Caxias do Sul, uma realidade que eles dominam, torna-se muito mais interessante para Lissandro, isso porque, se não fosse ele, as histórias que a Spaghetti registra não existiriam, não pela forma, mas sobre o que elas tratam. “[...] a partir daqui eu crio as ramificações. Não importa muito onde está a tua base institucional, o que importa é onde tu quer chegar e quais os lugares que te tocam. [...] Acho muito importante o lugar em que estamos inseridos”.

Lissandro diz que o documentário sempre foi resistência. Entre os fatores que ele elenca para isso está a dificuldade em gerar apelo do público e a diferença em comparação com a ficção, em que diretores e atores enriquecem com esse tipo de produção, enquanto o documentarista está sempre “minguando”. “É um cinema de resistência, sim, e eu acho que isso também é legal. Se tudo fosse diferente, talvez o documentário não fosse documentário, talvez não conseguisse lidar tão bem com a verdade quanto ele lida”.

Ao analisar a cadeia produtiva do documentário no lugar em que se insere, Lissandro comenta que poderia haver muito mais documentários sendo produzidos com o propósito de registro da realidade. Assim como Mariana, ele considera que essa nova geração está muito voltada para a ficção e não dá muita importância para o documentário, assim como o mercado.

Não tiro mérito de nenhuma outra linguagem audiovisual, elas também são interessantes, mas o documentário tem outro peso. Uma imagem real tem um conteúdo muito mais importante, então eu acho que poderia se produzir muito mais. Eu adoraria produzir muito mais do que produzo hoje, mas por uma questão até de mercado, não falo nem em matéria de verba, falo em mão de obra especializada. Quando a gente evolui com o tempo, passamos a ter uma exigência de produção a ser entregue para o mercado e a gente acaba não se contentando com qualquer operador de câmera, qualquer editor, e a gente começa também a entender o peso que cada um desses profissionais tem no desenvolvimento artístico do projeto e a gente chega num limite de possibilidades. (LISSANDRO STALLIVIERI, 2016).

A respeito de Caxias do Sul, mesmo que a produção não seja tão expressiva, Lissandro diz que tem se produzido bons documentários, diferente de outros tipos de filme, em que ele acredita que a chance de errar é muito maior.

Ao nos debruçarmos sobre a análise deste subtítulo, fica evidente o entendimento do lugar do documentário como produção alternativa. Lugar esse de fala, que compreende a experiência do vivido e que é multifacetado, que se vê resistente ora no geográfico, ora no político, ora no cultural, ora no social, ora no econômico, geralmente com todos esses elementos presentes com nuances de intensidade.

É lugar físico e social diretamente conectado com a realidade em que se insere, seja esta realidade entendida como espaço em que se vive, seja como entorno que se registra. Este lugar pode ser a busca pelo desconhecido, realidades com status de inexploradas e que compõem a diversidade cultural da região Sul - lugar geográfico apontado pela maioria dos realizadores como sendo o seu lugar; ou o retrato do conhecido para amplificar aquela voz que ainda é desconhecida da maioria. Trata-se de uma poética do olhar de relação orgânica que dá forma ao produto final, o documentário, e traz à tona temas, assuntos, histórias, elementos que estão em vias de esquecimento, por diversos motivos, como o “desenvolvimento” que solapa a memória, o confronto com o dominante, o tempo que passa.

Essas características colocam o lugar no lugar do movimento cultural, pela corresponsabilidade que assume no registro e na construção de identidades, de memórias, de políticas públicas, de abertura de espaços de reflexão a respeito da sociedade, pela criação artística, pela valorização do autoral, pelas histórias que vão do singular ao universal, pela abordagem do tempo, tanto passado, quanto presente e futuro.

É lugar de reclamar, de reclamar igualdade de gênero, em defesa da presença de mulheres na produção audiovisual e o respeito ao seu olhar, já que sempre foi um campo dominado pelo masculino. Em encontro promovido em março de 2016, no Rio de Janeiro, cujo tema era *O equilíbrio de gênero na mídia brasileira*, promovido pelo Instituto Geena Davis, a então diretora da Ancine, Rosana Alcântara trouxe alguns dados que demonstraram a disparidade de gênero na produção audiovisual e que também acaba refletindo no olhar lançado sobre o feminino nas produções. Segundo, ela, "apenas 23% dos roteiros para a TV são escritos exclusivamente por mulheres, apenas 19% das direções são exclusivamente femininas. No cinema, 40% dos longas-metragens foram produzidos por

mulheres"<sup>130</sup>. Para isso, algumas políticas públicas estão sendo desenvolvidas, como editais direcionados para projetos cuja direção seja feminina, movimento que deve impactar o social.

O lugar do lugar não é só político, social e cultural. Ele também é econômico, ao passo que o documentário é compreendido como um tipo de filme, um gênero ou formato que cria uma outra relação econômica para existir, que nem sempre se alinha à lógica de mercado estabelecida. Entre os elementos para isso estão o documentário enquanto resistência na produção, por ser um tipo de filme renegado pelo cinema, ao não ter o mesmo valor que a ficção, e a crise de identidade que enfrenta entre o que é documentário de TV e o que é documentário de cinema. Isso o leva a resistir para seguir registrando a realidade e também traz respostas criativas, como a concepção de nichos próprios de consumo e espaços para circular, mesmo que não gerem, necessariamente, retorno financeiro, mas proporcionam retorno de público convertido em audiência.

Em suma, o lugar do lugar é geográfico, é Sul, entendido como periferia, como conservador, mas também como um celeiro de diferentes culturas, o que gera diversas possibilidades narrativas. O lugar do lugar também é o documentário enquanto tipo de filme e formato, pela sua pré-disposição em tratar da realidade e das pessoas reais, é o lugar da produção. É também local, no sentido de entorno social, de espaço que ocupa e no qual age. Há adversidades, e não são poucas, presentes no processo de produção e circulação de documentários, mas são barreiras que se tornam em impulso para criar, tanto histórias, quanto estéticas e meios para seguir no documentário.

#### 4.6 OS (DES)CAMINHOS E AS IDENTIDADES DO DOCUMENTÁRIO NO SUL DO BRASIL

No primeiro esboço do sumário desta tese, quando ainda não tínhamos aplicado o questionário, este subtítulo chamava-se (sobre)vida do documentário, muito por acreditar que o documentário permanecia vivo apesar das contrariedades, mas mais sucumbia do que vivia plenamente. O que vimos é que a potência da arte articula diversas relações e é a partir das regulações e da necessidade de novos caminhos que se criam os desvios, uma disputa entre dominação e emancipação. São nesses caminhos e também descaminhos que encontramos os

---

<sup>130</sup> Disponível em: <http://agenciabrasil.etc.com.br/cultura/noticia/2016-03/disparidade-de-genero-no-audiovisual-e-tema-de-encontro-no-rio>. Acesso em: 02 jan. 2017.

traços identitários do processo de produção e circulação do documentário no Sul do Brasil, bem como as transversalidades que o compõem.

Mais do que sobrevida, o documentário no Sul é resistência, lugar que lhe atribui diversas características. Resistência econômica, política, social e cultural que se constrói muito mais pela autonomia relativa que encontra nas brechas do que pelo determinismo do mercado, pois, se somente o mercado fosse levado em conta, talvez o documentário seria um tipo de filme em vias de extinção.

O documentário é resistência pela relação que estabelece com o mundo real e com as pessoas que carregam histórias e vivências que ultrapassam a força do ficcional. É na relação com o Outro, na alteridade, que o documentário se constitui e que alimenta a vontade dos realizadores por continuar produzindo esse tipo de filme. É potência política e social, seja pelo conteúdo que aborda, seja para dar voz ao outro, seja como ferramenta de resistência de coletivos que defendem minorias. Por tudo isso, é potência cultural, pelas reflexões que propõe, pela salvaguarda da memória, pelo registro de pluralidades, pelo sotaque que carrega, tanto pelo que registra como pela forma que é produzido, carregando características que são sulistas.

Retomando Cuche (1999), que diz que se pode compreender as identidades de um grupo ao verificar as trocas realizadas entre seus membros e ao que lhe é externo, percebemos que entre os elementos agenciados está a ideia do ‘sotaque’ ao valorizar o local como espaço que é registrado e o local enquanto lugar em que se formam afinidades e, conseqüentemente, equipes. Mesmo sendo produtoras, a organização delas tende para a ideia de coletivo de produção, prezando por aqueles que têm a mesma intensidade pelo projeto que quem o concebe, estimando pela qualidade de profissionais que são locais e corroborando para formar e afinar esses laços que se dão pelo compartilhamento do espaço/tempo.

A autonomia no econômico se dá no jogo com os recursos utilizados para a produção, pois o fato de possuir equipamento próprio dá aos realizadores a liberdade para realizar manobras com as diárias de gravação e com a verba disponível para produzir, condição essa que pode se dar, por vezes, entre produzir com o que se tem ou produzir o que se gostaria, dilatando as possibilidades de negociação para além dos recursos disponíveis. Esse fator é ressaltado tanto nos dados quantitativos como nos qualitativos, que demonstraram o uso de diversas fontes de recursos para trabalhar com documentário, desde financiamentos públicos, prestação de serviços até recursos próprios, muitas vezes empenhados a partir do uso de

equipamento próprio, do número de diárias de gravação maior que o previsto, do tempo estendido dedicado à edição.

Correlacionando os dados quantitativos com os qualitativos, aqueles que antecederam a estes, apontaram para uma produção no Paraná organizada sobretudo com recursos públicos, já no Rio Grande do Sul houve um equilíbrio entre as formas de financiamento, isto é, a mescla de recursos públicos com próprios e com prestação de serviços, enquanto Santa Catarina apresentou uma produção que se dá com recursos mais alternativos, isto é, próprios e de prestação de serviços, embora também se utilize de financiamentos públicos. Na amostra qualitativa pudemos aprofundar essa análise para entender porque cada Estado parece se organizar de forma diferente.

No Paraná temos o aporte de leis municipais e estaduais, sobretudo porque as duas amostras trazem uma produção mais centralizada em Curitiba e Londrina. O aporte de incentivos federais também é bastante requisitado pelos realizadores paranaenses. Já em Santa Catarina, a deficiência de políticas públicas estaduais e municipais, no caso de Florianópolis e de Piratuba, levam a produção a se organizar a partir de outros meios, como prestação de serviços, patrocínios, recursos próprios e leis federais. Enquanto o Rio Grande do Sul traz essa característica de modo equilibrado, isto é, há editais de fomento nas três esferas (municipal, estadual e federal), mas também não são somente esses recursos que dão base para a produção. Outras formas de financiamento também são acionadas.

Outra característica da produção, que traz marcas de regulação, é a metragem dos documentários. A produção de longas ainda é baixa, seja pelo maior tempo que esse tipo de produção demanda, ou pela dificuldade de janelas para circular. Logo, a produção de curtas e médias se sobressai nos três Estados por serem obras que demandam menos tempo, permitindo a produção de vários documentários ao ano, e também porque encontra diferentes espaços para circular. Outro fator que impulsiona a produção, sobretudo de médias, são as séries para televisão, janela que tem se consolidado com a Lei da TV Paga promulgada em 2011. Este é um dos caminhos importantes para o qual as entrevistas apontam: o impacto que esta lei tem causado na produção de documentários, tanto em relação ao número de obras produzidas, quanto à metragem dos filmes e onde eles circulam.

Se, até 2010, os documentários tinham como rota os festivais, como sugere a pesquisa de Tomaim (2015), a partir de 2012 esse percurso mudou. Hoje, a rota é a TV paga que determina a duração dos filmes, pois há uma grade de programação em que eles precisam se encaixar, e os documentários são produzidos, na sua maioria, no formato de séries, podendo



variar de 3 a 12 episódios de 26 ou 52 minutos. Produzir documentários, para além da janela, também é um produto mais barato e que tem mais chances de trazer retorno, já que o custo é menor.

Contudo, essa rota ainda é excludente, pois é preciso ter um currículo de comercialização para conseguir aprovar editais e para ter mais facilidade de obter licenciamentos junto aos canais de televisão. Ainda há a crítica de que as emissoras não pagam o suficiente pelos licenciamentos, o que dificulta a autonomia financeira da circulação. Logo, outro percurso que se estabelece no sentido de desvios são as TV's públicas e educativas, uma vez que a maioria não possui recursos para pagar um licenciamento, mas possuem necessidade de programação. Esse desvio torna-se em autonomia política e cultural na medida em que atinge público, ampliando a audiência do documentário, e abre possibilidades para que diferentes pessoas tenham contato com as obras, mesmo que não haja retorno financeiro, fortalecendo o documentário enquanto produto audiovisual e em relação ao conteúdo de que trata. Como já abordamos, há limitações que se impõem, como o acesso a esses canais e quem é que acessa, mas ainda assim constitui-se em ampliação de horizontes. É nesse sentido que pressionar para que a Lei da TV Paga se estenda para a TV aberta pode gerar novos caminhos para o documentário, atingindo maior audiência e qualificando a programação das principais emissoras de televisão do país.

Outros descaminhos do documentário que são desvios da rota são as sessões itinerantes, a circulação em cineclubes e a distribuição de DVD's, que é visto muito mais com a função de formação e qualificação de público do que alcançar grandes audiências. Nesse circuito também está a internet, que se projeta como a grande janela para o futuro do audiovisual, embora ela ainda não garanta uma autonomia financeira, pois são poucas as iniciativas que dão retorno, mas já é uma ferramenta que potencializa a autonomia cultural como plataforma que transpõe fronteiras geográficas e unidades culturais, e autonomia política, que permite auto-gestão das janelas e também tem menos regulações advindas de conteúdos e formato, por exemplo.

Os festivais continuam com sua característica dúbia, no limiar entre rota e desvio, talvez mais se aproximando do desvio do que da rota. Rota porque para acessar a um festival já é preciso produzir o documentário pensando-o enquanto narrativa direcionada para esse circuito. No entanto, alguns deles ainda possuem o poder de dar chancela para as obras conseguirem voos mais altos na circulação. Mas também se torna desvio quando, na medida em que já não é mais tido como janela importante e também por ser visto como detentor de

público restrito, de realizador para realizador, perde espaço para internet. Contudo, assume caráter mais desviante quando é organizado como janela em cidades descentralizadas com o intuito de levar os filmes para populações que não teriam acesso àquelas obras de outra forma e por fomentar uma movimentação nesses espaços em torno do cinema.

Dentre os paradigmas que precisam ser atravessados pelo documentário para reforçar sua autonomia está o preconceito, talvez presente muito mais entre os próprios realizadores, na relação TV x documentário x cinema. Há dois pontos a serem abordados nesse liame. O primeiro é a divisão entre o que é documentário para cinema e o que é documentário para televisão. Obviamente os meios são diferentes e atingem públicos diferentes, mas parece haver um abismo quando se fala em documentário, pois ou ele é feito para TV ou é produzido para o cinema. Definir-se enquanto obra cultural para além da janela que será veiculado nos parece uma abordagem importante para alinhar a identidade do documentário, sobretudo na televisão, em que por vezes, é confundido com a reportagem de telejornalismo. Parece que no cinema essa relação é mais clara, já que o ‘oposto’ é a ficção, ou quando esses tipos de filmes estão entrelaçados, eles formam gêneros como o docudrama ou *mockumentary*. O segundo é a do estereótipo de que o documentário é um tipo de cinema cujo formato não atrai público. Formar público e aumentar a circulação são os desafios para quebrar esse lugar-comum, contudo, é processo que se retroalimenta: só é possível formar público se as pessoas assistirem, e elas vão assistir se houver predisposição para tal.

Embora haja autonomias, a cadeia produtiva, que encerra as etapas desde a concepção da ideia, pré-produção, produção, finalização até chegar ao consumidor final, é vista como deficitária pelos realizadores. Isso porque não há uma organização comum entre quem produz e quem faz circular. Parece que cada um trabalha independentemente e acaba por não unir forças para elaborar saídas criativas que diminuam as distâncias entre produção e circulação, embora sejam, ao mesmo tempo, tão próximas. Essa ingerência faz com que os filmes produzidos fiquem restritos aos seus lugares geográficos, não há intercâmbio entre pares, que dirá entre os Estados e outros públicos. Há um grande número de produções realizadas anualmente, mas boa parte fica no universo do desconhecido. É preciso trabalhar mais a cultura de rede entre os realizadores. A produção audiovisual já é coletiva, porque não ampliar esses laços de coletividade para a esfera da distribuição e da exibição?

Nesse sentido, uma das características detectadas é o envolvimento de grande parte dos realizadores nas discussões sobre política pública cultural. Se as políticas se fortaleceram no eixo da produção e da circulação nos últimos anos, é porque há quem participe ativamente

e leve as demandas sentidas na prática. É por isso que acreditamos ser possível criar essa rede de registro das produções, já que muitas delas não são catalogadas, e intercâmbios de exibição, num primeiro momento, para instigar ainda mais a circulação. O retorno financeiro pode ser consequência dessa rede que ainda não está formada.

Hall (2009) diz que as identidades são múltiplas e construídas no jogo dos discursos e das práticas. Se elas são produto da marcação da diferença e da exclusão, como elege o autor, estar no Sul é o que identifica o processo de produção e circulação do documentário, pois enquanto ele está fora do eixo Rio-São Paulo e se vê na periferia, numa sociedade considerada conservadora por alguns, as identidades se constituem por elementos estes que são excludentes. Entretanto, a diversidade cultural e de paisagens do lugar geográfico ocupado, os sotaques e a resistência para continuar produzindo são os elementos agregadores dessa identidade. Recuperando Martín-Barbero (1988), essa noção de poder que é disperso e transversal e que, segundo Foucault (2015) tem os sujeitos como centro de transmissão, retoma a valorização do local, que é tanto ambiente de proximidade como território de luta e de negociação permanente.

Esse arcabouço de ideias, conceitos e movimentos nos leva para uma mirada que tem outro viés da cadeia produtiva do documentário, que leva em conta as produções que estão na cadeia produtiva comercial, mas também as que operam fora desse conceito do “grande” cinema e que não estão atreladas necessariamente só à ideia do econômico, do lucro. Há o interesse de produzir um filme de curta, média ou longa-metragem e poder viver dele, porque também é preciso comer e pagar as contas, como dizem alguns entrevistados, mas também existe a vontade de produzir para registrar histórias, para falar de realidades que lhes dizem respeito, como forma de manifesto e de arte, que englobam questões culturais, políticas, sociais e econômicas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Mas quem disse que a cartografia só pode representar fronteiras e não construir imagens das relações e dos entrelaçamentos, dos caminhos em fuga e dos labirintos?*

*Jesús Martín-Barbero*

Tecer conclusões é sempre um exercício de fôlego, seja pela complexidade que envolve ao trazer reflexões do todo, seja pela própria ideia de concluir. Talvez esta tese não se conclua aqui, vemos ela muito mais como um começo, uma provocação para outros pesquisadores debruçarem-se sobre registros, produção de dados e buscar formas outras de abordagem e de problematização a respeito do audiovisual que não envolva somente as grandes produções.

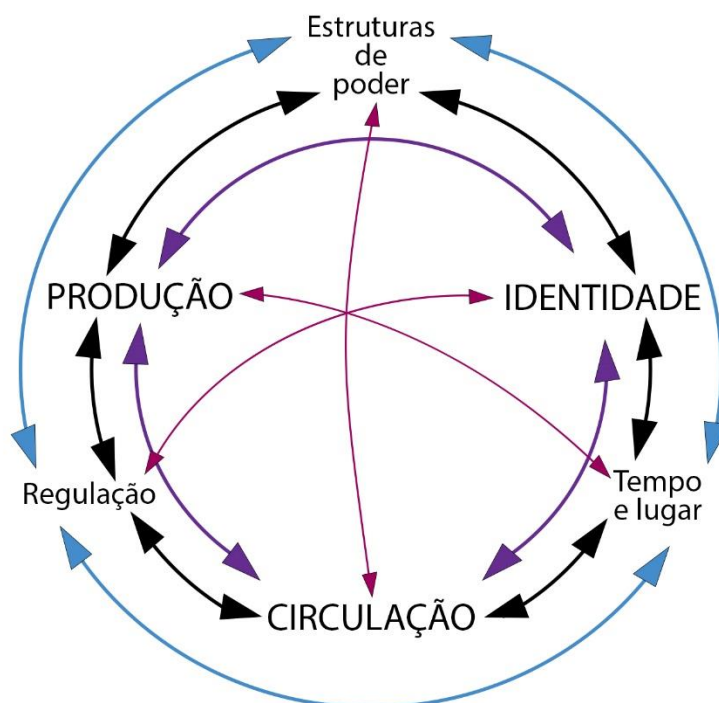
Quando começamos esta tese, buscávamos mapear, sobretudo, coletivos de produção, para ver se a evolução tecnológica, a democratização dos meios e a lógica da inteligência coletiva, deflagrada com a internet, não haviam fomentado grupos que se organizavam em torno do audiovisual. Mas acreditávamos também que eles estavam em festivais, principalmente nos de circuito menor e de menos *status*. Hoje é fácil perceber que, para isso, precisaríamos ter pensado o mapeamento de forma diferente.

Contudo, foi o percurso que realizamos que nos trouxe a amostra de realizadores, bem diversa, por sinal, que apresentamos nesta tese. Se não conseguimos abordar somente a produção fora do circuito comercial, com certeza, trouxemos um panorama interessante a respeito de como a produção audiovisual tem se organizado hoje no Sul do Brasil, e de que há autonomia relativa, sim, como postula Raymond Williams (1979), que exerce pressões e tensiona o processo de produção e circulação do documentário sulista. É claro que, provavelmente, não seja uma característica exclusiva do Sul, mas, buscamos por delinear as que estão presentes neste recorte.

A autonomia relativa dá-se no bojo de uma perspectiva que é transversal e integradora, isto é, atravessada no tempo e no espaço, e que aciona regulações e estruturas de poder que permeiam os eixos da produção, da circulação e da identidade, retomando aqui o diagrama da

autonomia relativa que representa o fluxo dessas ações que não são limites, conforme Williams (1979), mas podem ser limitadoras.

Diagrama 7 - Diagrama da Autonomia Relativa.



Fonte: diagrama elaborado pela pesquisadora.

É nesse jogo processual, sem início, meio, ou fim, assim como o rizoma, composto por intensidades, que identificamos diversos fatores culturais, políticos, sociais e econômicos que se articulam em diferentes momentos e de formas variadas, ora potencializando a autonomia, ora diminuindo-a.

Optar pela cartografia foi uma forma de estabelecer uma outra relação com o corpo de dados para abordar a autonomia relativa. Foi uma forma de ir para o desconhecido e ver o que o campo nos apresentava, pois, como denota Nísia Martins do Rosário (2008), a cartografia permite que organizemos esse campo e que os dados sejam relacionados na espacialidade, para compreendê-los dentro de um período temporal. Assim, sobrevoamos um recorte de documentários produzidos entre 2008 e 2012, que circularam entre 2010 e 2013 e nos levou às vivências dos realizadores expressas notadamente a partir de 2014 até 2016, já que o questionário, mesmo que enviado em 2015, trouxe dados do ano anterior.

Neste contexto, entre os aspectos salientes estão a forma de constituição das equipes que trabalham com documentário, não importando se a organização é enquanto coletivo de produção ou se é uma produtora com fins comerciais. Os grupos sempre são enxutos, com cerca de cinco pessoas na equipe, se formam por afinidades e a leitura que cada profissional faz em relação ao documentário, ou ao tema a ser trabalhado, importa. Isto é, não é apenas uma produção que pode dar algum retorno financeiro, mas, sim, trata-se de um envolvimento com um processo cuja matéria-prima são pessoas reais e o mundo real, povoado de sentimentos, de crenças, de histórias, algumas difíceis e traumáticas, outras leves e engraçadas.

Essa ligação inerente com a realidade e com o “Outro”, com temas que não costumam ser abordados pela grande mídia, com os caminhos e descaminhos que encontra para se transformar em produto final e para chegar até o público e por ter como lugar o Sul do país, fazem do documentário potência para a resistência e agenciam fatores políticos e sociais.

A identidade enquanto formação constante, processual e variável, permeada por negociações, subjetivação e estruturas de poder traz como característica o lugar, entendido como o Sul periférico, por estar fora do eixo produtivo do país (a fora controvérsias sobre a posição que o Rio Grande do Sul ocupa), um lugar geográfico, permeado pela diversidade cultural étnica, por uma geografia e natureza exuberante, mas também considerado conservador.

Fazer documentário não é, ainda, um circuito que se retroalimenta. Os recursos costumam pagar parte da produção e o retorno via circulação ainda é insuficiente. É nesse sentido que a autonomia se manifesta sobre os processos, pois sempre são realizados ajustes para produzir e para circular. Na produção, a autonomia está, principalmente, na relação que se estabelece nas formações das equipes, com características locais, e no equipamento que é próprio, agenciando fatores econômicos e culturais. Na circulação, a autonomia está mais tensionada com as regulações, por isso os desvios ainda são caminhos para parte deles, sobretudo para quem não se insere no circuito comercial, para que as obras cheguem até o público e, também, porque a relação com o documentário se dá de forma diferente, agenciando fatores políticos e sociais, isto é, levando até o público temas que não costumam ser abordados pela grande mídia, trazendo uma relação diferente com o “Outro” do que costuma fazer o jornalismo.

Nesse circuito, nossa amostra trouxe exemplos de diferentes pontos de vista para trabalhar com o documentário. Há quem tenha criado o seu próprio nicho de mercado, que

não significa que tenha retorno financeiro na circulação, mas consegue articular recursos para produzir e faz as obras chegarem até o público por diferentes formas, combinando rotas e desvios; há quem produza por gostar do documentário e que tem como objetivo se inserir na rota, isto é, na circulação comercial nacional; há quem trabalhe com o documentário simplesmente por vê-lo como um produto vendável que dá retornos financeiros; há quem cuja pretensão é a de produzir documentário como obra cultural, detentora de conteúdo para refletir assuntos que não são abordados e registrar histórias que estão se apagando.

Outra característica marcante, e que não é novidade, é o uso de recursos públicos, com mais expressividade na produção, já que não há muitos mecanismos direcionados para circulação. Isso também está relacionado a questões de ordem externas, pois, por exemplo, investir em circulação pode significar a desestabilização do *establishment* internacional, o que não ocorre necessariamente com o investimento em produção. As políticas públicas são estímulos para a produção, mas também há investimento de recursos próprios para produzir, ou advindos de prestação de serviços. Os editais são mais vitais para quem produz o documentário e não está inserido no circuito comercial, isto é, que produz com fins culturais e educativos. Não que não sejam importantes para quem tem viés mais comercial, mas há mais mescla de recursos nesse campo, como a prestação de serviços, por exemplo. O uso de recursos independentes se destacou no estado de Santa Catarina. No Rio Grande do Sul, ele também supera o uso de recurso público, mas as médias são mais próximas no comparativo com o estado catarinense. No Paraná, os recursos públicos sobressaíram-se aos próprios. Já os recursos de prestação de serviços ficaram em terceiro lugar nos três estados, mas com maior destaque para o Rio Grande do Sul, enquanto o paranaense parece quase não articular essa possibilidade.

Já a circulação nos três Estados é caracterizada pelo investimento de recursos próprios, contudo Santa Catarina se destaca na articulação de parcerias para distribuição das obras, que indicou o uso significativo de desvios, como cineclubes, sessões itinerantes, distribuição de DVD's. No Paraná, os dados também apontaram para o cineclubismo. Já no Rio Grande do Sul, a preponderância está no licenciamento para canais de TV públicos e educativos.

A televisão mostrou-se um dos caminhos profícuos para a circulação dos documentários, sobrepondo os festivais, que quase não tiveram expressão tanto nos dados quantitativos como nos qualitativos. Embora a Lei da TV Paga abra caminho para canais fechados e que, por consequência, retornam recursos pela exibição, o caminho ainda está sendo construído, pois não são todos que conseguem acessar essa rota. Já o licenciamento

para TV's públicas e educativas parece estar mais consolidado, contudo, nem sempre há retorno financeiro, mas há de audiência.

Uma abordagem interessante que se abre é analisar essas produções que estão chegando até a televisão para avaliar até que ponto a janela está influenciando o formato do documentário. Se preserva a ideia de documentário enquanto cinema ou se utiliza uma linguagem mais televisiva? Há um flerte com a reportagem televisiva? Qual é o contrato de leitura que estas produções estabelecem com o público?

O que se mostra como importante janela para o documentário é a internet. Nos dados quantitativos, ela se sobressaiu como espaço para circulação no três Estados. Hoje, é a janela com menor regulação e que tem a possibilidade de atingir grandes públicos, conforme a capacidade de mobilização do realizador e do próprio documentário. Há plataformas especializadas em distribuição de conteúdo online e que permite retorno financeiro, porém, a exibição na sua maioria ainda é gratuita. Logo, obras que são licenciadas para a TV só chegarão na internet depois de o tempo de cessão dos direitos ter vencido ou, ainda, se o contrato permitir.

Outro fator que percebemos é um movimento para além da produção de documentário, em que muitos realizadores também produzem ficção. É possível dizer que esse movimento se dá pela falta de reconhecimento do documentário na cadeia produtiva, e também pela supervalorização do longa-metragem, pois, como disse um dos realizadores, ainda é preciso produzir um longa-metragem de ficção para que o realizador alce a outro *status* na produção e na circulação. O problema em produzir um longa-metragem é o esforço político e econômico necessário para conseguir uma janela de circulação.

E se as estruturas de poder e as regulações agem, por vezes, em prol da economia, elas também são utilizadas enquanto ferramentas políticas para exercer pressões. Uma das características é de que nos três Estados há realizadores que ocupam espaços no que se refere ao debate de políticas para o audiovisual, sejam elas voltados para o município, para o Estado ou a nível federal.

Fortalecer políticas públicas também é uma forma de democratizar ainda mais a produção e, com isso, descentralizá-la. Pela nossa cartografia, há movimentos de descentralização, mas ainda temos ela localizada nas capitais ou em cidades do interior que são tidas como polos importantes de audiovisual, numa leitura da região Sul.

Mesmo que esse posicionamento político seja importante, o que percebemos é que atualmente há uma desarticulação enquanto classe entre os realizadores. A articulação existe,



mas é circunscrita ao local geográfico em que os realizadores se inserem, não costumando ultrapassar o regional.

E, por fim, dentre as características comuns está a formação dos realizadores. Todos estão ou inseridos na Comunicação, ou nas Artes ou na História. Todos buscam aprofundar-se nas suas áreas de interesse, alguns em narrativas, outros em produção executiva, ou na memória, enfim, temas que são transversais ao que eles projetam na produção e circulação de documentários. Nisso, também entra uma relação interessante dos realizadores com o ensino superior. Para além da formação, parte deles foi ou é professor universitário de cinema e audiovisual e envolve alunos e ex-alunos no circuito do documentário, colaborando com a formação para além da sala de aula, movimentando, sobretudo, a realização documental fora das ambiências educativas, que, como já mencionamos, também merecem um estudo à parte pelo grande número de produção que comporta e para compreender qual o real impacto que elas têm na sociedade e no mercado de trabalho.

Há lacunas que permanecem nesta tese, mas que se abrem para outras possibilidades de pesquisa. Não queremos impor uma forma de pensar ou propor uma leitura que seja fechada. A cartografia, com inspiração rizomática, permite que se parta do mesmo lugar e que se percorra caminhos diferentes. São as transversalidades do caminho que dão direcionamentos. E acreditamos que não há um fim, mas uma análise em constante movimento, que vai se alterando com passar do tempo e com as transformações do espaço. Por isso, o que buscamos nesta tese foi compreender processos, que são orgânicos e que seguem nas suas variações, mas que, apesar desse movimento, há sempre autonomia, seja ela política, cultural, social ou econômica, em intensidades cambiantes, conforme o lugar que ocupa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVETTI, Celina. R. P. . Cinema do Paraná: elementos para uma história. In: 3º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho – Associação Brasileira de Pesquisadores da História da Mídia (Alcar), 2005, Novo Hamburgo. **Anais...** Novo Hamburgo/RS: Universidade Feevale, 2005. Disponível em: [www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/.../CINEMA%20DO%20PARANA.doc](http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/.../CINEMA%20DO%20PARANA.doc) Acesso em: 10 nov. 2016.

APPADURAI, Arjun. Introducción: las mercancías y la política del valor. In: APPADURAI, Arjun. **La vida social de las cosas**. Perspectiva cultural de las mercancías. Grijalbo: México D.C, 1991.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Arjun Appadurai a Bianca Freire Medeiros e Mariana Cavalcanti concedida em 2008. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 45, jan/jun 2010, n. p.. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2915/1836>. Acesso em: 05 jan. 2015.

AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. 2004. 283 p. Tese (Doutorado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2004.

\_\_\_\_\_. A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro. **Revista Alceu**. Rio de Janeiro, RJ, Pontifícia Universidade Católica (PUC/RJ), v. 10, n. 20, p. 116-125, jan./jun. 2010. Disponível em: [http://publique.rdc.pucRio.br/revistaalceu/media/Alceu20\\_Autran.pdf](http://publique.rdc.pucRio.br/revistaalceu/media/Alceu20_Autran.pdf). Acesso em: 10 out. 2016.

BAHIA, Lia. **Discursos, políticas e ações**: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro. Organização da coleção Lia Calabre. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

BAHIA, Lia; AMÂNCIO, Tunico. Notas sobre a emergência de um novo cenário audiovisual do Brasil dos anos 2000. **Revista Contracampo**, Niterói, n. 21, ago. 2010. Disponível em: <http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/viewFile/41/44>. Acesso em: 09 jan. 2015.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. 3ª edição. São Paulo: Annablume, 2004.

BOLAÑO, César E. S.; SANTOS, Cristina, A.; DOMINGUEZ, José M. M.. A indústria cinematográfica no Mercosul: economia, cultura e integração. **Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación – EPTIC Online**. Vol. I, nov. 2006.

BRASIL, André; MIGLIORIN, César. Biopolítica do amador: generalização de uma prática, limites de um conceito. **Revista Galáxia**. São Paulo, n. 20, p. 84-94, dez. 2010. Disponível

em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/3280/3292>. Acesso em: 05 jan. 2015.

BRITTOS, Valério Cruz. Digitalização e democratização: produção de conteúdo nacional e padrão tecno-estético alternativo. IN: **Produção de conteúdo nacional para mídias digitais**. Secretaria de Assuntos Estratégicos: Brasília, 2011.

CAETANO, Daniel et al. 1995 - 2005: histórico de uma década. In: CAETANO, Daniel (Org.). **Cinema brasileiro 1995 - 2005**: ensaios sobre uma década. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p. 11 - 50.

CAETANO, Maria do Rosário. Festival. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luís Felipe de (Orgs.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 2ª ed. São Paulo: SENAC, 1997.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. 4ª ed. Editora UFRJ: Rio de Janeiro, 1999.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru, SP: Edusc, 1999.

DA-RIN, Silvio. Dez anos de políticas públicas para o audiovisual brasileiro. In: **Revista Observatório Itaú Cultural / OIC**. São Paulo, n. 10, p. 91-102, set./dez., 2010.

DARONCO, Marilice A. P.. O Nosso cinema era super. 1ª ed. Santa Maria: Câmara de Vereadores, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: **Capitalismo e esquizofrenia 2**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DU GAY, P. et al. **Doing Cultural Studies**: The Story of the Sony Walkman. Londres: Sage, 1997.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Cartografias dos estudos culturais** - Uma versão latino-americana. Ed. on-line, Belo Horizonte: Autêntica, 2010. Disponível em: <https://identidadesculturas.files.wordpress.com/2011/05/cartografias-dos-estudos-culturais-uma-versc3a3o-latino-americana.pdf> Acesso em: 20 set. 2016.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução: Flávia Nascimento. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FILELLINI, Alberto. **Economia do setor público**. Atlas: São Paulo, 1989.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

GATTI, André. Cineclube. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luís Felipe de (Orgs.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 2ª ed. São Paulo: SENAC, 1997.

GOMES, Itania M. M.. Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura de sentimentos. In: GOMES, Itania M.M.; JUNIOR, J. J. (Orgs.). **Comunicação e estudos culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 29 – 48. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/5536>. Acesso em: 12 jan. 2015.

GUATTARI, F. Revolução molecular. Pulsações políticas do desejo. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n°2, p. 15-46, jul./dez. 1997. Disponível em [http://www.gpef.fe.usp.br/teses/agenda\\_2011\\_02.pdf](http://www.gpef.fe.usp.br/teses/agenda_2011_02.pdf). Acesso em: 12 jul. 2013.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 3ª ed. Rio De janeiro: PP&A, 1999.

\_\_\_\_\_. Introduction: Who needs ‘identity’? In: HALL, Stuart e DU GAY, Paul. **Questions of Cultural Identity**. Tradução realizada para a disciplina de Mídia, Discurso e Identidade do curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria, sob orientação da professora Márcia Amaral Sage/Open University: London, New Delhi, 2003.

\_\_\_\_\_. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz T., Hall, S.; WOODWARD, K. (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. 9ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009, p. 32-51.

LIMA, Guto. Síntese Cinema. In: ASSOCIAÇÃO CULTURAL BAIACU DE ALGUÉM. n. p. Disponível em: <http://www.baiacudealguem.com.br/index.php?mod=pagina&id=10586>. Acesso em: 15 out. 2016.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LORENZO, Ricardo de. **O campo cinematográfico no Rio Grande do Sul**. 2013. 356 p. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2013.

LYRA, Bernardette. Cinema periférico de bordas. **Revista Comunicação, mídia e consumo**. São Paulo, vol. 1, n. 15, p. 31-47, mar. 2009.

MACHADO, Roberto. Introdução: por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015, p. 07 – 34.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo**: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos Estudos Culturais**. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MATTOS, Tetê; LEAL, Antonio. Festivais audiovisuais brasileiros: um diagnóstico do setor. In: **Anais V ENECULT** - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: UFBA, 2009.

MEDEIROS, João Luiz. A identidade em questão: notas acerca de uma abordagem complexa. In: DUARTE, Maria B. B.; MEDEIROS, João Luiz (Orgs.). **Mosaico de identidades**: interpretações contemporâneas das ciências humanas e a temática da identidade. Curitiba: Juruá Editora, 2004.

MIGLIORIN, C.. **Audiovisual e trabalho imaterial**: é preciso financiar vidas e não apenas filmes. Global Brasil, Rio de Janeiro, jun. 2010, n. p.

\_\_\_\_\_. Figuras do engajamento: o cinema recente brasileiro. **Devires**, V. 8, N. 2, Belo Horizonte: Jul/Dez 2011. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/252>. Acesso em: 10 set. 2016.

\_\_\_\_\_. O que é um coletivo? In: BRASIL, André (Org.). **Teia 2002- 2012**. 1ª ed. Belo Horizonte: Teia, 2012, v. 1, p. 307-316.

MIOTO, Luís Henrique. Breve história do Cinema de Londrina - Parte 2. Boletim Museu Histórico de Londrina. Londrina, V.4 n.8 jan/jun 2013. Disponível em: [http://www.uel.br/museu/publicacoes/Boletim\\_08.pdf#page=28](http://www.uel.br/museu/publicacoes/Boletim_08.pdf#page=28). Acesso em: 10 nov. 2016.

MOMBELLI, Neli Fabiane. **Santa Maria projetada**: memória e identidade nos documentários da TV OVO. 2012. 122 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2012.

MORAES, Dênis de. Comunicação alternativa, redes virtuais e ativismo: avanços e dilemas. **Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación**, vol. 9, n. 2, maio/ ago. 2007.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Revista Projeto História. PUC, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

ODIN, Roger. La question de l'amateur. In: **Communications**, n. 68, 1999, p. 47-89.

OLIVEIRA, Bernardo. Oficinas em perspectiva. In: CAETANO, Daniel (Org.). **Cinema brasileiro 1995 – 2005**: ensaios sobre uma década. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p. 179 – 194.

OROFINO, Maria Isabel. **Mídias e mediação escolar**: pedagogia dos meios, participação e visibilidade. São Paulo: Cortez, 2005.

PEREIRA, Sissi Valente. **Inquietude e Tragédia**: o Cinema Experimental em Florianópolis 1968 a 1976. 2012. 162 p. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/100510/309553.pdf?sequence=1>  
Acesso em: 25 out. 2016.

PÓVOAS, Glênio Nicola. **Histórias do cinema gaúcho**: propostas de indexação 1904-1954. 2005. 205 p. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2005.

REIS E SILVA, João G. B.. Assimetrias, dilemas e axiomas do cinema brasileiro nos anos 2000. **Revista Famecos**: mídia, cultura e tecnologia, v. 18, n. 3. Porto Alegre, set/dez de 2011, p. 916-932.

ROSÁRIO, Nísia Martins. Mitos e cartografias: novos olhares metodológicos na comunicação. In MALDONADO, A. Efendy; BONIN, Jiani; ROSÁRIO, Nísia Martins (Orgs.). **Perspectivas metodológicas em Comunicação**: desafios na prática investigativa. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2008. Disponível em: [http://corporalidades.com.br/site/wp-content/uploads/downloads/2013/12/2008\\_4.pdf](http://corporalidades.com.br/site/wp-content/uploads/downloads/2013/12/2008_4.pdf). Acesso em 25 dez. 2014.

ROSÁRIO, Nísia M. do; AGUIAR, Lisiane M. Pluralidade metodológica: a cartografia aplicada às pesquisas de audiovisual. **Revista Comunicación**, n. 10, vol.1, 2012. Disponível em: [http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa8/098.Pluralidade\\_metodologica-a\\_cartografia\\_aplicada\\_as\\_pesquisas\\_de\\_audiovisual.pdf](http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa8/098.Pluralidade_metodologica-a_cartografia_aplicada_as_pesquisas_de_audiovisual.pdf). Acesso em: 20 jun. 2014.

ROSSINI, Miriam de Souza. **Teixeirinha e o cinema gaúcho**. Porto Alegre: Fumproarte, 1996.

\_\_\_\_\_. Cinema gaúcho: construção de história e identidade. **Nuevo Mundo, Mundos Nuevos**. 2007. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/3164>. Acesso em: 15 nov. 2008.

RUBIM, Antonio A. C.. Políticas Culturais no Brasil: itinerários e atualidade. In: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valério (Orgs.). **Economia da arte e da cultura**. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepos/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: Obscom/UFS, 2010, p. 51-71.

SANTINI, Rose M.; CALVI, Juan C.. O consumo audiovisual e suas lógicas sociais na rede. **Revista comunicação, mídia e consumo**. São Paulo, ano 10, vol. 10, n. 27, p.159-182, mar. 2013.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2008.

SANTOS, Milton. Técnica **Espaço Tempo**: globalização e meio técnico-científico informacional. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1994. Disponível em <http://reverbe.net/cidades/wp-content/uploads/2011/livros/tecnica-espaco-tempo-milton-santos.pdf> Acesso em 20 nov. 2016.

\_\_\_\_\_. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. 24ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

SILVA, Dafne Reis Pedroso da. Hoje tem cinema: a recepção das mostras itinerantes organizadas pelo cineclube Lanterninha Aurélio. 2009. 288f. **Dissertação** (Mestrado em Ciências da Comunicação) – UNISINOS, São Leopoldo, 2009.

SIMIS, Anita. **Política cultural: o audiovisual**. 2010. 160 f. Tese (livre-docência) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2010. Disponível em: [http://base.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/106701/simis\\_a\\_ld\\_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://base.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/106701/simis_a_ld_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 20 dez. 2014.

SOUZA, G. Estética do improviso no cinema de periferia. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 530-542, maio/ago. 2012.

STEYER, Fábio Augusto. **Cinema, imprensa e sociedade em Porto Alegre (1896-1930)**. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

TOMAIM, Cássio dos Santos. A retomada do documentário no sul do Brasil: apontamentos sobre a produção de 1995 a 2010. **Revista Eptic**. Vol. 17, nº 3, set./dez. 2015, p. 226-245.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

VALIATI, Leandro. **Economia da cultura e cinema**: notas empíricas sobre o Rio Grande do Sul. Ecofalante: São Paulo, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

\_\_\_\_\_. **Cultura**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

## APÊNDICE I

### LISTA DE DOCUMENTÁRIOS QUE COMPÕEM A ANÁLISE

1. 1000 Gatos - Assovio Filmes
2. 1951 - Photo Cinearte / Perceptio Movies
3. 2011: As marcas de uma enchente - Media Sport Club Produção Cinematográfica
4. A casa Eletrica.doc - Panda Filmes
5. A cracolândia e o estado higienista: a violência legitimada - Fernanda Paz
6. A Floresta Virada em Pó - Coletivo Catarse
7. A Gente Não Quer Só Comida - Caminho Comunicação
8. A guerra de Toyo - GP7 Cinema
9. A Jaqueta do Elvis - Transe Imagem
10. A primeira vez que eu disse... Ou o que é - Estúdio Onzetrinta
11. A que deve a honra da ilustre visita este simples marquês? - Tu i Tam filmes
12. A Rosa - Avante Filmes
13. A rua e a chaminé - Zeppelin Filmes
14. Abelardo - Anne Siderman e Accorde Filmes
15. Afectos: paixões, coleções, histórias e memórias - Ponto de Cultura ArtEstação
16. Agnolini: do ritual ao cotidiano - Transe Imagem
17. Alteridade - João Menna Barreto
18. Amarras - Vinil Filmes
19. América Integralizada - Produtora CKM
20. Andarilho - Wandeclyt Martins de Melo
21. Apã- Making & Off Produções
22. ASP.DOC - Corpo Editorial
23. Audácia - Chico Pereira
24. Ausência - Sancho Filmes
25. Aventura em Duas Rodas: 3950 km de moto 125cc - Tiago Miranda Oliveira
26. Bar Canto do Noel - Fernanda do Canto
27. Barracine: Tapete Verde - Nelson Brauwerts (Gramáticas Cinematográficas)
28. Betóva: o ano da cachorra - Casa do Alan
29. Biba: Sistematizar a Emoção - Lucas Moreira
30. Biomas - Trotamundos Films & Docs



31. Bolpebra - Tu i Tam filmes
32. Breve Venezuela - Jeferson Vainer
33. Bruno Segalla - Spaghetti Filmes
34. Buffet Livre - Diogo Santoro
35. Caçador de Cachoeiras - Zapata Filmes
36. Califa 33 - Yanko Del Pino (Rodando Filmes)
37. Caminhos de Valda - Marlon Assef
38. Celibato no campo - Margot Produções
39. Cerveja Falada - Exato Segundo Produções Artísticas
40. Cinematoso - Processo MultiArtes
41. Coloridos - O quadro Filmes
42. Contrato de amor - Thaís Fernandes
43. Coração de Eli - Contraponto
44. Crônicas de uma eleição - Giron TV
45. Cultura Digital: Movimento 2.0 - Pontão Ganesha
46. Cupim - Ademir Damasco
47. Curitiba Cidade Dos Zombies - Big Bang Cinema
48. De passagem - Tokyo Filmes e Okna Produções
49. De volta pra casa - Fantastic Filmes
50. Dedicatória - Bloco Filmes
51. Democracia e Cidadania nas Ruas de Santo Ângelo - Lucas Ribeiro Diaz
52. Desafio na Cordilheira dos Andes - Tiago Miranda Oliveira
53. Dia 1 p.m. - Grafo audiovisual
54. Dias no tempo - Carol Berger
55. Ditadura reservada - Guarda Filmes
56. Do cais ao mercado: Um século de histórias - Intervalo Filmes
57. Documentário Schützenverein Eintracht: Um encontro de memórias - Raphael Bubeck  
Carvalho
58. Dona Hertha - Besouro Filmes
59. Dormentes do Tempo - Epifania Filmes
60. Dorsal - Seiva Cultural
61. É Bucha: 40 anos do teatro Biriba - Vinil Filmes
62. Educação - Guarda Filmes

63. Eli Heil: Criadora e criatura - Contraponto
64. Em Busca da Purificação - Ademir Damasco
65. Entre Nós: Ivo Bender - Bacteria Filmes
66. Entrelinhas - Cizânia Filmes
67. Escolinha de Cinema - TV OVO
68. Escrita Livre - Luciano Alves (Kine Werk)
69. Espia Só - Guarujá Produções
70. Espírito de Porco - Filmes que voam
71. Eu venci o crack - Associação Piaquito Arte e Cultura
72. Família no Papel - Tac Filmes
73. Faz a Barba e o Choro - Besouro Filmes
74. Fibra - Doc Dois Filmes
75. Filme de época - William Biagioli (Grafo Audiovisual)
76. Fogo.Doc - Clube Audiovisual
77. Geada negra - Kosmos Noetos Produções Culturais
78. Gosto de Sal - Set Produtora
79. Grãos de Ouro em Sais de Prata - Instituto Câmara Clara
80. Grito Escrito - Willian Germano Rodrigues
81. Guardião das Sementes - Coletivo Catarse
82. Imagens Faladas - Quilombo do Sopapo
83. Impasse - Doc Dois Filmes
84. In - Processo Multiartes
85. Intervenção - Flávio Damiani
86. Invernada dos Negros - Transe Imagens
87. Iván: de volta para o passado - GP7 Cinema
88. Janela - Thaís Fernandes
89. João Hugo: O zelador da história - Carlos Viana Albrecht
90. Legião de Pioneiros: 50 Anos de Soja - Elias Zampirão
91. Lei da Mulher - Zapata Filmes
92. Lupanar - Isabelle Mesquita (Núcleo de Produção Digital Cinemateca de Curitiba)
93. Luz - TV OVO
94. Maciço - Cizânia Filmes
95. Maestro Heinz Geyer - Andreas Peter

96. Magia - Noise Factory Inc
97. Manoel do Mercado - Luís Fernando Belmonte
98. Mantegna - Simulacrum
99. Mãos à lata - Chico Cardoso
100. Marcha das Vadias: descubra-se Feminista - Gabriela Belnhak
101. Mares e lugares, Floripa 2012 - André Carvalho
102. Mares e lugares, lugar comum - André Carvaho
103. Maria da Penha: Um Caso de Litígio Internacional - Casa de Cinema de Porto Alegre
104. Marlene: o curta - Praça De Filmes LTDA
105. Mauro Montezuma: Vida e Obra - Captura Estudio
106. Mbyá Rekó Pyguá, à luz das palavras - Contraponto Produtora
107. Memorável Trem de Ferro - VMS Produções / Virtual Pictures
108. Memórias de Jorge Lacerda - TVX Produções
109. Memórias e Harmonias da Banda da Lapa – Instituto Câmara Clara
110. Meninice - TV OVO
111. Meu pai, o fotógrafo - Elaine Javorski (Grafo Audiovisual)
112. Mirantes da Ilha - Claudia Garrocini
113. Momento de Spalla - Haver filmes
114. Monumento aos 180 Anos da Imigração Alemã em Santa Catarina e outras Poéticas de Guido Heuer - Set Set Produtora
115. Morro do Céu - Gusgus Cinema
116. Nanuk - José Dias
117. Naufragados - Noise Factory Inc
118. No Lixo do Canal 4 - Rodando Filmes
119. Nossos Compositores Pioneiros - Perceptio Movies
120. Notícias da rainha - Capicua Filmes
121. Nuca desista de seus sonhos - Marina Oliveto
122. O Andarilho Esmerilhado - Produtora CKM
123. O barbeiro - Rodrigo Inácio Freitas
124. O Cio da Terra - Cacá Nazário
125. O Corte do Alfaiate - Tu i Tam filmes
126. O dia que o rádio foi maior que o fogo - Pangéia Produções
127. O espelho de Ana - Vão Audiovisual

128. O Grande Tambor - Coletivo Catarse
129. O Homem Que Laçou o Avião - TGD Filmes
130. O Jardineiro e o Pirata - Esquizo Filmes e Dedo-de-Moça Produções (atual Mobb Moving Images)
131. O Liberdade - Moviola
132. O Menino da Gaita - 3'K-Xolas
133. O Oitavo - Making & Off Produções
134. O país da Cocanha - Cosmonauta Filmes
135. O Samurai de Curitiba - Extremum Produções Culturais
136. O Segredo dos Lírios - Clube 7 Produções
137. O Tom da Cor do Som – Instituto Câmara Clara
138. Olhar contestado - Abs Estúdio Livre
139. Olhares - Documento I: Fórum Social Temático 2012 - Praça de Filmes
140. Onde Nasce Nossa Identidade - 3'K-Xolas
141. Onde Se Mora Não É Onde Se Trabalha - Luciana Tubello Caldas
142. Os afogados - Leandro Teles (Grafo Audiovisual)
143. Os Meios de Transporte em Blumenau: Da Colônia aos Dias de Hoje - Set Set Produtora
144. Os Passos de Dantas - AW Vídeo
145. Outono - Ademir Damasco
146. Outra história - Ponto de Cultura ArtEstação
147. Ovos de dinossauro na sala de estar - Tu i Tam Filmes
148. Paralelas - Fabrício Almeida
149. Passamanaria - Produtor.info/Seiva Cultural
150. Pátio - Grafo Audiovisual
151. Pegadas Salgadas - Surf e Cult
152. Pelos Traços de Poty - Ampler Cultural
153. Ponto Z - Pier Blue Produtora
154. PortoCentrismo - Pedro Bughay (Grupo do Front)
155. Preservativo - Avante Filmes
156. Qu4tro Mistérios do Rosário - TV OVO
157. Quadrúpede - GP7 Cinema
158. Quando o Porco Entra em Suas Próprias Tripas - 3'K-xolas e Caos

159. Quilombo da Família Silva - Coletivo Catarse
160. Rebojo - TV OVO
161. Referendo - Manga Rosa Filmes
162. Retalhos que pertencem - Thereza Oliveiras
163. Retratos de Uma Juventude - Photo Cinearte
164. Roots Time: Reciclando Uma Prancha - Surf & Cult
165. Schützenvereine: Festa de Rei - Jeclac Studio
166. Sem perder a ternura - Plural Filmes
167. Sentidos - Cine vídeos
168. Ser Sustentável - TV OVO
169. Sistema de Animação - Casa do Alan
170. Sob o Céu de Joinville - Intervalo Filmes
171. Sobre sete ondas verdes espumantes - Besouro Filmes
172. Suíços Brasileiros Uma História Esquecida - Júpiter Filmes
173. Tabajara, 150 anos de história - JecLac Studio
174. Tcheco - Epifania Filmes
175. Tô Contigo - TV OVO
176. Trans, além de - João Miguel Santana
177. Treze Tílias: O Tirol Brasileiro - Jeclac Studio
178. Tri Massa: Porto Alegre na Choque - Avalanche Produções
179. Trilhos do Itararé - TV OVO
180. Ultralyrics - Rafael Lopes (Formiga Cinema e Vídeo)
181. Um Dia Na Escola - Câmera 1
182. Um Diálogo de Ballet - Avante Filmes
183. Um filme de bonecos - Tulio Viaro (Sótão Filmes)
184. Um filme para Dirceu - Capicua Filmes
185. Um Pedaco de Terra Cercado de Histórias - César Izurieta
186. Uma Ação Social de Sonhos - Juliana Biz
187. Uma Cabeça Para Cada Cabelo - Renato Ogata
188. Un Bacio su Cristo, il Santo su Pozzo - 7 FilmZ
189. Upcycling - Estúdio Indigo
190. Veloz - Felipe Capeleto
191. Vida em Tronco - Keila Zanatto

192. Vida Matreira - Guilherme Ledoux
193. Vidas Deslocadas - Grafo audiovisual
194. Vidas Que Não Se Apagam - DM 3 Publicidade
195. Vila das Torres 2014 - Minha Vila Filme Eu
196. Visibilidade Lésbicas e Feministas - Paulo Faria
197. Vó Maria - Catatau Filmes
198. Xetá - WG7BR
199. Xico Stockinger - Pironauta
200. Yansãs - Vagaluzes Filmes

**APÊNDICE II**  
**QUESTIONÁRIO: PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO DE DOCUMENTÁRIOS NO SUL**  
**DO BRASIL**<sup>131</sup>

Este documento integra a pesquisa de doutorado intitulada *Documentário no Sul do Brasil: uma cartografia identitária dos coletivos de produção fora do circuito comercial*, realizada por Neli Fabiane Mombelli, discente do curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria, sob orientação do professor Dr. Cássio dos Santos Tomaim.

A pesquisa busca mapear os coletivos de produção de Santa Catarina, Paraná e Rio Grande do Sul e compreender a produção e a circulação de documentários que não estão atrelados ao circuito comercial.

A sua produção foi mapeada a partir da participação (inscrição) em festivais e mostras de cinema e vídeo da região Sul. Por isso, encaminhamos este questionário para que possamos obter mais informações a respeito de como você e, se for o caso, sua produtora ou entidade, se organiza na cadeia produtiva do documentário e qual o perfil das produções. Contamos com a sua participação.

\* Required

**Nome completo \***

**Cidade e Estado \***

**Nome da produtora audiovisual/grupo ou entidade a que pertence \***

**Qual o seu vínculo com a produtora audiovisual/grupo/entidade? \***

- Proprietário
- Sócio/associado
- Funcionário
- Freelancer

---

<sup>131</sup> Link do questionário online: <http://goo.gl/forms/ldv1CmQ7Xa>

- Voluntário
- Estagiário

**Como se institui a produtora audiovisual/grupo/entidade da qual você participa? \***

- Empresa privada
- Associação sem fins lucrativos
- Organização não-governamental (Ong)
- Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscip)
- Cooperativa
- Coletivo de produção (pessoas que se reúnem para produzir)
- Other:

**De que forma a produção de documentários é organizada? \***

- Coletiva (todos criam juntos)
- Hierarquizado (conforme atribuições das funções)
- Por demanda de produção (editais, encomendas, serviços prestados)
- Other:

**Quantos documentários são produzidos por ano de acordo com tipos de financiamento. \***

Considere tipos de financiamento: a) Independente (recursos próprios e/ou parceiros) b) Recursos públicos (editais de fomento e/ou leis de incentivo) c) Prestação de serviços (recursos privados)



**O que é mais produzido: \***

- Documentário
- Ficção

**As obras, na sua maioria, são de: \***

- Longa-metragem
- Média-metragem
- Curta-metragem



**Em quais lugares circulam os documentários que produz? \***

É possível escolher mais de uma opção

- Site da produtora/entidade/grupo
- Blog
- Youtube e/ou Vimeo
- Sessões itinerantes (sessões de caráter cineclubista organizadas em escolas, bairros, comunidades, etc)
- Festivais e/ou mostras
- Cineclubes
- Salas de cinema
- Televisão pública e/ou educativa
- Televisão comercial
- DVD
- Não circulam
- Other:

**Há um planejamento para a circulação?**

- Sim, desde a produção.
- Sim, somente durante a finalização ou após.
- Não há planejamento.

**De onde vêm os recursos para circulação dos documentários?**

- São próprios
- Parcerias
- Editais exclusivos para circulação
- Leis de incentivo e/ou editais de produção
- Não há recursos

### APÊNDICE III

#### RETORNOS DO QUESTIONÁRIO

Respondentes do questionário que integram a amostragem final.

1. Luciana Tubello Caldas, independente, Alvorada/RS
2. William Biagioli, Grafo Audiovisual, Curitiba/PR
3. Yan Sorgi, Captura, Londrina/PR
4. Amarildo Martins, GP7 Cinema, Curitiba/ PR
5. Ana Johann, Capicua Filmes, Curitiba/PR
6. Kátia Klock, Contraponto, Florianópolis/SC
7. Diego Lara, Tac Filmes, Itajaí/SC
8. Fernanda Teodoro Viana, Plural Filmes, Florianópolis/SC
9. Roberto Lacerda Westrupp, TVX Produções Culturais, Florianópolis/SC
10. Tati Costa, Instituto Câmara Clara, Florianópolis/SC
11. Thiago Skárnio, Alquimídia.org, Florianópolis/SC
12. Fabrício Porto, Guarda Filmes, Joinville/SC
13. Fernando Evangelista, Doc Dois Filmes, Florianópolis/SC
14. Paulo Roberto Tavares, Oficina de Vídeo - TV OVO, Santa Maria/RS
15. Rafael Uber, Camera 1, Joinville/SC
16. Lissandro Stallivieri, Spaghetti Filmes, Caxias do Sul/RS
17. Loli Menezes, Vinil Filmes, Florianópolis/SC
18. Paola, Tokyo Filmes, Porto Alegre/RS
19. Luciano Burin, Scult Produtora, Florianópolis/SC
20. Fernando Menegatti, 7FILMZ, Bento Gonçalves/RS
21. Chico Santos, artista visual e videomaker, Londrina/PR
22. Lallo Valverde Bocchino, Produtora Pangéia, Itajaí/SC
23. Tulio Viaro, Sótão Filmes, Curitiba /PR
24. Yanko Del Pino, Rodando Filmes, Curitiba/PR
25. Roberval Machado Christino, Extremum Produções Culturais, Curitiba/PR
26. Cassemiro dos Santos Vitorino, Margot Produções Ltda, Chapecó/SC
27. Luciano dos Santos Alves, Kine Werk, Palhoça/SC
28. Evandro Scorsin, O Quadro, Curitiba/PR

29. Ernoy Luiz Mattiello, Virtual Pictures/VMS Produções, Piratub/SC
30. Manuela Furtado, Praça de Filmes, Porto Alegre/RS
31. Nora Goulart, Casa de Cinema de Porto Alegre, Porto Alegre/RS
32. Leandro Artur Anton, Cristalizar Vídeo Produções - incubada no Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo, Porto Alegre/RS
33. Pedro Bughay Aceti, Grupo do Front, Porto Alegre/RS
34. Matheus Mayer Mombelli, Zeppelin Filmes, Porto Alegre/RS
35. Aristeu Araújo, Haver Filmes, Curitiba/PR
36. Mariangela Scheffer Cardoso, Associação Piaquito Arte e Cultura, Santa Maria/RS
37. Rafael Geber Andreazza, Moviola Filmes, Pelotas/RS
38. Fernanda do Canto, independente, Florianópolis/SC
39. Antonio Pereira Rozeng, Ponto de Cultura Escolinha de Cinema (Associação Beneficente Abadeus), Criciúma/ SC
40. Mariana Muller, Epifania Filmes, Porto Alegre/RS
41. Isabelle Mesquita, NPD - Núcleo de Produção Digital Cinemateca de Curitiba, Curitiba/PR
42. Francisco Cardoso, independente, Curitiba/PR
43. Chico Faganello, Filmes Que Voam, Florianópolis/SC
44. Gabriela Belnhak Moraes, Marcha das Vadias, Porto Alegre/RS
45. Alan Stone Langdon, Casa do Alan, Florianópolis/SC
46. Guilherme S. Thiago Ledoux, Ledoux Vídeos, Florianópolis/SC
47. André Centeno Broll Carvalho, Mares e Lugares, Florianópolis/SC
48. Samuel Moreira, Cine Videos, Itajaí/SC
49. Fábio Allon dos Santos, Processo MultiArtes, Curitiba/PR
50. Sérgio Giron, Giron Teleproduções, Florianópolis/SC
51. Guto Lima, Exato Segundo Produções Artísticas Ltda, Florianópolis/SC
52. Carlos Eugênio Peralta, Guarujá Produções Ltda., Porto Alegre/RS
53. Sabrina de Souza Silva, Coletivo Negada, Pelotas/RS
54. Luiz Alberto Rodrigues (Beto Rodrigues), Panda Filmes, Porto Alegre/RS
55. Nelson Brauwiers, Gramáticas Cinematográficas, Miraguaí/RS
56. Filipe Matzembacher, Avante Filmes, Porto Alegre/RS
57. Patrícia Monegatto, MOBB Moving Images, Porto Alegre/RS
58. Frederico Medina, Pironauta, Porto Alegre/RS

Respostas via e-mail ou questionário que não entraram na amostragem final

59. Thereza Cristina de Oliveira e Silva, (produção única), Curitiba/PR
60. Carlos André Viana, (produção única), São Miguel das Missões/RS
61. Elias Zampirão, (produção única), Joaçaba/SC
62. Naná Batista, (ambiências educativas), Porto Alegre/RS
63. Flavio Damiani, (produção única), Porto Alegre/RS
64. Keila Zanatto, (produção única), Treze Tílias/SC
65. Carolina Berger, Santa Maria/RS - mora em São Paulo/SP
66. Felipe Capeleto, (produção única), Santa Maria/RS
67. Raphael Bubeck, (produção única), Blumenau/SC
68. Gianluca Simi, (ambiências educativas), Santa Maria/RS
69. Conrado Massami, (narrativa experimental com característica mais de ficção),  
Curitiba/PR

**APÊNDICE IV**  
**ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA: PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO DE**  
**DOCUMENTÁRIOS NO SUL DO BRASIL**

Roteiro da entrevista semiestruturada feita com parte dos realizadores da região Sul.

- 01 - Conte, de forma sucinta, a trajetória do seu coletivo/produtora audiovisual.
- 02 - Qual a formação dos integrantes do coletivo/produtora audiovisual?
- 03 - Por que fazer documentário?
- 04 - Que temas você (s) tem (têm) escolhido para fazer documentários e por quê?
- 05 - O lugar em que você(s) se insere(m) influencia a forma como você(s) faz(em) documentário? Que lugar é esse?
- 06 - Como você(s) avalia(m) a produção de documentários no lugar em que se insere(m)?
- 07 - Documentário é resistência?
- 08 - Como você(s) se vê (veem) dentro da cadeia produtiva do audiovisual?
- 09 - Você(s) percebe(m) alguma unidade (semelhança) entre a produção documental do entorno onde vive(m), do seu Estado ou da região Sul ou a nível nacional?
- 10 - Como são organizados os recursos materiais e humanos que você(s) emprega(m) para a produção de documentários?
- 11 - Como você(s) trabalha(m) a circulação dos documentários?
- 12 - Há público alvo?
- 13 - E como você(s) avalia(m) a circulação relacionada à sua produção com circulação macro brasileira?
- 14 - Como você(s) pensa(m) os entrecruzamentos entre os eixos da circulação e da produção?
- 15 - Você(s) faz(em) intercâmbios de produção, ou coprodução, e exibição com outros realizadores?
- 16 - Como você(s) avalia(m) a cadeia produtiva do documentário no Sul do Brasil?

**APÊNDICE V**  
**QUADRO DE INFORMAÇÕES REFERENTE AOS REALIZADORES**  
**ENTREVISTADOS.**

<b>Realizador (a)</b>	<b>Produtora/ Instituição</b>	<b>Cidade e Estado</b>	<b>Tempo de existência</b>	<b>Formação</b>	<b>Função</b>
<b>MARCOS BORBA</b>	TV OVO	Santa Maria/RS	20 anos	Jornalista Doutorando em Comunicação Midiática	Associado-fundador Diretor Produtor executivo Montador
<b>MARIANA MÜLLER</b>	Epifania Filmes	Porto Alegre/RS	7 anos	Publicitária com especialização em Cinema	Sócia-fundadora Produtora executiva
<b>LISSANDRO STALLIVIERI</b>	Spaghetti Filmes	Caxias do Sul/RS	13 anos	Jornalista com especialização em Artes Visuais	Sócio-fundador Roteirista Diretor
<b>ERNOY MATTIELLO</b>	VMS Produções	Piratuba/SC	12 anos (produção de documentário)	Jornalista com especialização em Marketing	Sócio-fundador Roteirista Diretor
<b>FERNANDA DO CANTO</b>	Documentarista independente	Florianópolis/SC	5 anos	Designer gráfico	Roteirista Diretora Diretora executiva Montadora
<b>CHICO FAGANELLO</b>	Filmes que Voam	Florianópolis/SC	20 anos	Jornalista, doutor em Teoria Literária	Sócio-fundador Diretor
<b>MARCIA PARAISO</b>	Plural Filmes	Florianópolis/SC	22 anos	Jornalista com mestrado em Comunicação	Sócia-fundadora Roteirista Diretora Produtora executiva
<b>TATI COSTA</b>	Instituto Câmara Clara	Florianópolis/SC	8 anos	Historiadora, doutoranda em História do Tempo Presente	Associada-fundadora Som direto

<b>LALLO BOCCHINO</b>	Produtora Pangéia	Itajaí/SC	13 anos	Jornalista	Sócio-fundador Diretor Produtor executivo
<b>DIEGO LARA</b>	Tac Filmes	Itajaí/SC	11 anos	Jornalista com especialização em Design Gráfico e Estratégia Corporativa	Sócio-fundador Roteirista Diretor de conteúdo
<b>GUTO PASKO</b>	GP7 Cinema	Curitiba/PR	15 anos	Ator, cineasta com especialização em Cinema com ênfase em Produção	Sócio-fundador Roteirista Diretor
<b>ISABELLE MESQUITA</b>	Documentarista independente	Curitiba/PR	6 anos	Graduanda em Artes Visuais	Roteirista Diretora Diretora de arte
<b>YANKO DEL PINO</b>	Rodando Filmes	Curitiba/PR	Produz desde a década de 1980	Jornalista	Proprietário-fundador Roteirista Diretor Diretor de fotografia Montador