

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN – IAD
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS**

Edileis Ferreira Novais

**POLÍTICAS PÚBLICAS E O AUDIOVISUAL NA AMÉRICA LATINA: o caso do
DOC TV LATINOAMERICA**

Juiz de Fora
2022

Edileis Ferreira Novais

**POLÍTICAS PÚBLICAS E O AUDIOVISUAL NA AMÉRICA LATINA: o caso do
DOC TV LATINOAMERICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Felipe de Castro Muanis

Juiz de Fora
2022

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ferreira Novais , Edileis .

Políticas públicas e o audiovisual na América Latina : o caso do Doc TV Latinoamerica / Edileis Ferreira Novais . -- 2022.

142 p. : il.

Orientador: Felipe de Castro Muanis

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2022.

1. Políticas Culturais. 2. Audiovisual. 3. Cinema. 4. Audiovisual latino-americano. 5. Televisão. I. de Castro Muanis, Felipe, orient. II. Título.

EDILEIS FERREIRA NOVAIS

**POLÍTICAS PÚBLICAS E O AUDIOVISUALNA AMÉRICA LATINA: o caso do doc tv
Latinoamérica**

Dissertação
apresentada ao
Programa de Pós-
Graduação em Artes,
Cultura e Linguagens
da Universidade
Federal de Juiz de Fora
como requisito parcial
à obtenção do título de
Mestra em Artes,
Cultura e Linguagens.
Área de concentração:
Teorias e Processos
Poéticos
Interdisciplinares

Aprovada em 15 de julho de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Felipe de Castro Muanis - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Maurício de Bragança

Universidade Federal Fluminense - UFF

Juiz de Fora, 21/06/2022.



Documento assinado eletronicamente por **Felipe de Castro Muanis, Professor(a)**, em 15/07/2022, às 13:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luis Alberto Rocha Melo, Professor(a)**, em 18/07/2022, às 10:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Edileis Ferreira Novais, Usuário Externo**, em 18/07/2022, às 21:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **0838243** e o código CRC **277A23B0**.

Dedico este trabalho a Carlos Cortez, meu maior incentivador
para trilhar os caminhos da sétima arte.

In memoriam.

AGRADECIMENTOS

São muitos e especiais...

À Marlene Ferreira, minha mãe, que me ensinou a ler, escrever e a lutar pelos meus sonhos. Ela é a minha fonte de amor, ensinamentos, generosidade e é a minha maior incentivadora.

Ao meu companheiro, Welliton Souza, que dedica a mim tanto amor e apoio nessa caminhada que escolhemos partilhar juntos.

Ao professor Dr. Felipe Muanis, meu orientador, pela acolhida na minha chegada e durante toda trajetória como mestranda no PPG. Agradeço por todo aprendizado, paciência e orientação tão enriquecedora. Registro aqui o meu eterno agradecimento por toda a generosidade e parceria para que eu pudesse me enxergar como pesquisadora e assumir um caminho que nem imaginava e que hoje tanto me orgulho.

Aos professores, membros da banca de qualificação e defesa, Maurício de Bragança que me acolheu como sua aluna na UFF na disciplina de Cinemas Latino-americanos, aos professores Luís Alberto Rocha Melo, Christian Pelegrini, Patrícia Moreno e Lia Bahia, pelas preciosas contribuições a essa dissertação.

Aos demais professores do PPG ACL, à Flaviana e a Lara e demais servidores da UFJF, meu muito obrigada pelos ensinamentos, orientações, apoio e a oportunidade de convivência.

Aos meus amigos e amigas minha eterna gratidão pelo suporte e companheirismo, em especial ao amigo querido Adriano Chagas que abriu as portas da sua casa em Niterói/RJ para me receber durante minhas aulas na UFF, gratidão por todo incentivo, trocas e amizade. Agradeço também aos meus companheiros queridos do mestrado: Jéssica, Mauro e Monique. Obrigada por todo apoio, conversas, trocas e suporte durante toda essa trajetória.

Por fim, agradeço à minha família Querô, lugar do meu encontro com o cinema, das primeiras experiências profissionais e de onde muito me orgulho de ter iniciado minha trajetória profissional.

“Temos consciência que precisamos assumir nossa própria identidade, em todas as suas múltiplas formas. E o cinema e a televisão são instrumentos indispensáveis a esse projeto”.
(GILBERTO GIL, 2003, MINC)

RESUMO

Os cinemas nacionais na América Latina são marcados por obstáculos e dificuldades inerentes ao estágio socioeconômico que os países da região se encontram, de ciclos de desenvolvimento e atrasos que provocam resultados de pouca duração para tornar o cinema uma atividade permanente, consolidada no mercado interno e atrativa para o mercado mundial. Diante dos obstáculos dos países latino-americanos de dialogar em igualdade de condições com seus pares, de trocar valores e comunicar sua cultura mundo afora, essa pesquisa tem por objetivo refletir sobre o cenário do audiovisual latino-americano e as possibilidades de construção de políticas públicas que contribuam com o fortalecimento dos cinemas nacionais, a partir de um estudo de caso sobre o programa DOC TV LATINOAMERICA, realizado pela Conferência de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais da América Latina (CAACI) e a Fundação do Novo Cinema Latino-americano (FNCL), para discutir assim uma referência de política pioneira na interação entre políticas culturais e a televisão com foco no desenvolvimento do audiovisual independente latino-americano.

Palavras-chave: Políticas Públicas. Audiovisual latino-americano. Televisão Pública. Identidades-Culturais. Cultura. Mercado. Cinema Nacional.

ABSTRACT

Los cines nacionales en América Latina están marcados por obstáculos y dificultades inherentes a la etapa socioeconómica en la que se encuentran, los países viven ciclos de desarrollo y retrasos que provocan resultados efímeros para hacer del cine una actividad permanente, consolidada en el mercado nacional y atractiva para el mercado mundial. Ante los obstáculos que enfrentan los países latinoamericanos para dialogar en igualdad de condiciones con sus pares, intercambiar valores y comunicar su cultura a nivel mundial, esta investigación tiene como objetivo reflexionar sobre el escenario audiovisual latinoamericano y las posibilidades de construir políticas públicas que contribuyan al fortalecimiento de los cines nacionales, a partir de un estudio de caso sobre el programa DOC TV LATINOAMÉRICA, realizado por la Conferencia de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales de Iberoamérica (CAACI) y la Fundación para el Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL), para discutir una referencia política pionera en la interacción entre las políticas culturales y la televisión centrada en el desarrollo del audiovisual independiente latinoamericano.

Palabras clave: Políticas públicas. Audiovisual latinoamericano. Televisión pública. Identidades culturales. La cultura. El mercado. Cine nacional.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 - Adesão dos países latino-americanos membros da CAACI ao programa DOC TV (mais Espanha e Portugal)	51
Quadro 2 - Cronograma de produção e difusão DOC TV	54
Figura 1- Cartaz do I DOC TV IB – versão em português e espanhol	57
Figura 2 - Cartaz do V DOC TV AL – versão em português e espanhol.....	72
Figura 3 - Volume de projetos inscritos VI edição.....	75
Quadro 3 - Emissoras participantes da Rede DOC TV	95
Quadro 4 – Receita bruta de bilheteria dos países membros da CAACI	104

LISTA DE SIGLAS

ABEPEC	Associação Brasileira de Emissoras Públicas, Educativas e Culturais
ACERP	Associação de Comunicação Roquette-Pinto
ADPOSTAL	Administração Postal Nacional
ANCINE	Agência Nacional do Cinema
ASOCINE	Associação Cinematográfica do Panamá
ALCOCI	Acordo latino-americano de Coprodução Cinematográfica
CAACI	Conferência de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais da América Latina
CELAC	Comunidade de Estados Latino-americanos e Caribenhos
CERTV	Corporação Estatal de Rádio e Televisão do República Dominicana
CONICI	Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-americana
CNTV	Conselho Nacional de Televisão
CNAC	Centro Nacional Autônomo de Cinematografia
CPLP	Comunidade dos Países de Língua Portuguesa
C3M	Cinemateca do Terceiro Mundo
DOC TV IB	DOC TV Ibero-américa
DOC TV AL	DOC TV AMÉRICA LATINA
DGCINE	Diretório Geral de Cinema
EBC	Empresa Brasileira de Comunicação
EICTV	Escola Internacional de Cinema e Televisão
ENTB	Empresa Nacional de Televisão Boliviana
FNCL	Fundação do Novo cinema Latino-americano
FPA	Fundação Padre Anchieta
ICAA	Instituto de Cinematografia e Artes Audiovisuais
ICAIC	Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica
ICAU	Instituto de Cinema e Audiovisual do Uruguai
ICRT	Instituto Cubano de Rádio e Televisão
INAC	Instituto Nacional de Cultura
INCAA	Instituto Nacional de Artes Audiovisuais
INRAVISION	Instituto Nacional de Televisão
IRTP	Instituto Nacional de Rádio e Televisão do Peru
MINC	Ministério da Cultura do Brasil

MPA	Motion Picture Association
MPAA	Motion Picture Association of America
MPPDA	Motion Picture Producers and Distributors of America
NAMPI	National Association of the Motion Picture Industry
NCL	Novo Cinema Latino-americano
PNUD	Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento
RTP	Rádio e Televisão de Portugal
RTVC	Sistema de Meios Públicos da Colômbia
RTVE	Rádio Televisão Espanhola
SAV	Secretaria do Audiovisual
SECI	Secretaria Executiva da Cinematografia Ibero-americana
SERTV	Sistema Estatal de Rádio e Televisão do Panamá
SINART	Sistema Nacional de Rádio e Televisão Cultural
TNU	Televisão Nacional do Uruguai
TVL	Televisão Legislativa do Equador
TVN	Televisão Nacional do Chile
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	CINEMA E AS DISPUTAS CULTURAIS NA AMÉRICA LATINA	20
2.1	IDENTIDADES CULTURAIS	30
2.2	POLÍTICA CULTURAL DE COOPERAÇÃO AUDIOVISUAL.....	40
3	DOC TV AMÉRICA LATINA: OPERAÇÃO EM REDE	46
3.1	I DOC TV IBERO-AMÉRICA (2006 - 2007)	56
3.1.2	II DOC TV IBERO-AMÉRICA (2009 – 2010)	63
3.1.3	III DOC TV AMÉRICA LATINA (2011 – 2012)	66
3.1.4	IV DOC TV AMÉRICA LATINA (2013 – 2014)	69
3.1.5	V DOC TV AMÉRICA LATINA (2015 – 2016)	72
3.1.6	VI DOC TV AMÉRICA LATINA (2017 – 2018)	75
4	POLÍTICA AUDIOVISUAL E A TV NA AMÉRICA LATINA	81
4.1	TV PÚBLICA E A VEICULAÇÃO DO DOC TV AMÉRICA LATINA.....	95
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	114
	ANEXO 1: QUADRO 1: Filmes Produzidos no I DOC TV Ibero-américa	125
	ANEXO 2: QUADRO 2: Filmes Produzidos no II DOC TV Ibero-américa	127
	ANEXO 3: QUADRO 3: Filmes Produzidos no III DOC TV América Latina	129
	ANEXO 4: QUADRO 4: Filmes Produzidos no IV DOC TV América Latina ...	131
	ANEXO 5: QUADRO 5: Filmes Produzidos no V DOC TV América Latina	134
	ANEXO 6: QUADRO 6: Filmes Produzidos no VI DOC TV América Latina ...	137
	ANEXO 7: QUADRO 7: Relação de Emissoras Participantes da Rede DOC TV	140

1 INTRODUÇÃO

Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura (SOLANAS, GETINO, 1969)

Construir um projeto compartilhado de integração audiovisual latino-americana é uma das lutas mais antigas daqueles que buscam criar caminhos independentes para os cinemas nacionais da região. Ao longo dos anos, algumas iniciativas resultaram em políticas públicas com certa projeção na legislação internacional, em planos de governos e instrumentos políticos que apresentaram caminhos estratégicos para integrações culturais, sociais e econômicas na América Latina.

Nas últimas décadas (1980 a 2010), foram empreendidas diversas mobilizações no campo das políticas públicas em prol do audiovisual, lideradas por cineastas que mesmo diante de conflitos e divergências, dada às oscilações políticas e a própria pluralidade da produção cinematográfica da região, buscaram unir esforços para construir um diálogo de cooperação e resistência entre os diferentes países.

A integração audiovisual latino-americana descrita em diversos projetos, textos manifestos e filmes produzidos na América Latina desde os anos 1960, expressa o desejo de construir mecanismos próprios de produção, distribuição e exibição de conteúdo nacional em escala regional e em prol da produção endógena.

As lutas históricas dos cinemas latino-americanos por seu próprio lugar e por mais integração audiovisual, não se darão por meio de um projeto único, mas pela mobilização de projetos distintos que se conectam por objetivos comuns. Tais objetivos, estão marcados na trajetória do cinema latino-americano e trazem conexões com as políticas audiovisuais realizadas na atualidade.

A trajetória dos cinemas nacionais da América Latina é marcada por momentos de grandes avanços e, na mesma medida, de muitas rupturas que geram ciclos de desenvolvimento e retrocessos. Historicamente, esses cinemas estão subordinados aos acontecimentos políticos e a tomada de poder por governos que os colocam diante de interesses que inviabilizam seu crescimento e permanência.

Diante de tamanhos obstáculos, o ideal em prol dos cinemas nacionais é alimentado por atores sociais que os colocam como uma causa e constroem uma

frente de resistência em busca de recuperar as possibilidades de afirmação dos cinemas nacionais a cada derrocada e têm na própria história uma fonte de inspiração.

O projeto cubano para o cinema, após a Revolução, é uma referência histórica para a América Latina ¹e todo o mundo, pois colocou a sétima arte a serviço da descolonização cultural, da luta anti-imperialista e como instrumento de conscientização política e social. O cinema foi determinante para o projeto revolucionário cubano, sendo a primeira realização do governo de Fidel Castro no campo da cultura, a partir da criação do Instituto Cubano Del Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC)² em 1959, três meses após o triunfo revolucionário.

Em Cuba, o cinema, além de ter sido determinante como meio de propaganda da Revolução, teve de imediato a nacionalização de sua indústria para estabelecer um complexo de formação, produção, exibição e distribuição. Tais medidas impulsionaram uma produção cinematográfica nova e original para mobilizar a sociedade e comunicar com mundo afora, ecoar as identidades nacionais e assim globalizar os ideais cubanos.

Todo esse processo de nacionalização da cadeia cinematográfica e de compromisso com o povo, caracterizou o cinema cubano após a Revolução, como o meio mais potente de representação artística e cultural para o projeto de cultura que estava em curso na época. O cinema foi para Cuba um meio de se discutir a realidade percebida e interpretada, um instrumento para acionar o imaginário e despertar reflexões, suscitar a criação de novas ideias e percepções para comunicar cultura entre os próprios cubanos e os povos de outros países. Cuba inspirou o cinema autoral, independente e militante que ecoou em diversas cinematografias na América Latina, obras que se destacavam pelo engajamento político e artístico de seus cineastas. Os cineastas da região ao perceberem tais similaridades entre filmes produzidos em diferentes países que se conectavam por anseios ideológicos comuns, iniciaram assim as primeiras mobilizações para consolidar projetos conjuntos e alianças para o desenvolvimento dos cinemas nacionais.

¹ Na história do cinema latino-americanos há diversas iniciativas de coprodução e parcerias entre os países, nesta pesquisa, interessou resgatar o caso mais representativo de integração em nível regional, envolvendo a maioria dos países em um projeto comum.

² ICAIC foi criado com a missão de reorganizar e planejar todas as atividades profissionais relacionadas ao cinema nos níveis de produção, distribuição, exibição e promoção. Constituir uma Indústria Cinematográfica capaz de mobilizar e educar a sociedade cubana, alcançar o grande público e consolidar a imagem de Cuba dentro e fora do país. Em outubro de 1959, os mais importantes circuitos de exibição cinematográfica foram nacionalizados e transferidos como propriedades do Instituto.

Na contemporaneidade (2000 - 2020), onde os caminhos da produção nacional são alicerçados a partir das políticas audiovisuais, torna-se ainda mais necessário fortalecer as discussões e análises em torno das finalidades das políticas públicas desenvolvidas na América Latina, aprofundar as investigações acerca das consequências de projetos de neoliberais para o cinema e repensar as formas e meios de condução das políticas de cultura.

Com objetivo de refletir sobre o cenário do audiovisual latino-americano e as possibilidades de construção de políticas audiovisuais que contribuam com integração regional, esta pesquisa apresenta um estudo de caso sobre o programa DOC TV América-latina, realizado pela Conferência de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais da América Latina (CAACI) e a Fundação do Novo Cinema Latino-americano (FNCL), para discutir uma referência de política pública com foco no desenvolvimento do audiovisual independente latino-americano. Este estudo explora uma reflexão acadêmica sobre a política audiovisual proposta por instituições que historicamente defendem a integração do cinema latino-americano, e apresenta, o DOC TV AMÉRICA LATINA³, como um projeto que se propôs viabilizar a cooperação entre países, televisões e produtores independentes, para assim, formar um mecanismo de promoção da integração audiovisual latino-americana.

Desta forma, essa pesquisa se propôs investigar as raízes da política pública desenvolvida pelo Programa DOC TV América Latina, acionar o contexto histórico e atual para investigar de que maneira o projeto buscou atuar frente a falta de representatividade cultural nas mídias populares, a ausência de mercado para o documentário e os desafios da televisão pública na América Latina, para assim, refletir sobre a experiência do DOC TV como referência de política pública no fomento a produção endógena.

Para realização deste estudo, foi necessário buscar elementos e mecanismos tangíveis que servissem de referência para discutir a formulação de políticas audiovisuais democráticas, integradas e comprometidas com o desenvolvimento das culturas nacionais. Neste sentido, o programa DOC TV foi escolhido por adotar uma visão mais ampla do audiovisual em suas perspectivas de desenvolvimento cultural, inclusivo, pedagógico e, como consequência, econômico.

³ Em espanhol é intitulado DOC TV LATINOAMERICA

Esta pesquisa buscou no contexto histórico da América Latina apresentar os pontos de convergência e as ações de integração audiovisual para, assim, discutir os caminhos das políticas públicas de cultura e suas finalidades. Nessa abordagem, procura-se contextualizar como o DOC TV foi um projeto pioneiro de produção de conteúdo para as televisões públicas e como se estabeleceu essa relação entre TV e política cultural.

Para embasar a relevância do programa, a pesquisa que ora se apresenta conjuga eixos chave do contexto histórico, geopolítico e cultural como recurso metodológico para tratar das relações que se estabelecem entre política e cultura, em especial com o audiovisual, e que dão forma ao espaço cultural latino-americano “como lugar de práticas diversas, junção de valores construídos historicamente, desdobramento de múltiplas facetas, desenvolvimento de diversas identidades” (PIÑÓN, 2003).

Foi indispensável acessar o histórico comum latino-americano, para tratar da proposta de integração audiovisual, compreender a articulação cultural histórica empreendida na América Latina e como o conjunto dos meios audiovisuais - o cinema, a televisão e as mídias online - configuram e sustentam o espaço audiovisual latino-americano na atualidade. O programa DOC TV acaba por absorver a história e os ideais de integração do cinema latino-americano independente, sendo atravessado por um projeto para a América Latina da década de 1960, que tomou forma na atualidade como uma política cultural internacional de cooperação entre os países.

Ao iniciar este estudo, foi constatada a inexistência de dados sistematizados sobre a realização do DOC TV AMÉRICA LATINA ao longo das suas seis edições (2005-2018), tal fato, expandiu os objetivos desta pesquisa para reunir esses dados, e assim, contribuir para que os resultados e informações essenciais sobre o programa possam ser acessados e facilitem novos estudos inspirados em sua proposta.

Informações fundamentais sobre seu arranjo de construção, estavam descentralizadas, os canais oficiais do programa não apresentavam os pontos fundamentais para gerar conhecimento sobre as medidas adotadas para sustentar seus fundamentos, bem como, sobre sua realização em escala internacional, fato que impôs barreiras metodológicas para permitir um acompanhamento mais efetivo e crítico de seus resultados.

Tal situação impôs a esta pesquisa, o desafio de se aprofundar em uma investigação exploratória por fontes primárias, reunir e sistematizar dados que

estavam pulverizados e desarticulados, desde os primeiros esboços do projeto até a realização de sua última edição em 2018.

De forma direta para o audiovisual, o DOC TV América Latina propõe o fomento à produção e teledifusão do documentário latino-americano, a partir de comissões nos países e redes de televisão parceiras⁴. O programa promove por meio de um concurso internacional, a seleção de documentários que após um ano de produção são distribuídos e exibidos pelos países participantes da rede DOC TV na América Latina.

A proposta central do DOC TV é incentivar o intercâmbio cultural e econômico entre os povos da América Latina bem como a implementação de políticas públicas integradas de fomento à produção e difusão de documentários que contribuam com reafirmação das identidades culturais latino-americanas nos países da região, além da divulgação da produção no mercado mundial.

Para o escritor colombiano Gabriel García Márquez, que foi presidente da FNCL, o DOC TV América Latina representa a materialização de um sonho de gerações, é a “integração por meio do audiovisual, atualizado pela ambição de fixar como horizonte utópico a articulação de mercados nacionais para o documentário”⁵ (DOC TV: Operação em Rede, 2011, p. 25, tradução nossa).

O capítulo 2 da pesquisa que aqui se desenvolve, “Cinema e as disputas culturais na América Latina”, introduz de forma breve e lacunar o histórico das ações de integração do audiovisual latino-americano como projeto político de resistência ao imperialismo estadunidense, com objetivo de delimitar os aspectos e as circunstâncias que levaram a construção do sentido de unidade e das identidades culturais latino-americanas. Para este estudo, foram acionadas como fontes de estudos sobre o tema, autores cujas trajetórias se debruçam sobre os conceitos e relações das identidades culturais com o contexto latino-americano, destaca-se Nestor Canclini (2008), Martín Barbero (2009), Darcy Ribeiro (2007) e Stuart Hall (2006), em diálogo com o papel da cultura, em especial, do audiovisual na valorização das culturas nacionais. São ainda apresentados conceitos chaves sobre identidade (ARIAS, 2002), de cultura com base na dimensão antropológica (BOTELHO, 2001), o papel da comunicação, suas

⁴ O número de países e televisões públicas parceiras do Programa varia a cada edição e é estabelecido de acordo com as parcerias firmadas pela CAACI e FNCL com os países latino-americanos.

⁵ “... integración a través del audiovisual, actualizado ahora por la ambición de fijar como horizonte utópico la articulación de mercados nacionales para el documental.”

representações e mediações (BARBERO, 2015) e também de produção das identidades culturais a partir dos vínculos de identificação (CUCHE, 1999).

O histórico de criação do DOC TV é apresentado ao final desse capítulo, com objetivo de abordar os pontos até aqui discutidos sobre a conjuntura do audiovisual na região e a necessidade de reafirmação das identidades culturais, a partir da proposta de construção do programa, como uma política de cultura que cria um mecanismo de produção e difusão de obras com potencial simbólico para a afirmação das identidades em escala regional.

No capítulo seguinte, “DOC TV América Latina: operação em rede”, o estudo de caso do programa é apresentado de maneira histórica e estrutural, observando suas influências, destacando os recursos e o modelo de produção executado para garantir o entrosamento entre as políticas culturais de diferentes países. O capítulo tem por objetivo apresentar a lógica de funcionamento, as ações políticas envolvidas na realização do programa e as premissas que levaram à criação do DOC TV América Latina. No estudo de caso foram utilizadas técnicas qualitativas de coleta e análise de dados, que possibilitaram o exame mais aproximado diante do dinamismo e da complexidade dos diversos aspectos do objeto estudado.

Para maior compreensão sobre a realização do programa, foram acessados recursos como as entrevistas concedidas por diretores e produtores dos filmes participantes do programa, e que estão disponíveis no Portal Ibermedia⁶, para apresentar como se deu a participação e o papel dos produtores independentes na Rede DOC TV, também foram coletadas as informações disponíveis no site do programa⁷ que forneceram dados fundamentais para compreensão de sua estrutura de produção internacional.

O estudo de caso foi escolhido como metodologia, por oferecer a partir de uma referência, às características específicas do processo de investigação sobre as estratégias de afirmação e valorização das identidades culturais. Nesse sentido, a pesquisa qualitativa descritivo-analítica se preocupa com o significado das ações e os eventos, os indivíduos e grupos que os compõem e foi utilizada como base metodológica amparada pela análise documental para a identificação, verificação e apreciação do teor de documentos escolhidos em fontes secundárias como as impressas ou eletrônicas (MOREIRA, 2011).

⁶ Disponível em: <http://ibermediadigital.com/hubs/hub-doctv/> . Acesso em 27/02/2020

O campo da pesquisa foi qualificado com base no referencial bibliográfico, que ofereceu maior clareza sobre a temática, o aproximando da realidade estudada e do objeto da pesquisa. O campo, na pesquisa qualitativa, é entendido como um recorte que diz respeito às questões empíricas da parte teórica que corresponde ao objeto pesquisado (MINAYO, 2007, p.62.).

A justificativa pelo estudo de caso vem da necessidade de compreender as possibilidades de viabilizar uma política audiovisual de integração regional, a partir de um caso concreto, onde os atores sociais em questão compartilham um projeto comum subordinado a prioridades coletivas de afirmação cultural.

Para abordar a centralidade das políticas audiovisuais latino-americanas e a tardia inclusão da televisão nos mecanismos de fomento, o quarto e último capítulo “Política Audiovisual e a TV na América Latina”, apresenta os aspectos relacionados ao histórico de aplicação das políticas públicas para o audiovisual latino-americano e a tardia interlocução com outros meios como a televisão, veículo fundamental de difusão e um fenômeno cultural latino-americano (BARBERO, 2001).

A televisão na América Latina é um fenômeno⁸, os povos latino-americanos interagem ativamente com a TV e ocupa um lugar de influência nas relações sociais, desde o consumo de conteúdo de forma compartilhada, ao modo como o produto televisivo gera discussões que influem no campo social.

A forte presença da imagem televisiva no cotidiano, demonstra como se tornou um elemento fundamental para a afirmação das identidades e um meio de difusão de trocas culturais. Diante de tamanha centralidade no cotidiano da sociedade, por que motivo houve sua tardia inclusão nas políticas culturais? Porque ainda se percebe a televisão por uma concepção empobrecida, que a rotula como apenas um instrumento de transmissão, e busca desassociá-la do seu impacto e influência no campo social da comunicação e da cultura. A tradição das políticas de comunicação para televisão na América Latina se limita à proposição de inovações técnicas e deixam de lado a necessidade de formulação de ações de fomento para a criação de conteúdo (RUBIM, 2004). Para Rubim, não existe política cultural democrática se a produção de conteúdo para televisão não é contemplada, principalmente, nos países onde a TV é o aparato cultural mais comum e popular.

⁸ Muanis (2014), aponta que a televisão como um bem cultural, pode ser chamar de um *fenômeno televisão*, por ter se tornado indissociável de uma gama de variáveis dela própria que vão além de sua tecnologia, uma vez que influem no campo social e cultural da sociedade.

Dessa forma, um projeto como o DOC TV América Latina, inovou e detém grande destaque no histórico das políticas públicas latino-americanas, pois criou mecanismos que de forma sistemática fomentam toda cadeia da produção audiovisual independente – criação, produção, distribuição e exibição – com investimento financeiro e institucional de forma transnacional.

As iniciativas de integração audiovisual latino-americanos tiveram uma trágica involução provocada por governos que enxergam os cinemas nacionais como uma ameaça, seja para sua relação com o povo ou aos interesses das potências estrangeiras que estão na América Latina legislando em prol da dominação do mercado consumidor. Tais acontecimentos e as incertezas sobre a construção de projetos para o futuro do audiovisual latino-americano, evidenciam a urgência de discutir os rumos das políticas culturais e as possibilidades de integrações na América Latina por suas narrativas audiovisuais.

Para o cineasta e teórico argentino Fernando Birri (2006) é difícil combater Hollywood e sua estrutura de imperialismo cultural, mas a conjuntura política democrática já mostrou que há soluções alternativas para tudo. A ascensão de governos democráticos na América Latina, permitiu uma conjuntura política que abriu espaço aos cinemas nacionais do Chile à Costa Rica.

O nosso projeto chama-se utopia. Você caminha um passo, e a utopia caminha um passo. Você caminha dois passos e ela vai mais dois passos. Você pode até correr cem passos. A utopia vai correr de você cem passos. Então, para que raios serve a utopia? A utopia serve apenas para nos fazermos caminhar. A utopia continua nos fazendo caminhar. (BIRRI, 2006)

Os projetos de integração audiovisual latino-americanos, fazem parte da utopia, do sonho grande de América Latina, mesmo em momentos de constantes ataques e de desmonte das políticas culturais. A luta em curso é em defesa da fronteira imaterial e intangível de um povo, para que a história não seja apagada, não se destrua culturalmente os povos e desfigure a existência como país.

A ativação da competência cultural, a socialização da experiência criativa e o reconhecimento das diferenças, elimina as barreiras e as exclusões sociais, estimula a criação de experiências e práticas de produção cultural. Realizar essa pesquisa, pelo viés da política pública, contribui com o entendimento de uma parte importante dos intercâmbios culturais latino-americanos, a partir de um projeto audiovisual que busca fomentar o desenvolvimento nacional, democrático, inclusivo e soberano.

2 CINEMA E AS DISPUTAS CULTURAIS NA AMÉRICA LATINA

Na América Latina, as ações de integração para os cinemas nacionais vislumbram oportunidades para garantir condições e espaços mínimos para a produção cinematográfica local e também de defesa frente aos embates geopolíticos, sociais e culturais impostos. O imperialismo estadunidense força cada vez mais sua dominação e orchestra uma inoculação predatória de sua cultura às diversas partes do mundo, condição que impõe desafios de sobrevivência às nações que sofrem os efeitos de sua intervenção.

Historicamente, o cinema político produzido na América Latina teve destaque por seu engajamento social, principalmente a partir dos anos 1960, onde buscaram reunir as cinematografias da região em uma ampla frente de resistência ao imperialismo estadunidense, com diferentes projetos cinematográficos, que não se conheciam entre si, mas que enfrentavam os mesmos problemas políticos, econômicos e sociais.

Em 1967, o V Festival de Viña Del Mar, no Chile, promoveu o 1º Encontro dos Cineastas Latino-americanos. O evento serviu como um importante momento de articulação entre os cineastas da Região. Foi neste encontro que chegaram à constatação de que havia um cinema típico latino-americano, que era fragmentado, mas que enfrentava problemas comuns no campo político, econômico e social. Entre seus desdobramentos, o mais importante foi à afirmação e organização do Novo Cinema Latino-americano (NCL) como uma rede de integração dos cinemas políticos da região.

O livro *Nuevo Cine Latinoamericano en Vinã Del Mar* (1990), do cineasta chileno Aldo Francia, aponta que o Festival se constituiu como um dos mais importantes fóruns de debate sobre as múltiplas vertentes cinematográficas, marcadas por realidades diversas e movidas por anseios ideológicos comuns. Foi a primeira vez que cineastas, produtores, exibidores e pesquisadores discutiram formalmente a construção de alianças para o desenvolvimento dos cinemas nacionais com base fundamental na integração regional.

As articulações realizadas no evento proporcionaram a criação de organismos de representação regional como Centro Latinoamericano Del Nuevo Cine, da Escuela de Cine de Viña Del Mar em parceria com a Universidade do Chile bem como produções literárias e acadêmicas sobre as experiências dos cinemas latino-americanos. O Festival Vinã Del Mar sediou as articulações e a afirmação coletiva do

NCL como o conjunto de filmes de cunho político e anti-imperialista, que estavam divididos e isolados em vários países.

Os encontros entre os cineastas latino-americanos, realizados nas edições do festival de 1967 e 1969, abriram espaço para mobilizações que convocaram os participantes, país por país, a formar uma frente comum, mas que respeitasse a situação nacional de cada país. Para o cineasta e teórico chileno Miguel Littín:

Viña Del Mar em 1967 permitiu o encontro dos diferentes movimentos nacionais; realidades dispersas como o próprio continente, realidades coincidentes, mas paradoxalmente desconhecidas uma da outra, permitindo estabelecer as linhas centrais do que em vinte anos se tornaria o movimento do Cinema Novo Latino-americano. (FRANCIA *apud* LITTÍN, 1990, p. 25, tradução nossa)⁹

A Revolução Cubana encorajou esses processos de articulação política dos cineastas de esquerda da região, inspirou uma luta por liberdade de forma e conteúdo diante da instalação de estados repressivos que favoreciam a importação de filmes estrangeiros. Tal situação criou um colapso no mercado interno, dessa forma, eles reivindicaram a criação de uma frente de enfrentamento dentro da diversidade dos cinemas militantes produzidos na América Latina.

Os cineastas, Octavio Getino e Fernando Solanas, divulgaram e distribuíram em cópia mimeografada durante a segunda edição do Festival Viña Del Mar em 1969 (BESKOW, 2016), o texto manifesto *Hacia un tercer cine* (1969). Nele, os autores apresentaram uma proposta de um cinema anti-imperialista, de ruptura com as formas e conteúdos aos moldes da indústria cinematográfica estadunidense, capaz de transcender a experiência do entretenimento e se tornar um instrumento para descolonização cultural, comprometido com a criação conjunta de um cinema revolucionário na América Latina. Para os autores, era um equívoco continuar a abordar a realidade e o cinema com os mesmos interesses do cinema dominante, denominado por eles como “primeiro cinema”, que representa o modelo de produção de Hollywood com uma estrutura *industrial*¹⁰, onde a obra é uma peça mercadológica destinada ao consumo; e o “segundo cinema”, modelo europeu que rejeita as

⁹ “Viña del Mar 67 permitió el encuentro de los distintos movimientos nacionales; realidades dispersas como el próprio continente, realidades coincidentes, pero paradoxalmente desconocidas entre sí, permitiendo instituir las líneas centrales de lo que en veinte años llegaría a ser el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano”.

¹⁰ O termo “industrial” foi mantido seguindo a nomenclatura utilizada pelos autores do texto “Hacia un tercer cine”, ainda que pese que todo cinema é industrial pois é o resultado do processo de uma cadeia de produção, distribuição e exibição em diferentes níveis.

convenções do primeiro, mas que está centrado nas expressões individuais de um *autor*¹¹, incapaz de modificar substancialmente as relações de poder e de dominação.

O termo *Terçer Cine* - ou Terceiro Cinema – representava, assim, os filmes que aderiram a um determinado programa político e estético (SHOHAT; STAM, 2006, p. 59), de ruptura e comprometido com uma narrativa direta de denúncia e mobilização social. Representa uma das proposições de autores que na época teorizaram sobre suas obras como Fernando Birri com os *fotodocumentarios*, o *cinema urgente* de Santiago Alvarez, o *cinema popular* de Nelson Pereira dos Santos, *cinema novo* de Glauber Rocha, o *cine imperfecto* de Julio García Espinosa. (VILLAÇA, 2002).

Dez anos após a Revolução cubana, o texto manifesto de Getino e Solanas trazia os ideais revolucionários e também apresentava um chamado à luta anti-imperialista, pois convocava a participação ativa de todas as frentes de trabalho para defender os interesses coletivos, tomados pelo cinema como o mais influente meio de comunicação da época.

A política cultural cubana, implementada após a revolução, de democratização e de criação de veículos e expressões que servissem aos interesses coletivos, serviu de grande inspiração ao campo artístico e político. Fidel Castro (1961) estabeleceu um plano que seria executado em 10 anos e foi apresentado em seu discurso “Palavras aos Intelectuais”¹², onde expressou que um dos objetivos da Revolução era assumir o compromisso de levar conscientização política às massas e desenvolver a arte e a cultura, precisamente para que se tornassem uma verdadeira herança do povo e para que as pessoas tivessem uma vida melhor na ordem cultural. Desse modo, foi colocado um prazo considerando a própria adaptação dos artistas a esse compromisso com o projeto para o cinema cubano. Nesse momento, muitos cineastas e profissionais da cultura assumiram cargos para se manterem vinculados ao Estado e silenciaram-se diante das situações mais polêmicas com o governo, quando houve também um período de acirramento com relação a vozes dissidentes ao regime, no âmbito político e da cultura, com prisões e tortura.

O ICAIC viabilizou uma produção com vínculo político e tornou-se o maior centro de produção fílmica da América Latina (VILLAÇA, 2010). Com a criação do instituto e

¹¹ Não se entrará em detalhes sobre o conceito de “cinema de autor”, caro naquela época, mas que vem sendo amplamente rediscutido e questionado na contemporaneidade, uma vez que este não é o foco desta pesquisa que ora se desenvolve.

¹² Discurso disponível na íntegra em: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>. Acesso em 15/01/2020.

a nacionalização da indústria cinematográfica, com a expulsão das produtoras e distribuidoras imperialistas, foi estruturado um complexo industrial que, segundo Mariana Villaça (2010, p. 40), “era composto por três estúdios de filmagens, reformados e dotados de novos equipamentos estrangeiros, dois laboratórios, escritórios, galpões que abrigavam várias oficinas”.

A liderança que Cuba assumiu na América Latina entrou na mira dos governos militares que alinharam a política externa às ordens dos Estados Unidos (EUA). A liderança comunista de Cuba figurou como uma ameaça ao Plano de Segurança Nacional dos EUA, sob alegação de perigo vermelho – o avanço comunista – dentro e fora de seu território. Foi neste contexto, que as possibilidades reais de integração dos cinemas latino-americanos que ganharam força a partir dos anos 1960, foram desarticuladas gradativamente com o sufocamento e destruição dos canais institucionais criados nos projetos de integração que estavam em curso. Os artistas, cineastas e intelectuais começaram a ser duramente perseguidos pelos governos militares que tomaram o poder político em vários países.

Os anos de 1970, marcaram a história da América Latina pela instauração de regimes militares arbitrários, violentos e repressivos. Os países foram submetidos a sucessivos golpes militares, regimes ditatoriais, supressão do exercício da cidadania política e injustiças sociais cruéis (FICO, e outros. 2008). Muitos cineastas, lideranças dos movimentos de resistência, foram perseguidos, presos, exilados arbitrariamente ou tiveram que se auto exilar em virtude de ameaças.

O cinema como meio de comunicação de grande repercussão e público, tornou-se uma ameaça aos governos autoritários, as obras e os autores que ousaram enfrentar ou denunciar as arbitrariedades, tornavam-se alvo da censura e perseguição diante de qualquer ameaça de interferência política e agitação do povo.

Segundo a jornalista Ângela José (1999), no Brasil, Olney São Paulo foi o único cineasta a ser preso e processado por ter feito um filme. A obra em questão foi o filme *Manhã Cinzenta* (1969), pois uma cópia do filme foi encontrada com um dos membros do *Movimento Revolucionário Oito de Outubro* (MR-8)¹³ que na ocasião sequestrou uma aeronave. Por esse motivo, mesmo sem nenhuma ligação com o Movimento Revolucionário, o cineasta foi preso e violentamente torturado. Outros sofreram perseguição, como Glauber Rocha, que partiu para o exílio em 1971.

¹³ Organização política de ideologia socialista que participou da luta armada contra a ditadura militar brasileira.

A classe cinematográfica que buscou afirmar um cinema moderno, autoral e militante foi duramente perseguida em toda América Latina, onde qualquer suspeita de oposição aos governos era tratada como prática subversiva. No Uruguai, a *Cinemateca Del Tercer Mundo* (C3M), principal centro de difusão e conservação de filmes latino-americanos, tornou-se alvo das autoridades militares, sobretudo por Mario Handler ter filmado os guerrilheiros Tupamaros. Em maio de 1972 foi invadida e seus dirigentes Walter Achugar e Eduardo Terra foram presos e torturados (NUÑEZ, 2009). No Chile, o cinegrafista do filme *A Batalha do Chile* (1975), sobre o golpe militar chileno, Jorge Müller, foi morto durante a ditadura de Augusto Pinochet. Patricio Guzmán, diretor da obra, foi forçado a se exilar em Cuba. Na Argentina, Julio Drexler, protagonista do filme *Los Hijos de Fierro* (1972) de Fernando Solanas, foi assassinado pela Aliança Anticomunista Argentina (Triple A) em 1974. Solanas, sob ameaça de morte, teve que deixar a Argentina e partir para exílio na França. O cineasta Raymundo Gleyzer, conhecido pelos filmes políticos de denúncia social, foi sequestrado pelos agentes de repressão em 1976 e, desde então, é um dos 30 mil desaparecidos da ditadura militar argentina (BESKOW, 2016).

A vigilância dos EUA sobre a América Latina sustentou o apoio à instituição das ditaduras militares, e em contrapartida, os governos autoritários legitimaram o projeto de uso sistemático dos meios de comunicação para estabelecer a dominação cultural com planos articulados de promover o fascínio pelo estilo de vida capitalista, pela indústria e cinema estadunidense.

Diante de tais circunstâncias, Cuba ofereceu amparo para a classe artística latino-americana. Alfredo Guevara¹⁴ foi responsável por reunir novamente os cineastas latino-americanos e oferecer a infraestrutura do ICAIC para continuidade da produção cinematográfica na região. Em 1979 sediaram o primeiro Festival Del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana como alternativa para manter as interlocuções entre os cineastas da região e as cooperações artísticas.

Tais articulações e o compromisso dos cineastas de esquerda em criar seus próprios meios para continuar a produzir o cinema anti-imperialista, deram impulso à criação em 1985 da Fundação do Novo Cinema Latino-americano e um ano mais tarde, da Escola Internacional de Cinema e Televisão (EICTV), ambas em Cuba. A EICTV, também chamada como *Escola dos Três Mundos*, dedicada à formação

¹⁴ Doutor em Filosofia e Letras pela Universidade de Havana. Foi fundador e presidente do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (1959 a 1982 – 1992 a 2000) e do Festival de Havana.

audiovisual, recebia estudantes da América Latina, África e Ásia - atualmente é aberta para interessados do mundo todo. As duas instituições têm por objetivo contribuir para o desenvolvimento, integração e o fortalecimento do cinema e das identidades culturais latino-americanas.

O contexto político do cinema latino-americano e o processo histórico complexo de dominação dos EUA, apresentado de forma breve e lacunar, apresenta os fundamentos e motivações de algumas das iniciativas de integração latino-americana, como projeto político de resistência ao imperialismo estadunidense.

Após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a América Latina se tornou território prioritário para o projeto expansionista dos EUA, os mercados cinematográficos começaram a ser amplamente estudados e monitorados. A partir de 1915, o cinema estadunidense começou a se estabelecer na região com sua rede de distribuição de filmes e a instalação das filiais dos grandes estúdios com objetivo de ocupar os mercados cinematográficos locais (BUTCHER, 2019). As grandes companhias de cinema dos EUA conseguiram superar suas rivalidades internas e se organizaram para operar em grupo nos mercados internacionais. A primeira associação representativa foi a National Association of the Motion Picture Industry (NAMPI), que reuniu produtoras, distribuidoras e exibidores, mas que acabou sendo desmantelada em 1921 e deu lugar a Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) em 1922. A MPPDA constituiu um oligopólio formado por um grupo de empresas conhecidas em seu conjunto como as majors – companhias – de Hollywood que passaram a dominar o cinema mundial a partir de 1920 (BUTCHER, 2019). Em 1945 muda a marca para Motion Picture Association of America (MPAA), com um papel muito mais amplo e complexo envolvendo a gestão da política interna e externa de defesa da indústria cinematográfica estadunidense. A reorganização mais recente da associação aconteceu em 2019, quando tirou a referência da marca como organização dos EUA e passou a se intitular como global, unificada sob a marca Motion Picture Association (MPA). Além de representante dos estúdios Disney, Paramount, Sony Pictures, Universal e Warner Bros, o mais novo membro foi a plataforma de streaming Netflix.

Segundo o relatório *Theme Report 2020, publicado em 2021*, pela MPA de análise e pesquisa do mercado do entretenimento doméstico, móvel e de salas de cinema, o mercado global de bilheteria de todos os filmes lançados ao redor do mundo representou um faturamento de 12 bilhões de dólares em 2020, sendo que, o mercado

internacional - Ásia/Pacífico, Europa, Oriente Médio, África e América Latina - foi responsável por 9,8 bilhões de dólares do montante arrecadado, ou seja, 81% do mercado de bilheteria total de 2020. Devido a pandemia de COVID-19 decretada em março de 2020, houve uma queda de 72% do faturamento global com as salas de cinema em 2020. A América Latina arrecadou para a indústria dos EUA, 0,5 bilhões de dólares, uma queda de 82% comparado a 2019, onde o montante arrecadado só pela região foi de 2,7 bilhões de dólares (THEME REPORT, MPA, 2019). Com a queda dos ganhos com as bilheterias das salas de cinema, o aumento da arrecadação pelo *streaming* compensou as perdas, o entretenimento doméstico digital explodiu, gerando 68,8 bilhões de dólares por visualizações online, o mercado internacional continuou como parte fundamental dos resultados da MPA, contribuindo com 30% deste crescimento.

Os estúdios responderam à queda de arrecadação de bilheteria com a criação de suas próprias plataformas de *streaming*, que em conjunto, correspondem a 1,1 bilhão de assinantes espalhados por todo o mundo. A indústria do cinema estadunidense se reorganizou impulsionada pelas quedas de arrecadação nas bilheterias durante a pandemia de COVID-19, agora estúdios e plataformas de *streaming* passam a coexistir como negócios do cinema.

Os ganhos dos EUA explorando os mercados da região, evidenciam a força da América Latina, além dos altos índices de lucratividade que a indústria do entretenimento estadunidense obtém na América Latina, também a utiliza como vitrine de seu estilo de vida e consumo, mantendo assim sua hegemonia cultural, que se traduz em influência cultural e econômica, com sua propaganda silenciosa.

Os dados acima apresentados, expõem a potência do mercado latino-americano e escancara seu potencial financeiro. As políticas de Estado para o audiovisual, na atual conjuntura, são fundamentais para garantir reservas mínimas de mercado para a produção nacional. O isolamento econômico entre os diferentes países da Região, acentua a necessidade de uma organização coletiva, tendo em vista, que a maior parte da produção nacional depende dos espectadores de cada país e o intercâmbio audiovisual na região favorece o crescimento dos mercados internos.

O Brasil que figurou ao longo das últimas décadas, como país exportador de políticas culturais, a frente de acordos internacionais como o da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, desde 2016, após o

golpe de Estado institucional contra a presidenta Dilma Rousseff, vem abdicando da política e regulamentação do audiovisual construída ao longo de 15 anos¹⁵ de constante crescimento e estruturação do setor.

A cultura, com destaque ao audiovisual, serviu ao atual governo de Jair Bolsonaro, como moeda de troca na geopolítica internacional e o mercado audiovisual nacional, antes em pleno crescimento, agora se encontra em pleno processo de desmonte e paralisação. O custo do Brasil abrir mão de sua produção cultural e definitivamente ser relegado a um mero mercado consumidor, é de se colocar perante o mundo como uma nação completamente periférica, a inserção mais subalterna para disputar as migalhas que as *majors* permitem aos mercados nacionais. Para o cenário latino-americano, a saída do Brasil como uma liderança nas articulações internacionais para o mercado regional, representa a perda de um dos principais aportadores de recursos em projetos comuns. Em 2019, o Brasil após 22 anos de contribuições contínuas, deixou de aportar recursos no programa Ibermedia¹⁶, um dos principais fundos internacionais do audiovisual ibero-americano.

Tal situação inviabilizou aos projetos brasileiros selecionados na convocatória de 2019 o acesso aos recursos do programa (O GLOBO, 2020). A inadimplência do Brasil, representa um grande desfalque para o fundo e o impedimento de apoio a projetos de países menores. Realizadores de países sem tradição de políticas culturais, buscam em programas como os do Ibermedia, financiamento que viabilize a produção de seus projetos, o aporte brasileiro, de forma substancial oferecia essa possibilidade, de financiar a produção de países que não tinham recursos para investimento em sua própria produção.

A situação social e cultural na América Latina foi agravada por tais circunstâncias e a tomada do poder por governos de direita e extrema-direita que colocaram em curso ações de deterioração das estratégias ditas progressistas implementadas por governos-populares ou populistas de esquerda (GAUDICHAUD, 2019), retomando as mesmas políticas de sucateamento da produção cultura local feitas pelos governos ditatoriais entre as décadas de 1960 e 1980.

¹⁵ Período marcado pela criação da Agência Nacional do Cinema em 2001. A partir de 2016 com o golpe de Estado institucional a Agência passa por um processo sistêmico de desmonte estrutural que resulta na paralisação dos investimentos e como consequência do audiovisual brasileiro.

¹⁶ Criado em 1998 pela CAACI é um programa de incentivo à coprodução de filmes de ficção e documentários realizados por produtores de cinema independentes dos países-membros da América Latina, Espanha, Portugal e Itália.

A cultura na América Latina, como um campo historicamente desestruturado, amparado pelo discurso neoliberal de autorregulação de mercado, neste cenário de desmonte, oferece às companhias estadunidenses um espaço de consumo altamente lucrativo e relega a América Latina ao lugar de parque para o turismo estrangeiro, como era Cuba, antes da Revolução, com 400 salas de cinema e um circuito robusto de salas de teatro em Havana, “parque caribenho de diversões” da elite local e norte americana” (VILLAÇA,2010).

Um país com seu capital criativo, de formação de público, fomento e de investimento cultural nacional suprimido, em favor da consolidação do projeto de institucionalização da dominação cultural pelos conglomerados de mídia e produção audiovisual estrangeira, desfigura suas próprias imagens, torna-se coadjuvante de sua própria história diante de um mundo globalizado, abre mão de se comunicar como sujeito, limita-se culturalmente com reflexos econômicos, uma vez que abre mão de sua representatividade no cenário mundial.

Os países mais influenciados pelos padrões de cultura pulverizados pela grande mídia sofrem contínuas supressões de espaços de representação, com perdas de capital simbólico e intelectual local, condições que influenciam o senso de identidade dos indivíduos e dos grupos sociais. Quando a produção cultural local não se associa a uma experiência mercantilizada que tenha aderência comercial, encontra-se por vezes em um circuito limitado que restringe o acesso ao produto cultural nacional. A lógica dominante não estabelece vínculos de associação e representação das culturas tradicionais locais, apenas quando pode sujeitá-las às condições do comércio global.

A condição histórica de dependência da América Latina, se dá de uma nova forma na atualidade, estruturada pela lógica do livre comércio e das leis de mercado, acentuada por iniciativa de governos locais que corroboram com a submissão socioeconômica “que se agrava cada vez mais pela ação das multinacionais, que nada mais são do que uma nova forma de imperialismo” (AQUINO; e outros, 1982).

As grandes metrópoles dos países mais avançados do mundo concentram as corporações transnacionais, as organizações internacionais e as empresas de mídia e informação mais poderosas do mundo que atuam como uma interface de contato e de canalização de recursos nacionais para a economia global (GIMÉNEZ, 2005). As grandes organizações operam com escritórios locais nos mercados nacionais, adotam estratégias universais em relação estreita com os costumes e práticas locais, aliam-se a abordagens que integram o contexto global com os universos simbólicos

particulares (LIPOVETSKY, G.; SERROT, J; 2011). A empresa global integra o ambiente político e torna-se parte do poder decisório de forma a influenciar no mercado local em benefício próprio e até com a imposição de sanções contra os países que não apoiarem sua ampla atuação.

Neste contexto, é importante destacar que os produtos culturais nacionais não são erradicados, mas perdem espaço para obras com maior apelo comercial: o mercado abre espaço preferencial para o produto cultural com aderência e engajamento de público. Na contemporaneidade (2000-2010), a lógica mercantil se estabelece também na área cultural, mediada por disputas geopolíticas intensas, onde o poder do capital dita novos desafios para os problemas culturais que historicamente estão sob influência dos ditames de consumo e das forças políticas.

A influência do produto com apelo global vai influir na produção nacional de tal forma a induzir a reprodução de sua linguagem e estratégias para os produtos locais, por opção ou não, essa compatibilidade com o produto global abre frente de embate com a produção internacional. No Brasil, o caso mais simbólico é do filme de ficção “Minha mãe é uma peça” (2019) – produção de Migdal Filmes e distribuição Globo Filmes. A obra adota uma temática universal, relação mãe e filho, uma narrativa com uma aderência comercial tão potente que é hoje o único filme nacional no top 5 das maiores bilheterias de filmes vistos no Brasil com arrecadação de R\$ 182,1 milhões (FOLHA DE S. PAULO, 2022).

A defesa da produção audiovisual urge, assim como uma nova coalizão política, com apoio popular, que permita o restabelecimento do Estado democrático com um olhar estratégico para as potências culturais, e em especial para o audiovisual. A defesa da produção cultural nacional não exclui os produtos das *majors*, pelo contrário, trata-se de possibilitar um mercado em que coexistam de forma mais justa, com condições para que a produção nacional encontre espaços de difusão e crie suas próprias imagens, para que possa se expressar enquanto civilização, povo e como país perante ao mundo.

Não há uma única política cultural que equacione o atraso histórico da América Latina, mas, de maneira estratégica, o próprio contexto histórico e os esforços e projetos empreendidos em conjunto ao longo dos anos, tornam-se uma força mobilizadora para arquitetar alternativas e estreitamento de vínculos entre os países latinos, principalmente, no campo audiovisual, para assim estruturar mecanismos capazes de garantir a existência de toda cadeia audiovisual de forma sólida.

2.1 IDENTIDADES CULTURAIS

O DOC TV América Latina, apresenta como um de seus fundamentos, a reafirmação das identidades culturais latino-americanas como proposta de comunicação de seus filmes. Para traçar uma compreensão sobre os elementos discursivos de representação das identidades culturais, faz-se necessário uma compreensão dos conceitos que lhe servem de base.

Pensar uma definição de identidade cultural significa enfrentar o desafio de compreender sua transversalidade, que evoca interesses de campos de estudos multidisciplinares, de tal maneira que não permite uma abordagem única e definitiva. Este estudo apresenta alguns dos debates possíveis sobre os processos que dão origem ao conjunto de afinidades e identidades anunciadas como pertencentes a um território plural como a América Latina.

É importante destacar a diferenciação dos conceitos contemporâneos de cultura e identidade para pontuar a complexidade dos mecanismos de construção das identidades culturais e suas relações com a produção e representação da alteridade. Os conceitos apresentam uma visão dialética baseada nas contradições entre o sentido de unidade e diferenças dos diversos grupos sociais, etnias e nacionalidades que compõem a força construtora de sentidos para as sociedades contemporâneas.

Cultura e identidade são representações simbólicas socialmente construídas, estão inseridas em determinados contextos históricos, políticos, culturais e econômicos de acordo com as relações que os diversos grupos sociais estabelecem entre si. O primeiro se refere a uma realidade objetiva que permite a um grupo ou indivíduo se afirmar, com ou sem consciência de identidade, pois pode originar e se expressar através de processos inconscientes. O segundo é o discurso de autoafirmação de pertencimento e de diferença do sujeito em relação ao outro, que é uma opção consciente que pode até mesmo manipular e alterar as matrizes de uma cultura (ARIAS, 2002). As identidades só podem ser construídas pela cultura, portanto, a cultura ganha representação quando incorporada pela identidade.

Para o sociólogo Denys Cuche (1999), a identidade cultural remete ao vínculo de identificação do indivíduo e sua compreensão se dá no estudo de suas relações com o outro. O conceito no âmbito das ciências sociais se caracteriza pela multiplicidade de sentidos e fluidez. Segundo Cuche, por uma abordagem biológica, entende-se uma associação por uma condição preexistente, representação genética,

vínculo de origem que atribui os elementos constitutivos da identidade étnica e cultural própria do povo ao qual pertence. Em uma dimensão culturalista, a ênfase não é na herança biológica, mas na herança cultural, ligada à socialização do indivíduo no interior do seu grupo social, tendo em vista, que para chegar ao ponto de se identificar, está sujeito a modelos culturais que lhe são impostos.

Outras teorias conhecidas como *primordialistas*¹⁷ consideram que a identidade etnocultural é primordial para vinculação de acordo com o grupo étnico, sendo a mais fundamental de todas, pois se trata de vínculos baseados em uma genealogia comum, vinculação automática e limitada às relações entre si, sem interlocução com outros grupos. Essas teorias de identidade concebidas como imutáveis e restritivas a marcadores unidimensionais como origem e cultura comum, língua, religião, território, vão incorrer a certos critérios determinantes e objetivos para reivindicar uma identidade cultural como autêntica.

Adotar uma abordagem leva ao impasse de racionalizar condições sem levar em consideração o contexto relacional do indivíduo com seu ambiente social, que está permeado por marcadores identitários plurais – como raça, etnia, cultura e a linguagem. Tais marcadores se unem de formas e contextos diferentes para construção e reconstrução das identidades, dinâmica que ocorre no interior dos grupos sociais e que vai determinar a posição dos indivíduos, suas representações e processos de diferenciação.

O sociólogo afirma que a identidade é sempre um processo de negociação com o outro “não há identidade em si, nem mesmo unicamente para si. A identidade existe sempre em relação uma à outra. Ou seja, identidade e alteridade são ligadas e estão em uma relação dialética”. (CUCHE, 1999, p. 183). A identidade cultural como resultado da complexidade das construções sociais deve ser considerada a partir da heterogeneidade de todo grupo social e que os indivíduos integram de acordo com as afinidades e a pluralidade de culturas ligadas à sua própria história. Cada um poderá contribuir com essa construção, de acordo com a identidade que afirma e a significação que atribui a vinculação com o grupo social.

O processo de afirmação das identidades e diferenças materializadas pela cultura ocorre nas práticas discursivas mediadas pela linguagem, sendo o principal

¹⁷ Teoria conhecida a partir dos estudos do sociólogo Edward Shils (1957) postula os laços genéticos, étnicos ou territoriais como fontes primárias e fundamentais para a identidade (POUTIGNAT e FENART, 1997).

produto e instrumento de transmissão da cultura (SOARES, 2000). Para além da função de comunicar, a linguagem serve para elaboração, como processo de reflexão e criação do pensamento, pelo qual o sujeito organiza e transmite suas experiências e possibilita a comunicação por signos (FRANCHI, 2002).

O DOC TV busca apresentar em seus filmes representações das identidades que não são habitualmente vistas nas mídias populares, ou quando estão, são apresentadas de forma idealista, o olhar do outro, do sujeito que não tem vinculação com o grupo social que carrega determinada significação. Não ter espaço ou não ser representado já expõe a opressão existencial presente na produção da comunicação contemporânea capitalista. Dessa forma, o objetivo direto do programa é, a partir da sua produção, reafirmar as identidades culturais que não estão legitimadas como o que representa o nacional.

Diante da falta de representatividade identificada, o programa propõe que os realizadores produzam imagens, documentem o cotidiano latino-americano, construam narrativas da cultura vivenciada no interior da música, das comunidades ribeirinhas, indígenas, periféricas, do dia-a-dia dos centros urbanos, para assim criar conteúdos audiovisuais que possam provocar os imaginários e difundir as identidades culturais.

Como aponta Stuart Hall no livro *Cultura e Representação* (2016), a representação produz a cultura, a linguagem estabelece os processos de comunicação de sentidos, compartilha os significados, representa além das identidades, a própria realidade existencial, do indivíduo e da sua comunidade. No programa, o filme documentário é utilizado como meio de operação do sistema de representação das identidades culturais. Os filmes comunicam as ideias, sentimentos, as visões de mundo, a cultura capaz de produzir as identificações. O público recebe o conteúdo e pode ou não configurar uma nova produção de significados. As mediações que ocorrem entre a produção dos meios e a recepção da mensagem, do conteúdo, são os lugares onde a cultura se concretiza. Esses espaços são atravessados pelas crenças, os costumes, gostos, ou seja, tudo que configura a cultura.

Na América Latina, em que a TV é o principal veículo de comunicação, estimular as mediações, com conteúdos que rompam com a logística dominante e pulverize novas visões de mundo, pode gerar novas influências para construção de significados e subjetividades. Da mesma forma que os meios ajudaram a consagrar

estereótipos, o DOC TV busca oferecer novos conteúdos e visões sobre as realidades e culturas distintas na América Latina para abrir novos caminhos de reflexões e imaginários. Além disso, o programa busca contribuir para que a comunicação de interesse público, ofereça experiências e práticas que ativem a competência cultural das pessoas, a socialização e o reconhecimento das diferenças.

Portanto, os filmes sendo carregados de sentidos, podem estabelecer uma troca simbólica que gera identificações com determinadas identidades. O ponto chave da produção de conteúdo pelo programa, é que essa visão de cultura a ser percebida nos filmes ofereça percepções sobre as diferenças e projete identificações. Compreender as identidades culturais como híbridas movidas por mudanças, encontros e desencontros, permite pensá-las como constituintes de dispositivos discursivos que representam as diferenças como unidade e identidade (HALL, 2006). A construção das identidades, nesta perspectiva, depende de uma noção de sentido da cultura que seja reflexo deste pensamento.

Segundo a dimensão antropológica, a cultura é o processo através do qual o indivíduo, os grupos e as sociedades elaboram a significação das estruturas sociais, a partir de códigos e signos que classificam e ordenam a realidade (BARROS, 2014). Este conceito de sentido amplo, considera a cultura como ato de expressão da criação humana, resultado do universo de símbolos e sentidos compartilhados, representações do sentir, do pensar e do fazer de um povo, construção gradativa repleta de elementos e influências. A cultura se dá nesse processo de interação social, por meio de operações simbólicas, onde os indivíduos vão manejar suas diferenças, criar as identidades e adquirir pequenos sentidos que lhe permitem uma relativa estabilidade (BOTELHO, 2001).

Para a escritora e filósofa brasileira, Marilena Chauí (2008), essa noção abrangente de cultura foi incorporada pelos antropólogos europeus a partir da segunda metade do século XX, seja por influências da formação marxista ou pelo temor de incorrer à noção de progresso, etnocêntrico e imperialista, que serviu para legitimar e justificar a colonização e o imperialismo europeu. Antes do conceito antropológico, o Iluminismo no século XIX, entendia a cultura como produto da razão humana, ligada à noção de progresso e evolução. Sendo um determinado conjunto de costumes, tradições, práticas e ofícios, pelo qual era possível avaliar o grau de civilização de uma sociedade segundo os parâmetros da cultura ocidental, ou seja, aqueles estabelecidos pela Europa capitalista tida como padrão a ser seguido.

As sociedades que possuíam formas de troca, comunicação e de poder diferentes do modelo europeu eram consideradas como culturas pouco evoluídas “primitivas” em relação ao “não-primitivo”, a Europa. Dessa forma, aos primitivos cabiam os esforços para alcançar o padrão de comportamento social dominante, seguindo um conceito de valor utilizado para hierarquizar e distinguir as nações e os povos, estabelecer critérios definidores de cultura e impor um modelo como superior e necessário para o desenvolvimento de toda cultura e de toda civilização.

Para Chauí, a noção da antropologia incorporada a partir da segunda metade do século XX, permitiu um alargamento do conceito e uma visão múltipla da cultura como:

[...] produção e criação da linguagem, da religião, da sexualidade, dos instrumentos e das formas do trabalho, das formas da habitação, do vestuário e da culinária, das expressões de lazer, da música, da dança, dos sistemas de relações sociais, particularmente os sistemas de parentesco ou a estrutura da família, das relações de poder, da guerra e da paz, da noção de vida e morte. (CHAUÍ, 2008, p. 56).

A dimensão antropológica valoriza cada cultura por si mesma, reconhece como direito de todos, sem privilégios e sem exclusões. Considera o conjunto de saberes e fazeres da população e a existência de múltiplos agentes, dentre eles, o Estado. Com um papel indutor e formulador dos meios para garantir às condições de produzir, registrar e preservar as expressões culturais. Isto é, garantir o direito fundamental tanto ao acesso quanto à produção de cultura e o de liberdade para exercer a diferença cultural (CHAUÍ, 1993).

Numa perspectiva contemporânea, a noção antropológica de cultura, orienta a finalidade e a base de uma política cultural pelo prisma democrático. Pode ser considerada para um universo mais abrangente de atuação, relacionado à sociedade como um todo, ou específico, quando relativo a sujeitos e instituições específicas. É importante destacar que o significado atribuído ao conceito de cultura vai delimitar a atuação dos agentes políticos, as bases e o alcance das políticas culturais e a toda ação da administração pública.

A cultura investida em um papel estratégico está para a sociedade como um instrumento de fortalecimento democrático para que os povos atinjam o florescimento pleno de suas culturas e como potência política de projeção igualitária de sua soberania. A cultura confere sentido à existência presente e à construção do futuro, pois fornece aos indivíduos e grupos as identidades que diferenciam sua existência e

garantem a sua continuidade no futuro, assim, “a cultura constitui um ato supremo de alteridade, que possibilita o encontro dialógico dos seres humanos para estruturar um sentido coletivo de ser e estar no mundo e na vida” (ARIAS, 2002, p. 51, tradução nossa).¹⁸

No DOC TV, a reafirmação das identidades é o propósito da política cultural, sua operação tem como finalidade a produção de filmes que expressam o conjunto de atributos culturais inter-relacionados que “prevalece(m) sobre outras fontes de significado. Para um determinado indivíduo ou ainda um ator coletivo, pode haver identidades múltiplas” (CASTELLS, 1999, p. 22).

Seguindo a abordagem do sociólogo Manuel Castells (1999), as identidades organizam significados a partir da matéria-prima fornecida pela história, cultura, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória individual ou coletiva, pelas instituições de poder, de acordo com as condições políticas, históricas, culturais e econômicas, particulares de cada processo histórico. Todos esses materiais são processados e reorganizados de acordo com as tendências sociais e culturais das estruturas marcadas por relações de poder.

Castells (1999) propõe uma distinção entre três definições de formas e origens de construção das identidades:

- Identidade legitimadora: introduzida pelas instituições dominantes com objetivo de expandir e racionalizar sua dominação. Exemplo: Instituições religiosas, Estado Autoritário – projetos nacionalistas.
- Identidade de resistência: criada pelos sujeitos que não estão em condições de dominação, aqueles que estão à margem da lógica da dominação, criam alternativas de sobrevivência e resistência que os diferencia das instituições dominantes. Exemplo: Grupos de vanguarda e os coletivos organizados por grupos da sociedade civil.
- Identidade de projeto: Quando os atores sociais a partir de uma ação coletiva constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição e provocar uma transformação na sociedade. Exemplo: O movimento feminista, estudantil, negro, entre outros.

¹⁸ “... la cultura constituye un acto supremo de alteridad, que hace posible el encuentro dialogal de los seres humanos para ir estructurando un sentido colectivo de su ser y estar en el mundo y la vida”.

Cada processo de construção de identidades leva a um resultado distinto para a sociedade, constituem as forças materiais dos sujeitos, tanto para as mudanças, quanto de enfrentamento entre as formações sociais diferentes (BARBERO, 1997). Nenhuma pode constituir uma essência ou caráter estável, pois estão sob as influências do contexto sócio-histórico, sujeitas a processos constantes de construção e transformação e até mesmo de formação de novas identidades no interior dos próprios grupos.

Na contemporaneidade, as identidades modernas estão sendo deslocadas em virtude dos efeitos da globalização, que integrou e gerou conflitos entre culturas diferentes, não preservou as culturas nacionais intactas ou ilesas às interferências externas, os referenciais que davam aos indivíduos sentidos de estabilidade foram abalados e fragmentados. Os símbolos e significados que caracterizam as antigas identidades e conferiam o sentimento de pertencimento a um determinado território foram abalados por forças externas.

As identidades culturais estão assim atravessadas pelos efeitos da globalização que resultaram em transformações alcançadas por campos distintos nas últimas décadas, o afastamento das metanarrativas¹⁹ e os contínuos avanços na operação do capitalismo não provocaram uma nova condição social, a modernidade não foi superada de forma a provocar uma transformação radical na ordem mundial (HARVEY, 1999), enquanto alguns países se desenvolveram e são reconhecidos como de *primeiro mundo*, à margem estão os de *terceiro mundo* na base da pirâmide da estrutura de alto desenvolvimento econômico.

O teórico Gilberto Giménez (2000) aponta que a globalização não provoca um processo de desterritorialização universal, mas configura uma divisão entre um centro de poder formado pelas nações mais poderosas e prósperas do mundo – Estados Unidos, Europa e Japão - e a periferia composta pelos outros territórios. Um ordenamento mundial com um caráter perfeitamente territorial, mapeável e de dominação. Isto é resultado do desenvolvimento histórico-geográfico do capitalismo que conduziu a reconfiguração das dimensões de tempo e espaço, em que o capital determina novos territórios, processos de produção e poder social. Uma reorganização pelo menos parcial da geografia macrossocial que intensificou as relações, fluxos e as redes supra territoriais. O espaço das relações sociais não pode

¹⁹ Termo literário utilizado para designar uma explicação global, totalizante ou narrativa mestras atreladas a um único modelo de discurso de caráter generalista.

mais ser mapeado em termos de lugares, distâncias e fronteiras, pois as restrições territoriais dos espaços delimitados foram superadas pelas novas tecnologias de telecomunicação e de transporte.

Uma condição complexa, fragmentada, descontínua, que encontra nas diferenças uma unidade para coexistir e confrontar, afastando-se das representações universais por serem ilusórias, repressivas e vazias. As identidades tradicionais perderam espaço e geraram múltiplas identidades, este processo de mudança é explicitado por Stuart Hall (2006) como “crise de identidade” que leva o indivíduo a não se identificar com uma classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, pois os quadros de referências que antes eram sólidos tornaram-se instáveis.

As modificações provocadas pelos novos fluxos econômicos, comunicacionais e culturais favoreceram a formação de grandes conglomerados produtores e distribuidores de bens simbólicos. Eles reconfiguram as identidades a partir de valores e signos importados de culturas que se tornaram dominantes a partir da globalização e se apresentam como dispositivos discursivos carregados de elementos que representam condutas, modos de vida, padrões e ideologias da cultura dominante. Reforçando a condição de dependência e o apagamento das culturas e identidades nacionais “importar o produto acabado é importar o ser, a forma que encarna e reflete a cosmovisão daqueles que a produziram” (ORTIZ, 2007).

A construção de grupos e identidades de resistências torna-se uma alternativa para provocar mudanças significativas, a fim de preservar e reafirmar as raízes e especificidades de culturas suprimidas pela globalização, reconstruir identidades defensivas em torno de princípios comuns.

O desejo de reafirmar as identidades atua como uma força de resistência latente na América Latina, para que os povos tenham direitos de contar suas histórias, criar suas imagens e dizer ao mundo quem são e o que querem para o futuro. Enquanto o cinema hegemônico produz representações estereotipadas, a proposta do DOC TV é oferecer ao público experiências narrativas que apresentem a diversidade das identidades culturais latino-americanas para romper com imaginários hegemônicos.

Para compreender a ideia de identidades culturais latino-americanas, é importante recorrer ao contexto histórico de construção desta identidade regional. Segundo Castoriadis (2000), o conceito de América Latina não é apenas um traçado geográfico, mas corresponde a uma criação do imaginário de comunidade que pode ser compreendido não como invenção, mas como deslocamento de sentidos

existentes, construídos a partir de imaginários que refletem os processos históricos e interesses comuns que dão significados às formas institucionais de organização e intercâmbio entre as sociedades latino-americanas.

No livro “O Realismo Maravilhoso” Irlemar Chiampi (2015), afirma:

Diz com acerto Edmundo O’ Gorman que a América não foi descoberta, mas inventada. O longo processo que começa com o problema de resolver o ser geográfico das novas terras e culmina com a necessidade de inventar-lhe um ser histórico, tem na concepção do maravilhoso americano uma imagem poética fundadora, um primeiro atributo, capaz de preencher o vazio original e de iniciar a construção de um ente diferenciado da Europa. (CHIAMPI, 2015, p. 101).

Para a autora, a própria denominação de *América Latina* não corresponde a uma identidade geográfica própria, mas uma politicamente imposta, para identificar a porção sul do continente e a distinguir das ex-colônias inglesas ao norte. Como aponta Símon Bolívar no texto *A Carta da Jamaica* (1815) “somos um pequeno gênero humano, possuímos um mundo separado, não somos índios nem europeus, mas uma espécie intermediária entre os donos do país e os usurpadores espanhóis” (BOLIVAR, *apud* CHIAMPI, 2015, p. 108, tradução nossa)²⁰.

A grande diversidade cultural dos países latinos não permite uma abordagem única e definitiva em torno de uma identidade comum, o processo histórico que deu origem à concepção de identidade latino-americana não é algo acabado ou imutável, principalmente, diante das constantes influências de outras culturas “o passado colonial e a submissão aos impérios dominantes ou hegemônicos não são critérios suficientes para definir a identidade cultural de um povo” (SEIXAS, 2008, p. 96). O conjunto de elementos culturais comuns pode configurar uma cultura característica da América Latina, mas isso não significa que os povos latinos adotem sempre elementos uniformes de identificação cultural (Idem).

As circunstâncias que levaram à construção do sentido de unidade na América Latina, ou seja, a formação de uma comunidade simbólica que compartilha um histórico baseado nas raízes multiétnicas, sociais, culturais que configuram um “poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade” (SCHWARZ, *apud* HALL, 2005, p. 49) torna-se uma fonte poderosa de significados para as identidades culturais modernas. O reconhecimento da América Latina como uma unidade na história

²⁰ “nosotros somos un pequeño género humano, poseemos un mundo a parte, no somos ni índios ni europeos, sino una especie media entre los propietarios del país y los usurpadores españoles”.

mundial evidencia o caráter histórico, ideológico e político de países que se articularam pontualmente para lutar contra os processos de dominação e por projetos compartilhados em prol do desenvolvimento das Nações. Darcy Ribeiro (2007) aponta que todos estes países foram condenados pela marginalidade cultural e social imposta pelos processos de colonização e industrialização, são nações que partilham de um problema básico, a emancipação do duplo domínio – monopolista estadunidense e da hegemonia das velhas classes dominantes que juntos perpetuaram o atraso.

Para compreender de que forma a cultura se insere na construção de identidade, busca-se nos meios de representações o entendimento sobre o envolvimento destes como elementos discursivos de afirmação das identidades culturais, em especial, como os cinemas nacionais se tornaram um instrumento artístico neste processo.

Ismail Xavier (1993) evidencia como o cinema oferece reflexões sobre a identidade nacional e se utiliza da conjuntura estética e social em sua narrativa. Em *Alegorias do Subdesenvolvimento*, o autor trata dos cineastas dos filmes analisados em seu livro como porta-vozes da comunidade imaginada (a nação, o povo) e reforça o dever do cinema brasileiro de legitimar sua presença na sociedade. O cinema como um dispositivo discursivo que propaga ideias, saberes e a cultura do povo, produz representações.

O cinema, diante de seu potencial como meio de representação cultural, provoca a construção de sentidos em torno da comunidade imaginada como o espaço geopolítico latino-americano, uma vez que o imaginário construído perpassa pelas estruturas de poder e a linguagem dos meios de comunicação que formam e fundem imaginários próprios sobre a região (RELVA, 2016).

A dominação dos mercados nacionais pelo cinema estadunidense e global, subordinado à lógica de mercado, exige um esforço maior do Estado e de todos os atores sociais do setor para posicionar a produção nacional diante da força de mercado das *majors* e de seus produtos. A melhor política de defesa é estimular o aumento da capacidade produtiva latino-americana, investir em ações de formação de público e de acesso aos conteúdos em nível regional, dos meios para que os filmes nacionais alcancem as diversas telas audiovisuais e públicos, consolidar investimentos permanentes em toda cadeia produtiva da produção à distribuição. Como pontua Getino (1998), a imagem é uma parte central e decisiva da identidade individual ou coletiva. Sem imagem não há imaginário, não há identidade como comunidade ou nação.

2.2 POLÍTICA CULTURAL DE COOPERAÇÃO AUDIOVISUAL

Simón Rodríguez propôs, no início do século XIX, a contraditória opção: “Ou inventamos ou erramos”. Talvez hoje pudéssemos parafrasear as palavras do professor afirmando: “integramos ou erramos”. Na verdade, deveríamos dizer “inventamos, integramos ou erramos”. (ACHUGAR, 1994, p. 215).

Os países latino-americanos enfrentam o desafio de encontrar seu próprio caminho para conquistar sua soberania, produzir suas próprias imagens, dizer ao resto do planeta como são e quais são suas identidades. Uma região onde há intensos isolamentos entre os países, os projetos de integração são estratégicos para tratar do fortalecimento dessas nações. No aspecto cultural, o DOC TV figura como um projeto pioneiro de cooperação e integração audiovisual.

A articulação política empreendida para construção da política cultural do programa, é fruto de um projeto antigo de integração cultural. Segundo, Orlando Senna²¹ (2011), um dos idealizadores do DOC TV Brasil e responsável por sua internacionalização, a expansão respondia às necessidades de intercâmbio e integração audiovisual, uma resposta conjunta para enfrentar as assimetrias de Estado, de mercado e as dessemelhanças de culturas audiovisuais.

A iniciativa embrionária do DOC TV América Latina foi o DOC TV Brasil, lançado em maio de 2003, como Programa de Fomento à Produção e a Teledifusão do Documentário Brasileiro, foi idealizado pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura e executado em convênio com a Fundação Padre Anchieta (FPA) / TV Cultura e a Associação Brasileira de Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (ABEPEC). Durante as quatro edições no Brasil, foram produzidos 170 documentários que totalizaram cerca de 3000 horas de exibição de conteúdo independente na rede de televisões públicas do país (HOLANDA, 2013).

Foi o primeiro projeto brasileiro, no campo das políticas audiovisuais, a criar um tipo de fomento que incluísse desde a capacitação dos realizadores à distribuição dos conteúdos de forma integrada em uma rede de emissoras públicas de televisão. O objetivo era descentralizar a produção de conteúdo audiovisual, ser um instrumento

²¹ Orlando Senna foi cineasta, jornalista, professor e escritor. Foi um dos membros dos movimentos de criação do Cinema Novo, o Cinema Marginal e da Tropicália. Nos anos de 1990 foi diretor do curso de cinema na Escola de Cinema de Cuba. Foi Secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura do Brasil de 2003 a 2007. Diretor da TV Brasil até 2008. Presidente da Televisão América Latina (TAL) de 2008 a 2015. E é membro do conselho superior da Fundação do Novo Cinema Latino-americano.

de inclusão social, de fortalecimento da cidadania e de reconhecimento identitário local (DOC TV: Operação em Rede, 2011).

Com o propósito de fomentar a regionalização da produção artística e cultural, o programa no Brasil, selecionava a cada edição um projeto de documentário por estado para produção e exibição na Rede DOCTV de televisões públicas. O financiamento do projeto era viabilizado pelo Fundo Nacional de Cultura com o investimento de 80% do orçamento de cada projeto e as redes de televisão parceiras aportavam os 20% restantes em cada filme representante do estado que estavam sediadas, em contrapartida recebiam para sua grade de programação todos os filmes produzidos nos demais estados do país.

Buscou-se com o programa promover um equilíbrio de conteúdos na programação nacional das televisões públicas e culturais, que até então tinham seus conteúdos centralizados na produção realizada na região sudeste do país. O programa deu abertura para coprodução com produtores independentes de diversas regiões do país e fomentou uma maior diversidade de conteúdo, regionalizado e uma maior integração da produção audiovisual brasileira.

O projeto era pretensioso diante da realidade do cenário audiovisual nacional, não existiam emissoras públicas em todos os estados da federação. O programa suscitou a adesão de emissoras que não estavam associadas a ABEPEC para completar a rede de emissoras públicas em todos os 27 estados e assim fez com que a rede pública ganhasse a dimensão nacional necessária. Para os gestores, era o desenho ideal de um projeto vantajoso para emissoras públicas carentes de programação e de recursos para produzir conteúdo.

Em 2004, Orlando Senna, como Secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura do Brasil, propôs à Fundação do Novo Cinema Latino-Americano (FNCL) a expansão do DOC TV para a América Latina. Como um projeto capaz de contribuir com a cadeia produtiva audiovisual, com parcerias para coprodução e difusão de conteúdo independente na América Latina e no mercado mundial. Foi proposto o mesmo regime de colaboração entre órgãos públicos de cultura, produtores independentes e televisões públicas latino-americanas. A fim de estimular os mercados locais, descentralizar a atividade audiovisual e ser um instrumento de produção de discursos verbais e imagéticos sobre as identidades culturais latino-americanas.

No livro “DOC TV Operação de Rede” (2011), Alquimia Peña Cedeño, na época diretora executiva da FNCL, conta que o escritor colombiano Gabriel Garcia Marques apadrinhou o projeto e o recomendou por carta à Conferência das Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais da Iberoamérica (CAACI), onde ratificou a importância de adotarem o projeto, dada sua relevância para a região e a oportunidade de criar um circuito Ibero-americano de difusão a partir das televisões públicas.

Diante de tamanha mobilização, o projeto foi aprovado em 2005 pela CAACI, como segundo projeto de integração audiovisual entre os países ibero-americanos da instituição. Segundo Senna (2011), foi uma aprovação e implantação dificultosa, pois tiveram que vencer vários percalços com os gestores audiovisuais dos países membros do conselho. Para alguns o *programa brasileiro* como chamavam, iria sobrecarregar as obrigações da organização.

A edição internacional do programa foi lançada em 2006 com a participação de treze países. As duas primeiras edições foram nomeadas como DOC TV Ibero-América, pois contavam com Portugal e Espanha apenas como exibidores. A partir da terceira edição a estrutura foi redesenhada como projeto para os países latino-americanos e foi lançado como DOC TV LATINOAMERICA. Ao longo de quinze anos a rede de países membros do programa cresceu consideravelmente e na VI edição realizada em 2018 contou com 16 países e 22 televisões públicas.

Houve outros desdobramentos internacionais como a realização do DOC TV Colômbia, semelhante à versão brasileira e uma nova versão continental, o DOC TV CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa), como oportunidade de integração audiovisual com a comunidade luso-falante. Em sua primeira edição, a rede ultrapassou o número de membros das comunidades dos países lusófonos e contou com a participação de Macau – região administrativa especial da República Popular da China – uma antiga colônia portuguesa com cerca de setecentos mil habitantes²², falantes de português e chinês mandarim.

A empreitada comum de produção e teledifusão internacional foi consideravelmente mais complexa do que a versão brasileira, demandou da Secretaria do Audiovisual do Brasil uma ampla assessoria aos países que aderiram

²² População de Macau. Sistema de Informação Estatística de Macau. Disponível em: <<https://www.dsec.gov.mo/pt-PT/Statistic?id=1>>. Acesso em 11 de fevereiro de 2020.

ao projeto, para estimular a criação e compatibilização de instrumentos jurídicos nacionais aos parâmetros do DOC TV.

Para Orlando Senna (2011), a natureza do programa é de contágio e reprodução, sua arquitetura de convergências, de superação das diferenças e de aproximação entre os povos, tende a se desenvolver e proliferar com novas parcerias. Tamanha empreitada só ratificou o pioneirismo do projeto, que proporcionou ao Brasil, o feito inédito, de exportar política cultural para outros países.

Quando os programas DOC TV Brasil e América Latina foram implementados, durante o primeiro governo do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, o Ministro da Cultura Gilberto Gil (2003-2008) e seu sucessor Juca Ferreira (2008-2010), tinham na gestão da pasta o conceito antropológico de cultura, entendida em seu sentido amplo e realista “como a dimensão simbólica da existência social brasileira. A cultura como o conjunto dinâmico de todos os atos criativos de nosso povo” (GIL, 2003, p. 45), produzida através da interação social, do encontro entre as múltiplas representações do sentir, do pensar e do fazer dos indivíduos. Eixo construtor dos valores, dos modos de pensar, das identidades e das diferenças.

O novo direcionamento da política cultural brasileira teve por base três pilares: a cultura como expressão simbólica; como direito e cidadania de todos os brasileiros; como economia e produção do desenvolvimento (BRASIL, 2006). Em discurso realizado na ocasião de lançamento do Programa Brasileiro de Cinema e Audiovisual, o então presidente Luís Inácio Lula da Silva, afirmou que o compromisso de condução da cultura

É outra – e é nova – a visão que o Estado brasileiro tem, hoje, da cultura. Para nós, a cultura está investida de um papel estratégico, no sentido da construção de um país socialmente mais justo e de nossa afirmação soberana no mundo. Porque não a vemos como algo meramente decorativo, ornamental. Mas como base da construção e da preservação de nossa identidade, como espaço para a conquista plena da cidadania, e como instrumento para a superação da exclusão social – tanto pelo fortalecimento da autoestima de nosso povo, quanto pela sua capacidade de gerar empregos e de atrair divisas para o país. Ou seja, encaramos a cultura em todas as suas dimensões, da simbólica à econômica. (BRASIL, 2006).

A atuação do Ministério da Cultura, sob o comando de Gilberto Gil e Juca Ferreira, propôs um novo paradigma para a formulação e gestão das políticas culturais, passou a oferecer condições para ampliar a abrangência de intervenção das políticas culturais no âmbito das culturas populares, afro-brasileiras, indígenas,

periféricas, entre outras. Assim, foram desenvolvidos projetos e ações voltadas aos grupos que antes não estavam incluídos na política cultural. Portanto, os sujeitos, agentes de sua própria memória, tiveram mais condições de produzir cultura, meio de registro e preservação das culturas e identidades, garantir que os sujeitos tenham o direito de produzi-la (CHAUÍ, 2008).

A partir de 2003, o governo federal assumiu o papel vital para institucionalização da cultura, definiu um plano nacional para a cultura brasileira que teve sua articulação iniciada em 2003 e aprovação em 2010²³ como política de Estado. Incluiu o Ministério da Cultura nas ações de diplomacia cultural que antes ficava a cargo apenas do Ministério das Relações Exteriores, assumiu uma posição de liderança na articulação de acordos multilaterais como no caso da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais que motivou a criação da Secretaria da Diversidade e Identidade Cultural. A Secretaria tinha por objetivo garantir que os grupos e redes de produtores culturais responsáveis pelas manifestações características da diversidade acessassem os mecanismos de apoio, promoção e intercâmbio cultural, considerando as características identitárias por gênero, orientação sexual, grupos etários e da cultura popular.

Os avanços conceituais e políticos realizados no órgão, proporcionaram o sucesso de inúmeros programas realizados pelo próprio Ministério da Cultura como: o Cultura Viva, o Programa Monumenta, o Revelando os Brasis, o Programa de Patrimônio Imaterial e a implementação do Sistema Nacional de Cultura que articulavam ações conjuntas com os governos estaduais e municipais (BRASIL, 2006).

A participação do governo brasileiro na formulação da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais foi fundamental para formulação desses programas e ações empreendidos pela política cultural brasileira a partir do governo Lula, estendendo-se ao governo Dilma que teve seu fim com o golpe parlamentar de 2016.

O DOC TV foi um dos programas de referência criados por um governo de centro-esquerda com uma percepção da política cultural inserida em um contexto global e de cultura em seu sentido antropológico. O programa foi desenvolvido como vetor estratégico para articulação internacional, levando em consideração o papel da cultura como base da construção e preservação das identidades, entendida no plural,

²³ Aprovação no congresso nacional da Lei do Plano Nacional de Cultura (PNC). Lei nº 12.343/2010. Acesso em 27/03/2020.

como espaço de conquista plena da cidadania (MINC, 2006). Constituiu-se como um programa onde convergiram articulações entre cultura, comunicação, política e o diálogo intercultural entre os países parceiros para fomentar e difundir a produção artística, a partir de diretrizes de promoção da diversidade de conteúdo, regionalização e descentralização. Os propósitos do programa surgiram como resultado de articulações de atores sociais e de organizações da sociedade civil internacionais empenhados em enfrentar os desafios culturais, políticos e econômicos para promover a cultura e a integração latino-americana em meio às diferenças culturais e aos intensos processos de industrialização da cultura.

A construção da Rede DOC que reúne diversas lideranças de ministérios e autoridades de Cultura de 16 países, gestores das 21 televisões parceiras e produtores independentes, formou um grupo de resistência vinculado a CAACI, com objetivo de provocar mudanças no cenário do audiovisual latino-americano, principalmente, no que diz respeito à TV pública, pois o programa busca ampliar a capacidade produtiva de conteúdos para o serviço público de acesso a conteúdos educativos e culturais.

Para aprofundar esta investigação, no próximo capítulo, a pesquisa avança para o estudo de caso específico do DOC TV América Latina, a trajetória política de construção de um programa internacional, os caminhos adotados para alcançar seus objetivos, principalmente, o de reafirmação das identidades culturais latino-americanas através do audiovisual.

Foi realizada uma análise do DOC TV, como instrumento propositor de uma produção audiovisual voltada para a afirmação das culturas nacionais, produções que assimilam como um fator artístico os costumes e hábitos dos povos, com uma visão original das situações e manifestações da cultura vivida em cada território. Edgar Morin, no livro *O cinema ou o homem imaginário* (2014) define o cinema como uma máquina que registra a existência e que tem no real uma necessidade de suporte.

Neste sentido, no próximo capítulo, o estudo de caso traz os conceitos e discussões até aqui apresentadas, que dão suporte para compreender o contexto de desenvolvimento de toda articulação internacional do projeto. O capítulo aborda o histórico de criação da política de cultura transnacional, além de descrever os mecanismos estruturados de fomento à produção endógena, profissionalização audiovisual, formação de público e sua estrutura de distribuição em televisões de diferentes países da América Latina.

3. DOC TV: OPERAÇÃO EM REDE

O conceito de operação em rede presente no DOC TV, em sua concepção e execução, reflete a premissa de intercâmbio regional, artístico e econômico. Apresenta em sua estrutura um processo compartilhado de gestão, estabelecido na articulação de mecanismos de financiamento e institucionais para realização de um programa audiovisual entre os países latino-americanos.

Para examinar os aspectos constitutivos e estratégicos da I à VI edição (2005-2018), que despertaram questões sobre o porquê do valor identitário das manifestações culturais ser o fator de estímulo do DOC TV e como são representadas as identidades latino-americanas por meio do audiovisual, buscou-se, nesta investigação, realizar uma pesquisa qualitativa do tipo estudo de caso²⁴, como suporte para leitura da realidade social dos atores envolvidos no objeto estudado.

Amparado pela análise documental, este estudo inicia-se pela coleta de dados dos documentos oficiais que constituem a base legal dos acordos internacionais que viabilizaram a expansão do DOC TV Brasil para a América Latina, na busca de compreender através desses instrumentos como se configura a política audiovisual associativa do programa.

Uma das premissas adotadas durante a pesquisa foi levar em conta a carga histórica, cultural e social que atravessa o contexto investigado, pensar a condição de desenvolvimento de uma política cultural, diante da situação complexa de países marcados pela persistência de situações de conflito, pobreza e fragilidade dos sistemas políticos de base democrática, fatores que tornaram escassa a consideração aos direitos culturais.

A pesquisa assume como direção de investigação, os aspectos em torno da estrutura e finalidade da política propositora do DOC TV América Latina. Busca-se, assim, um entendimento da organização e operação do programa para atuação estratégica como instrumento de estímulo ao intercâmbio cultural e econômico para o audiovisual na região.

²⁴ Segundo Yin (2009), o estudo de caso é utilizado ao examinar eventos contemporâneos em profundidade em que “o poder diferenciador do estudo é a sua capacidade de lidar com uma ampla variedade de evidências – documentos, artefatos, entrevistas e observações – além do que pode estar disponível no estudo histórico convencional” (YIN, 2009, p. 27), assim permite um exame mais aproximado sobre o significado das ações e dos eventos para os indivíduos e grupos que o compõem.

A partir do levantamento de dados para construção da pesquisa, fez-se a sistematização das informações, uma vez que estavam fragmentadas e dispersas em diferentes canais e portais oficiais das organizações envolvidas com o projeto e órgãos de cultura dos países membros do programa, a fim de que este trabalho possa contribuir com os novos estudos sobre as políticas culturais latino-americanas e, mais especificamente, de audiovisual, por refletir sobre a experiência do DOC TV e a utilização estratégica da política pública para o desenvolvimento da cultura.

A internacionalização do DOC TV tomou forma após apresentação da proposta na reunião extraordinária da CAACI realizada em 18 de março de 2005, em Mar Del Plata/Argentina. Na ocasião, conselheiros e autoridades audiovisuais da Argentina, Bolívia, Brasil, Costa Rica, Cuba, Chile, Espanha, Portugal, Porto Rico, Uruguai e Venezuela discutiram a expansão do programa para a América Latina.

Conforme disposto na Ata da Reunião²⁵, foram avaliadas as condições para o funcionamento do programa em uma dinâmica de cooperação entre os países. Decidiram que seria necessária a atuação da Secretaria Executiva da Cinematografia Ibero-americana (SECI) como unidade administrativa e financeira, em conjunto com a SAV do extinto MINC²⁶, que também ficaria responsável pela coordenação da primeira edição.

Após as discussões sobre as condições estruturais, operacionais e de financiamento, o projeto foi colocado em consideração para aprovação da assembleia e com o respaldo dos presentes, foi aprovado como um dos projetos estratégicos da CAACI. Portanto, tornou-se parte da política cultural do órgão de decisão e debate das políticas audiovisuais na Ibero-América.

A expansão internacional do programa foi possível devido a articulação política realizada pelo governo brasileiro na época e pelos avanços dos projetos de integração e aumento da cooperação entre os países da região. É importante destacar, que a América Latina, conta com instrumentos legais do espaço audiovisual Ibero-americano, resultado da assinatura de Tratados Constitutivos, como o Acordo Latino-Americano de Coprodução Cinematográfica (ALCOCI) e o Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-americana (CONICI), assinados em Caracas/Venezuela em

²⁵ Disponível em <http://caaci-iberoamerica.org/doctv/base-legal/>. Acesso em 31/05/2020.

²⁶ O Ministério da Cultura do Brasil foi extinto em 2 de janeiro de 2019, via reforma administrativa proposta pelo governo de Jair Messias Bolsonaro, a pasta foi reduzida a uma secretaria de cultura do Ministério do Turismo.

1989, e reformulados por meio de Protocolos de Alterações²⁷ com vistas à atualização e à modernização do texto original.

No caso do convênio²⁸, os Estados signatários assumiram o compromisso de realizar esforços conjuntos para impulsionar a consolidação da atividade cinematográfica e audiovisual na região e, de maneira especial, nos países com infraestrutura insuficiente, bem como, de contribuir de forma efetiva com o desenvolvimento da comunidade cinematográfica dos Estados membros.

Os tratados constitutivos são instrumentos legais de regulação das parcerias e colaborações entre os países, dão respaldo para as iniciativas conjuntas. Para as políticas culturais, representa um mecanismo de mediação das relações que configuram e fortalecem a esfera pública e o espaço cultural comum.

O convênio fica aberto à adesão de qualquer Estado ibero-americano, do Caribe, ou de expressão hispânica ou portuguesa. Ele representa a base legal e de direcionamento para criação das políticas audiovisuais conjuntas de incentivo à integração e crescimento democrático do setor dentro de um cenário de interconexões globais. Os tratados assinados em Caracas, são considerados um marco institucional da integração audiovisual ibero-americana, uma vez que estabelecem uma sistematização preliminar das ações para o espaço audiovisual comum, onde deve se estabelecer práticas, valores e investimentos culturais.

Dentre os seus desdobramentos institucionais dos tratados, cabe destacar, a criação da CAACI como órgão máximo do convênio, um organismo internacional dotado de personalidade jurídica e capacidade para mediar os acordos estabelecidos entre os Estados membros. A organização é formada pelos países signatários do convênio, por intermédio de autoridades competentes da cultura e/ou do audiovisual, devidamente acreditados por via diplomática, conforme a legislação vigente em cada um dos países membros.

A estrutura institucional e legal constituída para o audiovisual latino-americano acima descrita respalda a realização de projetos como DOC TV, que passou a integrar a macroestrutura formada pelo convênio; por regulamentos e mecanismos

²⁷ Protocolos de Alterações celebrados em Bogotá/Colômbia em 2006 e em Córdoba/Espanha em 2007. A cada reformulação o texto do Protocolo é submetido à aprovação de órgão competente nos Estados signatários para ter efeito de determinação legal.

²⁸ Disponível em <https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/acordos-internacionais/acordos-multilaterais/protocolo-de-emenda-ao-conv-nio-de-integra-o> Acesso em 31/06/2020.

internacionais que dispõem sobre as ações e medidas práticas; e pelos órgãos - CAACI e SECI – criados para formular e executar a política geral de aplicação do Convênio. A atuação da CAACI se materializa na execução de projetos em consonância com as resoluções e acordos estabelecidos entre os Estados membros. Cada uma das partes que compõem essa macroestrutura está submetida a conselhos e comissões de trabalho encarregados de deliberar sobre as ações a serem realizadas em conjunto.

Observar os aspectos constitutivos do espaço legal do audiovisual latino-americano, permite compreender os caminhos percorridos pelo DOC TV e sua inserção na política regional. Cabe ressaltar que a existência de um arcabouço legal regional, embora conserve potencial valor e intenções, não se traduziu ao longo dos anos em ações efetivas e substanciais para o desenvolvimento da atividade audiovisual regional.

No texto do convênio, conceitos como o de identidade cultural, difusão e integração audiovisual, de regionalização e de mercado comum estão presentes no documento. Tais conceitos também são adotados para definir os propósitos do DOC TV, fato que demonstra o alinhamento do programa com as intenções da política audiovisual regional e o empenho em responder aos objetivos e necessidades de intercâmbio, diversidade e integração audiovisual latino-americana que estão previstos na legislação mencionada.

Para executar o DOC TV América Latina, foi necessário formular uma estrutura que incorporasse parceiros de cada área de abrangência do programa. Como sua proposta é de fomento da produção à exibição, exigiu a participação de diferentes entes da cadeia audiovisual: o Estado, o produtor independente e o exibidor. Dessa forma, o programa foi desenhado como uma operação em rede, onde cada parte responde pela parcela correspondente a sua área de atuação e são organizados em três níveis de gestão:

- Coordenação geral: a cargo dos órgãos internacionais – a CAACI e a SECI – responsáveis pela supervisão geral, administrativa e financeira. São instâncias de colaboração com o planejamento estratégico relativo à realização de cada edição;
- Coordenação executiva: realizada pelos Estados membros e que a cada edição é feita pelo órgão audiovisual eleito. É responsável pela elaboração do planejamento estratégico e gestão de cada edição.

- Polo nacional: formado pela parceria entre os órgãos audiovisuais de cada país e suas TVs públicas. Fica responsável por designar um coordenador para atuar no contato permanente com a coordenação executiva e na interlocução entre todos os entes envolvidos na coprodução nacional.

A adesão dos órgãos audiovisuais e/ou de cinema e das TVs Públicas, está sujeita ao direcionamento das políticas e da institucionalidade da cultura em cada país. No DOC TV, um fator determinante para participação das televisões, é a sua participação na política audiovisual das instituições que integram a CAACI.

De acordo com a Ata de Reunião da CAACI em 2008²⁹, o representante da Espanha expressou que, em virtude de não ser competência do seu Instituto de Cinematografia e Artes Audiovisuais (ICAA) a matéria televisiva, não pode se comprometer em participar do projeto. Tal fato pode justificar a ausência de Portugal e Espanha como coprodutores e a opção por se manterem apenas como exibidores nas duas primeiras edições, através das emissoras *Rádio e Televisão de Portugal (RTP)* e a *Rádio Televisión Española (RTVE)*, dado os seus embates políticos e institucionais.

Os países membros da CAACI escolhem aderir ou não a Rede DOC TV, pois essa aceitação envolve a realização do plano de trabalho, cumprimento das condições de realização do programa e o aporte financeiro do valor previamente estabelecido para custeio da edição. Os países precisam garantir que farão o pagamento das contribuições necessárias para a arrecadação do orçamento de cada edição.

O programa DOC TV foi idealizado para ter edições bienais que são formuladas nas assembleias anuais da CAACI. O conselho, escolhe o país que fará a coordenação executiva, define o orçamento necessário, gerencia as contribuições e aportes de cada país, o regramento da coprodução com as televisões e as estratégias de difusão dos filmes. Além disso, o órgão faz uma intermediação institucional para viabilizar a participação de televisões que ainda não compõem a rede, mas que para o país participante poderá ser o único canal a representá-lo no programa.

Ao longo das seis edições nota-se certo crescimento na adesão dos países latino-americanos, conforme os dados da tabela abaixo:

²⁹ Disponível em: http://caaci-iberoamerica.org/doctv/wp-content/uploads/2017/03/57d9a2fe4df3e_2008_07_XVII_Reunion_Ordinaria.pdf. Acesso em 08/09/2020.

Quadro 1 - Adesão dos países latino-americanos membros da CAACI ao programa DOC TV (incluindo Espanha e Portugal)

PAÍSES	I EDIÇÃO 2006-2007	II EDIÇÃO 2009-2010	III EDIÇÃO 2011-2012	IV EDIÇÃO 2013-2014	V EDIÇÃO 2015-2016	VI EDIÇÃO 2017-2018
Argentina	X	X	X	X	X	X
Bolívia	X	X	X	X	X	X
Brasil	X	X	X	X	X	X
Chile	X	X	X	-	-	-
Colômbia	X	X	X	X	X	X
Costa Rica	X	X	X	X	X	X
Cuba	X	X	X	X	X	X
Equador	-	X	X	X	X	X
Espanha	*	*	-	-	-	-
El Salvador	-	-	-	-	-	-
Guatemala	-	-	-	X	X	X
México	X	X	X	X	X	X
Nicarágua	-	-	-	X	X	X
Panamá	X	X	X	X	X	X
Paraguai	-	-	X	X	X	X
Peru	X	X	X	X	X	X
Portugal	*	*	-	-	-	-
Porto Rico	X	X	X	X	X	X
República Dominicana	-	-	-	-	X	X
Uruguai	X	X	X	X	X	X
Venezuela	X	X	X	X	X	-
Total de participações	13 países	14 países	15 países	16 países	17 países	16 países

Fonte: Elaborado pela autora

O funcionamento do programa é custeado pelas contribuições que formam o Fundo DOC TV, alimentado a cada edição pelos aportes realizados pelos países membros da CAACI que aderiram ao projeto, as nações mais ricas fazem os maiores aportes e garantem a participação de países de economia pequena (DOC TV: Operação em Rede, 2011). Os recursos são gerenciados pela SECI, como órgão executivo da Conferência, que detém autonomia para garantir a fluidez da execução financeira.

Orlando Senna (2011) recorda que ao montar o programa brasileiro, acompanhado por Leonardo Nunes, chefe de gabinete da SAV, e Mário Borgneth criador e coordenador do DOC.BRASIL da TV Cultura, a intenção foi criar um modelo que fosse interessante tanto para produtores independentes quanto para a TV pública. Ele chamou de “mágica do negócio” o modelo do DOC TV, pois seria um bom investimento para todos os envolvidos: os documentários com um orçamento de R\$ 100.000,00 cada, receberam aportes de 20% desse valor das TVs, que em troca teria direito ao licenciamento de todos os filmes da edição, os 80% restantes do custo de produção seriam subsidiados por investimento do governo federal.

A mesma lógica foi aplicada ao modelo latino-americano, com financiamento majoritário dos recursos do Fundo DOC TV e minoritário de cada televisão coprodutora. O orçamento estimado de cada filme passou a ser de 100.000,00 dólares e os realizadores recebem os recursos convertidos para moeda corrente de cada país ou o aporte direto do país com o realizador, sem que o investimento passe pelo Fundo como uma contribuição em dólar.

De acordo com o contrato³⁰ firmado entre a SAV, a Empresa Brasileira de Comunicação (EBC), a Cabelo Duro Produções e a CAACI, para realização do documentário “Gargalo do Samba”, selecionado na VI edição (2017) do programa. O orçamento do projeto ³¹ foi integralizado a partir dos seguintes aportes:

- U\$\$ 50.000,00 pela CAACI detentora de 50% dos direitos da obra³²;
- U\$\$ 20.000,00 pela EBC – em recursos financeiros e/ou o suprimento de equipamentos / gastos de produção – detentora de 20% dos direitos como exibidor da obra;
- U\$\$ 30.000,00 dos proponentes do projeto – autor e produtora responsável - estimado como investimento pelos direitos autorais de criação e realização da obra, detentores de 30% dos direitos patrimoniais como produtor.

³⁰ Disponível em: <http://www.ebc.com.br/institucional/acessoainformacao/licitacoes-e-contratos/parcerias>. Acesso 16/06/2020

³¹ Embora não haja informações precisas sobre os critérios de definição do valor de orçamento dos filmes, foi mencionado por Orlando Senna, que o valor foi estabelecido a partir de dois critérios: que o realizador tivesse recursos adequados para produzir documentários de qualidade artística e técnica que facilitasse a inserção da obra no mercado e que o valor fosse atrativo para o realizador (CULTURA, 2006).

³² As cotas de direitos patrimoniais e econômicos podem variar de acordo com cada contrato de coprodução firmado em cada país.

Os valores apresentados demonstram que em verdade não são empregados U\$\$ em moeda corrente de fato, pois de acordo com o exemplo demonstrado, a parte da televisão pode ser empregada com uso de equipamentos e também conta o valor da criação artística dos autores, que não necessariamente será traduzido em recursos financeiros para a realização do filme. O programa foi criado para o fomento à produção de documentários, pois o custo da realização foi entendido como menos oneroso do que seria a produção de um média-metragem de ficção.

O documentário foi entendido no programa como uma linguagem que poderia ser mais próxima e com maior capacidade para documentar o cotidiano que se vive na América Latina, para captar a heterogeneidade das culturas, e de responder às intenções do programa com relação à promoção de intercâmbios culturais, a partir das experiências de pessoas reais, compartilhando suas vivências e a realidade do seu entorno. O filme documentário serve ao programa como um instrumento de representação e reflexão sobre as realidades latino-americanas. A percepção da imagem do real está como um meio para atrair o público a se identificar com a imagem percebida como reflexo exato da vida real (MORIN, 2014). Um mecanismo de projeção de identificações através de símbolos que comunicam a presença daquilo que são fragmentos do que é percebido como real, particularidades conjugadas numa cadeia de significados cheio de riquezas e objetos carregados de representatividade capaz de gerar identificações.

O DOC TV reafirma a cada convocatória, que busca financiar a produção de documentários que proponham uma abordagem original, a partir de situações e manifestações da diversidade cultural de cada nação. Com atenção especial que cada país tem autonomia para definir o seu próprio referencial sobre o que se espera das propostas narrativas, estéticas e criativas. Sendo assim, busca-se que os participantes das convocatórias, apresentem propostas que possam criar encontros e diálogo entre as obras de diferentes países, e que tenham um propósito comum: fazer, emitir e circular uma série de documentários que explore as diferenças culturais, sociais e históricas que coexistem na América Latina (REGULAMENTO V DOC TV AL, 2015).

Assim como foi estabelecido para o DOC TV Brasil, a versão para América Latina, também determinou o formato de TV para os documentários, com previsão de

52 minutos de duração cada, e suporte de entrega em mídia digital³³. Definições estipuladas para atender as necessidades da grade de programação das emissoras, como programa unitário de uma hora, sendo o tempo restante reservado ou não para intervalos.

O processo de realização de cada edição começa pela implementação de uma unidade técnica no país que será responsável pela coordenação geral. O período de realização total do programa é de aproximadamente 24 meses, mas pode variar de acordo com as condições de cada edição. Para ilustrar o processo de realização de cada edição, segue o cronograma mencionado no contrato consultado acima referenciado:

Quadro 2 – Cronograma de produção e difusão DOC TV

ITEM	ETAPAS	PERÍODO (MÊS)
1	Fase de contratação	1º ao 2º mês
2	Oficina de capacitação para os autores dos filmes - Realizada no país sede da unidade técnica ou na sede da FNCL em Cuba	3º mês
3	Produção dos documentários	4º ao 10º mês
4	Pós-produção de documentários	11º ao 13º mês
4	Programação de exibição e entrega dos documentários para as emissoras	14º ao 16º mês
5	Campanha de promoção e lançamento	17º ao 18º mês
6	Estreia continental da edição	19º mês
7	Temporada de exibição prioritária das TVs públicas	19º ao 20º mês

Fonte: Elaborado pela autora

Após lançar a convocatória de realização do programa no site oficial e nos canais de comunicação dos países membros, é realizada uma campanha de divulgação até o encerramento das inscrições. A seleção dos documentários acontece de forma simultânea e descentralizada em todos os países participantes, é organizada em três etapas:

³³ Informações consultadas nos editais de convocação para seleção dos projetos. As definições dos formatos de captação e entrega variam de acordo com cada edital: I edição – entrega do filme em mídia betacam digital; II edição – obra em formato digital com alta definição, formato de gravação em HDTV, betacam digital ou cine 16 mm com entrega em betacam digital sistema NTSC; III edição – formato de captação e entrega em FULL HD (1920 X 1080); IV e V edição – formato de captação e entrega em FULL HD, entrega em sistema PAL ou NTSC; e, a VI – formato de captação e entrega em FULL HD (1920X1080).

- I. Todas as inscrições são avaliadas pela comissão de seleção nacional que designará cinco projeto semifinalistas;
- II. Os projetos semifinalistas são avaliados por um júri assessor internacional que recomendam os três projetos finalistas;
- III. Os projetos finalistas são submetidos à uma sessão presencial – pitching³⁴ - de defesa dos projetos onde a comissão de seleção nacional seleciona o projeto vencedor e representante do país na edição.

Os critérios de seleção envolvem a avaliação da criatividade na escolha e na descrição do tema a ser abordado no documentário, a reflexão sobre as identidades nacionais, relevância na abordagem do tema previsto em edital, quando houver, e a coerência com a abordagem integral do projeto criativo e a sua viabilidade diante dos termos do regulamento.

Cabe ressaltar que como não há uma uniformização e centralização de dados por parte dos realizadores do programa, informações importantes para compreender questões de produção e institucionais de cada edição não estão disponíveis de forma regular. A responsabilidade pela execução de cada edição fica a cargo do país que atuará como coordenador executivo da edição, sendo assim, a disponibilidade das informações fica a critério do organizador que muda a cada dois anos.

Ao longo das seis edições, as constantes alterações dos gestores e mudanças de páginas e sites oficiais do programa, não consolidou um banco de dados centralizado. De acordo com a gestão de cada edição, as informações foram disponibilizadas de forma distintas, o que impôs a esta pesquisa uma limitação com relação a regularidade dos dados e a impede de apresentar de maneira integral e com maior exatidão os dados e informações sobre os aspectos estruturais de cada edição.

Nos subcapítulos seguintes serão apresentadas as particularidades de execução de cada temporada do programa e serão observadas as abordagens sobre as culturas nacionais e de que modo buscam produzir sentidos sobre “a nação”, refletir sobre as realidades sociais e as identidades culturais latino-americanas. Pretende-se apresentar um apanhado do que foi alcançado como resultado prático do programa e o direcionamento das representações pretendidas com os documentários.

³⁴ *Pitching* é uma exposição objetiva, rápida e convincente da proposta de produção do projeto audiovisual a ser realizado, de modo que possa angariar recursos e/ou parceiros de distribuição e exibição. O termo vem do verbo inglês *to pitch*, que vem do “lançar”, usado na hora de fazer o lançamento da bola no jogo de baseball.

3.1 I DOC TV IBERO-AMÉRICA (2006-2007)

Com coordenação executiva do SAV/MINC e da Fundação Padre Anchieta/TV Cultura, a primeira edição do DOC TV Ibero-américa (DOC TV- IB) foi lançada em 13 de março de 2006 em todos os países participantes do programa. Foram 457 projetos inscritos no total e 13 projetos foram selecionados, um por cada pólo nacional, para produção e difusão na rede DOC TV IB.

No Brasil, país sede da 1ª edição, a apresentação do programa foi feita por Orlando Senna em coletiva de imprensa realizada na Cinemateca Brasileira. Na ocasião, Senna afirmou o objetivo de tornar o programa autossustentável a partir do licenciamento para outros países. A proposta era, após a exibição nas TVs públicas, formar pacotes com os filmes para venda em outros mercados (CULTURA, 2006).

Para a recente e frágil história das políticas culturais latino-americanas, foi um momento histórico, onde o audiovisual foi utilizado como instrumento de cooperação e integração entre os países latinos de forma sistematizada. Uma experiência embrionária de produção de conteúdo para TV pública e um passo para construção de pontes entre os povos e de aproximação entre as sociedades latino-americanas.

Nesta edição, o Fundo contou com U\$\$ 1.500.000,00 no total, com aportes de U\$\$ 600.000,00 do Brasil, U\$\$ 600.000,00 da Venezuela, U\$\$ 200.000,00 da Argentina e U\$\$ 100.000,00 do México (CULTURA, 2006). Os recursos foram investidos na implementação do programa em cada país, na realização de uma Oficina para Desenvolvimento de Projetos para os autores dos projetos selecionados durante uma semana na sede da FNCL em Havana/Cuba, na produção dos filmes e exibição no circuito ibero-americano de teledifusão composto por 15 países da Rede DOC TV³⁵.

³⁵ Circuito ibero-americano de teledifusão composto pelas seguintes emissoras públicas: Canal Educativo Del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología da Argentina; Televisión Nacional do Chile (TVN); TVEO Canal 5, TV Ciudad e Canal 10, do Uruguai; TV Cultura e Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (ABEPEC), do Brasil; Canal 7 Televisión Boliviana (TVB); Instituto de Radio y Televisión del Perú (IRTP); Radio Televisión de Colombia (RTVC); Venezolana de Televisión (VTV); Rádio e Televisión Educativa y Cultural de Panamá (RTVE), Canal Once; Sistema Nacional de Radio e Televisión (SINART); Canal 13 e Canal 15, da Costa Rica; Canal Nacional de Puerto Rico (Canal 6) e Corporación para la Difusión Pública de Puerto Rico (TU TV); Instituto Cubano Del Artes e Indústria Cinematográficas (ICAIC); Televisión Metropolitana S.A de CV. (Canal 22), de México; Radio e Televisão de Portugal (RTP); e Radio e Televisión Española (RTVE). Disponível em: <http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/2006/01/20/doctv-ibero-americano/>

A oficina para os autores dos projetos selecionados foi presidida pelo escritor colombiano Gabriel García Márquez e por um grupo de diretores composto pelo brasileiro Jean-Claude Bernardet, o mexicano Gustavo Montiel e pela francesa Claire Simon. Os profissionais foram encarregados de atuar como orientadores dos projetos. A proposta da oficina era criar um ambiente de análise e debate dos aspectos de produção e estéticos dos documentários entre os autores e os orientadores (CULTURA, 2006).

Com o mesmo slogan provocativo das edições do DOC TV BRASIL, o I DOC TV IB também carregou o subtítulo *“quando a realidade parece ficção, é hora de fazer documentários”*. Uma provocação sobre as imagens que o vídeo introduziu sobre as realidades nacionais e que poderiam ser mediadas por documentários produzidos fora dos espaços das mídias comerciais e de sua linguagem, a fim de contribuir com novas visões e leituras de mundo. O intuito era revelar novos olhares, abrir novos espaços de representação das identidades culturais e dar mais visibilidade às geografias e territorialidades latino-americanas.

Os símbolos das identidades nacionais e regionais foram utilizados no material de comunicação da edição que carregava o conceito do programa como uma expressão da América Latina, os cartazes de divulgação utilizados foram os seguintes:

Figura 1 – Cartaz do I DOC TV IB - versão em português e espanhol



Fonte: Ministério da Cultura (2007)



Fonte: Cinemateca Uruguay (2009)

O regulamento da edição não determinou um tema obrigatório para os filmes, mas que explorasse uma visão original do patrimônio imaterial, dos bens simbólicos, das identidades cotidianas. A proposta era que os documentários assimilassem elementos culturais para oferecer ao público uma possibilidade de oxigenar suas percepções sobre a região e a relação dos povos com os seus territórios.

Os documentários são para o programa representações portadoras de discursos sobre as culturas nacionais, dispositivos discursivos com uma carga simbólica onde estão presentes diversas discussões e eixos para apresentar as diferenças que coexistem dentro do espaço latino-americano. Para pensar a estratégia do audiovisual como instrumento discursivo das identidades culturais cabe considerar que “(...)uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (HALL, 2006, p. 50).

O filme cabe como meio de representação da realidade percebida, são desenvolvidos a partir da carga de sentidos presentes nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam presente e passado e imagens que dela são construídas.

Para Edgar Morin (2014), “o plano cinematográfico possui uma carga simbólica de alta tensão que dobra tanto o poder afetivo quanto o poder significativo da imagem” (MORIN, p. 206, 2014), que produz sentidos a partir de combinações entre os elementos técnicos, artísticos e simbólicos que convergem em uma potência energética tanto para representar quanto para restituir a presença de significados. A imagem é simbólica por natureza, alimenta um discurso que solidifica uma visão de mundo. Já por meio das reflexões de Benedict Anderson (1983), Hall, conclui que a identidade nacional é uma “comunidade imaginada” e que as diferenças entre as nações residem nas formas diferentes pelas quais elas são imaginadas. O filme está como uma ferramenta de produção desses discursos, traz “uma imagem mais verídica que é em si mesma - aos olhos do público – um fragmento da realidade que se ilumina” (SOLANAS e GETINO, 2003).

Entende-se que a afirmação das identidades é um compromisso assumido pelo programa para estimular o fortalecimento das culturas nacionais e, segundo Stuart Hall (2006), as culturas nacionais são definidas historicamente e são compostas por instituições culturais, símbolos e representações. Assim, a produção de obras

audiovisuais que tenham tal propósito, serve a sociedade como mais um veículo para contarem suas histórias e se apresentarem ao mundo.

Para uma primeira edição que não foi temática, o conjunto de filmes produzidos (ver anexo 01) apresenta certo diálogo entre si, há uma predominância de aspectos sobre os significados locais de cada território, a valorização simbólica do que se vive no interior das comunidades, as heranças históricas e a denúncia social para reconhecer o que ainda cabe às sociedades modernas enfrentar. Há uma predominância de documentários que retratam o cotidiano local e a cultura nacional, com temáticas que exploraram as percepções sobre os símbolos nacionais, as vivências nos territórios e as problemáticas sociais que marcam a vulnerabilidade, à pobreza e a miséria enfrentada no dia a dia das populações marginalizadas.

A luta histórica pela sobrevivência e permanência nos territórios dos povos originários, é retratada no documentário *Tule Kuna: cantamos para não morrer e Homens do Maraño* (Colômbia, de Germán Piffano, 2007), seja no enfrentamento a perseguição militar ou pelas adversidades de se manter em um território isolado pelas condições naturais em que a falta de acesso a serviços essenciais impõe desafios para permanência na comunidade. O filme apresenta as dificuldades enfrentadas para se manter no território com vínculos ancestrais e afetivos, mas que estão expostos à perseguição pela força militar e aos desafios do isolamento, em um território sem infraestrutura básica.

O olhar mais aproximado sobre o cotidiano dos povos latino-americanos, seja nas comunidades indígenas, ribeirinhas, caiçaras ou nas periferias, apresentado em alguns dos documentários, convida o público a conhecer realidades e ter experiências de reconhecimento das diferenças, compreender que há valores, crenças e interesses particulares criados sob conjunturas variadas. O conjunto de filmes em sua maioria traz discursos sobre as problemáticas sociais, representação do que se vive e os desejos de mudança de personagens que foram porta-vozes de suas comunidades e grupos. Com a proposta de revelar novos olhares sobre a América Latina, o programa não apresenta obras que reproduzem elementos e narrativas que estão legitimados oficialmente, há uma coletânea de obras que buscam apresentar novos horizontes informativos sobre as realidades locais.

Os documentários apresentaram recortes da escancarada condição de pobreza e vulnerabilidade que a população marginalizada em diferentes países vivencia diariamente, como a violência policial presente no cotidiano regional em situações

distintas, desde os que relacionam na figura dos povos que estão na mira da repressão urbana aos que estão em territórios dos povos originários e vivem a ameaça de desocupação. O filme *Argentina e sua fábrica de futebol* (Argentina, de Sergio Iglesias, 2007), não explora a ideia do futebol como sinônimo de orgulho da nação, mas apresenta a dinâmica cruel dos bastidores, onde jovens e suas famílias são submetidos a barbaridades em busca de uma oportunidade de trabalho para garantirem seu sustento e a tão sonhada ascensão financeira. Em *Jesus e o mundo maravilha* (Brasil, de Newton Cannito, 2007), a cultura policial brasileira é apresentada a partir de histórias e crimes cometidos por policiais exonerados, o filme lança um olhar sobre o problema social provocado pela conduta policial que tende a reproduzir uma visão de sociedade subordinada aos militares. Já o documentário *Família* (Panamá, de Enrique Castro Ríos, 2007), expõe a problemática de expansão do Canal do Panamá, um símbolo do país considerado um dos maiores feitos da engenharia mundial, mas que o Governo coloca a serviço dos interesses de grupos econômicos que exploram comercialmente o território. Em uma viagem poética ao longo do rio- interoceânico, o documentário apresenta tais problemáticas a partir dos relatos de panamenhos que questionam o que este projeto de desenvolvimento representa para as classes populares.

Os marcadores culturais como a coca, símbolo de uma milenar atuação cultural entre os povos andinos e amazônicos, são discutidos no filme "*Inal Mama: Sagrada e Profana*" (Bolívia, 2007, de Eduardo Lopez). A obra apresenta os usos da folha de coca e a sua relação cultural entre o sagrado e o profano, como uma planta nativa e muito popular na Bolívia é de certa maneira discriminada internacionalmente por ser a planta base da cocaína, o filme vai na contramão dessa associação.

A folha de coca diferente do que acontece na maior parte dos países, na Bolívia é uma planta legalizada, pela tradição do seu uso para finalidades religiosas e medicinais da população indígena que é maioria no país. Os usos da planta serviram como fio condutor da narrativa que perpassa pelas dinâmicas do cotidiano boliviano, pelos hábitos, costumes culturais e religiosos. Há uma mensagem de que a planta não é uma droga, mas seu processo de transformação que leva a isso com a produção da pasta base de cocaína. São apresentados o uso tradicional de mascar para inibir a fome e a fadiga, como uma fonte de renda para sustento das famílias guaranis, o uso religioso como oferenda entregue nos altares sagrados, e por fim a planta também é apresentada como matéria prima da indústria das drogas. No documentário explora-

se a relação do povo com a planta em diferentes circunstâncias: a relação de fé, de trabalho para garantir o sustento, bem sagrado, no uso medicinal e, por fim, discute a cocaína como problema social comum na América Latina. As identidades dos povos guaranis são abordadas a partir da cultura cocalera “entende-se a expressão *cultura cocalera* abrangendo todo aspecto identitário relativo às cosmologias e práticas ancestrais ligadas à folha de coca e seus derivados” (BARRETO, 2013). O valor simbólico da planta, considerada patrimônio cultural do país, é colocado em contraposição com o uso como matéria-prima da cocaína que alimenta a indústria do tráfico de drogas, um retrato dos empates passados e presentes da sociedade boliviana e latino-americana.

No filme, a saga da folha é apresentada a partir de um ritual de culto a “Inal Mama” (mãe coca), parte do legado dos povos indígenas originários e camponeses, um momento de pedido ao divino para que a planta não se acabe, que aumente sua produção e que não os falte. O filme é ambientado em La Paz - Bolívia, apresenta a presença da planta no ambiente urbano como profana e no território indígena como planta sagrada.

No campo, o fruto bendito não pode faltar, para o entrevistado do documentário Guayari Bacuire Yundayre, a planta é a fonte de força, masca-se para não se ter fome e diminuir o cansaço, não fazem negócio com a planta, como ele diz que os “brancos” fazem, a coca é o amor e a vida, a mão, os braços e as pernas do povo. Guayari conta que lhes foram tirados os meios de produzir coca, que tem de comprar as folhas dos produtores e distribuir na comunidade indígena, sendo que, para eles, o uso é um costume cultural.

Para os produtores das folhas de coca, a planta é o meio de sustento de suas famílias, eles enfatizam que são responsáveis pela produção e venda das folhas *in natura*. Contestam, ainda, a forma como os estrangeiros os estigmatizam como “bolivianos são narcotraficantes”, sendo que são produtores apenas da folha, os usos na indústria das drogas não são feitos de todos os bolivianos, muito pelo contrário, para o povo originário, a planta é sagrada.

Em uma abordagem sobre o profano, o entrevistado Nacipio Gomes de Melo conta que o contato com a cocaína foi por necessidade de ter uma condição de vida melhor e que assim se viu envolvido no processo de fabricação da cocaína e logo com o narcotráfico, passou a ganhar muito dinheiro e assim já não via como um trabalho,

mas uma aventura - até ser preso em uma operação contra o narcotráfico, onde estava com 150 quilos de cocaína preparada.

Todo processo de cultivo da coca realizado em Chicaloma – Yungas de La Paz – é detalhado no filme para evidenciar a complexidade de produção, contrariando a ideia de que é fácil produzir coca na Bolívia. No filme é apresentado detalhes dos cuidados que envolvem a produção até a colheita e secagem das folhas.

Os povos indígenas e os produtores de coca suplicam em seus depoimentos para que não demonizem a planta e a tratem como droga, não usem para outros fins que não seja para o bem, não degradem a força de Inal Mana. O filme mostra o contexto político, cultural e social sobre a coca e a cocaína na Bolívia e apresentar as complexidades dessas relações, sem julgamentos morais, posicionando-se para revelar os mecanismos que acabam por penalizar e criminalizar a verdadeira fonte de subsistência material e imaterial dos povos andinos, amazônicos e chaqueños.

Retomando os fatos sobre a I edição do DOC TV na América Latina, a falta de dados oficiais sobre a audiência do programa³⁶ no site oficial e no das instituições parceiras, limitam a análise de seus resultados, fica o conjunto de sua produção como maior mérito do programa, como aponta o diretor cubano Armando Capó Ramos, em entrevista para o Portal Ibermedia Digital:

O DOCTV é um programa muito generoso porque não obriga apresentar a realidade do seu país como um estrangeiro deseja vê-lo. Ou seja, a maioria dos fundos e workshops para o desenvolvimento de projetos generaliza o tipo de cinema que você deseja ver. Não consigo parar de pensar que talvez o Cinema du Monde, Roterdã, ou World Cinema, legitima e recompensa o cinema que eles querem ver de nós e não apenas o que precisamos ou queremos. De alguma forma, o seu país decide o que considera importante e deseja ver, permitindo que projetos pouco atraentes para financiamento internacional sejam possíveis. O DocTV, por ser um formato tão aberto, permite que, sob esse guarda-chuva, existam materiais que poderiam passar por críticas experimentais, antropológicas, sociais ou cinema de autores". (RAMOS, IBERMEDIÁ, 2015, tradução nossa).

A série de documentários da edição buscou oferecer ao público novas percepções e elementos que possibilitem reflexões sobre os temas discutidos nos filmes. Abordagens que vão do futebol à revisão histórica dos fatos da nação, os documentários estão para os objetivos do programa como mediadores de representações sociais, e buscam influir e mobilizar o público com mais significados para as identidades culturais.

³⁶ Disponível em: <http://caaci-iberoamerica.org/doctv/>. Acesso em 23/06/2020.

3.1.2. II DOC TV IBERO-AMÉRICA (2009 – 2010)

A segunda edição do DOC TV América Latina foi idealizada em 2008 durante a XVII reunião ordinária da CAACI realizada em Quito/Equador³⁷. Diante da experiência e resultados da primeira edição, o diretor da SAV/MINC, Paulo Alcoforado, propôs uma ampliação do aporte de recursos dos países participantes para o Fundo DOC TV. Foi sugerido como orçamento o dobro do valor arrecadado na edição anterior, cerca de U\$\$ 2.300.000,00 a U\$\$ 3.000.000,00, para custear a realização integral da nova edição.

Outra mudança sugerida pelo diretor da SAV, foi a alternância da coordenação executiva do programa, com objetivo de proporcionar uma rotatividade entre os Estados membros da CAACI na liderança do projeto. Os representantes da Argentina e do México manifestaram interesse em assumir a tarefa, como a representação mexicana propôs que a nova edição fosse temática em comemoração ao bicentenário dos processos de independência e os demais conselheiros foram contrários, a Argentina assumiu a coordenação executiva.

O Fundo para o II DOC TV IB³⁸ foi composto por investimentos da Argentina, do Brasil, do Peru, da Venezuela e do Equador, que aderiu a Rede DOCTV. Foi mantida a posição do Conselho de não impor uma temática para produção dos filmes, pois acreditava-se que seria uma limitação à liberdade de criação dos realizadores. A edição teve estrutura similar à primeira e a coordenação executiva ficou a cargo do Instituto Nacional de Artes Audiovisuais (INCAA) da Argentina, foram 355 projetos inscritos no total, de acordo com as seleções realizadas nos 14 países participantes.

Os realizadores dos projetos selecionados participaram de oficinas para o desenvolvimento dos projetos, foi realizada de 13 a 17 de outubro de 2010 em Havana/Cuba, organizada pela FNCL, ICAIC e EICTV (TV BRASIL, 2010). As oficinas oferecem um momento de troca de experiências e de desenvolvimento do plano de produção dos projetos com assessoria de profissionais reconhecidos na área, além de um momento de capacitação profissional, tendo em vista, que a produção do documentário selecionado pelo programa, para alguns, é a primeira experiência

³⁷ Disponível em: http://caaci-iberoamerica.org/doctv/wp-content/uploads/2017/03/57d9a2fe4df3e_2008_07_XVII_Reunion_Ordinaria.pdf. Acesso em 23/06/2020.

³⁸ As informações sobre os valores aportados por cada país para criação do fundo de financiamento da segunda edição não foram localizadas.

profissional. Em muitos países, o DOC TV inaugurou a experiência de fomento para produção de documentário autoral, sendo assim, em alguns casos o programa inaugura o contato desses profissionais com recursos financeiros incentivados para produção audiovisual.

Na II edição, a oficina de capacitação foi dividida em quatro encontros ministrados pela produtora argentina Dolly Pussi, o cineasta e diretor brasileiro Orlando Senna, o produtor chileno Sergio Trabuco e o diretor cubano Manuel Paredes (RECAM, 2010).

A II série de documentários foi composta por quatorze filmes (ver anexo 02), também marcados por temáticas relacionadas em sua maioria sobre as experiências partilhadas e vivências dos povos, seja durante os processos de ditadura militar, crimes políticos, processos de imigração, retirada de territórios, pobreza e a situação dos habitantes das fronteiras. Os filmes produzidos na II edição de modo geral também abordaram os problemas sociais latino-americanos e, mais uma vez, nota-se a contribuição das obras para evidenciar as distâncias entre o que é propagado pelas mídias tradicionais do que é vivido pelos povos latinos.

Os processos de ditadura militar na região são abordados no filme argentino *Memória de uma carta perdida* (Argentina, de Cristiana Raschia, 2010), onde professoras confrontam as acusações que as levaram à prisão. No documentário uruguaio *Com as mãos na Terra* (Uruguai, de Virginia Martinez, 2010) são retratados os processos de busca dos arqueólogos pelos restos mortais dos desaparecidos políticos. No filme boliviano, *Bala Perdida* (Bolívia, de Mauricio Durán Blacut, 2010), a violência militar e política, mais uma vez é discutida, através da história do irmão do diretor da obra, que foi assinado pelas Forças Armadas da Bolívia em 1982.

A dominação dos EUA e o contínuo estado de vigilância sobre a América Latina, é retratada a partir da situação do Panamá no documentário *Último Soldado* (Panamá, de Luis Romero, 2010), o filme discute a realidade vivida no país que há quase um século viveu com a presença militar dos Estados Unidos na antiga Zona do Canal e as circunstâncias que levaram a retirada dos militares do istmo no final dos anos 1990. Com registros inéditos gravados em 1999, testemunhos e entrevistas com personagens locais, o filme traça uma reflexão sobre o que representa para os panamenhos ter um enclave militar estrangeiro nas margens do canal, o impacto social e cultural que a presença militar estrangeira significa para a população local e a soberania nacional. Para Romero, a intenção foi mostrar a história de quem viveu a

experiência de ter um país dentro do outro, discutir quem traçou essa história para o Panamá e também mostrar que a luta pela nacionalidade não é um fato político ou ideológico, é a luta pela identidade nacional, pela soberania da República do Panamá sobre um território ocupado (LA PRENSA, 2010). Por meio de elementos históricos, o documentário apresenta um novo olhar sobre o território que precisa resgatar sua história, produzir memórias em imagens vívidas de almas corajosas para não reverter o que foi conquistado (CASTRO, 2019).

No Filme, Romero, expõe a luta do povo pela soberania do país, para afirmar sua própria identidade nacional do Panamá, que não haja mais duas bandeiras no país. O documentário inicia com a cerimônia de reversão do canal do Panamá e as confraternizações do restabelecimento da soberania do país. A data de veiculação na TV pública e estreia do documentário no Panamá foi escolhida por sorteio e coincidiu com as celebrações do “mês da pátria” quando celebram os acontecimentos históricos que fizeram parte do processo de independência e separação do istmo.

De forma didática e expositiva, por meio de entrevistas e inserções de dados históricos, o filme aborda a relação entre os dois países, de 1903 a 1999, período em que o Panamá foi constituído, mas como uma entidade político-militar dos EUA. No filme há uma reflexão sobre as marcas culturais e sociais deixadas pela interferência estadunidense nos países, como afetou o desenvolvimento da identidade nacional na época e na atualidade, os panamenhos entrevistados trazem testemunhos sobre seus sentimentos, memórias e experiências durante os primeiros 98 anos do Panamá.

Com a soma de vinte e sete filmes, produzidos ao longo das duas primeiras edições, nota-se como a produção do DOC TV, seja pela influência dos realizadores ou pelo próprio histórico do programa, apresenta aproximações com as abordagens do cinema moderno dos anos 1960 e 1970 latino-americano, um cinema marcado pelo realismo crítico. As obras em seu conjunto, trazem também um cinema provocativo, capaz de apontar verdades e de “fazer do povo o elemento dinâmico do sistema, mostrando a passagem da ignorância a tomada de consciência” (GARDNIER, 2001, p.21),

A segunda edição do DOC TV foi lançada em 19 de agosto de 2010 na rede de emissoras públicas parceiras do programa. Segundo a produtora argentina, Angeles Anchou, representante da Unidade Técnica do INCAA, foi estimado o alcance de público de 28 milhões de pessoas, sendo 15 milhões por meio das TVs públicas brasileiras e em média 1 milhão em cada um dos países participantes (EBC, 2010).

3.1.3. III DOC TV AMÉRICA LATINA (2011 – 2012)

A III edição foi planejada pelos conselheiros da CAACI em 2010, durante a XIX reunião extraordinária, realizada na cidade de Antigua/Guatemala. O Instituto de Cinema e Audiovisual do Uruguai (ICAU) foi eleito como unidade técnica para gerenciar o programa no período de 2011 a 2012 (RECAM, 2011).

Por ocasião da adesão do Paraguai a CAACI, o país passou a integrar a Rede DOC TV e recebeu autorização da instituição para exibir todos os filmes produzidos pelo programa na recém lançada TV pública do Paraguai que estava em fase de implementação. O ex-diretor da ANCINE, Manoel Rangel, garantiu o aporte do governo brasileiro no valor U\$\$ 50.000,00 para garantir a produção do documentário paraguaio na III edição (NINA SANTOS, 2012). Cabe ressaltar que uma das premissas dos acordos de cooperação audiovisual ibero-americanos e por sua vez do DOC TV, é contribuir para o desenvolvimento do audiovisual de forma equitativa. Portanto, as nações mais ricas assumem o compromisso de possibilitar a participação de países de economia pequena nas ações e programas conjuntos.

Segundo o informe econômico, elaborado pela coordenação do ICAU e apresentado na XXI reunião da CAACI, o fundo DOC TV para a III edição recebeu as seguintes contribuições: U\$\$ 550.000,00 do Brasil, U\$\$ 300.000,00 da Argentina e U\$\$ 300.000,00 da Venezuela. Cinco países - Equador, México, Porto Rico, Peru e Uruguai - optaram por realizar aportes diretos na produção dos projetos nacionais (CULTURA PARAGUAY, 2011).

Com a proposta de produção de documentários ampla, sem temática pré-definida, a convocatória para seleção de projetos foi lançada em 16 de maio de 2011, contou ao todo com a inscrição de 366 projetos, dos quais 15 foram selecionados para produção. Como parte fundamental do programa, os realizadores e produtores contemplados participaram da oficina de desenvolvimento de projetos realizada na FNCL em Havana/Cuba em 2011 (EBC, 2011). O grupo de profissionais contratados para assessorar os projetos foi composto por Aldo Garay (Uruguai), Jorge Sánchez (México) e Manuel Pérez Paredes (Cuba) (ICAU, 2011).

A III temporada do DOC TV resultou em um conjunto de filmes (ver anexo 03) com maior diversidade de temáticas. Aspectos de natureza simbólica, religiosa e folclórica foram abordados nos documentários *Horizontes Mínimos (Brasil, de Marcos Pimentel, 2012)*, *A maldição, o milagre e o burro (Colômbia, de Ayoze O'Shanahan e*

María Fernanda Céspedes, 2012), *Espantinho (México, de Ricardo Del Conde, 2012)*, *A Certeza (Cuba, de Armando Capó, 2012)* e *Overava (Paraguai, de Enrique Pérez, 2012)*. Os documentários abordaram representações cotidianas das crenças, costumes e a religiosidade dos povos latino-americanos, permeados pela presença de elementos históricos e místicos que carregam uma simbologia passada de geração para geração.

O filme *Overara*, apresenta uma relação entre o mundo concreto “real” e o fantástico “imaginário” revelado pelos personagens que contam suas histórias sobre a busca por tesouros escondidos durante a guerra Tríplice Aliança e do medo em torno da lenda, muitos acreditam que os donos dos bens escondidos assombram aqueles que tentam resgatá-los. Durante o filme, os personagens são entrevistados e contam suas histórias diante da câmera, são apresentadas diversas histórias em torno da mesma lenda. O filme cria uma atmosfera de suspense, inicia com a seguinte dedicatória “... a todas as almas que apesar de suas grandes penas nos acompanham” (OVERARA, 2012)³⁹ e recriam cenas de caça aos tesouros.

Alguns recursos narrativos tradicionais de filmes de suspense são incorporados no documentário, por meio de efeitos de iluminação, trilha sonora de expectativa, planos fechados intencionais para criar um cenário de suspense e de assombro. Os personagens que na vida real buscam esses bens são filmados durante as buscas nos possíveis esconderijos, demonstram como procuram esses objetos e contam em plano de fundo os momentos de medo vividos durante as buscas pelos bens.

As histórias sobre a situação do Paraguai durante a guerra, que levaram a população a esconder seus bens pessoais, são narradas e intercaladas por imagens sacras, de anjos e velas. Um ambiente fantasmagórico criado para introduzir os relatos das histórias sobre essas buscas que retratam as provações daqueles que encaram seus medos e passam dias e mais dias cavando possíveis esconderijos. Ao longo do filme, nota-se a presença da adrenalina dos personagens que se colocam à mercê do acaso frente os obstáculos que se impõem para alcançar seus objetivos. O tempo é materializado pelo destino e o acaso que conduzem aos desafios dessa busca às cegas. Não se sabe onde estão escondidos os bens que buscam, usam ferramentas para identificar possíveis metais e pedras preciosas como: ouro, prata, moedas, diamantes, entre outras.

³⁹ Dedicatória presente nos créditos iniciais no filme *Overara* de direção de Maurício Rial Banti, originalmente em espanhol, traduzida para português em virtude da citação no presente artigo.

A construção da narrativa instiga um imaginário de medo e de expectativa pela sequência de ações que se propõe ao acompanhar os personagens nos campos de busca. É criada uma sequência de dificuldades e narrações que intensificam os acontecimentos e as sensações de assombro pelo acaso que se apresenta durante as escavações retratadas, uma sequência de tensão e desafios que os personagens são submetidos durante a noite e madrugada afora. O fato motivador dos personagens está em encontrar riquezas que poderão mudar suas vidas e realizar sonhos de uma condição financeira mais confortável.

Ao longo do filme são apresentados vários caminhos e táticas de busca do mesmo objetivo - encontrar os bens escondidos no século XIX. A narrativa sustenta a expectativa que até o final do filme um personagem encontrará algum tesouro, incita a curiosidade por um relato de alguém que de fato tenha encontrado um bem, mas as histórias se concentram nos relatos pessoais do que viveram e ouviram sobre as buscas. Essa inquietação da busca e do encontro é provocada por retratar vários tempos e espaços, deixando o espectador livre para criar sua perspectiva sobre os relatos. O filme não está concentrado em uma unidade argumentativa, mas em vários argumentos. As imagens desempenham papel paralelo junto às narrações e histórias. Cada história conduz a uma percepção diferente e demonstram como as motivações podem influenciar o imaginário e alimentar uma lenda antiga que faz parte da cultura popular paraguaia.

A terceira edição apresentou mais filmes com abordagens sobre elementos e histórias místicas como a que foi retratada no filme colombiano *A maldição, o milagre e o burro*; sobre a fé com o documentário cubano, *A certeza*; o cotidiano do cidadão comum, as línguas nativas de *Dungun, a língua*; e o patrimônio cultural latino-americano no filme *Tudo sobre meu mate (Uruguai, de Nelson Scartaccini, 2012)*.

O III DOC TV abriu espaço para novas representações com teor mais simbólico e representativo sobre as tradições culturais, abre espaço no conjunto de sua produção para conteúdos que experimentaram novas linguagens, como o filme *Horizontes Mínimos* onde os sons ambientes localizam o espectador no ambiente retratado. No filme *Overava*, a linguagem documental e ficcional figura o tom de mistério e tensão diante dos riscos que os personagens enfrentam na busca de bens escondidos. Assim, essa edição trouxe uma maior experimentação de linguagens e de possibilidades de conteúdos para a grade de programação das televisões públicas.

3.1.4. IV DOC TV AMÉRICA LATINA (2013 – 2014)

A idealização e os acordos para realização da quarta edição foram discutidos na XXIII reunião ordinária da CAACI, realizada em 2012 na Argentina. O Equador foi escolhido como país sede do programa para a nova edição com coordenação executiva do Conselho Nacional de Cinematografia do Equador (DOC TV LATINOAMERICA, 2015). A estrutura foi similar às anteriores e contou com adesão de mais dois países como coprodutores, a Guatemala por ocasião da adesão a CAACI, e a Nicarágua que é um dos países fundadores da instituição, mas que até então não havia participado do programa.

Os realizadores e produtores dos dezesseis projetos selecionados, participaram da tradicional oficina de capacitação e de desenvolvimento dos projetos realizada na sede da FNCL em Havana/Cuba. O grupo de profissionais contratados para assessorar os projetos contou com a participação da roteirista e diretora colombiana Catalina Villar, do documentarista uruguaio Aldo Garay e da produtora mexicana Martha Orozco (FNCL, 2013). O arco institucional da edição contou com a participação de 16 países e 20 televisões coprodutores.

A quarta edição retornou a uma maior incidência de filmes que exploram contextos históricos, problemas sociais, reflexos dos processos migratórios, violência e desigualdades sociais. Houve também a realização de obras que contemplaram os símbolos das culturas nacionais e seus artistas, fato que não concorreu com tamanha incidência nas demais edições: foram ao todo cinco filmes que abordaram a música, da prosa poética, das artes visuais, do cinema e das artes visuais.

Outro ponto de destaque para os filmes produzidos nessa temporada (ver anexo 04), foram as abordagens sobre as heranças culturais e a história dos povos originários. Os filmes trouxeram certa urgência em materializar e anunciar a importância de se preservar as identidades das comunidades e povos originários, há uma ênfase nas origens, na tradição e na atemporalidade que se relacionam com os aspectos diretos de identidade, “que está lá, na verdadeira natureza das coisas’, algumas vezes adormecida, mas sempre pronta para ser ‘acordada’ de sua ‘longa, persistente e misteriosa sonolência’, para reassumir sua inquebrantável existência” (Gellner, 1983, p.48 apud Hall, 2019).

O filme nicaraguense, *Miskitu* (Nicarágua, de Rebeca Arcia, 2014), assume essa proposta, ao buscar apresentar as identidades do povo miskito - maior povo

originário da Nicarágua que sobreviveu à colonização espanhola e inglesa - e seus esforços para preservação da cultura, da tradição e da língua. O povo miskito vê sua história cada dia mais vulnerabilizada pelo intenso processo de migração dos índios Miskito para Manágua, capital da Nicarágua. O filme destaca a história de um povo originário que persiste em manter suas raízes socioculturais, mesmo fora de sua comunidade natal, discorre sobre os dilemas e a cultura do povo Miskito a partir de três personagens: um estudante que migra em busca de oportunidades; um reverendo e uma senhora que se dispõem a conservar a cultura, as tradições e a promover a língua materna. São pessoas comuns, que partilham a mesma nacionalidade, mas que coexistem com notáveis diferenças em termos de costumes, tradições e outros aspectos que identificam e definem o povo miskito, afirma a diretora do documentário (CINEMATECA, GOV. NCA, 2014). Ao longo da narrativa os personagens discutem as características que demonstram as diferenças do povo miskito com relação à população que vive na capital nicaraguense. O documentário expõe os pontos de choque no contato com a população que moram na área urbana. A diretora da obra optou por gravar os personagens falando em sua língua materna, o idioma miskito, por ser parte fundamental da identidade deles e ir de encontro com o objetivo do documentário (IPOL, 2014).

O filme se apresenta a partir de uma navegação pelo rio Wangki para chegar até aos personagens e assim acompanhar o cotidiano e os preparativos dos que saem da comunidade em direção a capital. No decorrer da narrativa, os laços fortes dos personagens com a comunidade são evidenciados e demonstram que esses vínculos são a espinha dorsal da identidade do povo miskito. Os relatos dos pais demonstram a dificuldade de manter os jovens nas comunidades devido a falta de oportunidades de trabalho e renda, tal fato, evidencia como o povo não é incentivado a permanecer em seus próprios territórios.

O lançamento simultâneo da série de 16 documentários da quarta edição, ocorreu em 25 de agosto de 2014 e se estendeu por 4 meses com estreias semanais dos filmes na programação das TVs participantes da Rede DOC TV. Em entrevista para o jornal uruguaio “El Telégrafo”, no lançamento da série, a coordenadora da edição, Lisandra Rivera, destaca:

Os desafios do DOC TV são de se adaptar aos tempos e aproveitar a tecnologia. Menciona que foi proposto que o programa adote uma plataforma online, mas ainda há aspectos que precisam ser definidos, por exemplo, se

funcionará ou não no sistema de vídeo on demand (VoD). O DOC TV ainda carece de ferramentas para medir seu impacto, uma vez que não possui índices de avaliação dos canais públicos durante a transmissão dos documentários (EL TELEGRAMA, 2014, tradução nossa).

Após a realização de quatro edições, foi possível perceber os entraves para o avanço do programa, seu propósito foi criar um sistema de fomento da produção à difusão, mas que na etapa de exibição tinha seus maiores entraves que limitaram consideravelmente a distribuição dos filmes, não sendo possível acompanhar seus desdobramentos após a entrega das obras para as emissoras, não há registros públicos dos seus resultados com relação à audiência alcançada.

Além disso, a materialização do projeto de licenciamento de conteúdo para outros mercados, não se deu de forma organizada, os filmes que foram licenciados, alcançaram tão feito por iniciativa de seus realizadores. Dessa forma, não houve uma expansão do programa de forma genuína, o projeto de difusão não foi contemplado como parte da execução do programa, a CAACI não deliberou como uma ação a ser realizada.

A falta de instrumentos com dados sobre os desdobramentos e trajetória dos filmes após seu lançamento, impede que seja feita uma mensuração mais crítica do potencial do programa em termos de audiência, de retorno sociocultural e até financeiro, no caso da existência de licenciamentos que de fato tenham gerado retornos financeiros para todos os realizadores – órgão audiovisual, televisão coprodutora e autor – tão perspectiva possibilitaria um entendimento do impacto e potencial do programa no mercado audiovisual.

Segundo o informe disponibilizado pelo ICAU sobre as quatro primeiras edições, referente ao período de 2006 a 2014, o programa recebeu ao todo 1584 projetos através das convocatórias e 58 documentários foram produzidos. As temáticas com maior destaque foram sobre: as culturas originárias, história, processos sociopolíticos, indústrias locais, fenômenos naturais, religião, a influência do futebol, dramas familiares, fronteiras e economia popular.

Ao longo das quatro edições, o Fundo DOC TV⁴⁰ arrecadou ao todo U\$\$ 5.796.222,00, com contribuições realizadas pela Argentina, Brasil, Colômbia, Equador, México, Peru, Porto Rico, Uruguai e Venezuela (ICAU, 2014).

⁴⁰ Os dados sobre os valores aportados por cada país para criação do fundo de financiamento da quarta edição não foram localizadas.

3.1.5. V DOC TV AMÉRICA LATINA (2015 – 2016)

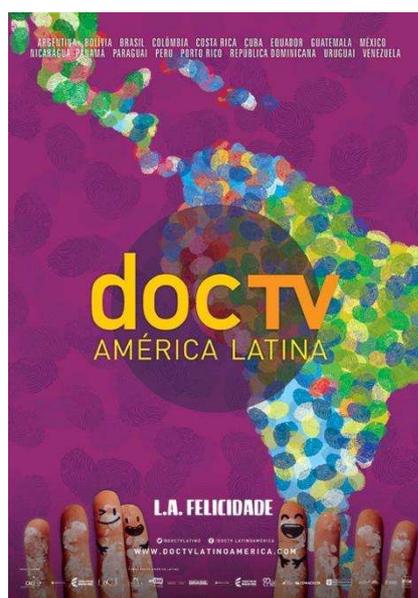
Em 2015 o programa completou 10 anos e a sua quinta edição foi comemorativa. A definição e reavaliação da estrutura do programa foi discutida durante a XXVII Reunião Ordinária da CAACI, realizada na cidade de Cusco/Peru em 2014. A Colômbia foi eleita como país sede da edição, com o desafio de coordenar a 1ª edição temática e mais festiva, com foco em gerar mais audiência para o programa. A coordenadora do DOC TV, Consuelo Castillo, explica que para essa edição o Conselho optou por definir um eixo temático e elegeram “a felicidade” como tema, para apresentar assim um conteúdo de maior potencial para o entretenimento do público latino-americano.

Como uma demanda dos próprios canais de televisão, o objetivo da edição temática foi fomentar a produção de filmes mais voltados a um conteúdo menos de denúncia social e mais de entretenimento, produzir documentários sobre as formas de felicidade do povo latino, um direcionamento mais preciso com foco em um melhor desempenho do programa com o público. Nota-se que a difusão do DOC TV, por seus próprios entraves de distribuição, limitou o acesso aos filmes pelos grupos que tinham relação com os realizadores ou com o conteúdo, mas não gerou uma mobilização de forma a instigar audiências nas TVs para os filmes.

Para a 5ª edição, os realizadores foram provocados a desenvolver projetos a partir da pergunta “*O que é a felicidade?*” (El País, 2016). A proposta foi captar relatos de experiências e histórias que convidasse a sonhar e a mostrar que outras realidades são possíveis, dentro dos contextos sociais latino-americanos. O objetivo estava em oferecer aos espectadores conteúdos sobre a diversidade que reflete a complexidade da América Latina e a harmonia que também reside na região (LATAM CINEMA.COM, 2018).

A nova edição de certa forma apontou um direcionamento de conteúdo para os documentários, um apelo mais imaginário e entusiasta, a fim de que explorassem as percepções sobre quais são os elementos e fontes de felicidade para os povos na América Latina. A identidade visual e linguagem de comunicação (vinhetas, reportagens, teasers) também sofreram mudanças com a utilização de elementos mais informais, comparados aos utilizados nas edições anteriores, os novos elementos também reforçaram a proposta de afirmação das identidades culturais:

Figura 2 – Cartaz do V DOC TV América Latina - versão em português e espanhol



Fonte: DOC TV Latinoamérica (2015)



Fonte: CNAC - Venezuela (2015)

O texto da convocatória da 5ª edição pontuou que os realizadores teriam liberdade para escolher o fio condutor de suas histórias e como conduziram a temática. A orientação foi para explorar distintos olhares sobre a felicidade e suas formas de sentir, viver e se expressar. O objetivo da edição foi oferecer às emissoras conteúdos com tom mais leve, pensando no entretenimento do público, o novo direcionamento tinha como pretensão consolidar uma estratégia para cativar as audiências das TVs participantes. (CNAC, 2015).

Os autores e produtores dos projetos selecionados participaram da tradicional oficina de desenvolvimento de projetos realizada na sede da FNCL em Havana/Cuba realizada em 2015. Os profissionais convidados para assessorar os projetos da quinta edição foram: a cineasta chilena Maite Alberdi, a produtora mexicana Martha Orozco, a produtora executiva Marcela Benavides e o diretor brasileiro Sérgio Tréfaut (DOC TV LATINOAMERICA, 2015).⁴¹

Com a proposta de observar e pensar a região sob outra perspectiva, o diretor argentino Hernán Fernández, representante do filme selecionado da Argentina, pontuou que a proposta foi muito abstrata e difícil de desenvolver. Para ele o processo de pensar a temática se deu da seguinte forma:

⁴¹ As informações sobre os valores aportados por cada país para criação do fundo de financiamento da quinta edição não foram localizadas.

O percurso criativo me levou a pensar o projeto a partir de uma abordagem antropológica: compreendendo o que acontece com a sociedade e como a ideia de felicidade influencia o indivíduo. Para atingir esse objetivo, optou por partir de outro ponto “da infelicidade mais absoluta, como a morte de um filho” para demonstrar como uma família poderia construir e transformar esse sentimento em uma ação coletiva que promova o bem-estar. (LATAM, 2016, tradução nossa)

O ponto de diferenciação dos filmes (ver anexo 05) resultou em uma abordagem mais voltada sobre como pensar questões sociais e mobilizadoras para esses realizados a partir do tema da felicidade. Como se percebe a felicidade ou infelicidade nas nações latino-americanas? É a questão que o filme brasileiro, *Pássaros Pretos (Brasil, Maria Pereira, 2016)*, aborda com histórias de vida, sonhos e projetos de menores internos em unidades socioeducativas de Belo Horizonte e Porto Alegre - Brasil. O filme propõe pensar a felicidade a partir de histórias e subjetividades de adolescentes sem liberdade, que cumprem penas em estabelecimentos educacionais. A produção do filme coincidiu com o momento que no Brasil se debateu com maior intensidade a redução da maioridade penal para 16 anos, a partir de um projeto de reforma jurídica.

A diretora conta que a ideia do documentário partiu do pensamento de que a felicidade é transitória e acomete todos, inclusive adolescentes que estão privados de liberdade. Como forma de tratar do tema e preservar a identidade das adolescentes, ela escolheu como dispositivo narrativo que cada personagem construísse, literalmente, uma máscara que o melhor representasse no filme (CULTURA, 2016). O processo de construção das máscaras também faz parte do filme, a feitura das “fantasias” foi intercalada com depoimentos sobre as próprias representações, esse dispositivo tanto poético quanto político, que foi a máscara, serviu para apresentar as percepções das adolescentes sobre a vida, sonhos, suas histórias que os levaram até a restrição de liberdade. O processo lúdico de construção das máscaras a partir de personagens, deu aos entrevistados maior liberdade e certa segurança para contarem abertamente suas histórias. A criação das máscaras e os depoimentos são um plano de fundo para abordagem do contexto social do jovem internado em centros educacionais no Brasil, o documentário cria uma metáfora sobre os anseios de liberdade que ultrapassam esse lugar de restrição.

Os documentos analisados sobre as edições do DOC TV América Latina, apenas os que tratam da quinta edição, revelam a intenção dos gestores do programa em estabelecer um direcionamento de conteúdo para os filmes. Por outro lado, mesmo

a coordenação geral sinalizando novos rumos para o programa, as abordagens dos documentários continuaram a explorar em sua maioria os problemas sociais dos países latino-americanos. Dos dezessete documentários produzidos na quinta edição, nove se relacionam com discussões sobre problemas sociais como desarmamento, redução da maioridade penal, conflitos familiares e as desigualdades sociais.

Ao todo foram oito filmes produzidos na quinta edição, que abordaram temáticas sobre as manifestações culturais, um exemplo é o filme *Uma banda de Oruro* (Bolívia, de Soledad Dominguez, 2016), por mais que trate das festividades e da música, tem como plano de fundo a discussão das condições de vida de um grupo de militares que tocam nas festas folclóricas para complementar a renda familiar.

Por maior que tenha sido o direcionamento da edição para que os filmes tivessem uma abordagem mais pautada no entretenimento, nas fontes de alegria e felicidade dos povos latinos, a edição não conseguiu se afastar do estilo predominante dos documentários realizados no DOC TV, mais uma vez, o conjunto das obras privilegiou a abordagem das problemáticas locais, as dimensões da realidade vivida e seus desdobramentos políticos, sociais e culturais.

3.1.6. VI DOC TV América Latina (2017 – 2018)

Para a sexta edição do programa, a República Dominicana foi eleita como país sede e a coordenação executiva foi transferida para o Diretório Geral de Cinema (DGCINE) de 2017 a 2018. A instituição também assumiu o desafio de ampliar a audiência e conquistar uma maior repercussão dos filmes e a participação em festivais de cinema (LATAM, 2018). A escolha de um eixo temático também foi adotada, dessa vez, o tema foi definido dentro do campo artístico. A “música” foi o tema escolhido, como um guia sonoro para as identidades e um meio para mostrar as riquezas e a diversidade cultural do continente. Segundo Tanya Valette, coordenadora da unidade técnica, o objetivo foi mostrar as diferentes perspectivas que compõem os ritmos latino-americanos, tanto em termos de linguagem, como pela pluralidade de referências culturais existentes na região (LATAM CINEMA.COM, 2018).

Comparada ao volume de inscrições das edições anteriores, a sexta edição bateu um recorde no volume total de projetos inscritos, foi alcançada a marca de 488 projetos recebidos, dos quais 16 propostas foram selecionadas. A coordenação do programa, divulgou os dados sobre a quantidade de projetos inscritos em cada país:

Figura 3 – Volume de projetos inscritos VI edição

PAÍS	PROJETOS APRESENTADOS
ARGENTINA	31
BOLÍVIA	8
BRASIL	171
COLÔMBIA	81
COSTA RICA	13
CUBA	16
EQUADOR	35
GUATEMALA	3
MÉXICO	30
NICARÁGUA	9
PANAMÁ	10
PARAGUAI	8
PERU	16
PORTO RICO	14
REPÚBLICA DOMINICANA	12
URUGUAI	quinze
VENEZUELA	16
TOTAL	488

Fonte: DOC TV LATINOAMERICA (2017)

A etapa de capacitação para os realizadores, nesta edição, foi realizada na República Dominicana, na Escola de Cinema e Belas Artes Altos de Chavón, em agosto de 2017. Os autores e produtores dos dezesseis filmes, participaram da Oficina de Produção Narrativa e Documentária, ministrada pelo diretor mexicano Everardo Gonzalez, a produtora espanhola Marta Andreu, a diretora argentina Carmen Guarini e pelo advogado espanhol Santiago Ilundain que assessorou os realizadores sobre os aspectos jurídicos dos projetos (DOC TV LATINOAMERICA, 2017).

O foco da edição também foi diversificar os conteúdos do programa, apresentar as práticas culturais da região a partir de como são representados os ritmos e raízes musicais: a VI edição⁴², buscou abordar a diversidade, as influências e conexões que a música latino-americana pode oferecer. Tal objetivo foi reforçado com um eixo temático diretamente relacionado à cultura, o resultado foi que de fato essa edição conseguiu se afastar da produção marcante pela denúncia social, dos 16 filmes realizados (ver quadro 06 – anexos), 11 retratam os estilos musicais marcantes como

⁴² As informações sobre os aspectos constitutivos e de deliberação sobre a temporada, bem como, as informações sobre valores aportados por cada país para criação do fundo de financiamento da sexta edição não foram localizadas.

a música pré-hispânica, samba, hip-hop, jazz, música autoral e experimental local e a música carnavalesca.

O documentário *Isabel: a criola* (Argentina, de Marcel Czombos, 2018), propôs um mergulho na história da música pré-hispânica e retoma parte do percurso feito pela musicóloga argentina, Isabel Aretz, em 1941, em busca da música dos povos indígenas. Com orientação do etnomusicólogo argentino Mario Silva e o pesquisador chileno Claudio Mercado, o filme refez os percursos de Isabel e apresentam dois lugares-chaves: o Kamaruco Mapuche em Nahuelpan, Argentina, e o rito dos chineses em Palmas de Alvarado, Chile. O documentário parte da mesma questão de Isabel Aretz, sobre qual música deu o som ao continente antes dos espanhóis. Em busca de responder essa pergunta, o filme também tenta encontrar a música pré-hispânica seguindo o diário de viagem de Isabel (IBERMEDIA, 2018). A musicóloga percorreu a Argentina, Chile, Bolívia e Peru, mas o documentário faz um percurso diferente apenas no trecho da Argentina e do Chile, em busca da música e dos instrumentos do povo mapuche. A música para os mapuches têm um sentido único e útil, é utilizada em rituais “é produzida *in situ* para curar, agradecer, pedir. É mais complexo. É muito interessante ver e pensar como a música funciona, muito diferente da ideia dos nossos três minutos, de nos prepararmos para ouvir uma música por si só”, afirma o diretor Marcel Czombos, em entrevista ao Jornal Río Negro⁴³. O filme vai além da demarcação como um documentário argentino, explora os territórios para além de suas fronteiras, se apresenta como uma reflexão sobre a cultura latino-americana, seus povos originários, territórios e culturas comuns. O documentário pretende levar o espectador a conhecer as músicas presentes nas terras dos povos mapuche e que embalam seus rituais, cantos que são um elo de fé e de conexão com o sagrado.

O filme registrou o ritual da colheita do povo mapuche, uma celebração anual na região da Patagônia Argentina e Chilena, realizada a céu aberto por quatro dias, onde são feitos rituais coletivos para pedir saúde, chuva, boa colheita e remoção dos maus espíritos. A música serve como instrumento de conexão das pessoas com o grande espírito do universo. O canto, a dança, os gritos do povo mapuche criam um campo de energia e conexão para elevar os pedidos ao sagrado. Quase 80 anos após os registros da musicóloga, Isabel Aretz, o documentário pode mostrar que a música do povo mapuche está viva, dá acesso ao público a um ritual sagrado dos povos

⁴³ Disponível em: <http://ibermediadigital.com/ibermedia-television/articulos/isabel-la-criolla-los-sonidos-de-la-america-prehispanica/>

originários. O peso da história reafirma o poder dos territórios como espaços de resistência e de referências para as identidades culturais, as fronteiras não estão como pontos de separação, mas de encontro entre os povos, suas culturas e crenças.

Para a coordenadora da edição, a série “foi um espelho que dá uma imagem não monolítica do que somos hoje: uma região culturalmente muito rica, atravessada por influências ancestrais que nos fazem vibrar com ritmos, sotaques e texturas musicais diferentes” (LATAM CINEMA.COM, 2018). Buscou reunir um conjunto de filmes com ênfase nas raízes culturais da América Latina, um direcionamento maior para as riquezas culturais do que para os problemas sociais da região.

A VI edição foi a última temporada realizada do DOC TV AMÉRICA LATINA até o momento. Não houve um encerramento oficial do programa, mas a continuidade do programa segue incerta diante da ausência de qualquer comunicado oficial que sinalize uma nova edição, o programa bienal que foi realizado regularmente, não teve mais nenhuma atualização nos últimos quatro anos, mas ainda se mantém como um dos projetos da CAACI de acordo com as informações disponíveis no site da instituição⁴⁴.

Após o golpe institucional em 2016 que tirou do poder a presidenta Dilma Rousseff, instaurou-se um novo ambiente de instabilidade para as políticas culturais no Brasil, um quadro de desestruturação generalizada dos programas e ações culturais. Como mencionado nos capítulos anteriores, diante de um novo retrocesso, ressurgiu mais uma crise nas políticas culturais, dessa vez liderada pelo Brasil, que de liderança positiva, tornou-se o indutor da desarticulação da cadeia de fomento e integração latino-americana.

A circularidade do quadro de instabilidades da política cultural brasileira estão presentes desde a política neoliberal do governo Collor de interferência mínima do Estado, o estabelecimento da política de incentivo fiscal de Fernando Henrique que transferiu o poder decisório de investimento na cultura para as empresas privadas, ao uso da política cultural como instrumento para manutenção de uma ideia de nação homogênea, integrada e submetida aos governos militares, e a mais recente de instabilidade total, com a desestruturação de toda a organização institucional de cultura do país.

⁴⁴ Programas CAACI. Disponível em: <https://caaci-iberoamerica.org/quienes-somos/programas/>. Acesso em 20/05/2022.

A chegada da extrema-direita ao poder no Brasil, com a eleição de Jair Messias Bolsonaro em 2019, culminou na extinção do Ministério da Cultura e o desmonte da estrutura institucional de cultura pelo sufocamento de sua estrutura de operação: o presidente orquestra uma política de destruição, cerceamento à liberdade de expressão e autoritarismo. De forma sistêmica, tem operado para aparelhar as instituições e autarquias culturais, com nomeações polêmicas e sem levar em consideração qualquer critério técnico, cada novo comissionado ligado aos cargos de direção dos órgãos de cultura reforça a missão de desfazer tudo que foi feito para garantir uma nova condução sem embasamento técnico ou plano de cultura, os grandes anúncios sempre anunciam a intenção de desfazer o que foi concretizado até o momento. O caso mais emblemático de autoritarismo é a situação atual da ANCINE que o Presidente da República em suas próprias palavras comunica que “se não puder ter filtro, nós privatizaremos ou extinguiremos” (O GLOBO,2019).

O governo de Jair Messias Bolsonaro, estabeleceu como regra um cenário extremamente precário para as políticas culturais, por outro lado, a atual conjuntura acentua a urgência de que as experiências bem-sucedidas sirvam de base para que em um cenário de retomada do desenvolvimento cultural do país, as políticas culturais sejam reestabelecidas e também entendidas de forma estratégica como vetor econômico, como direito à cidadania, inclusão e expressão identitária dos povos.

A experiência do DOC TV América Latina, contribui com a histórica das políticas audiovisuais, principalmente por adotar uma concepção de política pública e de produção audiovisual comprometida com a reafirmação das identidades culturais, com o fazer cultural e a se comunicar com o povo. A recepção do programa em cada país que atuou como pólo nacional do DOC TV, ofereceu a países como Equador, Guatemala e República Dominicana, experiências iniciais de gestão de políticas culturais.

Da constituição do programa à sua realização é possível constatar que sua criação tem uma inspiração de certa forma muito utópica para a realidade estrutural do audiovisual nos países latino-americanos, é possível constatar que a precariedade estrutural, profissional e financeira inviabilizou que os países participassem do projeto de forma mais igualitária. A estrutura financeira necessária não era viável para que todos os países pudessem aportar recursos, mas em contrapartida, o DOC TV AMÉRICA LATINA, levou a experiência da política audiovisual para Nações sem

tradição de políticas públicas para cultura. O produtor do filme Congo Pa”Kacimiro da VI edição, Pablo Lozano, pontua:

O programa DOCTV América Latina é de vital importância para o desenvolvimento do documentário na região. No nosso caso particular, há muito que queríamos filmar esta comunidade, e não teria sido possível sem este apoio, que nos permite nomeadamente dar visibilidade e dar voz a grupos sociais esquecidos pelo mainstream da indústria. (CAACI – DOCTV, 2018).

Os países da América Latina ainda não dispõem de estrutura audiovisual suficiente para alcançar de fato uma integração audiovisual que permita uma produção e difusão em condições estruturais e profissionais semelhantes entre todos os países, é importante reconhecer o diagnóstico audiovisual regional que o DOC TV revela até mesmo pela inoperância de suas ações como planejado. Para alcançar os objetivos de integração audiovisual e ampla difusão dos documentários, faltaram mecanismos de acompanhamento do desempenho dos filmes no circuito de exibição da REDE DOC TV, por entraves como a própria medição e divulgação dos dados de ausência das emissoras. No DOC TV a direção priorizou fomentar a produção audiovisual e em segundo plano ficou a medição de seus resultados e a proposta de difusão dos filmes no mercado mundial.

Apesar das limitações que inviabilizaram a realização do programa em sua plenitude, o maior marco para as políticas audiovisuais, foi a incorporação de eixos excluídos da estrutura de fomento e da cadeia de produção, como a produção documental regionalizada e o incentivo para distribuição audiovisual na grade de televisões como beneficiária de um incentivo para a produção conteúdo, foi uma aposta na criatividade vital dos povos e no audiovisual como porta-voz das culturas.

A proposta do programa foi fazer com que um continente tão pouco integrado, onde pouquíssima informação circula e que é regido por um esquema de grande concentração midiática, torna-se um pólo de produção audiovisual de forma regionalizada. O DOC TV foi pioneiro por tirar do papel na atualidade, o sonho antigo de integração, a partir da televisão, como meio para alcançar todos os países e povos latino-americanos, para que assim, os filmes pudessem contribuir de forma objetiva com a diversidade interna e o intercâmbio das identidades culturais, com suas diásporas e misturas, o programa apostou em se tornar um emissor de mensagens e de novos olhares sobre a América Latina.

4. POLÍTICA AUDIOVISUAL E A TV NA AMÉRICA LATINA

Para o continente latino-americano, onde há diversos isolamentos entre os diferentes países, a construção de projetos comuns como o DOC TV AMÉRICA LATINA, é imprescindível para possibilitar o desenvolvimento conjunto e o fortalecimento como bloco dentro do cenário global. Se a produção audiovisual nacional depende do espectador de cada país, de financiamento e de um circuito exibidor de nível regional, os processos de elaboração de tais mecanismos se fortalecem quando realizados de forma integrada.

Dada a tendência global das grandes corporações midiáticas de provocar a desregulamentação e ameaçar as culturas nacionais cabe, em caráter de urgência, legislar de forma estratégica e adequada às necessidades dos interesses coletivos dos diferentes grupos sociais na América Latina. O DOC TV foi um dos projetos pioneiros de política pública audiovisual, pois ousou enfrentar os entraves do mercado para criar um circuito produtor e exibidor de conteúdo nacional em nível regional.

Uma das pretensões do programa era instigar o mercado e criar demanda de licenciamento dos direitos de exibição dos filmes no mercado mundial, o que não se materializou, ao ambicionar produzir e distribuir em mais de 16 países, o programa foi colocado diante de realidades díspares. Se para os produtores mais experientes havia mais facilidade em participar do programa, pois em seus países haviam mecanismos de fomento semelhantes aos do DOC TV, para realizadores de países sem tradição de políticas audiovisuais - como Guatemala, Equador, República Dominicana - o programa promoveu em alguns casos o primeiro acesso a uma estrutura de produção profissional e de financiamento através da política pública.

O que foi de fato conquistado pelo programa de forma inédita foi a indução e aperfeiçoamento na execução das políticas audiovisuais nos países participantes, abriu possibilidades para que de forma local, fosse possível pensar a continuidade de ações de fomento ao audiovisual e até mesmo a criação de reservas e condições mínimas para a produção independente nacional. Por mais que os resultados mais amplos do DOC TV não possam ser mensurados por falta de mecanismos de avaliação, o programa conseguiu induzir em cada país ações para se estabelecer medidas de preservação e promoção da cultura nacional, como o exemplo do Equador mencionado no capítulo anterior.

Fica evidente pelos dados apresentados sobre o DOC TV América Latina que o sentido de se fazer cultura também devem ser focados na circulação e recepção, dessa forma, demonstra-se que a construção das políticas audiovisuais deve ser orientada para a indução de toda a cadeia produtiva. Nesse sentido, o programa também serve de referência por promover a democratização do acesso ao conteúdo audiovisual através da televisão como parte da política de fomento por justamente ser o meio fundamental de difusão de conteúdo.

A política audiovisual deve reunir todos os meios de indução e de fortalecimento da produção independente, subordinada a prioridades coletivas de desenvolvimento das culturas nacionais com autonomia de produção, circulação e preservação da cultura, como foi exemplificado com o estudo de caso do DOC TV.

No campo das políticas públicas de cultura, o foco de condução deve ser orientado para assegurar o direito de acesso, produção e fruição da cultura, de forma sistêmica e para vários grupos da sociedade, ou seja, corresponder aos direitos assegurados na Constituição. Contudo, o histórico na área cultural demonstra que tais medidas são efetivadas na maioria dos casos mediante mobilização dos grupos sociais. O histórico do audiovisual na América Latina revela como em diversos momentos projetos e ações de integração foram empreendidos e desarticulados. Se foi possível realizar o DOC TV América Latina, tal fato ocorreu, pois houve empenho e interesse político para criar as condições jurídicas e as articulações transnacionais necessárias para a realização do programa. A construção do programa foi possível pelas figuras políticas que ocupavam os postos de direção dos órgãos de cultura e até mesmo por empenho pessoal para arquitetar toda estrutura e investimentos necessários, do que por estrutura institucional no campo da cultura consolidada.

As políticas culturais são recentes dentro do contexto da gestão pública e são os instrumentos legais que vão oferecer condições para que todos os atores sociais participem de modo mais democrático da agenda de cultura de cada nação. Por política cultural, entende-se a noção formulada de Nestor García Canclini, como

Conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis e grupos comunitários organizados para orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou transformação social. Mas essa maneira de caracterizá-la precisa ser ampliada, levando em consideração o caráter transnacional dos processos simbólicos e materiais na atualidade. (CANCLINI, 2001, pág. 65, tradução livre)⁴⁵

⁴⁵ “Conjunto de intervenciones realizadas por el estado, las instituciones civiles y los grupos comunitários organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales

Na definição de Canclini, o caráter transnacional dos processos simbólicos, evidencia que diante da dissolução das fronteiras pelos fluxos comunicacionais e econômicos, as políticas culturais devem ultrapassar as fronteiras nacionais e se estabelecerem a partir de acordos transnacionais. No mesmo texto, ele afirma que o caráter das políticas nacionais deve ser expandido e reorganizado para mobilizar recursos em nível internacional. Portanto, Canclini aborda a necessidade de esforços conjuntos para mobilizar investimentos que gerem produtos representativos dos vários países.

As políticas culturais ganharam espaço na gestão pública, com a criação do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), em 1965, quando a cultura foi incluída como componente para o desenvolvimento das nações. A partir da construção política, teórica e metodológica formulada para os indicadores de desenvolvimento humano, foi assim que essa relação começou a ser esboçada de forma propositiva (BARROS, 2014). No Relatório do Desenvolvimento Humano de 2004 do PNUD, consta a seguinte afirmação:

Para que o mundo atinja os Objetivos de Desenvolvimento do Milênio e erradique a pobreza, tem que enfrentar primeiro, com êxito, o desafio da construção de sociedades culturalmente diversificadas e inclusivas. Fazê-lo com êxito é condição prévia para os países se concentrarem adequadamente em outras prioridades do crescimento econômico, a saúde e a educação para todos os cidadãos. O desenvolvimento humano tem a ver, primeiro e acima de tudo, com a possibilidade das pessoas viverem o tipo de vida que escolheram e com a provisão dos instrumentos e das oportunidades de fazerem suas escolhas. (PNUD, *apud* BARROS, 2014, p. 13).

A cultura foi reconhecida, a partir da última década do século XX, pelo seu potencial de desenvolvimento humano e da cidadania, de gerar trabalho e crescimento econômico e de oferecer aos indivíduos, grupos e comunidades as identidades. Sua dimensão e importância não podem ser reduzidas apenas às discussões sobre suas formas de financiamento e retorno financeiro, a cultura deve ser investida em seu papel estratégico também no fortalecimento da democracia como força política de afirmação da soberania da nação.

Segundo Lia Calabre (2013), foi na década de 1990 que a América Latina iniciou um processo de institucionalização das políticas de cultura, resultado do processo

de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social. Pero esta manera de caracterizar el ámbito de las políticas culturales necesita ser ampliada teniendo en cuenta el carácter transnacional de los procesos simbólicos y materiales en la actualidad”.

histórico de construção dos Estados nacionais que possibilitou o surgimento das primeiras experiências públicas na área da cultura. Desde a implementação das políticas culturais na região, são marcadas por experiências entre avanços e retrocessos, ações de governos autoritários que tinham uma atuação até certo ponto contraditória pois censuravam as manifestações artísticas críticas ao governo, ao mesmo tempo que faziam os investimentos na construção dos espaços e instituições de cultura. Já os governos tidos como democráticos, pouco se dedicaram à cultura, optaram por políticas neoliberais, de privatização dos meios de comunicação de massa, transferência do poder decisório sobre os investimentos na cultura para a iniciativa privada, por meio das leis de incentivo.

A institucionalização da cultura no campo das políticas públicas perpassa pelo direcionamento de um crescimento que possa integrar passado, presente e visão de futuro. O professor Hugo Achugar (1994), aponta que no contexto latino-americano, o espaço democrático deve ser construído por políticas integradoras que reconheçam as diferenças e permitam a partir das experiências passadas, aperfeiçoar o presente e reinventar um futuro próprio para a região.

Cabe destacar que a Constituição Brasileira de 1988, no artigo 4º, parágrafo único, determina, mesmo que de forma genérica, a articulação de políticas integradoras quando dispõe que “A República Federativa do Brasil buscará a integração econômica, política, social e cultural dos povos da América Latina, visando à formação de uma comunidade latino-americana de nações” (BRASIL, 2011, p. 4). Contudo, segundo o historiador Amado Cervo (2008), a globalização entusiasmou os dirigentes latino-americanos nos anos 1990, sob a influência do liberalismo estadunidense, ao ponto de adotarem o neoliberalismo de Estado como expressão ideológica. Esquecendo-se da contribuição desta nova convergência para acentuar as desigualdades, uma vez que a integração exigia um nivelamento muito alto para a realidade latino-americana que nunca esteve em condições de igualdade para integrar com as nações avançadas.

Se para os Estados Unidos agrupar em blocos significa defender e viabilizar seus interesses, para os países periféricos foi mais um instrumento para legitimar o servilismo político e abertura para o livre fluxo de capitais e de empreendimentos privados estrangeiros. Cervo (2008) considera que o Brasil foi precursor do pensamento integracionista para compor ou formar um bloco na América. Entretanto, os condicionamentos em torno da ordem internacional apresentaram obstáculos como

as rivalidades entre os grandes e pequenos países da região, ambições desmesuradas, internalização dos conceitos cepalinos⁴⁶, as ameaças de certa hegemonia brasileira sobre a região e as relações arbitrárias com os Estados Unidos, evidenciaram o tipo de relações assimétricas que o processo de integração parecia perpetuar.

O entusiasmo brasileiro durou pouco, ao longo dos anos 1990, puderam constatar a hipocrisia da relação que as nações avançadas tanto endossaram e depois descartaram com os países periféricos. Os efeitos negativos revelados pelos indicadores de desenvolvimento econômicos e sociais provaram que a integração não contribuía para o nivelamento das nações como esperado pelos neoliberais.

Os obstáculos que inviabilizaram o projeto de integração total, não impediram sua continuidade, de certa forma até fortaleceram a concepção da integração latino-americana. Que diferente do que se esperava no âmbito de todos os países latinos, foi realizada em uma primeira fase, com agrupamento regionais, como é o caso do Acordo do Mercosul⁴⁷. Achugar (1994), aponta que a integração dos países do Mercosul supõe uma alta quota de invenção, pois trata-se de um processo que se orienta sobre a zona de capitais que abrange Rio de Janeiro, São Paulo, Montevideu e Buenos Aires. Essa organização centraliza esforços e investimentos em três-quartos da produção industrial da América do Sul. O caráter econômico do Acordo explica o fato de não constar sólidas referências à cultura e às políticas culturais. O que foi estabelecido se resume a declarações de intenções nobres, sem efeito jurídico sobre a cultura, sendo entendida em seu sentido tradicional. Apenas há menção com maior atenção às reivindicações em torno dos problemas vinculados à propriedade intelectual pelas implicações econômicas diretas em alguns setores da indústria cultural, principalmente, da música.

Conforme apresentado no capítulo anterior, a América Latina conta com acordos transnacionais, como o Acordo Latino-americano de Coprodução Cinematográfica (ALCOCI) e o Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-americana (CONICI) de

⁴⁶ Conjunto de proposições teóricas e de políticas econômicas elaboradas pelo grupo de economistas e cientistas sociais da Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL) para o desenvolvimento de processos de industrialização apoiados pela ação do Estado como a forma básica de superação do subdesenvolvimento latino-americano.

⁴⁷ Acordo de integração regional da América Latina para promoção da cooperação, do desenvolvimento e da estabilidade na América do Sul. Os membros fundadores do MERCOSUL são Brasil, Argentina, Paraguai e Uruguai, signatários do Tratado de Assunção de 1991. A Venezuela que aderiu ao Bloco em 2012 está suspensa desde dezembro de 2016, por descumprimento de seu Protocolo de Adesão e, desde agosto de 2017, por violação da Cláusula Democrática do Bloco.

1989, atualizados em 2006 para modernização do texto e inclusão do termo “audiovisual” para adequar as transformações digitais, mas a atuação desse arcabouço legal está paralisado no campo legal, ao ponto do DOC TV América Latina (2005) ter sido a primeira experiência de produção e circulação audiovisual de consistência na região.

Para Lia Calabre (2010), apesar dos vários acordos culturais bilaterais e multilaterais entre os países da América Latina, verificam-se poucos avanços. O entendimento que a cultura seria uma ferramenta que permitiria certa sobreposição entre as culturas, de que seria capaz produzir uma hegemonia cultural ou até mesmo a ideia limitante de que a cultura serve apenas para preencher espaços da agenda diplomática, demonstra a delicada falta de atenção à cultura e o despreparo técnico dos dirigentes da área. O desenvolvimento cultural dos países latino-americanos exige que a integração seja respaldada por leis e acordos legais transnacionais que protejam o sentido cultural da produção, a renovação as legislações locais vigentes, a profissionalização da gestão cultural e a participação social dos criadores e receptores nessas decisões (CANCLINI, 2008).

Uma política cultural democrática não pode ser formulada sem considerar a dinâmica de desenvolvimento econômico da sociedade, principalmente, se buscar estreitar uma relação de equilíbrio entre a lógica de mercado e a da produção cultural que não tem condições e demanda de público para ser absorvida por ele. O Estado em seu papel indutor e formulador das condições de desenvolvimento e regulação do campo da cultura, não pode ignorar o mercado, cabe sua ação ser um contraponto às imposições deste e deve ser capaz de criar condições para garantir a permanência de todas as expressões culturais e do patrimônio material e imaterial.

A Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais realizada em 2005 pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) ratificada pelo Brasil em 2007, propôs discutir a relação entre cultura e comércio no contexto da globalidade e colocou em pauta a discussão sobre a necessidade de proteger as expressões culturais dos povos e nações diante dos desafios do capitalismo globalizado.

No texto base da convenção, a diversidade cultural é afirmada como característica essencial e constitui o patrimônio comum da humanidade, deve ser valorizada e cultivada em benefício de todos, como um dos principais motores do desenvolvimento sustentável das comunidades, povos e nações. Deve ser celebrada

a importância da diversidade cultural para a plena realização dos direitos humanos e das liberdades fundamentais proclamados na Declaração Universal dos Direitos do Homem e outros instrumentos universalmente reconhecidos.

Os países que ratificaram a convenção, assumiram o compromisso de implementar as políticas previstas e adotar medidas para proteger e promover a diversidade das expressões culturais em seu território, compatíveis com as disposições da convenção. Dentre os acordos firmados, foi reconhecido a necessidade de incorporar a cultura como elemento estratégico das políticas de desenvolvimento nacional e internacional, bem como, de criar projetos de cooperação internacional. A cultura deve ser considerada em sua dimensão ampla, reconhecendo a importância dos conhecimentos tradicionais como fonte de riqueza material e imaterial, e, em particular, dos sistemas de conhecimento das populações indígenas, e sua contribuição positiva para o desenvolvimento sustentável.

A convenção foi o primeiro instrumento jurídico internacional, marco político e jurídico, que em favor do pluralismo e do diálogo intercultural, colocou a diversidade cultural como projeto político deliberado. O Brasil, por meio de articulações conjuntas entre o Ministério das Relações Exteriores e o agora extinto Ministério da Cultura, em 2005/2006, assumiu um empenho internacional importante para o desenvolvimento e aprovação da Convenção.

Em 2013, durante o XIX Fórum de Ministros de Cultura e Encarregados de Políticas Culturais na América Latina e do Caribe, juntamente com a 1ª Reunião de Ministros de Cultura da Comunidade de Estados Latino-Americanos e Caribenhos (CELAC), foi assinada a Declaração do Suriname, com objetivo de que os países passassem a adotar medidas necessárias de recuperação e preservação dos conhecimentos e saberes tradicionais dos povos indígenas, das comunidades afrodescendentes, bem como de comunidades de outras origens geográficas que fazem parte das identidades latino-americanas e caribenhas.

Os instrumentos legais que foram conquistados, no campo da cultura, fruto de articulação política que possibilitou o estreitamento das relações entre cultura, diversidade cultural e desenvolvimento com respaldo internacional, infelizmente não podem ser considerados como instrumentos efetivos, capazes de liquidar os conflitos das relações do comércio de bens e serviços culturais (BARROS, 2008), pois não dispõem de poderes para aplicar sanções no caso de descumprimento dos acordos.

Apesar dos diversos acordos culturais em busca da integração cultural latino-americana, nota-se que a integração é muito mais um movimento espontâneo das redes organizadas pela sociedade civil do que medidas efetivas de Estado. Tais instrumentos políticos até então se mostraram extremamente frágeis e condicionados aos projetos políticos vigentes.

Trazendo essa perspectiva para análise da política cultural criada para realização do DOC TV América Latina percebe-se como a cada edição, a articulação e empenho de realização ficou integralmente a cargo da CAACI, mesmo com 15 anos de atividade, o projeto não teve aderência permanente nos planos de cultura locais, a mobilização ficou a cargo do conselho da CAACI, que ao longo dos anos teve de enfrentar e readequar o projeto aos cortes orçamentários e as saídas dos países participantes. A última edição, por exemplo, perdeu a Venezuela como país financiador e coprodutor, sendo que era um dos seus principais investidores. A crise econômica que assola os países latino-americanos colocou em risco a continuidade do DOC TV e tantos outros programas realizados pela CAACI. O Brasil, por outro lado, criador e principal patrocinador, também não manifestou mais nenhum apoio ao programa e há 3 anos não se manifesta sobre sua continuidade. A execução e garantia de longevidade de uma política cultural na América Latina é assombrada pela história e pelo desinteresse político. Cabendo então, aos órgãos internacionais, como a CAACI, o papel de mediação das relações intergovernamentais e a luta em busca de uma cooperação cultural efetiva, mesmo diante dos grandes desafios e pouca força política para mobilizar os recursos fundamentais.

Para o DOC TV América Latina, mesmo diante de tamanhos desafios, ao longo dos seus quinze anos, foi possível alcançar a marca de 91 documentários produzidos para veiculação prioritária nas grades de programação das televisões latino-americanas participantes da Rede, ao todo são 4.732 minutos – cerca de 80 horas - de conteúdo dedicado a apresentar a diversidade cultural, estabelecer conexões e apontar novas nuances sobre a América Latina para si própria e o mundo.

São 91 filmes que buscaram comunicar o potencial simbólico de narrativas audiovisuais comprometidas em trazer uma reflexão sobre as fronteiras socioculturais que separam os países em um mesmo continente, mas, ainda assim, os une em identificações regionais. As identidades culturais que em princípio se constituíram isoladamente, a partir dos intercâmbios culturais, localizam-se e partilham identificações, quebrando assim limitações impostas pelas fronteiras físicas.

A América Latina é um continente pouco integrado, onde pouca informação circula e é regido por uma estrutura midiática hegemônica que raramente traz um olhar atento e honesto sobre seus povos, onde os preconceitos são fermentados em grandes notícias, sensacionalistas, que limitam o povo à violência, ao tráfico e aos desastres. Se o seu povo raramente vê notícias de narrativas particulares que dão nomes às culturas latinas, as políticas de cultura orientadas para a produção das identidades culturais se fazem necessárias justamente para irem na contramão do que é propagado pela mídia popular.

A política audiovisual do DOC TV teve como diretriz a reafirmação das identidades culturais e a realização do tão sonhado projeto de integração audiovisual latino-americano. Foi a primeira política cultural que contemplou a televisão, abriu espaço para que o meio mais popular e comum na região fosse utilizado estrategicamente como o canal de distribuição do programa, ao invés de vê-la como algo restrito ao mercado, alheio e não pertencente ao campo cultural. A visão para inclusão da televisão na política de cultura foi do cineasta Orlando Senna, gestor cultural e uma liderança na articulação de projetos de integração latino-americana. Senna lutou pela construção multilateral do DOC TV e uma gestão de projeto compartilhada entre as instituições mais prestigiadas do audiovisual latino-americano.

Como Secretário Nacional Audiovisual do Ministério da Cultura (2003-2007), Senna assumiu a pasta com o objetivo de propor um novo modelo de produção cultural que incluísse a televisão pública e possibilitasse a integração dos canais públicos, educativos e culturais da América Latina. A trajetória de Senna à frente da Secretaria do Audiovisual foi marcada pela defesa do audiovisual, em seu sentido amplo: chamou a atenção para todas as mídias, recusou a ideia de o cinema ser mais importante que a televisão, propôs uma visão mais correlata com relação às distintas atividades, suportes e mídias audiovisuais e nesta perspectiva tentou incluir no plano de governo tudo que via como relacionado à atividade audiovisual (SENNA, 2009).

Como relatado ao longo desta pesquisa, pela primeira vez o Brasil abordou as políticas culturais como um vetor estratégico de desenvolvimento cultural, social e econômico. A gestão cultural mais democrática e inclusiva, tornou o Estado brasileiro mais ativo na formulação e implementação de políticas em diálogo com a sociedade e firmou o conceito de cultura em seu sentido amplo, justamente para lutar contra o elitismo das gestões anteriores, assumiu o desafio de articular canais de comunicação

com o povo para construir políticas culturais sob premissas democráticas. Como pontua RUBIM (2008):

O papel ativo do Estado se concretizou em inúmeras áreas culturais. Aliás, o próprio Gil disse que a marca de sua gestão seria a abrangência, contra todas as recomendações de políticos e profissionais de *marketing* político que viam nisto um perigo. Para além da abrangência de registros, o novo papel ativo do estado se fez em conexão com a sociedade (RUBIM, p. 195, 2008).

As políticas culturais até então tinham sido marcadas pelo conservadorismo, elitismo e instrumentalização da cultura. A gestão do ministro Gustavo Capanema⁴⁸ durante o governo Getúlio Vargas inaugurou a implementação de políticas de cultura no país e “a cultura passou a ser entendida como um instrumento de organização política e de disseminação ideológica” (JAMBEIRO, 2002, p. 41). O autoritarismo dos regimes militares, momento mais emblemático da cultura convivendo ao mesmo tempo com um cenário de institucionalização e repressão. Até que a partir do governo Collor (1990 a 1992) houve a plena instauração da lógica neoliberal de financiamento – via lei de incentivo por renúncia fiscal - transferindo o poder decisório sobre o que se produz de cultura no país com recursos majoritariamente públicos para as mãos do mercado que decide onde aplicar parte dos recursos públicos destinados à cultura.

A gestão do ministro Gilberto Gil e, em consequência, de Orlando Senna, herdaram essa lamentável tradição enraizada em relações históricas de conservadorismo, autoritarismo, financiamento indireto, concentração de recursos e de produção, fragilidade institucional e uma completa ausência de um plano de cultura para o país. Assim como Gilberto Gil reivindicou um conceito amplo de cultura para o Ministério, Senna também adotou este horizonte teórico-conceitual, adotou uma gestão com foco na integração de todas as correntes da atividade audiovisual do país, com uma proposta que tinha abertura para tratar a atividade de forma mais ampla do que limitada ao cinema. Com uma gestão mais indutora e reguladora, a pasta teve uma ação mais organizadora da atividade cultural para promover a descentralização, a criação de redes de colaboração e assim fomentar, para além do acesso à cultura, o acesso ao direito de produzir cultura em suas múltiplas formas de expressão.

⁴⁸ Os primeiros registros de intervenções na área da cultura são de 1930 durante o governo de Getúlio Vargas. O ministro Gustavo Capanema implantou uma política cultural que valorizava o nacionalismo, a brasilidade, a harmonia entre as classes sociais, uma política elitista que articulou uma atuação entre a repressão e a institucionalização da cultura no país com a criação de legislações e organizações de cultura (RUBIM, 2007).

Neste cenário, pela primeira vez, o fomento à produção de conteúdo para Televisão foi incluído nas políticas de incentivo do Ministério da Cultura. Foram articuladas negociações delicadas que envolveram intervenções públicas e privadas, entre o parlamento e a sociedade civil para reverter essa ausência. Também foi a primeira política cultural que abriu espaço para o diálogo descentralizado, teve atuação internacional e que buscou expandir sua abrangência com a inclusão das mídias eletrônicas e digitais. Tal atuação colocou a cultura brasileira em posição protagonista perante o mundo, pois esteve no rol das necessidades básicas do país (MANEVY, 2010).

O fruto mais recente desta política foi a regulamentação do Fundo Setorial Do Audiovisual (FSA)⁴⁹, fato que corrigiu o atraso histórico e a limitação de financiamento exclusivo ao cinema, ou seja, o fomento apenas à produção: a nova política audiovisual, passou a operar o financiamento de toda cadeia produtiva. Foi um marco histórico que interferiu na lógica de produção do país, antes limitada à destinação das obras para os festivais e salas de cinema, abriu espaço para distribuição e exibição nas múltiplas janelas de difusão. Houve a correção do equívoco histórico de limitar o fomento apenas ao cinema e um passo importante de democratização, pois “uma política cultural que se pretenda democrática precisa contemplar as mídias audiovisuais” (RUBIM, A.A.C., & RUBIM, L.S.O., 2004).

Senna (2009) aponta que havia uma enorme dificuldade conceitual de entendimento sobre o que é a TV pública dentro do próprio governo. Uma confusão para compreender a possibilidade de existir um terceiro sistema de televisão, sem ser o comercial ou estatal, um serviço público, não vinculado ao mercadológico ou a publicidade dos atos de governo. O conceito de televisão que reivindicava era o de um sistema definitivamente público “sem fins lucrativos, cuja receita é dedicada quase inteiramente à produção e ao desenvolvimento do serviço de radiodifusão (WILLIAMS, p. 48, 2016). Portanto, advogava em defesa de uma televisão que estivesse a serviço do interesse público, do direito à comunicação e informação, um bem social e cultural, a serviço dos cidadãos, da diversidade e da inclusão social.

⁴⁹ Fundo destinado ao desenvolvimento articulado de toda cadeia produtiva da atividade audiovisual. Criado pela Lei Federal nº 11.437/2006 e regulamentado pelo Decreto nº6.299/2007. Recursos oriundos do Orçamento da União e provêm de diversas fontes, principalmente da arrecadação da CONDECINE – Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional. Fonte: <https://www.brde.com.br/oque-e-fsa/>

Neste modelo, na TV pública em uma estrutura tradicional, a governança fica a cargo do conselho curador que elege o presidente da instituição, espera-se que este conselho seja composto por sujeitos políticos que representem os interesses públicos. O financiamento é viabilizado através da arrecadação de contribuições, taxas de licenças e/ou impostos, fundos ou por outras formas que garantam sua independência e viabilizem a qualidade de programação. Uma premissa norteadora para a diferenciar a TV pública das demais formas de televisão, pode ser determinada por sua independência editorial (OTONDO, 2012). Sua liberdade de produzir e exibir conteúdos orientados às suas finalidades, portanto, promover o bem social e cultural. Para tanto, é necessário assegurar uma gestão independente do poder público ou econômico, gerida por um conselho com representantes qualificados da sociedade que não colocará em xeque o princípio básico da TV pública de independência do governo.

Como pontua Senna (2009) não há, nem nunca houve uma verdadeira TV pública em funcionamento no Brasil, mas havia a necessidade de se começar e esse passo foi dado pelo Ministério da Cultura, pois tinha que ser feito. Diante da limitação do Ministério das Comunicações, que tem uma atuação voltada a operação técnica e tecnológica, o MINC assumiu a liderança deste movimento de criação da TV pública. No Brasil, a televisão aos moldes mais próximos do que seria o serviço público foi criada em 2008 – TV BRASIL⁵⁰, enquanto a televisão comercial está estabelecida desde 1950, sob o domínio do sistema empresarial que tem a “missão de incrementar o comércio de bens e serviços, divertir e emocionar o público consumidor (JAMBEIRO,2002).

A TV comercial adota um modelo competitivo baseado na publicidade como fonte de financiamento, o papel da sociedade é de audiência consumidora, que consome uma programação voltada aos interesses de seus anunciantes que viabilizam financeiramente sua operação. Toda sua produção é resultado das influências e de sua própria operação midiática, a produção de seus programas está voltada para o lucro e é essa a lógica que regula sua atuação.

A América Latina é reconhecida pela alta concentração de mídias comerciais, com o agravante de utilizarem de licenças públicas para operar, os países historicamente cederam seus sistemas de radiodifusão ao setor privado (SUZINA,

⁵⁰ Empresa Brasil de Comunicação (EBC) resultado da fusão da Radiobrás com a TV-E. Criada pela lei 11.652/2008.

2018). As concessões são realizadas através de leilões públicos que tomam o fator econômico como determinante na distribuição dos canais, fato que mina as chances de darem espaço à diversidade e que, pelo contrário, cria o ambiente certo de concentração da propriedade e de narrativa.

A gestão do Ministério da Cultura de Gilberto Gil e Juca Ferreira (2003-2010) assumiu inúmeros desafios e disputas para ir na contramão do que tinha sido feito até então e deixou o legado de ser a política cultural que mais se aproximou dos preceitos de base democrática e inclusiva. Foi o marco da inclusão das mídias eletrônicas e digitais na política cultural e na democratização do direito de acesso e de produção cultural pelos diversos sujeitos e atores sociais. Contudo, as pressões políticas e econômicas asfixiaram as possibilidades de permanência da política, seus projetos e programas.

Cabe destacar que a visibilidade e a realização de ações voltadas aos grupos marginalizados e políticas de desenvolvimento da cultura, são resultados do fortalecimento da sociedade civil para reivindicar a inclusão de suas demandas nas políticas públicas. Assim, o canal de diálogo e de comunicação criado no MINC é resultado do desenvolvimento de políticas inclusivas, como as focais, também conhecidas, como políticas afirmativas. Tais políticas têm por objetivo ampliar o reconhecimento da diversidade das identidades e manifestações culturais. Visam à defesa e à promoção de direitos culturais dos grupos, comunidades e populações em situação de vulnerabilidade social, discriminação, de ameaça de violência, vitimados pela exclusão socioeconômica e a necessidade de afirmação identitária.

Apesar da abertura dos canais de participação, no âmbito prático, o fomento às ações das políticas afirmativas só foi efetivado em editais de financiamento⁵¹ publicados a partir de 2012 no âmbito do Ministério da Cultura. Tal fato demonstra o longo percurso seguido até que a realidade brasileira se inserisse no processo de transformações políticas.

A partir da análise feita nesta pesquisa, cabe pontuar que os editais de chamamento do DOC TV América Latina, não contemplaram eixos das políticas

⁵¹ Editais publicados que contemplaram às políticas afirmativas:
2012 – Edital Curta-Afirmativo: Protagonismo da Juventude Negra na Produção Audiovisual
2013/2014 – Edital Carmen Santos de Cinema de Mulheres – Curta e média-metragem
2018 – Audiovisual Gera Futuro – Cotas para novos diretores, diretores fora do eixo Rio e São Paulo, negros, indígenas e mulheres. Foi a primeira vez que um edital inseriu transexuais e travestis no conceito mulheres.

afirmativas, mesmo diante dos fundamentos do programa de afirmar as identidades culturais, trazer à tona os símbolos, representações e os traços originários de culturais nacionais, não foram estabelecidas cotas raciais, de gênero ou para os povos originários, nota-se que tais pontos não foram pensados na estrutura do programa. O sentido de afirmação das identidades no DOC TV estava a serviço de garantir a realização dos filmes em todos os países por produtores independentes nativos locais, até mesmo pelo momento em que o projeto foi idealizado, quando as políticas afirmativas sequer estavam em pauta, não houve uma atenção sobre quem eram os realizadores das obras ou de que forma essas identidades seriam representadas por eles.

Nota-se que o foco de prioridade do programa esteve na urgência de criar o canal de produção e distribuição de conteúdo na região, ou seja, operacionalizar o programa em todos os países que aderiram ao projeto, aportar recursos, produzir e exibir no máximo de países da América Latina. Houve uma atenção especial para adesão de novos países ao projeto, tal crescimento certamente possibilitou o fortalecimento e o fomento à atividade audiovisual até mesmo nos países sem tradição de implementação de políticas para a produção autoral e documental nacional. Como exemplo, o Equador⁵², já mencionado aqui, que entre 1980 e 2005, produziu somente 12 longas-metragens em 35 mm (HERMIDA, 2007). Desde a criação da lei do cinema em 2006 que estabeleceu um Conselho Nacional de Cinematografia, em 05 anos, o Equador impulsionou seu cinema de tal forma que saltou para 182 filmes lançados. (HERMIDA, 2011).

Os requisitos sobre os realizadores previstos nos editais do DOC TV estavam centrados na exigência de comprovação da nacionalidade. Essa exigência de certa forma “sustentou” o discurso de fomentar a produção de obras realizadas por produtores independentes locais. No entanto, em diversas obras, nota-se os atravessamentos dessas definições de nacionalidades: na prática os autores extrapolaram as fronteiras e reafirmaram as identidades culturais justamente atravessando tais definições e assim capturando os traços comuns da região. No documentário “Isabel: a *criola*”, de Marcel Czombos, o realizador cruza as fronteiras da Argentina e Chile para retratar narrativas, culturas e raízes comuns. Ao mesmo

⁵² No Equador apenas em 2006 é implementada a Lei do Cinema e a criação do Conselho Nacional de Cinematografia do Equador. Apenas em 2016 com a publicação da Lei Orgânica de Cultura cria-se o Instituto de Cinema e Criação Audiovisual.

tempo que trata de uma narrativa que se passa na Argentina, comunica as origens de um estilo musical presente em toda América Latina. Os atravessamentos de algumas produções do DOC TV, quebraram conceitos sobre origem e fronteiras físicas, partilharam significados para aproximar as identidades dos povos, independente da demarcação do seu território.

Os objetivos da política audiovisual do programa foram centrados na reafirmação das identidades culturais, foi movimentar o meio audiovisual e social para construir experiências e representações do que se vive na cultura latino-americana. Produzir um movimento de diversificação dos conteúdos sobre a América Latina, oferecer aos meios de comunicação conteúdos que induzam processos de mudanças nos imaginários cristalizados, instigar um movimento de desenvolvimento cultural em um contexto de globalização e de massificação da informação.

Nesse sentido, o programa teve êxito, pois priorizou essa finalidade com diretriz básica, a cada edital de convocatória, os objetivos do programa eram reafirmados e interesses mercadológicos não mudaram essa essência. O DOC TV foi um programa idealizado para está efetivamente a serviço da sociedade, da difusão cultural e para fortalecer as emissoras participantes da rede, além de fomentar a criação de conteúdo audiovisual sobre as culturas de cada país. O formato do DOC TV buscou estar a serviço do pluralismo cultural da região e oferecer às emissoras justamente o que a sua grade de programação deveria oferecer à sociedade. O questionamento que o programa deixa em aberto é se há a possibilidade de conquistar tais objetivos sem uma TV verdadeiramente pública, como é o caso da América Latina.

4.1. TV PÚBLICA E A VEICULAÇÃO DO DOC TV AMÉRICA LATINA

No DOC TV, a televisão assumiu o papel de difundir as riquezas e a diversidade sociocultural representada nos filmes produzidos no programa, é a janela principal de exibição do programa e materializa a integração audiovisual. A finalidade do programa de comunicar cultura entre os povos, só ganha força e poder de difusão com o circuito de exibição na TV. Se para HALL (2006) a representação produz a cultura, o instrumento dessa produção e difusão de sentidos se materializa nessa proposta com a exibição dos filmes na televisão, em canais gratuitos e de maior acesso dos povos latinos. Ao todo são 22 emissoras que participaram da Rede DOC TV, conforme disposto no quadro abaixo:

Quadro 3 – Emissoras participantes da Rede DOC TV

Países	I edição	II edição	III edição	IV edição	V edição	VI edição
Argentina	Canal Encuentro	Canal Encuentro	Canal Encuentro	Canal Encuentro	Canal Encuentro	Canal Encuentro
Bolívia	Bolivia TV	Bolivia TV	Bolivia TV	Bolivia TV	Bolivia TV	Bolivia TV
Brasil	TV Cultura	TV Cultura	TV Cultura e TV Brasil	TV Cultura e TV Brasil	TV Brasil	TV Brasil
Chile	TVN	TVN	TVN	-	-	-
Colômbia	Canal Trece	Canal Trece	Canal Trece	Senãl Colombia	Senãl Colombia	Senãl Colombia
Costa Rica	Sinart Costa Rica TV	Sinart Costa Rica TV	Sinart Costa Rica TV	Sinart Costa Rica TV	Sinart Costa Rica TV	Sinart Costa Rica TV
Cuba	Televisión Cubana	Televisión Cubana	Televisión Cubana	Televisión Cubana	Televisión Cubana	Televisión Cubana
Equador	-	RTV Ecuador	RTV Ecuador	RTV Ecuador	RTV Ecuador	TV Legis. Del Ecuador
Guatemala	-	-	-	USAC TV	USAC TV	Canal Del Congreso
México	TV Metrop. Canal 22	TV Metrop. Canal 22	TV Metrop. Canal 22	TV Metrop. Canal 22	TV Metrop. Canal 22	TV Metrop. Canal 22
Nicarágua	-	-	-	Canal 6	Canal 6	Canal 6
Panamá	SERTV	SERTV	SERTV	SERTV	SERTV	SERTV
Paraguai	-	-	Paraguay TV	Paraguay TV	Paraguay TV	Paraguay TV
Peru	IRTP	IRTP	IRTP	IRTP	IRTP	IRTP
Porto Rico	Puerto Rico TV	Puerto Rico TV	Puerto Rico TV	Puerto Rico TV	Puerto Rico TV	Puerto Rico TV
República Dominicana	-	-	-	-	CERTV	CERTV
Uruguai	TNU	TNU	TNU	TNU	TNU	TNU
Venezuela	Venezolana de Televisión	Venezolana de Televisión	TVES	Teleaguara	Teleaguara	-

Fonte: Elaborado pela autora

Ao analisar a relação de emissoras que integram a Rede DOC TV, nota-se que ela é formada por um conjunto de televisões não-comerciais ou estatais, em sua maioria canais educativos, legislativos, culturais, financiados pelo governo dos respectivos países.

Para pontuar os tipos e formatos de televisões que compõem a rede DOC TV, interessou a esta pesquisa trazer uma breve descrição de cada televisão pertencente ao programa para evidenciar a distância de tais emissoras de uma definição como televisão pública:

O Canal Encuentro da Argentina é um canal educativo e cultural, criado em 2005 reconhecido pela Lei de Educação Nacional, está vinculada a Secretaria de Comunicação Pública, sua programação tem finalidade educativa de promoção de construção de uma cidadania crítica e diversa.

A Bolívia TV criada em 2009 – Empresa Estatal de Televisión Del Estado Pluracional de Bolivia, é uma televisão estatal pertencente ao Sistema Nacional de Radiodifusão.

No Brasil, a TV Cultura é gerida pela Fundação Padre Anchieta, mantenedora de outros canais de TV educativos, culturais e de rádio, é uma entidade de direito privado, financiada pelo Governo do Estado de São Paulo e por seus recursos próprios oriundos de serviços prestados ao próprio Estado como a programação da TV Assembleia e TV Justiça e para a iniciativa privada. A designação de um gestor para TV fica a critério da nomeação do Governo do Estado para o cargo de confiança.

A Empresa Brasileira de Comunicação (EBC) - TV Brasil - criada em 2007 por iniciativa do Governo de instituir pela primeira vez no país um sistema público nacional de televisão - herdou os canais de rádio e televisão geridos pela estatal Radiobrás e pela Associação de Comunicação Roquette-Pinto (ACERP). Contudo, a TV Brasil sempre enfrentou a dependência do Governo e suas interferências, mas desde 2016 vem se tornando cada vez mais uma televisão estatal, com interferências não apenas nos quadros de comando, como na programação e no conteúdo a ser veiculado e pautado, como já mencionado, atualmente está sob ameaça de desestatização.

No Chile, a Televisión Nacional de Chile (TVN) é uma empresa autônoma do Estado, constituída como pessoa jurídica de direito público, supervisionada pelo Conselho Nacional de Televisão (CNTV). A TVN se diferencia dos demais modelos de televisão latino-americana, pois se afirma como TV pública, mas possui um modelo

de autofinanciamento comercial, ou seja, vende espaço para publicidade e busca seguir com uma programação de televisão pública (OTONDO, 2012).

Os canais Canal Trece e Señal Colombia da Colômbia, são canais do Sistema de Medios Públicos – RTVC, entidade descentralizada gerenciada pelo Instituto Nacional de Televisão (Inravisión) e a Administración Postal Nacional (Adpostal), com finalidade de promover e potencializar o desenvolvimento cultural e educativo dos habitantes do território nacional.

A Costa Rica conta com o Sistema Nacional de Rádio e Televisão Cultural (SINART), que reúne canais de televisão e rádio, produz e veicula conteúdos de comunicação bem como se afirma como uma agência de publicidade que presta serviço ao setor público e iniciativa privada. Também possui um modelo de autofinanciamento a partir do desenvolvimento de negócios.

Em Cuba, a Televisión Cubana, é uma televisão aberta e de propriedade do Governo, administrada pelo Instituto Cubano de Rádio e Televisão (ICRT), é estruturada a partir dos canais: Cubavisión, Tele Rebelde, Canal Educativo e Canal Educativo 02.

A RTV Ecuador, é uma empresa estatal criada em 2007 no Equador, um dos poucos países sem tradição com relação às políticas de comunicação e cultura. A emissora contou com um investimento de U\$\$ 5 milhões do Banco do Desenvolvimento Econômico e Social da Venezuela, com provisão de recursos não reembolsáveis. Na última edição do DOC TV realizada em 2018-2019, a televisão legislativa do Equador – (TVL), pertencente à Assembleia Nacional do Equador, foi a coprodutora e responsável pela veiculação dos documentários do programa. A programação do canal está voltada às áreas legislativa, educacional e cultural.

Na Guatemala, a USAC TV, é uma televisão universitária que tem por finalidade divulgar a educação, ciência, arte, cultura nacional e universal. Na última edição do DOC TV, a coprodução foi estabelecida com o Canal Congreso de La República, que está a serviço do órgão legislativo da Guatemala.

A Televisión Metropolitana – Canal 22 do México, é uma emissora vinculada ao Ministério da Cultura, administrada pelo Conselho Nacional da Cultura e das Artes. Sua finalidade é a divulgação das expressões artísticas e culturais do México e do mundo.

O canal 6 da Nicarágua, pertence e é operado pelo Governo, tem cunho educativo, informativo e cultural. Ficou fora do ar por 16 anos e apenas em 2011, após

investimentos e restauração, o canal foi recuperado e voltou com as transmissões por sinal aberto e cabo.

A SERTV do Panamá, faz parte do Sistema Estatal de Radio y Televisión, foi criado como um meio de comunicação social de apoio ao Sistema Educacional, começou a funcionar em 1971 como Rádio e Televisão Educacional. Em 2004 houve a reestruturação e foi criado o sistema composto pela Estação de Televisão (SERTV) e três canais de rádio, mantendo a finalidade de produzir e difundir uma programação educacional, cultural e informativa.

Paraguay TV, é um canal recente, criado em 2011, contou com a cooperação do Ministério da Cultura do Brasil para garantir sua primeira participação no DOC TV, conforme mencionado no capítulo anterior. Apresenta-se como um canal estatal que com uma finalidade educativa, cultural e informativa, além também da divulgação das ações e programas relacionados às políticas públicas promovidas pelas instituições do Estado.

A TV Peru faz parte do Instituto Nacional de Rádio e Televisão do Peru (IRTP), é composto por quatro canais de TV e um de rádio, é uma entidade vinculada ao Ministério da Cultura e tem por finalidade a difusão de conteúdos educacionais, informativos e culturais.

A Puerto Rico TV, compõe a Puerto Rico Corporation for Public Broadcasting e está estabelecida desde 1949 como estação de rádio. Inaugurou as instalações de TV em 1958 e se tornou a primeira estação de televisão educacional da América Latina. Também opera com uma estrutura de autofinanciamento a partir do licenciamento de conteúdo e no desenvolvimento de novos negócios.

O mais recente integrante da Rede DOC TV é a CERTV da República Dominicana, integra a Corporación Estatal de Radio y Televisión (CERTV), operada e de propriedade do Governo dominicano, também opera sobre a lógica de autofinanciamento com a venda de espaço para publicidade de rádio e de televisão.

O Uruguai possui a TNU – TV Ciudad, canal aberto do Estado uruguaiano vinculado ao Ministério da Educação e Cultura, foi criado em 1963 como parte do Serviço Oficial de Radiodifusão, em 2002 passou a operar como uma unidade executora do Ministério. O canal é financiado pela comercialização de publicidade e pelo repasse de recursos públicos.

Por fim, a Venezolana de Televisión, foi estatizada em 1992, a partir de 2008 iniciou um processo de reestruturação de conteúdo e se converteu em uma televisão

estatal de publicidade e informação dos atos do governo. Fica a cargo do Ministério do Poder Popular e mantém relação de subordinação e dependência orçamentária do Governo.

Ao analisar o enquadramento conceitual e a própria gestão de cada emissora que compõe a Rede DOC TV é possível constatar que o programa operou em parceria com emissoras não-comerciais, as televisões relatadas estão distantes do conceito de televisão pública, como emissora independente com gestão organizada a partir do controle social e voltada aos interesses da sociedade.

A Rede DOC TV não foi composta de forma orgânica por emissoras interessadas nos conteúdos dos filmes, mas de forma quase deliberativa dados os acordos institucionais que determinavam a participação de cada país, também articulavam a televisão parceira que seria o canal exibidor do programa.

Assim como ocorreu no DOC TV Brasil, onde o MINC influenciou a adesão à rede de emissoras que não estavam associadas a Associação Brasileira de Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (ABEPEC), na versão América Latina, também ocorreu a participação de televisões até mesmo literalmente estatais, como as TVs do legislativo, para que o programa pudesse ser exibido nos países participantes.

O modelo e conceito de televisão pública não se trata de algo imutável, ele se molda às circunstâncias e condições de cada país, mas na América Latina não há uma televisão verdadeiramente pública. Há uma estrutura de instabilidades e conflitos que impedem o entendimento de seus valores, da noção de TV pública baseada no serviço público e independente (OTONDO, 2012). As televisões que compõem a Rede DOC TV, buscam preservar alguns objetivos de interesse público, mas nenhuma se aproxima de uma noção de serviço público de comunicação, uma televisão de acesso universal, referência identitária, acesso ao debate e informação, com ampla gama de programas, independência política, editorial e financeira. (OTONDO, 2012). Pensar em uma televisão verdadeiramente pública na América Latina é um projeto muito mais utópico do que possível de se tornar real. Em uma região em que a televisão privada se estabeleceu e consolidou sua audiência, será difícil mobilizar a opinião pública para compreender a importância de uma TV que vá na contramão dos excessos da TV comercial e dos dirigismos da TV Estatal.

O DOC TV serviu como indutor, deu os passos iniciais para levar essa discussão sobre a TV pública para a região como um todo, discutir essa possibilidade de TV e de política audiovisual voltada ao acesso à produção e fruição da cultura

nacional, pois assim se terá um espaço de reafirmação das identidades culturais, de integração social e cultural entre os povos. O DOC TV é uma pequena experiência que reforça a urgência do desenvolvimento de toda estrutura necessária para que o programa se realize em sua totalidade, mas para isso, falta para a América Latina, uma estrutura mínima para o audiovisual do Chile à Costa Rica.

O programa, mesmo que de forma limitada, buscou atender tais necessidades, os objetivos e o percurso de operação foi bem definido, porém, esbarrou na completa ausência dos recursos regulatórios, financeiros e estruturais para alcançar seus objetivos. A análise da execução do programa escancara a precariedade dos marcos regulatórios e acordos comuns para o audiovisual regional que não são traduzidos em ações concretas. A escassez de recursos financeiros para o audiovisual e o desinteresse político pela cultura, condena os cinemas nacionais a se perderem e a conviverem com a constante imprecisão sobre o futuro do audiovisual na região. Contudo, é importante evidenciar que o alcance de uma política audiovisual brasileira nunca chegou a um patamar internacional, como feito pelo DOC TV, uma política que foi capaz de se multiplicar em outras ações locais e viabilizar a construção de um projeto compartilhado latino-americano.

As possibilidades de difusão em um circuito de televisões públicas, não é possível com o atual conjunto de televisões não-comerciais na América Latina, mas abriu espaço para discussão conceitual sobre o que é a televisão pública. O que não impede que o programa assuma um novo desenho e opere também em parceria com outras mídias.

Na América Latina, tratar das políticas culturais como fato concreto em todos os países, é desconsiderar que parte deles, até os dias atuais, ainda não têm sequer um conselho de cultura e políticas públicas estabelecidas. O espaço cultural latino-americano ainda está desestruturado e instituições coexistem de forma arbitrária, sem a mediação de um plano de cultura. A integração audiovisual com ampla difusão de conteúdo nacional baseada no intercâmbio de símbolos e valores compartilhados, será possível, quando a produção audiovisual latino-americana se estabelecer de forma permanente, encontrar-se como produto cultural e ganhar espaço nos meios de comunicação, resultar de políticas públicas comprometidas com o desenvolvimento das culturas nacionais e com a afirmação das identidades culturais e suas representações sociais – para que assim os povos se vejam e sejam vistos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso seguido para construção da política audiovisual de integração do DOC TV América Latina, reúne a herança de lutas marcantes dos cinemas latino-americanos, as afinidades históricas, a diversidade cultural e o desejo de um mercado mais amplo para a produção audiovisual independente regional. O programa se diferencia entre as políticas culturais, justamente por sua criação reunir tantos anseios e as mãos de personalidades do cinema latino-americano que se desdobraram em criar alternativas de sobrevivência e resistência às dominações que lhes foram impostas.

Os projetos de integração dos cinemas latino-americanos que ganharam força a partir dos anos 1960, com iniciativas de cineastas e artistas que buscaram estreitar laços entre os cinemas da região, ofereceram ao programa uma trajetória de experiências e direcionamentos para que pudesse ser estruturado com objetivos tão definidos em prol dos cinemas nacionais. Percebe-se que a participação de personalidades como a do cineasta Orlando Senna, liderança do Cinema Novo no Brasil e um dos responsáveis pela criação do DOC TV, fez com que o desenho do programa fosse moldado conforme apresentado nessa pesquisa, como mencionou Gabriel García Márquez (2011), o DOC TV América Latina foi a materialização atualizada do sonho de uma geração.

As transformações políticas e a tomada do poder por governos democráticos na América Latina, possibilitaram a construção da política audiovisual inédita como a do DOC TV, de fomento à produção independente e de fortalecimento do espaço audiovisual latino-americano. A construção do programa em uma dimensão transnacional, também foi possível, pois outros mecanismos já estavam arquitetados como o Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-americano de 1989, a CAACI como organização internacional de desenvolvimento do audiovisual dos países ibero-americanos, e a FNCL, com uma atuação direta no fomento aos intercâmbios para a capacitação, produção e difusão do audiovisual latino-americano.

Todo histórico do DOC TV América Latina, o posiciona como um programa que se distanciou de exigências mercadológicas e o caracteriza como uma política definitivamente cultural, seus objetivos foram pautados por um conceito de cultura bem definido que se aproxima de um entendimento segundo a dimensão antropológica, que entende a cultura como a produção através da interação social que

vai resultar em diversos modos de pensar e sentir, para assim construir valores, manejar identidades e as diferenças (BOTELHO, 2001). Durante essa investigação foi possível identificar como a execução do programa levou em consideração a produção de cultura sob essas premissas, a forma como o programa adotou mecanismos para evidenciar sua proposta de promover a reafirmação das identidades culturais – uma vez que elas existem, os filmes as reafirmam – desde suas diretrizes aos processos de produção, a valorização da dimensão simbólica das representações da cultura, o foco no fortalecimento da cidadania e intercâmbio cultural do público.

O programa foi pretensioso, um formato muito aberto e de certa forma utópico, muito baseado na ideia que o formato por si só induziria a formação de um pólo de produção e exibição para os filmes, sem considerar qual seria a aderência deles aos circuitos audiovisuais capazes de comprar os direitos de exibição dos filmes para assim gerar retornos financeiros através dos licenciamentos. Portanto, faltou ao programa arquitetar como seria a trajetória dos filmes no pós-programa, não foi estruturado mecanismos capazes de garantir a difusão dos documentários em outras telas, para assim minimamente no longo prazo, alcançar seu objetivo de criar um mercado de difusão para o documentário latino-americano.

Conforme relatado nesta pesquisa, para os gestores do DOC TV, sua estrutura era o desenho ideal, um projeto vantajoso para emissoras públicas carentes de programação e de recursos para produzir conteúdo, mas esse posicionamento desconsiderou a fragilidade e instabilidade dessas emissoras, ao analisar a condição das TVs pertencentes à rede, nota-se como estão sob controle governamental, logo a aquisição de conteúdo audiovisual não se dá de forma espontânea em resposta a uma demanda de programação, outros aspectos estão em jogo como o próprio dirigismo que se mantém nessa condição das TVs analisadas.

A TV pública carente de conteúdo cultural e que busca no audiovisual independente local seus conteúdos, ainda não é uma realidade na América Latina, a rede DOC TV composta por televisões não-comerciais latino-americanas, só foi possível consolidar dada a influência institucional dos órgãos públicos que indicaram a participação de uma TV local no momento de adesão ao programa, fato que demarcou de forma direta essa entrada das tvs como coprodutoras dos filmes.

A força política de interesse dos governos de atuarem em parceria com a CAACI e de consciência dos benefícios de participação no programa foram decisórios para a execução do DOC TV e formação da rede de emissoras. Nos documentos

analisados nesta pesquisa, não há registro de demanda espontânea das TVs para o programa, mas sim do órgão de cultura participante de pontuar a emissora que estaria representando o país.

Toda a história do audiovisual na América Latina está marcada pela luta para construção de mecanismos próprios de produção, comercialização e distribuição que garantam condições mínimas de sobrevivência. Os obstáculos para alcançar uma indústria local são agravados pela fragilidade normatizada pelos governos locais e pelas barreiras impostas pela indústria estadunidense que desde 1915 está presente na região, com os escritórios de suas distribuidoras (BUTCHER, 2019), operando para interferir no mercado interno de forma a manter sua hegemonia.

A interferência dos EUA na região também se deu pela tradição importadora dos países latinos, quando os EUA tinham a urgência de atender e dominar os mercados dependentes dos países europeus, quando a Europa não tinha mais capacidade de atender as demandas de importação dada as limitações de produção e distribuição depois da Segunda Guerra Mundial. Assim, constituiu-se um ambiente favorável para a incorporação dos EUA no mercado latino-americano, inicialmente para suprir as demandas deixadas pelos países europeus, mas com base em todo um estudo do potencial consumidor e de comportamento, somado a conveniência e servidão dos governos locais, foi criado o ambiente propício para a concretização do projeto de dominação e assim começaram a atuar ativamente para desproteger os cinemas nacionais. São mais de cem anos de soberania da indústria estadunidense no mercado audiovisual latino-americano, como potência econômica, cultural e social capaz de promover a interferência direta na soberania dos países, a colonização dos imaginários e a ingovernabilidade de governos locais, os EUA se tornaram a única nação a acumular a liderança industrial, financeira, militar e principalmente cultural.

O mercado latino-americano arrecadou apenas com a receita de bilheteria das salas de cinema o total U\$\$ 2,7 bilhões para a indústria estadunidense em 2019. Só o Brasil e o México, estão relacionados no ranking dos 20 principais mercados internacionais de bilheteria, arrecadaram ao todo U\$\$ 1, 7 bilhões para os EUA (THEME REPORT, 2019). De acordo com a última pesquisa publicada pelo Observatório Iberoamericano Audiovisual (OIA) sobre as receitas com bilheterias de salas de cinema dos países membros da CAACI, o valor arrecadado em 2014 foi de U\$\$ 3.477.290.967,96 dólares. Deste montante, U\$\$ 2.771.197.137,30 dólares se referem às receitas dos países latino-americanos.

Quadro 04 – Receita bruta de bilheteria dos países membros da CAACI

RECEITA BRUTA 2007-2014 (DÓLARES)		
	2013	2014
ARGENTINA	196.585.285,20	234.787.159,84
ESPAÑA	615.401.505,97	629.832.722,99
BRASIL	811.666.931,40	832.111.889,27
MÉXICO	799.785.840,00	762.930.208,59
CHILE	118.100.456,00	111.561.998,00
VENEZUELA	225.568.581,07	371.775.298,28
PORTUGAL	79.608.247,80	76.261.107,67
COLÔMBIA	176.108.855,27	192.429.799,83
R. DOMINICANA	18.552.739,83	18.180.453,00
ECUADOR	48.588.493,00	57.744.860,00
PERÚ	125.000.000,00	140.000.000,00
URUGUAY	17.880.836,68	17.595.116,49
COSTA RICA	33.993.945,00	32.080.354,00
TOTAL	3.266.841.717,22	3.477.290.967,96

Fonte: Observatório Iberoamericano Audiovisual⁵³

Relacionando a pesquisa do OIA com os dados apresentados no Relatório da MPAA, sobre o ranking dos 20 principais mercados de bilheteria no mundo, reafirma-se o potencial de arrecadação dos países latinos, México (10º), Brasil (11º), Venezuela (16º) e Argentina (17º) arrecadaram o total de U\$\$ 2,2 bilhões em 2014 para os EUA.

Apesar do quadro acima de pesquisa da OIA apresentar dados apenas dos países membros da CAACI e do próprio relatório ter uma distância temporal significativa diante dos dados mais recentes apresentados dos relatórios da MPA, o cruzamento das duas fontes demonstra a alta lucratividade do mercado latino-americano para a indústria do cinema estadunidense.

A completa dominação do mercado audiovisual latino-americano, expõe como para os Estados Unidos o cinema é vetor estratégico e econômico, como compreendem sua importância e o utilizam para comunicar com o resto do planeta seu modo de vida, sua indústria e sua visão de mundo, sua dominação mais branda do que uma militar, ecoa mundo a fora e busca normatizar sua cultura como um padrão ligada à noção de progresso, o cinema retroalimenta essa imagem através dos

⁵³ Disponível em: <http://www.oia-caci.org/es/estadisticas/ingresos-brutos-de-compuerta-us-dollar/>. Acesso em 30/07/2021.

produtos estadunidense inseridos em seus filmes que contam com um grande sistema de distribuição para chegar ao máximo de telas fora de suas fronteiras.

Diante da triste condição de vulnerabilidade do audiovisual latino-americano dentro do seu próprio mercado, interessou a essa pesquisa, revisitar a história do cinema latino-americano para resgatar os instrumentos e forças que marcam a trajetória regional comum no audiovisual, para assim refletir sobre alternativas que podem ser acionadas para colocar o potencial das culturas locais centradas no desenvolvimento da produção endógena e na construção do audiovisual latino-americano como atividade permanente.

Dessa forma, a partir da análise do papel das políticas culturais, foi possível evidenciar que ela precisa ser direcionada para satisfazer as necessidades culturais da população, promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas e obter um consenso para um tipo de ordem ou de transformação social (CANCLINI, 1987). O foco da pesquisa esteve no estudo da política cultural do DOC TV por seus esforços em evidenciar as funções sociais e econômicas da cultura, de abrir espaço para as discussões sobre a urgência de criar redes de televisão verdadeiramente públicas no continente. Diante de tantos gargalos, o DOC TV buscou mobilizar as possibilidades de fortalecer o cinema local de forma que cada vez mais sua importância e impacto social seja percebido e seja colocado como prioridade, do Estado e da sociedade.

O avanço das políticas audiovisuais neoliberais alinhadas às condições que as *majors* impõem aos cinemas nacionais serviram, cada vez mais, para institucionalizar e tornar normativa a condição marginal da produção independente na América Latina. O audiovisual latino-americano fica à margem das regras impostas e dos artifícios criados para garantir a soberania da indústria estadunidense nos mercados locais. Ao ponto que em 2018, representantes da MPA, Netflix, Google e Facebook tornaram-se membros do Conselho Superior de Cinema⁵⁴ no Brasil. O órgão responsável por formular políticas públicas, como a própria cota de tela para garantir reservas mínimas para o mercado nacional, tem em seu quadro de conselheiros, representantes da indústria estadunidense. É a representação máxima da servidão e do desmonte das

⁵⁴ Nomeação Conselho Superior de Cinema. Decreto 03/12/2018 disponível em: <https://www.gov.br/casacivil/pt-br/centrais-de-conteudo/downloads/CSC/decreto-de-3-de-dezembro-de-2018.pdf/view> Acesso em 26/07/2021.

políticas, programas e ações públicas para o audiovisual brasileiro com reflexo em todo contexto latino-americano.

Neste cenário que se estabelecem cada vez mais medidas predatórias contra o audiovisual latino-americano, mascaradas como políticas audiovisuais, somada a concentração de incentivo para as maiores empresas do setor e o próprio desmonte das políticas de fomento, foi evidenciado nesta pesquisa como o DOC TV figura para a América Latina como projeto contra dominação cultural e um mecanismo local de proteção e fomento das culturas nacionais. Além disso, o programa pode ser considerado uma experiência positiva para as políticas culturais para além de sua realização, pois sua execução e até mesmo fragilidades fornece um diagnóstico dos gargalos e urgências do audiovisual na região e evidencia a urgência de maiores medidas de integração audiovisual. O DOC TV ousou chegar em países que até então não tinham sido percebidos como produtores de cinema, sem experiências de políticas culturais e sem perspectivas de desenvolvimento para o audiovisual.

Por maior que seja a instabilidade e as crise das políticas culturais, recorrer a trajetória do DOC TV, à história e aos caminhos de sobrevivência – para não dizer de guerrilha - que o audiovisual latino-americano já percorreu – fornece experiências e dados relevantes para uma análise de conjuntura das culturas nacionais, para assim, continuar a formulação de novos projetos de fomento e aprimoramento de outras iniciativas atentas às necessidades atuais do audiovisual na região.

Para traçar o estudo de caso sobre o Programa DOC TV América Latina, foi necessário revisitar a história por trás de sua construção, como projeto da FNCL e da CAACI, a história dos idealizadores e do próprio momento político de criação do programa, para assim localizar suas raízes e as aproximações com o ideais de afirmação de um cinema para o povo latino-americano se ver e reconhecer. O programa invés de recorrer a formatos já consolidados para as audiências locais, foi no caminho inverso e centrou-se na cultura viva, no que se vive e produz no cotidiano do povo latino-americano, como foco de matéria prima para os documentários que foram orientados a capturar fragmentos das identidades, capazes de produzir as identificações, estimular a empatia e acionar a alteridade.

O projeto tomou corpo e ganhou relevância por legislar e fomentar o desenvolvimento cultural a partir de uma perspectiva nacional frente à globalização. A estrutura criada de operação em rede para captação de recursos entre os países participantes, capacitação de realizadores a partir da troca de experiências em

encontros internacionais e a operação de exibição nas redes de televisões participantes do programa, consolidou um modelo de cooperação audiovisual internacional. Para além da estrutura que se estabeleceu para o DOC TV Brasil e América Latina, o programa consolidou o formato de política audiovisual e o Brasil exportou essa política pública para outros países, quando através da estrutura do programa brasileiro, replicou essa proposta de forma transnacional nas edições da Colômbia e da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP).

Na pesquisa aqui desenvolvida foi possível catalogar e sistematizar pela primeira vez os dados dispersos sobre o programa e apresentar um mapa da estrutura política e institucional que possibilitou a construção dessa política audiovisual de integração latino-americana. O DOC TV América Latina, ao longo dos seus quase quinze anos, traz como resultado a realização de 91 filmes sobre os países latino-americanos. O conjunto de filmes buscou estabelecer um diálogo entre as obras, ao apresentar narrativas carregadas de significados sobre os territórios e com atenção à valorização das culturas vivenciadas no interior das comunidades, suas heranças históricas e uma abordagem de denúncia social para enfatizar o que ainda cabe às sociedades modernas enfrentar.

No conjunto de filmes produzidos no programa há uma predominância de documentários que retratam o cotidiano local, abordando histórias sobre os símbolos, territórios e situações sociais que dão sentido à percepção da nação a partir das experiências compartilhadas entre os povos. Alguns filmes apresentaram cenários e polémicas culturais, como a associação indiscriminada da folha de coca à cocaína na Bolívia, o território ocupado por sucata em Porto Rico, o acervo histórico de fotografia documental sobre a vida cotidiana do povo marginalizado no México ou com os registros dos cidadãos comuns e suas diferenças culturais. Alguns documentários como *Tule Kuna: cantamos para não morrer*, escancaram a luta dos povos originários para permanecerem em seus territórios com vínculos ancestrais e afetivos, mas que são perturbados pela perseguição militar, ameaça de desapropriação e isolamentos de suas terras dos centros e de infraestrutura social básica.

Os filmes também ofereceram um olhar mais próximo sobre o cotidiano dos povos indígenas, ribeirinhos e caiçaras apresentados nos documentários, são um convite ao público para se colocar no lugar do outro, sentir e conhecer outras realidades vividas pelas populações tradicionais, que também devem ser reconhecidos como parte das identidades nacionais. Os documentários produzidos

desde a primeira edição, buscaram ser propagadores de representatividade, são filmes com potenciais de ampliação da visão de mundo do público, além de apresentar também as problemáticas sociais, o que se vive no interior de seus territórios, pautados por discursos sobre a vontade de melhorar as condições de vida. Os documentários escancaram a pobreza, violência policial, a opressão capitalista e as injustiças sociais a partir de contra narrativas às histórias oficiais.

Os documentários do programa registraram a vida cotidiana em suas narrativas, de forma a servir como instrumento para comunicar as identidades e ativar as competências culturais do público como espectador, a socialização da experiência criativa e o reconhecimento das diferenças como ponte para o intercâmbio cultural. Ao mesmo tempo que oferecem um registro histórico de realidades que não estão presentes na mídia popular com a complexidade que são apresentadas através dos filmes produzidos a cada edição do programa.

Diante desse retrospecto, é importante notar que para além de um mero projeto audiovisual, o DOC TV pode ser entendido como um instrumento de fortalecimento da produção independente em cada um dos países membros da rede formada para realização do programa, a estrutura do programa proporcionou que cada país vivenciasse a experiência de participação em uma gestão cultural transnacional, subordinada a prioridade coletiva de integração cultural.

A avaliação dos resultados do programa não se dá de forma quantitativa, até mesmo pela própria falta de visibilidade do programa, limitações pela falta de monitoramento e publicidade de dados sobre a audiência das TVs, por exemplo. Contudo, a sua grande contribuição para o audiovisual latino-americano está em sua própria realização, por seus objetivos de reafirmar as culturas nacionais latino-americanas, produzir empatia e acionar o espectador a refletir sobre outras realidades, buscar aproximar o público dos conteúdos nacionais e refletir sobre as identidades por meio de filmes que retratam diversas histórias vividas em diferentes países do mesmo continente.

Como aponta Hall (2016), a representação produz a cultura, dessa forma, a linguagem audiovisual é um recurso material para estabelecer os processos de comunicação de cultura entre os povos, uma obra audiovisual que atravessa os territórios passa a comunicar significados que em uma estrutura potente de comunicação pode de fato influir no campo social e mobilizar novas reflexões sobre o

que se vive em cada parte da região. No DOC TV, o filme documentário foi o meio mais “realista” de retratar as múltiplas realidades e comunicá-las entre os povos.

Toda trajetória do programa serve como modelo para as políticas audiovisuais em prol do fortalecimento das culturas nacionais e acesso dos cidadãos aos programas que servem aos seus direitos culturais, em contraponto com as políticas que estão submetidas à interesses comerciais e que acabam por marginalizar a produção independente, principalmente a produção cultural que de imediato não se apresenta como um negócio capaz de gerar retorno financeiro.

No percurso da presente pesquisa, foi relevante realizar uma abordagem conceitual sobre as identidades culturais e como pode ser entendida como parte de uma política pública, justamente pela fragilidade do audiovisual latino-americano dificultar a reafirmação das identidades locais, a consciência e o sentimento de pertencimento cultural do povo latino-americano. Ao recorrer a história de dominação e as consequências do colonialismo na América Latina, são evidenciados os apagamentos culturais que são sistematicamente orquestrados e legitimados pelas classes dominantes, que se encapsulam em estruturas institucionais que a partir do seu poder de comando excluem certas vozes, estéticas e representações. Tal condição impôs à América Latina, a falta de representação das diferentes culturas nos meios de comunicação, a exclusão da representação das práticas simbólicas de um povo heterogêneo.

O atraso histórico em relação a democratização da comunicação, a ausência de uma televisão pública, somada a alta concentração midiática da região, produzem os vazios informativos e a perpetuação de uma comunicação que beneficia poucos e cujos compromissos públicos não são respeitados (SUZINA, 2018). Tal contexto, expõe como ações de afirmação das identidades culturais são urgentes e no caso do DOC TV foi instrumentalizada como estratégia para que os filmes do programa servissem como dispositivos discursivos para registrar e fomentar tudo que represente a cultura viva latino-americana e que está ausente nas mídias populares.

Se na história das políticas culturais, a identidade nacional já foi instrumentalizada como estratégia de legitimar marcadores sobre o que representa a ideia de país, nacionalidade e até de Nação, para encastelar o povo como sinônimo de obediência e servidão aos governos militares. No programa, os esforços estavam na contramão da triste tradição das políticas culturais latino-americanas, o objetivo foi produzir representatividade e construir pontes entre os povos.

As condições de criação da política do programa também estavam direcionadas a garantir condições para a produção de obras audiovisuais que serviriam às identidades culturais como elementos discursivos que evidenciassem as singularidades, aproximações e compartilhamentos entre os povos latinos. Impulsionar na esfera pública, experiências que levassem o espectador a refletir sobre como há diferenças, similaridades e atravessamentos históricos e até geográficos entre os povos latino-americanos.

Se a carência histórica de representação é um problema central da comunicação e da cultura na América Latina, o DOC TV buscou criar mecanismos que minimizassem essas faltas e também pode ser considerado como um instrumento de fomento para estruturação dos sistemas de comunicação pública da região.

Nos últimos anos, muitas transformações ocorreram na estrutura das políticas culturais, entre elas a mais representativa foi a inclusão das políticas afirmativas pelo governo brasileiro, como um mecanismo para inclusão do conjunto social, da diversidade e da participação de todos os grupos que compõem a sociedade. Tal fato não quer dizer que as políticas afirmativas possibilitaram a inclusão de todo conjunto social na prática da cultura, mas abriu canais de participação para os mais variados grupos e sujeitos políticos de cultura, remediaram questões quando ações se desdobraram em fomento para projetos de realizadores dos grupos LGBTQIA+, ciganos, quilombolas, população indígena, entre outros grupos. A ausência desses grupos em iniciativas anteriores trouxe à tona a fragilidade dos discursos de desenvolvimento da cultura que excluíram por tanto tempo certas vozes.

A consolidação das políticas afirmativas é resultado do próprio fortalecimento de grupos historicamente marginalizados que reivindicaram seus direitos de participação cultural. No entanto, no DOC TV América Latina, não houve a inclusão dos instrumentos das políticas afirmativas, criar os meios de representação contra hegemônicos, não garantem por si só a representatividade da totalidade dos povos, justamente por não alcançarem a maioria da sociedade, bem como, por não ocupar espaços ao ponto de mudar substancialmente as estruturas sociais. Tal limitação, contudo, não desacredita a importância formativa e de indução da produção audiovisual independente do programa, mas é importante destacar que não há registros em todo material estudado para essa pesquisa, sobre medidas para mapear e a estabelecer critérios para reconhecer as diferenças existentes entre os

realizadores, não houve nos processos de seleção medidas para ampliar a participação das minorias.

Sobre a Rede DOC TV, cabe destacar que diante das profundas fragilidades da comunicação pública, da dificuldade de entendimento conceitual e do próprio questionamento sobre sua existência na América Latina, o DOC TV colaborou com as discussões sobre a necessidade de se ter esse veículo como um instrumento democrático e a serviço dos cidadãos. Foi apontado na pesquisa que não há uma televisão pública na Rede DOCTV, pode-se considerar que as emissoras que integraram o programa na verdade são televisões não-comerciais. Assim, o programa escancara a condição da TV pública e a reforçou como meio de comunicação que produz informação e aciona a criação de valores, quando está a serviço de comunicar uma produção como as realizadas pelo DOC TV, pois de imediato contribui com o desenvolvimento da cidadania crítica e com um pensamento reflexivo que em contato com narrativas contra hegemônicas vão oferecer ao público outros elementos para construção de sentidos.

O público latino-americano que está mais em contato com uma mídia que reproduz narrativas hegemônicas na televisão comercial, encontra na produção do DOC TV, conteúdos construídos a partir das experiências de realizadores locais que tiveram a oportunidade de registrar em seus filmes as múltiplas culturas para incentivar o espectador a questionar as imagens e narrativas que estão presentes nos discursos das mídias populares. A inclusão da televisão na política pública, ressignificou seu papel no audiovisual, a posicionou como um instrumento de difusão e de construção das culturas nacionais, pois possibilita que se comunique cultura entre os povos com maior alcance, e nesse sentido, o programa foi um projeto deliberado para a construção de memória, representação simbólica e difusão de valores e símbolos entre os povos latinos, portanto, depende da força e alcance de uma mídia como a televisão.

De modo geral, o DOC TV foi arquitetado para atuar em três principais problemas culturais e de comunicação crônicos na América Latina: a falta de representação das diferenças culturais, a precariedade de espaço no mercado para a produção e difusão do audiovisual nacional, a ausência de conteúdo independente e a própria sobrevivência das televisões não-comerciais.

A falta de representação foi abordada com a ênfase na construção de narrativas pensadas para comunicar as identidades culturais, a deficiência de adesão ao

mercado foi intermediada com a difusão direta na televisão, e, sobre as televisões o DOC TV evidenciou a carência das emissoras e como a TV pública não se consolidou na região, fato que gerou certa mobilização e trouxe essa discussão para fóruns e debates realizados em paralelo ao programa.

Ao longo dos anos, o formato do programa não acompanhou as transformações tecnológicas, não se atualizou incluindo as novas formas de consumo de conteúdo audiovisual com as plataformas de *streaming*, os próprios meios de captação, mídias e formatos que nos últimos 15 anos mudaram a dinâmica do audiovisual. Tal fato impõe a reestruturação do programa para garantir a sua própria democratização de acesso, com a atenção à própria tecnologia audiovisual, além de rever a própria produção dos filmes apenas no formato exclusivo para TV.

O DOC TV a partir de 2016 passou a disponibilizar parte do catálogo dos filmes realizados na plataforma Ibermedia Digital, mas a plataforma é de acesso limitado a instituições culturais e de ensino, o que limita o acesso do grande público. O próprio programa não dispõe de um canal oficial que concentre todos os filmes e dados sobre os documentários realizados, a integração audiovisual que poderia ser fortalecida a partir de mecanismos online ainda não é uma realidade para o programa.

O ideário do cinema novo que lutou por uma comunicação engajada, preocupada com as identidades culturais e de resistência às ações de exclusão cultural, foi atualizado por meio dos atores sociais envolvidos com a criação do DOC TV, pelo programa criaram uma identidade coletiva (CASTELLS, 2002), como grupo de resistência em favor das culturas locais, atores sociais que se organizaram frente a luta em defesa dos direitos culturais, sendo eles, os indutores para criação e manutenção das políticas culturais. O DOC TV carrega as lutas de grupos com identidade coletiva de resistência, composto por atores sociais que buscam fomentar a representatividade das culturas nacionais e vislumbram um futuro para o audiovisual e de acesso aos direitos culturais para os povos latinos de forma permanente.

A marca do DOC TV para o audiovisual na América Latina, certamente está na construção de uma política estruturante que propôs uma sistematização dos eixos da cadeia do audiovisual para fomentar a produção e a distribuição de conteúdos nacionais, um avanço em direção a um horizonte de integração, a partir de três grandes ações: a regionalização da produção independente, a articulação de um circuito exibidor na televisão e a criação de mercado para difusão da produção audiovisual latino-americana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHUGAR, Hugo. **A política cultural no acordo Mercosul**. Estudos Avançados. 8(20), 215-229.1994. Disponível em: <
<http://www.journals.usp.br/eav/article/view/9656/11226> > Acesso em 27/03/2020.

AQUINO, Rubim Santos Leão de; e outros. **História das sociedades: das sociedades modernas às atuais**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico. 1982.

ARIAS, Patricio Guerrero. **La cultura – estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridade y la diferencia**. Ediciones Abya-Yala, Quito, 2002.

BARBERO, Martín. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Editora UFRJ, Rio de Janeiro, ed. 1997 e 2015.

BARRETO, Ivan Farias. **O uso da folha de coca em comunidades tradicionais: perspectivas em saúde, sociedade e cultura**. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.20, n.2, abr.-jun. 2013, p.627-641.

BARROS, José Márcio (Org.). **Diversidade Cultural: da proteção à promoção**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

_____. **Cultura e diversidade: noções iniciais**. José Márcio Barros/Ministério da Cultura/UFRGS, 2014. 102 p.

BESKOW, Cristina. **O documentário no Nuevo Cine Latino-americano: olhares e vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba)**. Tese (doutorado em cultura audiovisual e comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2016

BOLÍVAR, Simón. **Carta da Jamaica**. Colección Unidad Nuestra Americana. Comisión Presidencial para la Conmemoración del bicentenário de la Carta de Jamaica, 1815 – 2015. Embaixada da Venezuela no Brasil. Brasília, 2015.

BOTELHO, Isaura. **Dimensões da cultura e políticas públicas**. In: São Paulo em Perspectiva. vol. 15, nº 2p. 73-83, São Paulo, abril/junho de 2001.

BRASIL. **Programa cultural para o desenvolvimento do Brasil**. Ministério da Cultura e o Centro de Gestão e Estudos Estratégicos - CGEE. Brasília, 2006.

CAETANO, Maria do Rosário (org.). **DOC TV Operação de Rede**. 1. Instituto Cinema em Transe, São Paulo, 2011.

CALABRE, Lia. **História das políticas culturais na América Latina: um estudo comparativo de Brasil, Argentina, México e Colômbia**. Revista Escritos, Ano 7, nº 7. Rio de Janeiro: FCRB, 2013, p. 323-345.

_____. **Cooperação internacional na América Latina: um olhar histórico**. In: Organización de Estados ibero-americanos. (Org.). Papeles Iberoamericanos. 1ed. Madrid: Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2010, v.1, p. 87-96.

CANCLINI, Nestor. **Por qué legislar sobre industrias culturales**. Nueva Sociedad San José, nº 175, p. 60-69, set./out.2001.

_____. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. Tradução da introdução Gênese Andrade. 4.ed. 4. Reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. **A melhor política cultural é a que não existe?** In: Política cultural: conceito, trajetória e reflexões / Néstor García Canclini; organizadores Renata Rocha e Juan Ignacio Brizuela. EDUFBA, Salvador, 2019.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. Tradução Klauss Brandini Gerhardt. Volume 2. Paz e Terra. São Paulo, 1999.

CASTORIADIS, C. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro, Paz e Terra. 2000.

CASTRO, Fidel. **Palabras a los intelectuales**. Havana/ Cuba. Disponível em: <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>> .Acesso em 15/01/2020.

CERVO, Amado Luiz. **Inserção Internacional: formação dos conceitos brasileiros**. Editora Saraiva, São Paulo, 2008.

CINEMATECA, Nacional da Nicaragua. **Miskitu: um documental sobre nosotros mismos**. Ópera prima, Rebeca Arcia. 2014. Disponível em < <https://www.cinemateca.gob.ni/miskitu-un-documental-sobre-nosotros-mismos/>> Acesso em 09/08/2020.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia**. En: Crítica y emancipación: Revista latino-americana de Ciências Sociais. Año 1, nº 1 (jun. 2008 -). Buenos Aires: Clacso, 2008.

_____. **Cultura e Democracia**. 6ª Edição. São Paulo: Cortez. 1993.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispanico-americano**. Perspectiva. São Paulo, 2015.

CNAC, Gobierno Bolivariano de Venezuela. **DocTV Latinoamérica abre convocatória com um tema em común: la felicidad**. 2015. Disponível em < <http://www.cnac.gob.ve/?p=5094> > Acesso em 09/08/2020.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Tradução Viviane Ribeiro. EDUSC, Bauru, 1999.

CULTURA, Ministério da. **Documentários a U\$\$ 100 mil**. 2006. Disponível em < <http://cultura.gov.br/documentarios-a-us-100-mil-60436/> > Acesso em 29/07/2020.

CULTURA, Paraguay. **Diálogo de creadores paraguayos com la Coordinadora General de DOC TV III**. 2011. Disponível em < <http://www.cultura.gov.py/2011/07/dialogo-de-creadores-paraguayos-con-la-coordinadora-general-de-doctv-iii/> > Acesso em: 08/08/2020.

DAMÁZIO, Eloise da Silveira Petter. **Multiculturalismo versus Interculturalismo: por uma proposta intercultural do Direito**. Desenvolvimento em Questão, [S.l.], v. 6, n. 12, p. 63-86, out. 2011. ISSN 2237-6453. Disponível em: < <https://www.revistas.unijui.edu.br/index.php/desenvolvimentoemquestao/article/view/160> > Acesso em: 08/02/2020.

EBC. **Lançamento do DOC TV América Latina leva documentários inéditos a mais de 28 milhões de pessoas do continente**. 2010. Disponível em < <https://tvbrasil.ebc.com.br/doctval/bastidores/lancamento-do-doctv-america-latina-leva-documentarios-ineditos-a-mais-de-28> > Acesso em 08/08/2020.

EL TELÉGRAFO. **El 4to TV se proyecta desde el 25 de agosto**. 2014. Disponível em < <https://www.elselegrafo.com.ec/noticias/cultura/1/el-4to-doc-tv-se-proyecta-desde-el-25-de-agosto> > Acesso em 09/08/2020.

EL PAÍS. **Documentários latinos para ser feliz**. Andrés Rodríguez. 2016. Disponível em < https://brasil.elpais.com/brasil/2016/09/17/cultura/1474075013_177560.html > Acesso em 09/08/2020.

FICO, C.; FERREIRA, M. M.; ARAUJO, M.P.; QUADRAT, S.V. (org.). **Ditadura e Democracia na América Latina: balanço histórico e perspectivas**. Editora FGV. Rio de Janeiro, 2008.

FRANCHI, Carlos. **Linguagem – atividade constitutiva**. Revista do Gel, nº especial, p. 37-74, 2002.

FRANCIA, Aldo. **Nuevo cine latino-americano em Vinã del Mar**. Artécien/Cesoc Ediciones. Santiago, 1990.

GAUDICHAUD, Franck. **O Refluxo conservador e tensões regressivas na América Latina: os governos “progressistas” em seu labirinto**. Disponível em < <https://revistas.pucsp.br/index.php/ls/article/view/47435> > Acesso em 20/02/2021.

GARDNIER, Ruy. **Como se constrói um país**. In: Cinema Brasileiro Anos 90: 9 questões. Rio de Janeiro: Centro Cultura Banco do Brasil, p. 21-22.

GETINO, Octavio. **Cine y Televisión en América latina: producción y mercados**. Lom Ediciones LTDA. Santiago, 1998.

GETINO, Octavio; e SOLANAS, Fernando. **Prioridad del documental [1971]**. In PARANAGUÁ, Paulo Antonio (Org). Cine documental em América Latina. Madri: Cátedra, 2003.

GIL, Gilberto. **Discursos do ministro da cultura Gilberto Gil**. Cadernos do Do-In Antropológico. MINC. Brasília, 2003.

GIMÉNEZ, Gilberto. **Cultura, território e identidades**. In: BARBERO, Jesús M; et al (ed.). Cultura y Región. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2000: 87-132.

_____. **Cultura, identidad y metropolitano global**. Revista Mexicana de Sociología, 67, nº 3 (julio-septiembre, 2005), 483-512, México, D.F.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. 23. ed. [Trad. Adail Ubirajara Sobral; Maria Stela Gonçalves] São Paulo: Loyola, 1999.

HOLANDA, Karla. **Regionalizando a produção de documentários? Doc Tv, Ciberlegenda**, (UFF. Online). V. 1, p. 23-34, 2013.

IBERMEDIA. **Artículos - Isabel la Criolla: los sonidos de la América prehispanica**. Por Juan Mocciaro. Fonte: Jornal Río Negro. 2018. Disponível em < <http://ibermediadigital.com/ibermedia-television/articulos/isabel-la-criolla-los-sonidos-de-la-america-prehispanica/> > Acesso em 09/08/2020.

ICAU. **Doctv Latinoamérica III em La Habana, Cuba**. 2011. Disponível em < <https://icau.mec.gub.uy/innovaportal/v/11356/3/mecweb/doctv-latinoamerica-iii-en-la-habana-cuba?search=yes>> Acesso em 09/08/2020.

ICAU. **Informe DOCTV Latinoamérica**. 2014. Disponível em < <https://icau.mec.gub.uy/innovaportal/v/54051/3/mecweb/informe-doctv?search=yes> > Acesso em 08/08/2020.

IPOLE, Instituto de Investigación e Desenvolvimento em Política Linguística. **Directora del documental “Miskitu” considera imprescindible grabar a los personajes em su lengua materna**. 2014. Disponível em < <http://ipol.org.br/directora-del-documental-miskitu-considera-imprescindible-grabar-a-los-personajes-en-su-lengua-materna/>> Acesso em: 09/08/2020.

JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador: 2002, EDUFBA.

JOSE, Ângela. **Olney São Paulo e a Peleja do Cinema Sertanejo**. 1ª ed. Editora Quarteto. Rio de Janeiro, 1999.

LA PRENSA. **DOC TV Panamá Estreno de “El último soldado”**. Redacción Digital La Estrella. 2010. Disponível em < <https://www.laestrella.com.pa/cafe-estrella/cultura/100814/doctv-panama-estreno-soldado> > Acesso em 08/08/2020.

LATAM, Cinema.com. **DOCTV Latinoamérica cumple 12 años: balance y perspectivas em entrevista con su coordinadora, Tanya Valette**. 2018. Andrés D’Avenia. Disponível em < <https://www.latamcinema.com/entrevistas/doctv-latinoamerica-cumple-12-anos-balance-y-perspectivas-en-entrevista-con-su-coordinadora-tanya-valette/> > Acesso em 09/08/2020.

_____. **El desarme de la sociedad civil, tema del capítulo argentino de DocTV**. Por Ad’a. 2016. Disponível em < <https://www.latamcinema.com/el-desarme-de-la-sociedad-civil-tema-del-capitulo-argentino-en-doctv-latinoamerica/> > Acesso em 09/08/2020.

LIPOVETSKY, G.; SERROT, J. **A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. Tradução Maria Lúcia Machado: Companhia das Letras, 2011.

MANEVY, Alfredo. **Os dez mandamentos do Ministério da Cultura na gestão Gil e Juca**. Cadernos CENPEC, v. 7, p.103-115, 2010. Disponível em < <https://core.ac.uk/download/pdf/190140576.pdf> > Acesso em 08/03/2021.

MPAA. **Theme Report 2019**. Disponível em: < <https://www.motionpictures.org/wp-content/uploads/2020/03/MPA-THEME-2019.pdf> > Acesso em 15/08/2020.

MPA. **Theme Report 2020**. Disponível em: < <https://www.motionpictures.org/wp-content/uploads/2021/03/MPA-2020-THEME-Report.pdf> > Acesso em 23/03/2021.

MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: América Latina**. Coleção cinema no mundo; v.2. São Paulo. Escrituras Editora, 2007.

MINAYO, M.C.S. **O Desafio do Conhecimento: Pesquisa Qualitativa em Saúde**. 10. ed. São Paulo: HUCITEC, 2007.

MOREIRA, S. **Análise documental como método e como técnica**. In BARROS, A, DUARTE; J. Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação. São Paulo, Atlas, 2011.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário: Ensaio de Antropologia**. Tradução António Pedro Vasconcelos. Moraes Editores. Lisboa, 1970.

MUANIS, Felipe. (2014). **MTV Brasil e o Ocaso do Fluxo**. Novos Olhares, 3(2), 59-69. Disponível em < <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2014.90203> >. Acesso em 27/05/2022.

NINA SANTOS, Demetrio. **Hacia la democratización del cine y el audiovisual boliviano: del caos creador al arte y la imagem**. La Paz: Consejo Nacional del Cine, 2012.

NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. **O que é Nuevo Cine Latinoamericano? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas.** Tese (doutorado em comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

O GLOBO. **Se não puder ter filtro, nós extinguiremos a Ancine', diz Bolsonaro** Disponível em < <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/07/19/se-nao-puder-ter-filtro-nos-extinguiremos-a-ancine-diz-bolsonaro.ghtml> >. Acesso em 02/01/2022

OROZCO, G., & MILLHER, T. **A Televisão além de si mesma na América Latina.** MATRIZES, 12(3), 59-75. Disponível em < <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v12i3p59-75>>. Acesso em 09/03/2022

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura.** Brasiliense, São Paulo, 2007

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional.** 5ª ed. - 9ª reimpressão - Brasiliense, São Paulo, 2006.

OTONDO, Teresa Montero. **Televisão pública para quem e para quê? / Teresa Otondo.** São Paulo. Annablume, 2012.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. **Tradición y modernidade em el cine de América latina.** FCE, Madri, 2000.

PRYSTON, Angela. **Do Terceiro Cinema ao Cinema Periférico: estéticas contemporâneas da cultura mundial.** Revista Periferia: educação, cultura e comunicação, vol. 1, n.1, p. 79-89, PPGECC/UERJ: Rio de Janeiro, 2009.

RAMOS, Armando Capó. **Entrevista para o portal Ibermedia.** 2015. Disponível em < <http://ibermediadigital.com/doctv/entrevistas-doctv/entrevista-con-armando-capo-ramos/> > Acesso em 02/08/2020.

RECAM. **Programa DOC TV IB II América Latina**. 2010. Disponível em < <https://www.recam.org/?do=news&id=b4c87492979bccad04d8924af5bb5b27> > Acesso em 08/08/2020.

REGULAMENTO. **Termo de convocatória DOC TV AMÉRICA LATINA**. 2015. Disponível em < https://sistemas.mre.gov.br/kitweb/datafiles/Caracas/pt-br/file/doctv2015_BRASIL_conv.pdf >. Acesso em 26/07/2020.

RELVA, Cássia. **O imaginário latino-americano a partir das serie os latino-americanos**. In: II Interprogramas – XV Secomunica Comunicadores e Mutações: Cenários e Oportunidades. Universidade Católica de Brasília, 2016.

RIBEIRO, Darcy. **As Américas e a civilização: processo de formação e causas do desenvolvimento desigual dos povos americanos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RUBIM, A. Albino; Lindinalva. **Televisão e Políticas Culturais no Brasil**. In: Revista da USP. São Paulo: mar/abr/mai. 2004:16-29.

_____. Políticas culturais do governo Lula/Gil: desafios e enfrentamentos. Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação São Paulo, v.31, n.1, p. 183-203, jan./jun. 2008. Disponível em < <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/1242/1/Antonio%20Albino%20Canelas%20Rubim3.pdf> > Acesso em 12/01/2021.

SEIXAS, Renato. **Identidade Cultural a América Latina: Conflitos Culturais Globais e Mediação Simbólica**. Cadernos PROLAM/USP (ano 8 - vol. 1 - 2008), p. 93 – 120. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/prolam/article/view/82312/85285> > Acesso em 06 de fevereiro de 2020.

SENNA, Orlando. **Biografia precoce do DOC TV**. In: DOC TV Operação de Rede. 1. Instituto Cinema em Transe, São Paulo, 2011.

_____. **Entrevista com Orlando Senna. Depoimento: 30 maio 2009.**

Entrevistadores: Alexandre Barbalho, Anita Simis, Albino Rubim, Humberto Cunha e Taiane Fernandes. Salvador: Políticas Culturais em Revista, vol. 2, p.157-176, 2009.

Disponível em: <

<https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/3741/3638>>. Acesso em

10 de abril de 2021.

SOARES, Magda. **Linguagem e escola – uma perspectiva social.** 17^a ed. – 2^a impressão – Editora Ática, São Paulo, 2000.

SHOHAT, R. & STAM E. **Crítica da Imagem Eurocêntrica: multiculturalismo e representação.** São Paulo. Ed. Cosac Naify, 2006

SOLANAS, Fernando; e GETINO, Octavio. **Hacia um Tercer Cine. Apuntes y experiências para el desarrollo de um cine de liberación em el Tercer Mundo.** Havana/Cuba, 1969

STUART, Hall. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução Tomaz T.S. e Guacira L. Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 12 ed. Lamparina Rio de Janeiro, 2019.

_____. **Cultura e representação.** Organização e Revisão técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. – Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

TERRA. **Cinema equatoriano vive auge com 182 filmes em 05 anos.** 2011.

Disponível em < [https://www.terra.com.br/diversao/cinema/cinema-equatoriano-vive-auge-com-182-filmes-em-5-](https://www.terra.com.br/diversao/cinema/cinema-equatoriano-vive-auge-com-182-filmes-em-5-anos.d088a2f2fb56a310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html)

[anos.d088a2f2fb56a310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html](https://www.terra.com.br/diversao/cinema/cinema-equatoriano-vive-auge-com-182-filmes-em-5-anos.d088a2f2fb56a310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html)> Acesso em

22/02/2022.

TV BRASIL. **DOCTV estreia 2ª temporada com 14 documentários**. 2010.

Disponível em < <https://tvbrasil.ebc.com.br/doctval/episodio/sitio-53> > Acesso em 08/08/2020.

VASTO, César del Castro. **Artículo sobre El último soldado**. 2019. Disponível em < <http://ibermediadigital.com/doctv/articulos-doctv/sobre-el-ultimo-soldado/> > Acesso em 08/08/2020.

Villaça, Mariana Martins. (2002). **América Nuestra: Glauber Rocha e o cinema cubano**. *Revista Brasileira de História*, 22(44), 489-510. <https://doi.org/10.1590/S0102-01882002000200011>

VILLAÇA, Mariana. **Cinema Cubano: revolução e política cultural**. São Paulo: Alameda, 2010.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. Brasiliense. São Paulo, 2012.

YIN, Robert k. **Estudo de Caso: planejamento e métodos**. Tradução Daniel Grassi. 2ª edição. Bookman, Porto Alegre, 2001.

WILLMERSDORFF, Pedro. **Dívida da Ancine em fundo internacional põe em risco coproduções brasileiras**. O Globo Cultura. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/cultura/divida-da-ancine-em-fundo-internacional-poe-em-risco-coproducoes-brasileiras-1-24774618> > Acesso: 28/02/2021.

YODA, C. GUSTAVO. Portal Carta Maior. Entrevista Fernando Birri - A utopia continua nos fazendo caminhar. (2006). Disponível em: < <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia-e-Redes-Sociais/%27A-utopia-continua-nos-fazendo-caminhar%27/12/11125>> Acesso em 09/02/2020.

YUDICE, George. **A conveniência da cultura – usos da cultura na era global**. UFMG, Belo Horizonte, 2004.

ANEXO 1

Quadro 01 – Filmes produzidos no I DOC TV Ibero-América (2006-2007)

FILMES	PAÍS	DIREÇÃO	COPRODUÇÃO	SINOPSE
<i>Argentina e sua fábrica de futebol</i>	Argentina	Sergio Iglesias	CAACI / SECI, Canal Encuentro, INCAA e La Produ s.a.	Aborda a realidade de famílias que acreditam no futebol como um caminho para sair da pobreza.
<i>Inal Mama</i>	Bolívia	Eduardo López	CAACI/SECI, Empresa Nacional de Television Boliviana - ENTB, Conacine Bolivia e Imagem Propia SRL	Na prisão de São Pedro e na comunidade Guarani de Tentayapi, o filme apresenta a planta de coca de diferentes circunstâncias: como uma droga, como um produto medicinal, como fonte de exploração da mão-de-obra indígena, como substância utilizada em rituais e como instrumento de poder e injustiça.
<i>Jesus no mundo maravilha</i>	Brasil	Newton Cannito	CAACI/SECI, TV Cultura, SAV/MINC e EduCine	Discussão em torno dos valores da cultura da corporação policial no Brasil.
<i>A vingança de Ramón Ramón</i>	Chile	Ximena Salazar	CAACI/SECI, Televisión Nacional de Chile, Consejo Nacional de Las Culturas, Las Artes y El Patrimonio e Modo Prod.	Revisão dos fatos e acontecimentos que transformaram Antonio Ramón Ramón em um símbolo dos direitos dos trabalhadores.
<i>Tule Kuna: cantamos para não morrer</i>	Colômbia	Germán Piffano	CAACI/SECI, Radio Televisión Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura de Colombia e Piffano Mendoza & Cia	Retorno do povo Kuna do Panamá aos seus territórios ancestrais, na Colômbia, após o massacre de seis ancestrais por paramilitares colombianos.
<i>Querido Camilo</i>	Costa Rica	Daniel Ross e Julio Molina	CAACI/SECI, Sistema Nacional de Radio y Televisión S.A. - Sinart S.A. e Centro de Cine Latica de Pelicula Sistema	Narra o encontro de dois documentaristas, por meio de um telejornal, com seu amigo da Camilo Mejía, primeiro soldado americano a servir na Guerra do Iraque e a abandonar o Exército.
<i>Outra luta cubana contra os demônios e o Mar</i>	Cuba	Túpac Pinilla	CAACI/SECI ICAIC	Aborda conflitos vividos pelos moradores da vila de pescadores Carahatas, que resistem às tentativas das autoridades de deslocá-los

				para fora da área de incidência dos fenômenos climáticos, longe da costa marinha.
Héctor García, fotógrafo	México	Carlos Montes de Oca	CAACI/SECI, Instituto de Cinematografía – IMCINE, Televisión Metropolitana - canal 22 e Producciones P&P S.A. de C.V.	Segue os fotógrafos Héctor e María García pelo centro da cidade do México em busca da estética García, mestre da fotografia documental, retratava a vida cotidiana no México, especialmente a pobreza e a marginalidade.
Família	Panamá	Enrique Castro Ríos	CAACI/SECI, Sistema Estatal de Radio y Television - SERTV, Instituto Nacional de Cultura - INAC e Asociación Cinematográfica de Panamá - ASOCINE	O filme indaga se o que se entende por desenvolvimento está a serviço do ser humano ou se, ao contrário, o ser humano foi posto a serviço de variáveis de uma noção de desenvolvimento.
Homens do Maraión	Peru	Raúl Gallegos de La Piniella	CAACI/SECI, Instituto Nacional de Radio y Televisión Del Perú - IRTP - TV PERU e Cine y TV Teleandes SRL	Desafio da população ribeirinha e indígena Awaju para sobreviver em meio ao isolamento nas regiões remotas banhadas pelas águas do rio Maraión.
Ilha da sucata	Porto Rico	Karen Rossi	CAACI/SECI, Corporación para El Desarrollo de Artes, Ciencias e Industria Cinematográfica de Puerto Rico, Puerto Rico TV e Roka Productions	Aborda o fenômeno automobilístico em Porto Rico, desde sua entrada em navios cargueiros até o momento em que se transforma em sucata. Uma pequena ilha que abriga um número exorbitante de carros, e sua integração à cultura popular.
Dois Hitleres	Uruguai	Ana Tipa Lizarraga	CAACI/SECI, Televisión Nacional, Tevé ciudad, Canal 10 e ICAU	Retrato tragicômico de um país no qual a diversidade cultural, as peculiaridades históricas e a idiossincrasia de seus habitantes, permitem a existência de figuras surpreendentes.
O Louco	Venezuela	Belén Orsini	CAACI/SECI, C.A Venezolana de Televisión, CNAC e Viaudio C.A.	Aborda uma revisão histórica da vida e obra de Simón Rodríguez, um precursor do pensamento americano, semeou os primeiros ideias de emancipação e liberdade, cujo legado influenciou Simón Bolívar.

Fonte: Elaborado pela autora

ANEXO 2

Quadro 02 – Filmes produzidos no II DOC TV Ibero-América

FILMES	PAÍS	DIREÇÃO	COPRODUÇÃO	SINOPSE
<i>Memória de uma carta perdida</i>	Argentina	Cristiana Raschia	CAACI/SECI, INCAA EDUC.AR (Canal Encuentro), TV Publica Argentina e Tango Films	Encontro de cinco mulheres sobreviventes que dividiram a prisão política na Argentina entre 1975 e 1979.
<i>Bala Perdida</i>	Bolívia	Mauricio Durán Blacut	CAACI / SECI, Consejo Nacional del Cine – Conacine, Empresa Estatal de Televisión – Bolivia TV e Nairacine	Discute um crime político ocorrido nas Forças Armadas da Bolívia em 1982. O filme traz a história pessoal do diretor que com um ano de idade perdeu o irmão que cumpria serviço militar. Segundo os peritos militares, a morte foi provocada por uma bala perdida. Por auto-proteção e necessidade, a família decidiu esquecer o fato. Entretanto, o diretor desta obra optou em registrar o ocorrido e mexer na memória.
<i>Laura</i>	Brasil	Felipe Gamarano Barbosa	CAACI/SECI, TV Brasil, TV Cultura SAV/MINC e Vermelho Filmes	Aborda a realidade de uma imigrante latino-americano em Nova York.
<i>Sitio 53</i>	Chile	Rodolfo Garate	CAACI/SECI , TVN El Canal de Chile e Efetres Producciones	História de um cemitério da comunidade indígena - Pehuenche inundado após a construção de uma hidrelétrica pela empresa espanhola Endesa.
<i>Retratos da ausência</i>	Colômbia	Camila Marcela R. Triana	CAACI/SECI Canal 13, Ministerio de Cultura de Colombia e Fosfenos Media	Retrata a fragmentação familiar e a migração para as grandes cidades devido a falta de oportunidades de emprego no país.
<i>As cinco vidas de María Rodríguez</i>	Costa Rica	Alonso Arias, Gustavo Loría	Sistema Nacional de Radio y Televisión S.A. - Sinart S.A. e Centro de Cine Latica de Pelicula Sistema	Retrata da mulher porto-riquenha a partir das histórias de cinco mulheres com o nome.
<i>No corpo errado</i>	Cuba	Marilyn Solaya	CAACI/SECI, Instituto Cubano de Radio y Televisión ICRT, ICAIC e Audiovisuales Producción - Distribución	Retrata os questionamentos de uma mulher transexual cubana sobre a forma como construiu sua feminilidade, a partir de estereótipos e preconceitos da sociedade machista,

				patriarcal e hegemônica em que vive.
<i>Além do mal</i>	Equador	Miguel Alvear	CAACI/SECI Televisión y Radio de Ecuador E.P., RTV Ecuador, Consejo Nacional de Cinematografía Ecuador Tv e Ocho y Medio	A descoberta de um cineasta equatoriano de um cinema local autodidata e que as vendas superam os de qualquer outro filme profissional realizado por profissionais do Equador.
<i>Uma fronteira, todas as fronteiras</i>	México	David Pablos	CAACI/SECI, Instituto de Cinematografía – IMCINE, Televisión Metropolitana - canal 22 e La Chancla Producciones	Retrata a reunião de uma família depois de muito tempo separada no parque dividido por um enorme muro que delimita a fronteira entre o México e os Estados Unidos.
<i>O último soldado</i>	Panamá	Luis Romero	Sistema Estatal de Radio y Televisión - SERTV, Instituto Nacional de Cultura – INAC e Citera Producciones SA	Retrata a retirada das tropas militares, da transferência das terras e da administração do Canal do Panamá por meio de muitas lutas ao longo de quase cem anos de presença norte-americana no país.
<i>A fronteira</i>	Peru	Salomón Senepo González	CAACI/SECI, Instituto Nacional de Radio y Televisión Del Perú - IRTP - TV PERU e EjeVisual Producciones	Retrata o retorno do autor do filme a suas raízes andinas em uma viagem à comunidade Marankiari, na selva central.
<i>100.000</i>	Porto Rico	Juan Marquez	CAACI/SECI, Corporación de Puerto Rico para La Difusión Pública – Puerto Rico TV e Casa Grande Interactive Communications	Investiga a causa do problema de abandono de cães em Porto Rico.
<i>Com as mãos na terra</i>	Uruguai	Virginia Martinez	CAACI/SECI Televisão Nacional do Uruguai (TNU), Tevé Ciudad e Aceituna Filmes	Retrata a busca de um grupo de arqueólogos em um quartel pelos restos mortais de detidos desaparecidos durante a ditadura militar.
<i>Para vestir Santos</i>	Venezuela	Rossana Matecki	CAACI/SECI, C.A Venezolana de Televisión – TVES, CNAC e Kiiskakuna CA	Aborda uma viagem visual através de retratos de personagens emblemáticos: os que ficaram a vestir santos, os solteirões. São histórias de venezuelanos, que mostram a forma como interpretam o mundo.

Fonte: Elaborado pela autora

ANEXO 3

Quadro 03 – Filmes produzidos no III DOC TV América Latina

FILME	PAÍS	DIREÇÃO	COPRODUÇÃO	SINOPSE
<i>Pupila de mulher, olhar da terra</i>	Argentina	Florencia Copley	CAACI/SECI INCAA Canal Encuentro Cruz del Sur Cine	Retrata o retorno de Moira ao seu território mapuche. Os encontros entre mulheres indígenas que juntas preservam a cultura ancestral através da educação, da saúde e da música.
<i>Diário de piratas</i>	Bolívia	Alvaro Olmos Torrico	CAACI/SECI Consejo Nacional de Cine, Bolivia TV e Casa productora Moushon Studios	Retrata as causas e objetivos que levam duas mulheres a contrabandear produtos do Chile e do Peru para revender na Bolívia.
<i>Horizontes mínimos</i>	Brasil	Marcos Pimentel	CAACI/SECI, TV Cultura, TV Brasil, SAV/MINC e Anavilhana Filmes	Retrata os anseios da vida cotidiana de diferentes personagens que constroem suas histórias longe dos tradicionais cartões-postais de uma cidade.
<i>Dungun, a língua</i>	Chile	Pamela Little de La Torea	CAACI/SECI Consejo Nacional de La Cultura y las Artes, TVN Hemisferio Derecho Audiovisual LTDA	Aborda a preservação da língua “mapudungun”, original, na escola Mustafá Kemal Atatürk localizada a noroeste da cidade de Santiago, capital do Chile.
<i>A maldição, o milagre e o burro</i>	Colômbia	Ayoze O'Shanahan, Maria Fernanda Céspedes	CAACI/SECI Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura y Teveandina – Canal 13 e Making Docs	Conta a história de Gramalote, uma pequena comunidade do Norte de Santander, na Colômbia, que, através de seu povo dará testemunho de um fenômeno natural que destrói casas e não deixa vítima fatal.
<i>Ergonomia para Diana</i>	Costa Rica	Marcos Machado	CAACI/SECI, Centro Costarricense de Prod. Cinemat. Sistema Nacional de Radio y Tel. e Best Pict. System	Aborda o cotidiano de vários lares cartagineses (região de Taras de Cartago), retratando o universo sonoro único de cada um dos personagens que convivem com hipoacusia (perda auditiva).
<i>A Certeza</i>	Cuba	Armando Capó	CAACI/SECI, ICRT, ICAIC e Audiovisuales Producción - Distribución	Trata da fé e da vida comum de alguns moradores do município de Rafael Freyre, província de Holguín.
<i>Bisavó tem Alzheimer</i>	Equador	Iván Mora Manzano	CAACI/SECI, Consejo Nacional Cinematografía del Ecuador, Ecuador TV e La República Invisible	Narra o encontro entre avó e filha e de suas memórias: enquanto uma se forma, outra vai se apagando.

<i>Espantelho</i>	México	Ricardo Del Conde	CAACI/SECI Instituto Mexicano de Cinematografía, Canal 22 e Cuadernos de Cine	Retrata parte do processo de cultivo de arroz através de um personagem que trabalha como espantelho de pássaros.
<i>Caos na cidade</i>	Panamá	Enrique Pérez Ele	CAACI/SECI, SERTV e Jems Productions	Discute o processo de desenvolvimento urbano e seu impacto na qualidade de vida de dos panamenhos.
<i>Overava</i>	Paraguai	Mauricio Rial Banti	CAACI/SECI, Secretaria Nacional de Cultura, TV Pública de Paraguay, SICOM e El Tendedero Audiovisual	Apresenta relatos sobre tesouros enterrados no Paraguai em meados do século XIX, durante a guerra da Tríplice Aliança, que dizem ainda ser cuidados pelos espíritos de seus antigos donos que assombram quem tenta desenterra-los.
<i>Não há lugar tão diferente</i>	Peru	Felipe Degregori	CAACI/SECI, Ministerio de Cultura, CONACINE, TV Peru e Buenalettra Producciones SAC	Retrata o transporte de cargas pesadas e passageiros na rota Pucallpa-Iquitos, ambas localizadas na Amazônia peruana. Apresenta a selva peruana e o cotidiano dos ribeirinhos.
<i>Para a 3ª Aids</i>	Porto Rico	Lorenzo Valdez Lamar	CAACI/SECI, Puerto Rico TV-Corporación de Puerto Rico para la Difusión Pública e Playmedia Group.	Apresenta histórias e o cotidiano de cinco porto-riquenhos com mais de 65 anos que vivem com HIV e outros com AIDS. As histórias revelam como se sentem marginalizados não só pela sociedade, mas pela sistema de saúde que não está preparado para atendê-los.
<i>Tudo sobre meu mate</i>	Uruguai	Nelson Scartaccini	CAACI / SECI, Televisión Nacional Uruguay – TNU, Tevé Ciudad e BuenCine Producciones	Retrata o costume de tomar mate, os camponeses que colhem a erva-mate e a indústria que produz e o expande seu consumo. Uma viagem pela cultura do mate no Brasil, Paraguai, Uruguai e Argentina (road movie).
<i>A Marsha dos elefantes</i>	Venezuela	Henry Ramirez	CAACI/SECI, CNAC, Televisora Venezolana Social e Capibara Films	Um documentário descrito a partir dos símbolos da memória e da vida de Stephen Marsh Planchart, músico e poeta filho de uma cantora de Trindade/Venezuela e de um fuzileiro naval americano, nascido em uma base militar norte-americana em Trinidad e Tobago/Caribe.

Fonte: Elaborado pela autora

ANEXO 4

Quadro 04 – Filmes produzidos no IV DOC TV América Latina

FILME	PAÍS	DIREÇÃO	COPRODUÇÃO	SINOPSE
<i>Olhos da América</i>	Argentina	Anibal Ezequiel Garisto e Daiana Rosenfeld	CAACI/SECI, Ministerio de Cultura, INCAA, Canal Encuentro e Trival Media	Resgata, a partir de arquivos, a visão de uma jovem revolucionária, América Scarfó, e sua história com Severino Di Giovanni, uma das figuras mais importantes do anarquismo rio-platense. América apesar de ter permanecido no anonimato, ajudou a lançar as bases do anarcofeminismo argentino.
<i>Quinuera</i>	Bolívia	Ariel Sotó	CAACI/SECI, Bolívia TV, CONACINE e Rodante Films	Retrato íntimo e familiar da comunidade Villa Alota, ao sul de Potosí, dedicada ao cultivo da quinoa. Aborda a relação da comunidade com o cultivo da quinoa e a preservação de seus valores culturais e da natureza.
<i>Guataha (Ava)</i>	Brasil	Clarissa Knoll	CAACI/SECI, SAV/MINC, ANCINE, EBC, TV Cultura e Saracura Filmes	Aborda a viagem de Tupã Ñevangaju, uma xamã Ava Guarani de 85 anos de idade que mora numa aldeia no município de São Miguel Iguazu (Tríplice Fronteira) até a sua aldeia natal, no Paraguai, acompanhado de seus netos aprendizes e lhes transmite conhecimentos e memórias ao longo do caminho, mostrando a dialética entre os conflitos gerados pela globalização, dispersão dos índios Avá Guarani que viveram as margens do Rio Paraná e a preservação do patrimônio cultural da etnia.
<i>Travessia: entre a floresta e o mar muita coisa pode acontecer</i>	Colômbia	Alexander González Tascón	CAACI / SECI, Ministerio de Cultura, Senal Colombia - Sistema de Medios Públicos e Panchana Producciones	Retrata a jornada épica que uma família empreende para garantir sua sobrevivência. A família parte numa jornada que começa com a abertura de caminhos no meio da floresta para extrair árvores, arrastar os pesados troncos até o poderoso Rio Anchicayá e construir uma jangada para navegar até chegar ao mar. Uma viagem de mais de 40 horas para ir até Buenaventura revender a madeira.

Os caras da esquina	Costa Rica	Juan Manuel Fernández Escoto	CAACI/SECI, Centro Costarricense de Producción Cinematográfica y Sistema Nacional de Radio y Televisión e Bio Films Producciones	Apresenta o cotidiano de jovens moradores da periferia de San José, capital da Costa Rica, que buscam sobreviver em meio à marginalização, à pobreza, e à indiferença social. Uma esquina na comunidade se tornou um ponto de encontro para adolescentes que passaram a se dedicar a atividades como o rap, o estudo e a fé.
A Ilha e os signos	Cuba	Raydel Araoz	CAACI/SECI, ICAIC, Instituto Cubano de Radio y Televisión – ICRT e ICAIC Audiovisuales Producción - Distribución	Traça um panorama sobre a vida e obra do cartógrafo Samuel Feijóo retratadas através da revista Sinais e da cultura popular da região central de Cuba.
O segredo da Luz	Equador	Rafael Barriga	CAACI/SECI, RTV Ecuador – Televisión y Radio de Ecuador E.P., CNCINE Ecuador e Mayfe Ortega	Filme baseado em arquivo que revive a trajetória do cineasta, fotógrafo e escritor suéco Rolf Blomberg que se debruçou sobre o estudo das Ilhas Galápagos e a representação das identidades do país.
O voo do Azacuán	Guatemala	Rafale Gonzalez	CAACI/SECI, Ministerio de Cultura y Deportes, Casa Comal Arte y Cultura, USAC TV – La Televisión Alternativa, e Ek Balam Producciones	Apresenta um encontro metafórico ambientado na região de Huehuetenango, na qual duas espécies, aves e humanos, constroem uma linguagem para contar histórias sobre a migração. Enquanto os pássaros vão para o sul, os humanos vão para o norte.
A nação interior	México	Bulmaro Osornio Morales	CAACI/SECI Instituto Mexicano de Cinematografía, Canal 22 – Televisión Metropolitana e Axolote Cine	A partir da obra do pintor mexicano Daniel Lezama expõe uma nação que questiona sua identidade e mostra a sobrevivência pela sensibilidade do artista. A produção é um ensaio confessional que transita para a região interior em que a história social, a nação mexicana, o território existencial e a esfera do corpo constituem a olhada e o pulso do artista.
Miskitu	Nicarágua	Rebeca Arcia	CAACI/SECI, Canal 6, Cinemateca Nacional e Imaginate Films	Aborda a cultura e a migração do povo Miskito e a busca pela preservação de sua identidade mesmo fora da comunidade natal.

<i>Herói Transparente</i>	Panamá	Orgun Wagua	CAACI/SECI, DICINE – Dirección de Cine de Panamá, SERTV e Marina Productions	Reconstrói a memória histórica de luta e vida do herói panamenho, Victoriano Lorenzo, guerrilheiro da Guerra dos Mil Dias que foi morto pela oligarquia antes do nascimento do Panamá como República
<i>Fora do Campo</i>	Paraguai	Hugo Giménez	CAACI/SECI, Secretaria Nacional de Cultura, Paraguay TV, e Tekoha Audiovisual	Retrata o massacre de camponeses por forças do estado paraguaio em 2012.
<i>Caminho à Baixada</i>	Peru	Andres Cotler	CAACI / SECI, Ministerio de Cultura, TV Peru e Quadro 24	Narra a história de três personagens à cidade de Huamanga, em Ayacucho, em busca de receber os restos mortais de seus familiares desaparecidos durante a Guerra Civil do Peru.
<i>Harmonia</i>	Porto Rico	Gabriel Coss Rios	CAACI / SECI, Puerto Rico Film Corporation, Puerto Rico TV - Corporación de Puerto Rico para la Difusión Pública e Rojo Chiringa.	Retrata o resgate de uma Escola de Música em Aibonito após o evento Caravana Cultural do reconhecido saxofonista porto-riquenho Miguel Zenón. O filme segue os personagens em sua jornada no desenvolvimento da linguagem musical e expressividade artística, frente a seus ambientes sociais e à paisagem natural.
<i>Caddies</i>	Uruguai	Pablo Accuosto	CAACI / SECI, Icau Instituto de Cine y Audiovisual del Uruguay, Televisión Nacional Uruguay, Tevé Ciudad e Raindogs Cine	Conta a história de três irmãos que moram em um assentamento irregular, Kennedy, e trabalham como Caddies no clube de golfe vizinho do local que moram. O filme apresenta o encontro de mundos opostos, de um lado um luxuoso empreendimento de lazer, do outro uma região periférica onde residem trabalhadores dos setores da construção civil e turismo da cidade.
<i>Conquistando o forte</i>	Venezuela	Charles Martinez	CAACI / SECI, CNAC - Centro Nacional Autonomo de Cinematografía, TeleAragua e Cinema Lab Productores Audiovisuales	Conta a história de três amigos moradores de um povoado que se dedicam desde a infância a contar história em prosa da cidade Juan Griego aos turistas que visitam Fortín de La Galera na Ilha Margarita.

Fonte: Elaborado pela autora

ANEXO 5

Quadro 05 – Filmes produzidos no V DOC TV América Latina

FILME	PAÍS	DIREÇÃO	COPRODUÇÃO	SINOPSE
Desarmamento	Argentina	Herman Fernandez	CAACI/SECI, Ministerio de Cultura, INCAA, Canal Encuentro e VacaBonsai Colectivo Audiovisual	Aborda a história da família Marcenac-Boyssede que perdeu um filho baleado por um serial killer. Os pais do jovem assassinado decidiram lutar pela regularização e controle do uso de armas em poder de civis.
Uma banda de Oruro	Bolívia	Soledad Dominguez	CAACI / SECI, CONACINE – BOLIVIA, Bolivia TV – Empresa Estatal de Televisión del Estado Plurinacional de Bolivia e Soledad Dominguez	Apresenta os membros da Banda Continental da cidade de Oruro que ganham a vida tocando em festas folclóricas. O filme tem como plano de fundo as dificuldades e a pobreza enfrentada pelos músicos, problemas que fortalecem a união da banda, que tem a música como ponto de ligação e resistência.
Pássaro Preto	Brasil	Maria Pereira	CAACI / SECI, Ministério da Cultura, SAV, ANCINE, EBC e Praga Conexões.	Acompanha o dia a dia das crianças que cumprem sentença nos centros socioeducativos do país.
Vogulys	Colômbia	Lukas Jaramillo Ortiz	CAACI / SECI, Ministerio de Cultura, RTVC, ANTV e Gusano Films	Aborda o caso da agência matrimonial mais antiga da Colômbia que precisa se reinventar depois da chegada dos sites de encontros.
A sombra do Naranjo	Costa Rica	Óscar Herrera Naranjo, Patricia Velásquez Guzman	CAACI / SECI, Ministerio de Cultura y Juventud, Centro Costarricense de Prod. Cinemat., Sinart e Tiempo Líquido	Retrata a importância de se fortalecer laços familiares. Propõe uma reflexão sobre a velhice, a doença e as relações familiares.
Mãos de pai	Cuba	Marcel Beltran	CAACI/SECI, Ministerio de Cultura de la Republica de Cuba, ICAIC e Instituto Cubano de Radio & Televisión -ICRT e Televisión Cubana.	Traça uma viagem temporal e espacial, entre Havana, Santa Clara e San Luis (Santiago de Cuba). A partir do ponto de vista familiar, aborda a arte que se desenvolve em Cuba há dezenas de anos. Uma história autobiográfica do diretor que tece a peculiar relação de amor entre seus pais e família.

7 muros	Equador	Daniel Yépez Brito	CAACI / SECI, Ecuador TV, CNCINE Ecuador e Retro Gusto Films	Explora o significado dos muros: os da vizinhança, os da casa, e os da própria mente. Busca-se retratar os jeitos dos personagens para que o espectador possa enxergar neles o típico habitante de Quito, os lugares e as relações de pertencimento.
Jogo de fogo	Guatemala	Hugo Koper	CAACI / SECI, Gobierno de La República de Guatemala, Ministerio de Cultura y Deportes, USAC TV – La Televisión Alternativa e Surkum Cinematografía.	Acompanha dois jovens maias até a cidade de Sololá para participar do “El Tabal”, uma festa cristã pagã de queima do demônio. Na jornada descobrem que a energia do fogo tem diferentes conotações no pensamento das pessoas.
O acaso das deusas	México	Carlos Mignon	CAACI / SECI, Instituto Mexicano de Cinemat., Canal 22 e Carlos Mignon	Jornada de reaproximação entre duas irmãs diante de velhas mágoas e um câncer terminal. Um retrato de duas irmãs que confrontam a irmandade e mortalidade.
1,2,3 a bailar	Nicarágua	Joseph Wheelock	CAACI / SECI, Cinemateca Nacional Nicaragua, Sistema Nacional de Televisión - Canal 6 e Imaginate Films	Retrata o amor pelas danças folclóricas e os desafios do professor Pedro René que vai às feiras vender tecidos para ganhar a vida. Em uma escola de dança improvisada, crianças com necessidades especiais, idosos, jovens e adultos dão pequenos passos de dança que se transformam em grandes saltos para suas vidas.
A felicidade do Som	Panamá	Ana Endara Mislov	CAACI / SECI, Ministerio de Comercio e Industrias, DICINE, SER TV e Mansa Productora	Uma viagem pela história de três personagens que têm um único propósito: o som. O filme apresenta uma reflexão sobre a natureza, a vida em comunidade, a solidão e até o silêncio.
Diário Guaranis	Paraguai	Marcelo Martinessi	CAACI/SECI, Secretaría Nacional de Cultura, Secretaría de Información y Comunicación, Paraguay TV e La Babosa Cine	Acompanha o retorno após 50 anos do sacerdote jesuíta, Bartolomeu Melià, à pequena comunidade Mbya Guarani onde morava antes de sua expulsão do Paraguai em 1976 por denunciar a perseguição contra os Ache-Guayaki.

<i>Surras e risadas</i>	Peru	Nelson Garcia Miranda	CAACI/SECI, Ministerio de Cultura, Dirección de Industrias Culturales, Dirección Del Audiovisual, La Fonografía y Los Nuevos Medios – DAFO, Instituto Nacional de Radio y Televisión del Perú e Cine Moche	Uma homenagem à carreira de Richar Chávez Vargas, um suboficial da Polícia Nacional do Peru que enfrenta diariamente o crime em uma cidade violenta. No entanto, devido à sua personalidade alegre e extrovertida, ele às vezes se transforma no palhaço do Trampolim. A partir do protagonista a obra problematiza o papel da Polícia no país.
<i>A Mulher Maravilha sobre Rodas</i>	Porto Rico	Omar Camilo Ramos	CAACI / SECI, Departamento de Desarrollo y Comercio de Puerto Rico, Programa Cine de Puerto Rico, Corporación de Puerto Rico para La Difusión Pública e Le Films, Inc.	Acompanha a jornada de uma escritora para convocar 12 mil pessoas para realizar o maior abraço do mundo e assim conseguir um prêmio que ajudará a obter a cadeira de rodas de que precisa para se tornar independente e ajudar os participantes a se liberarem de suas barreiras mentais.
<i>O sítio dos sítios</i>	República Dominicana	Natalia Cabral, Oriol Estrada	CAACI/SECI, Ministerio de Cultura, DGCINE, Corporación Estatal de Radio Y Televisión – CERTV, Centro de Estudios em Comunicación Audiovisual - CENECA e Faula Films	Aborda a construção de praias artificiais no país. Um filme de contrastes, oposição entre dois mundos, de um lado os trabalhadores e de outro os patrões, busca contribuir com uma reflexão sobre as preocupações e percepções de diferentes realidades sociais.
<i>Os de Sempre</i>	Uruguai	Jose Pedro Charlo	CAACI/SECI, Dirección del Cine y Audiovisual Nacional – ICAU, Televisión Nacional Uruguay, TV Ciudad e Jose Pedro Charlo	Em um bairro muito humilde de Montevideú, um grupo de vizinhos se reuniu para formar um coral. O coro os une e os motiva. Uma história da terceira idade, um bairro e vontade de viver.
<i>Semeadores da Água</i>	Venezuela	Mohamed Hussain	CAACI/SECI, CNAC, Telearagua e MC Namara	Aborda os rituais ancestrais carregados de magia para proteção dos mananciais dos Andes Venezuelanos. O filme apresenta uma metáfora de como a força da união comunitária e da fé consegue dar vida ao líquido vital.

Fonte: Elaborado pela autora

ANEXO 6

Quadro 06 – Filmes produzidos no VI DOC TV América Latina

FILME	PAÍS	DIREÇÃO	COPRODUÇÃO	SINOPSE
<i>Isabel: a crioula -</i>	Argentina	Marcel Czombos	CAACI/SECI, INCAA, Canal Encuentro e Koldra e Productora Audiovisual	Busca vestígios da música pré-hispânica retratando os passos da musicóloga argentina Isabel Aretz. Uma viagem aos lugares que Isabel passou em 1940 da Argentina ao Chile e param em dois lugares-chave: o Kamaruco Mapuche em Nahuelpan, Argentina e o rito dos chilenos em Palmas de Alvarado, Chile.
<i>No murmúrio do vento</i>	Bolívia	Nina Wara Carrasco	CAACI/SECI, Consejo Nacional del Cine – CONACINE, Bolivia TV e Albor Cine	Retrata as músicas e os elementos que compõem o misticismo da ritualidade do norte de Potosí na Bolívia. O documentário traz também uma busca por identidade, raízes e conexões da diretora com seu país.
<i>No gargalo do samba</i>	Brasil	Águeda Amaral	CAACI/SECI, Ministério da Cultura, ANCINE, EBC e Cabelo Duro Produções	Uma homenagem e retrato da história de Nereu Gargalo, pilar do samba rock e fundador do Trio Mocotó que faz parte da música brasileira desde os anos 60.
<i>Reconstrução</i>	Colômbia	Patricia Ayala Ruiz, Ricardo Restrepo	CAACI/SECI, Ministerio de Cultura, Señal Colombia - RTVC e Pathos Audiovisual	Retrata a história de dois ex-combatentes das FARC que relatam seus processos de transição para a vida civil onde ambos encontraram no rap a melhor forma de comunicar sua intenção de reconciliação e vontade de paz.
<i>Nós amamos muito o Bruno</i>	Costa Rica	Ernesto Jara	CAACI/SECI, Centro Costarricense de Producción Cinematográfica, Trece Costa Rica Television, SINART SA e Producciones Lapecera	Narra o desaparecimento midiático de um grupo de rock alternativo da Costa Rica, em plena ascensão. O filme percorre as ruas e cenários de San José em busca de respostas sobre o desaparecimento da mídia da banda Bruno Porter em 1991. A história é o fio condutor para explicar a precariedade do cenário do rock alternativo costarriquenho.

<i>A Rosa e o Espinho</i>	Cuba	Sergei Svoboda Verdaguer	CAACI/SECI, ICAIC, Instituto Cubano de Radio y Televisión – ICRT e ICAIC Audiovisuales Producción - Distribución	Investiga as raíces da canção de protesto cubana e analisa a validade da música de preocupação social no atual ambiente cultural do país. Por meio da música questiona o presente e o futuro da sociedade cubana.
<i>Até o fim do Delfin</i>	Equador	Fernando Mieles	CAACI/SECI, Instituto de Cine y Creación Audiovisual -ICCA, Televisión Legislativa del Ecuador e Incuba Films	Retrata a história do cantor indígena Delfín Quishpe que disponibilizou seu clipe no Youtube e se tornou um dos artistas equatorianos mais conhecidos. Depois de dez anos, ainda não supera a ressaca da fama e agora luta para a magia de sua música muito respeitada pela comunidade indígena não caia no esquecimento em um mundo de estrelas efêmeras da era digital.
<i>Com poesia</i>	Guatemala	Felipe Díaz	CAACI/SECI, Ministerio de Cultura y Deportes, Canal Congreso de la República – Canal 9 e Cinema 502 - Pon	Aborda o movimento hip hop emergente, a partir da atuação de Luis Fernando, um estatístico preocupado em tornar visível uma geração do hip hop escondida no país.
<i>A vida se vai, companheira</i>	México	Mariana X. Rivera García	CAACI/SECI, IMCINE, Canal 22, Sistema Público de Radiodifusión del Estado Mexicano - SPR, Cine Murciélagos e Urdimbre Audiovisual	O filme narra a luta de três trabalhadoras, proletárias e membros de organizações sociais: Doña Fili, Gloria Juandiego e Verónica Hernández, através das canções de León Chávez Teixeira.
<i>Um pedaço de azul</i>	Nicarágua	Florence Jaugey	CAACI/SECI, Cinemateca Nacional Nicaragua, Sistema Nacional de Televisión - Canal 6 e Camila Films	Acompanha um grupo de pessoas com deficiência psicossocial durante uma oficina de música realizada no teatro municipal da cidade de León, na Nicarágua. A atividade compartilhada neste lugar e os efeitos da música no comportamento, criam um clima de confiança e cumplicidade que os leva a se expressar sobre o que significa conviver com a doença mental.
<i>Os netos do jazz</i>	Panamá	Luis Alberto Sánchez Araujo e Roberto La Torre	CAACI/SECI, Ministerio de Comercio e Industrias, DICINE, SERTV, Santa	Retrata a história da banda “Os netos do jazz” da periferia do Panamá. Questiona o significado de ser artista no Panamá. Promove o encontro dos

			Varda Films e Marina Productions	jovens artistas com professores e músicos consagrados do jazz.
<i>A afinação do Diabo</i>	Paraguai	Juan Carlos Lucas	CAACI/SECI, Gobierno Nacional, Secretaría Nacional de Cultura, Paraguay TV e Tekoha Audiovisual	Um docficção que retrata um misterioso universo oral e popular para documentar o modo de afinação utilizado pelo músico Efren “Kamba’i Echeverria e sua raiz musical.
<i>Lima grita</i>	Peru	Dana Bonilla Brown, Ximena Valdivia Salas	CAACI/SECI, Ministerio de Cultura, Dirección Del Audiovisual, La Fonografía y Los Nuevos Medios – DAFO, TV Peru, e Cara Cara Producciones	No documentário a cidade de Lima é apresentada através do cenário musical experimental. Apresenta uma imersão em diferentes cenários musicais alternativos para retratar a cidade como um espaço sonoro.
<i>Cartas de amor para um ícone</i>	Porto Rico	Gisela Rosario Ramos	CAACI/SECI, Depart. de Desarrollo Económico y Comercio, Programa de Desarrollo de La Industria Cinemat., WIPR e Cabeza Prod.	O filme retrata a vida da cantora Lucecita Benítez considerada a voz nacional de Porto Rico, mas que devido à sua ideologia política sua presença no rádio e na televisão foi censurada por veto nacional.
<i>Congo pa' casimiro</i>	República Dominicana	Boynayel Mota	CAACI/SECI, Ministerio de Cultura, Dirección General de Cine – DGCINE, CERTV e Boynayel Mota	O documentário registra a cerimonia “Cabo de Año” em que a comunidade se une para cantar a Casimiro Minier, capitão da Irmandade do Espírito Santo da República Dominicana, que morreu com mais de cem anos de idade. Um ano após sua morte é feito o ritual de passagem de sua alma do mundo da mentira ao mundo da verdade.
<i>78 revoluções</i>	Uruguai	Germán Tejeira, Marcel Keoroglian	CAACI/SECI, Dirección del Cine y Audiovisual Nacional – ICAU, Televisión Nacional Uruguay – TV CIUDAD e Raindogs Cine	Um filme em que a paixão pela música e a identidade sonora uruguaia dialoga entre a história e o presente. Centra-se na vida e obra da figura pública e letrista de carnaval Marcel Keoroglian, a partir de sua ligação apaixonada com o gênero musical “murga” de carnaval e seu acervo de discos.

Fonte: Elaborado pela autora

ANEXO 7

Quadro 07 – Relação de emissoras participantes da Rede DOC TV

Países	I edição	II edição	III edição	IV edição	V edição	VI edição
Argentina	Canal Encuentro	Canal Encuentro	Canal Encuentro	Canal Encuentro	Canal Encuentro	Canal Encuentro
Bolívia	Bolívia TV	Bolívia TV	Bolívia TV	Bolívia TV	Bolívia TV	Bolívia TV
Brasil	TV Cultura	TV Cultura	TV Cultura e TV Brasil	TV Cultura e TV Brasil	TV Brasil	TV Brasil
Chile	TVN	TVN	TVN	-	-	-
Colômbia	Canal Trece	Canal Trece	Canal Trece	Senâl Colombia	Senâl Colombia	Senâl Colombia
Costa Rica	Sinart Costa Rica TV	Sinart Costa Rica TV	Sinart Costa Rica TV	Sinart Costa Rica TV	Sinart Costa Rica TV	Sinart Costa Rica TV
Cuba	Televisión Cubana	Televisión Cubana	Televisión Cubana	Televisión Cubana	Televisión Cubana	Televisión Cubana
Equador	-	RTV Ecuador	RTV Ecuador	RTV Ecuador	RTV Ecuador	TV Legis. Del Ecuador
Guatemala	-	-	-	USAC TV	USAC TV	Canal Del Congreso
México	TV Metrop. Canal 22	TV Metrop. Canal 22	TV Metrop. Canal 22	TV Metrop. Canal 22	TV Metrop. Canal 22	TV Metrop. Canal 22
Nicarágua	-	-	-	Canal 6	Canal 6	Canal 6
Panamá	SERTV	SERTV	SERTV	SERTV	SERTV	SERTV
Paraguai	-	-	Paraguay TV	Paraguay TV	Paraguay TV	Paraguay TV
Peru	IRTP	IRTP	IRTP	IRTP	IRTP	IRTP
Porto Rico	Puerto Rico TV	Puerto Rico TV	Puerto Rico TV	Puerto Rico TV	Puerto Rico TV	Puerto Rico TV
República Dominicana	-	-	-	-	CERTV	CERTV
Uruguai	TNU	TNU	TNU	TNU	TNU	TNU
Venezuela	Venezolana de Televisión	Venezolana de Televisión	TVES	Teleaguara	Teleaguara	-

Fonte: Elaborado pela autora