

Verena Carla Pereira

Produção Documentária Estatal no DOCTV

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes,
da Universidade Estadual de Campinas, para
obtenção do Título de Mestre em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos

Campinas 2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

P414p	Pereira, Verena Carla. Produção Documentária Estatal no DOCTV. / Verena Carla Pereira. – Campinas, SP: [s.n.], 2010. Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. DOCTV. 2. Documentário. 4. Produtividade governamental. I. Ramos, Vitor Pessoa de Almeida. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	--

Título em inglês: “Documentary State production in the DOCTV”.

Palavras-chave em inglês (Keywords): DOCTV ; Documentary ; Government productivity.

Titulação: Mestre em Multimeios.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos.

Prof. Dr. Nuno César Pereira de Abreu.

Prof^a. Dr^a. Sheila Schvarzman.

Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos.

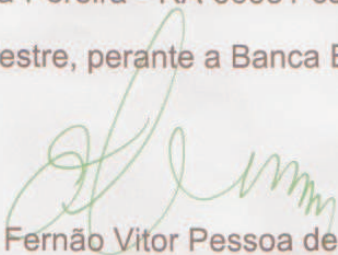
Prof. Dr. Mauro Alejandro Baptista Sarubbo.

Data da Defesa: 29-07-2010

Programa de Pós-Graduação: Multimeios.

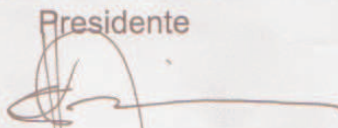
Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pela
Mestranda Verena Carla Pereira - RA 36381 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos

Presidente



Prof. Dr. Nuno Cesar Pereira de Abreu

Titular



Profa. Dra. Sheila Schvarzman

Titular

Dedico este trabalho a minha oma, Helga Iracema Schulten,
responsável pela primeira semente.

AGRADECIMENTOS

Fazer os agradecimentos nessa dissertação é uma missão muito complicada, pois essa pesquisa não se resume aos dois anos e meio de mestrado, mas sim a quase seis anos, desde que comecei a estudar o DOCTV, ainda na Iniciação Científica.

Agradeço a FAPESP pelo fomento a essa pesquisa.

Agradeço o Professor Fernão Ramos por ter me oferecido o tema perfeito de projeto e por ter me guiado nos primeiros passos da pesquisa.

Agradeço a todas as amigas e agregados com os quais dividi casa ainda no período da graduação, Sara, Amabile, Paula, Marcelle, Thaís, Nancy, Isabella, Denise, Beatriz, Teca, Daniel, e todos os outros que foram como família.

Agradeço as minhas amigas e amigos de infância e adolescência: Sabrina, Erika, Damaris, Fernanda, Viviane e Osvaldo.

Agradeço os amigos e professores do curso de Midialogia por compartilharem do meu amor ao cinema.

Agradeço as amigas Liene e Bárbara pela amizade constante e prontidão.

Agradeço os novos amigos de Tatuí, Luana, Zé, Fernanda, Patrícia, Rafael, Cláudia e Soraia, pela companhia nos momentos de solidão.

Agradeço principalmente minha família. Minha mãe, Rosa, por tudo! Meu pai, Roberto, por ser minha fonte de sabedoria. Meu irmão, Diogo, por ser fonte de racionalidade e equilíbrio. Meu noivo, Antonio, pela cumplicidade e por ter abraçado esse trabalho comigo.

“Talvez seja preciso esperar pela hora exata... Sem indagações.
Sem reflexões. Esperar somente – a esperança.”

Prefácio do livro o Diário do Sol
de Regina P. Hargreaves

RESUMO

O início da realização dessa pesquisa está no projeto de Iniciação Científica “Produção Documentária Estatal no DOCTV: levantamento de dados e formação de acervo”, que desenvolvi entre 2006 e 2007, já sob a orientação do Prof. Dr. Fernão Ramos. O objetivo do projeto, patrocinado pelo CNPq/ PIBIC, era realizar um amplo levantamento de dados sobre o DOCTV. Tais dados foram a base para a pesquisa aqui apresentada. O estudo do DOCTV surge na curiosidade em se entender o funcionamento de um programa com patrocínio do Estado e das TVS Públicas.

Nos últimos anos, notamos um maior destaque à produção de documentário no Brasil e também uma maior recepção à produção internacional. Há uma grande movimentação em torno dos festivais especializados, em especial o “É Tudo Verdade”. Os motivos desse respaldo são diversos, como a maior utilização de notícias conhecidas pela mídia como temas documentais e a ampliação do docudrama, que com uma linguagem carregada de artifícios documentais ficcionaliza uma história.

Diante desse contexto promissor da linguagem documental, surge o DOCTV. Os filmes produzidos nas três primeiras edições do Programa pouco apresentam de inovação. Entretanto, o DOCTV renova a forma de produção de documentários através de sua complexa estrutura de trabalho. Seu mérito reside na articulação que é gerada em seu redor: articulação de um sistema de teledifusão, de distribuição, de comercialização. Essas e outras ações fazem parte de um grande sistema único criado para viabilização desse Programa.

Palavras-chave: DOCTV – Documentário – Produção Estatal.

ABSTRACT

This Master's Research begins with the Undergraduate Research entitled "Produção Documentária Estatal no DOCTV: levantamento de dados e formação de acervo", developed from 2006 to 2007, under the supervision of Professor Fernão Ramos. That research, sponsored by CNPq/PIBIC, intended to develop a wide data gathering about DOCTV. This data collection now serves as a source to the research presented here. The reflection about DOCTV emerges from the curiosity of understanding how a program, sponsored by the Government and Public TV companies, works.

We have noticed a higher emphasis to the Brazilian documentary production and also a higher acceptance of international production in the past few years. Innumerable possibilities aroused with specialized festivals, such as "It's All True". The reasons are multiple, such the higher utilization of veridical news as documentary themes and the expansion of "docudrama", that makes use of a documentary-based language to fictionalize a story.

DOCTV arises from the promising context of documental language. While the screenplays produced during the first three editions of the Program do not innovate much, DOCTV renews the film-making industry through its complex work structure. The Program's merit resides in the articulatory movement built all around it: the articulation of broadcasting, distribution and commercialization systems. These and other actions take part on a wide and unique system developed to turn DOCTV into reality.

Key-words: DOCTV – Documentary – Government Production.

Índice

Introdução

Capítulo I - O que é o DOCTV – Apresentação geral e seus objetivos

- I. A. Introdução
- I. B. Produção
- I. C. Carteiras Especiais
- I. D. Teledifusão
- I. E. Distribuição
- I. F. Sistemática de Comunicação e Publicidade
- I. G. Conclusão

Capítulo II – Evolução do Programa

- II. A. Ações de Formação – Aperfeiçoamento e Avaliação do DOCTV
- II. B. Edições
- II. C. Ações Internacionais
- II. D. Conclusão

Capítulo III - Análise Estilística dos filmes

Capítulo IV - Considerações Finais

Anexos

Anexo I - Fichas Técnicas (DOCTV I, DOCTV II, DOCTV III)

Anexo II - Lei Rouanet

Referências Bibliográficas

Introdução

Criado em 2003, o DOCTV é um Programa do Ministério da Cultura (Minc), através da Secretaria de Audiovisual (SAV), da Fundação Padre Anchieta/TV Cultura, e da Associação Brasileira de Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (ABEPEC), que visa a premiação em dinheiro de diretores independentes para produção de seus documentários. Entretanto, o Programa não oferece apenas a verba, mas também toda a estrutura para pré-produção, produção e pós-produção. Toda essa estrutura, aliada a grande quantidade de documentários produzidos, faz do DOCTV um Programa de destaque no cenário cultural brasileiro.

No primeiro capítulo dessa dissertação apresentamos o DOCTV. Tendo como principal guia o Balanço do Programa publicado no site do Ministério da Cultura. Apresentamos os dados oficiais do DOCTV entre os anos de 2003 e 2006. Por ser um Programa ainda em formação e em funcionamento, foi necessário realizar um recorte sobre os períodos que seriam estudados. Dessa forma, iremos nos concentrar nas três primeiras edições nacionais do Programa e na primeira edição do DOCTV Ibero - América (DOCTV IB). Apresentamos o fundo básico para a realização do DOCTV, o Fundo Nacional de Cultura. Posteriormente, damos início a explanação sobre o DOCTV. Detalhando seus aspectos legislativos, estruturais, de produção, a formação das carteiras especiais, a sistemática de distribuição, de comunicação e publicidade.

O segundo capítulo apresenta as ações de formação, pacote de medidas, que visava à melhoria do Programa e o auxílio aos documentaristas para a realização de seus filmes. Assim, analisamos o aperfeiçoamento do Programa com o passar das edições. Nesse segundo capítulo também realizamos uma ampla análise sobre cada uma das edições do DOCTV, buscando compará-las e apresentar suas evoluções. Por último, dissertamos sobre as ações internacionais do Programa DOCTV, dando ênfase ao DOCTV Ibero America, a maior expressão de ação internacional semelhante ao DOCTV nacional.

O terceiro capítulo é reservado a análise dos documentários produzidos pelo DOCTV. Devido ao volume de vídeos a serem analisados, o recorte dado é apenas estilístico. Apresentamos os recursos (depoimento, entrevista, filmes de arquivo, entre outros) utilizados e as temáticas desenvolvidas. Discutimos os elementos técnicos e de que forma cada um desses documentários se encaixa no contexto geral da produção do

DOCTV. Esse capítulo está dividido em três partes: a primeira trará a análise dos filmes da primeira edição do DOCTV; a segunda do DOCTV II; e, a terceira do DOCTV III. Pretendemos apresentar a evolução estilística dos filmes no decorrer das edições e destacar os temas, linguagens e artifícios mais utilizados nos documentários produzidos.

O quarto capítulo trará conclusões finais sobre o Programa. Utilizando as entrevistas realizadas com diretores de alguns documentários, membros da coordenação do DOCTV e outras pessoas envolvidas no processo de realização do Programa, atrelado aos dados coletados durante a pesquisa, iremos apresentar análises, impactos gerados e desdobramentos do Programa DOCTV.

Capítulo I - O que é o DOCTV – Apresentação geral e seus objetivos

I. A. INTRODUÇÃO

O Programa de Fomento a Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro, DOCTV, foi criado em 2003, através de um convênio entre o Ministério da Cultura (Minc), através da Secretaria do Audiovisual (SAV), a Fundação Padre Anchieta (FPA) / TV Cultura e a Associação Brasileira de Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (ABEPEC).¹ O Programa visa à produção de documentários em todos os estados brasileiros e cria uma rede de apoio em todas as etapas, passando pela produção, pela teledifusão (ao instituir vínculos com a Rede Pública de TV), pela distribuição, pela comunicação e pela publicidade. Visando à regionalização do Programa, foi criada a estrutura de produção e teledifusão em todos os estados brasileiros, onde foram estabelecidas parcerias entre as TVs públicas e a seções estaduais da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), gerando, assim, a implantação de Pólos Estaduais de Produção e Teledifusão.

Nas próximas páginas iremos apresentar de forma ampla o que é o DOCTV. Através de dados quantitativos procuraremos mostrar sua amplitude como um programa que pretende viabilizar a criação de um mercado para o documentário no Brasil. Daremos dados sobre sua estrutura de funcionamento, seus objetivos e ações empreendidas. Nessa dissertação, iremos nos ater à produção do DOCTV até 2006, ou seja, às três primeiras edições brasileiras. No total, entre as três primeiras edições foram realizados 115 documentários, gerando 3.080 horas de programação² e recebendo 2310 inscrições. Na primeira edição do Programa participaram 19 estados mais o Distrito Federal, já nas duas edições seguintes todos os estados brasileiros participaram. A soma dos investimentos nas três edições nacionais do Programa é de **22.846.000 reais**.

Para a gestão do DOCTV foi criada uma instância de Coordenação Executiva, na TV Cultura de São Paulo, cujo investimento é de responsabilidade do Minc. Cabe também

¹ Esse foi o convênio firmado durante as três primeiras edições do DOCTV. Fugindo um pouco do recorte pretendido nessa dissertação, cabe citar que na quarta edição do Programa o convênio foi firmado entre a SAV/ Minc, a FPA/ TV Cultura, a ABEPEC e a Empresa Brasileira de Comunicação (TV Brasil).

² Entre os nove meses entre a teledifusão do DOCTV II e do DOCTV III, a ABEPEC criou uma faixa contínua de programação. Fato que ampliou o total de horas de programação geradas pelo DOCTV.

a Coordenação Executiva a estruturação da Rede DOCTV, isto é, da rede de TVs públicas que realizam a teledifusão do Programa.

Os principais objetivos do DOCTV são:

- 1) Promover a regionalização da produção de documentários;
- 2) Articular um circuito nacional de teledifusão através da Rede Pública de TV;
- 3) Propor um modelo de negócio que viabilize mercados regionais para o documentário;
- 4) Incentivar a parceria de produtores independentes com as TVs públicas;
- 5) Valorizar e promover a diversidade cultural brasileira ampliando o conhecimento das diferentes expressões regionais em todos os estados;
- 6) Dar oportunidade a um maior número de realizadores ao apresentar os talentos locais a outros estados brasileiros, gerando uma descentralização da produção do eixo Rio – São Paulo;
- 7) Criar núcleos de realizadores e produtores independentes nos estados.

Diante de seus objetivos podemos centralizar as propostas do DOCTV em duas vertentes. Primeiro, a descentralização da produção. Ao viabilizar a realização dos documentários em todos os estados, o DOCTV dá, aos realizadores oriundos de estados com menor estrutura, a oportunidade de produzirem seus filmes, descentralizando assim a produção do eixo Rio – São Paulo. A segunda principal vertente dos objetivos do DOCTV é norteadada pela valorização das manifestações culturais de cada estado. Os projetos selecionados para o Programa devem valorizar e promover a diversidade cultural brasileira ampliando o conhecimento das diferentes expressões regionais em todos os estados. Assim busca-se a afirmação da cultura nacional, antiga tradição no cenário brasileiro.

De acordo com Ilana Goldstein, no Brasil desde o fim da Primeira Guerra Mundial se intensificou a busca de tradições locais e assim a criação de uma identidade nacional, através da tentativa de homogeneização de uma cultura nacional, e da aproximação entre Estado e criação cultural.

Embora no dicionário o termo identidade apareça como sinônimo de igualdade, semelhança e conformidade, uma identidade social só se delineia a partir da diferença. Como um jogo de espelhos, '[...] as identidades são representações inevitáveis marcadas pelo confronto com o

outro [...] não apenas o produto inevitável da oposição por contraste, mas o próprio reconhecimento social da diferença' (BRANDÃO, 1986, p.42).³

A citação acima ilustra um dos principais ideais do DOCTV, que visa se inserir no cenário nacional como um Programa que, através da apresentação das diferenças, busca a construção identitária do país. Seus documentários pretendem expor as diferenças entre os vários estados brasileiros, mas ao mesmo tempo tratá-las como pertencentes ao Brasil, registrando as características de determinados espaços e tradições ameaçados. Através de seu registro, estas manifestações ganham caráter de arquivo e memória dos traços de um grupo social e cultural.

As duas principais vertentes dos objetivos do DOCTV acima apontadas ratificam as finalidades instituídas pela Lei Rouanet - a lei utilizada para o fomento do Programa por parte do Estado. Em seu texto, a Lei Rouanet apresenta conceitos como regionalização, valorização dos conteúdos locais, difusão das manifestações culturais, distribuição de recursos, entre outros. Dessa forma, fica claro o diálogo que o DOCTV estabelece com seu mecanismo de fomento, ao estabelecer em seus objetivos propostas similares as estabelecidas no texto de sua lei regulamentadora.

Unindo os objetivos e as ações do Programa, foi criado um plano de trabalho do DOCTV, que foi detalhadamente apresentado no Balanço DOCTV e consiste:

na implantação de pólos estaduais de produção e teledifusão de documentários; na realização de oficinas de planejamento executivo oferecidas aos gestores dos pólos estaduais; na descentralização de recursos públicos por meio da realização de concursos estaduais para seleção de projetos; na realização de oficinas de formação associando a política pública ao debate estético do documentário; na produção de documentários em associação a produtoras e TVs públicas locais, estimulando a profissionalização do setor e a articulação de mercados regionais para o documentário; na distribuição desse conteúdo para todo o território nacional, por meio de geração via satélite, garantindo espaços às expressões regionais; e na exibição dos documentários pela programação em circuito nacional de teledifusão.⁴

³ GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. O Brasil best seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional. São Paulo: Editora SENAC, 2003. p.26

⁴ Coordenação DOCTV. Balanço DOCTV. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em http://www.cultura.gov.br/projetos_especiais/doctv. Acesso em 20 dezembro. 2008.

I. B. PRODUÇÃO

O DOCTV se insere no contexto da tradição cinematográfica brasileira, onde a produção está geralmente vinculada ao fomento do Estado. Para entendermos melhor a proposta do Programa temos que nos debruçar inicialmente no que consideramos seu ponto chave: a verba.

Nos anos 90, o governo Collor tomou uma série de medidas que praticamente estagnaram a produção cinematográfica no Brasil. Entre elas está a abolição de leis de incentivo fiscal (como a Lei Sarney) e a dissolução do Ministério da Cultura, que passou a ser apenas uma Secretaria⁵. Foram grandes as pressões dos setores artísticos para a recuperação da produção cultural. Assim, em agosto de 1991, foi encaminhada ao Congresso Nacional uma nova versão da extinta Lei Sarney. Essa nova versão, chamada Lei Rouanet, se diferenciava em relação à primeira por seu rigor formal. Foram criados mecanismos de fiscalização mais rígidos e comissões julgadoras. A Lei Rouanet (Lei número 8313/91) foi promulgada no dia 23 de dezembro de 1991 e instituía o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) além de dar outras providências. O Pronac surge com a finalidade de captar e canalizar recursos do setor cultural, visando:

- I - contribuir para facilitar, a todos, os meios para o livre acesso às fontes da cultura e o pleno exercício dos direitos culturais;
- II - promover e estimular a regionalização da produção cultural e artística brasileira, com valorização de recursos humanos e conteúdos locais;
- III - apoiar, valorizar e difundir o conjunto das manifestações culturais e seus respectivos criadores;
- IV - proteger as expressões culturais dos grupos formadores da sociedade brasileira e responsáveis pelo pluralismo da cultura nacional;
- V - salvaguardar a sobrevivência e o florescimento dos modos de criar, fazer e viver da sociedade brasileira;
- VI - preservar os bens materiais e imateriais do patrimônio cultural e histórico brasileiro;

⁵ O Ministério da Cultura foi recriado durante o governo Itamar Franco.

VII - desenvolver a consciência internacional e o respeito aos valores culturais de outros povos ou nações;

VIII - estimular a produção e difusão de bens culturais de valor universal, formadores e informadores de conhecimento, cultura e memória;

IX - priorizar o produto cultural originário do País.

Para a implementação do Pronac foram criados os seguintes mecanismos:

I - Fundo Nacional da Cultura (FNC);

II - Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart);

III - Incentivo a projetos culturais.

Iremos nos ater ao Fundo Nacional de Cultura, que é o mecanismo em torno do qual gravita o DOCTV, ao articular junto a ele parte de seus recursos financeiros. O FNC é uma ratificação do Fundo de Promoção Cultural, criado pela Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986. É um fundo de natureza contábil e com prazo indeterminado de duração. Tem como objetivo captar e destinar recursos para projetos culturais compatíveis com as finalidades expostas no Pronac e de:

I - estimular a distribuição regional eqüitativa dos recursos a serem aplicados na execução de projetos culturais e artísticos;

II - favorecer a visão interestadual, estimulando projetos que explorem propostas culturais conjuntas, de enfoque regional;

III - apoiar projetos dotados de conteúdo cultural que enfatizem o aperfeiçoamento profissional e artístico dos recursos humanos na área da cultura, a criatividade e a diversidade cultural brasileira;

IV - contribuir para a preservação e proteção do patrimônio cultural e histórico brasileiro;

V - favorecer projetos que atendam às necessidades da produção cultural e aos interesses da coletividade, aí considerados os níveis qualitativos e quantitativos de atendimentos às demandas culturais existentes, o caráter multiplicador dos projetos através de seus aspectos sócio-culturais e a priorização de projetos em áreas artísticas e culturais com menos possibilidade de desenvolvimento com recursos próprios.

Dentro as finalidades destinadas pela Lei Rouanet, o DOCTV se insere nos seguintes itens instituídos no texto da lei:

- I. b) concessão de prêmios a criadores, autores, artistas, técnicos e suas obras, filmes, espetáculos musicais e de artes cênicas em concursos e festivais realizados no Brasil;
- II. a) produção de discos, vídeos, obras cinematográficas de curta e média metragem e filmes documentais, preservação do acervo cinematográfico bem assim de outras obras de reprodução videofonográfica de caráter cultural.

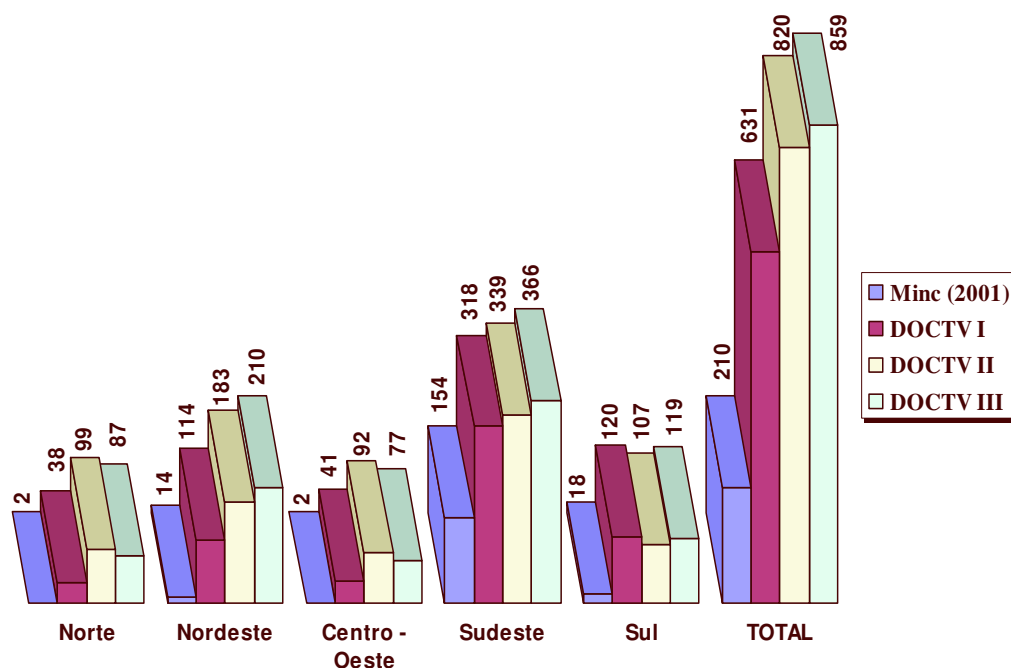
Essa breve explanação legislativa sobre a Lei Rouanet e seus mecanismos (em especial o FNC) é de grande importância para se entender e discutir alguns dos princípios e parte da estrutura do DOCTV, que articula parte de seus recursos financeiros junto ao FNC. Além do investimento oriundo do FNC, o DOCTV também conta com a articulação de verba junto as TVS Públicas. Assim, o número de documentários produzidos em cada Carteira Estadual do DOCTV depende dos seguintes dados: capacidade de investimentos da SAV/ Minc, que é responsável por 80% da verba para realização do filme - quota imposta pelo sexto artigo da Lei Rouanet⁶ - e da capacidade de contrapartida de cada TV pública responsável pelo aporte de 20% do valor de cada documentário, que pode ser repassado em recursos financeiros e/ou insumos de produção, ou seja, equipamentos de captação em sistema Betacam analógico ou digital, ou DVCAM (ou similar) e ilha de edição não linear, ou outros. A forma como é feito tal aporte é definida pela emissora com base nas exigências técnicas do projeto. Cabe a Coordenação do DOCTV arbitrar em casos de questionamento sobre a viabilidade técnica da forma de aporte definida pela emissora. A possibilidade dada à TV de liberar tal aporte sob a forma de equipamentos ou infraestrutura para realização do documentário gerou crítica de alguns realizadores, que manifestaram insatisfação ao depararem com algumas TVs que possuíam equipamentos obsoletos e mal conservados. A tabela abaixo apresenta as composições das contrapartidas das TVs por estado em cada edição do Programa.

⁶ Art. 6º O FNC financiará até oitenta por cento do custo total de cada projeto, mediante comprovação, por parte do proponente, ainda que pessoa jurídica de direito público, da circunstância de dispor do montante remanescente ou estar habilitado à obtenção do respectivo financiamento, através de outra fonte devidamente identificada, exceto quanto aos recursos com destinação especificada na origem.

Estado	DOCTV I	DOCTV II	DOCTV III
Roraima	-	recursos financeiros	insumos de produção
Amapá	-	recursos financeiros	recursos financeiros
Amazonas	insumos de produção	recursos financeiros	insumos de produção
Pará	recursos financeiros	recursos financeiros	recursos financeiros
Tocantins	recursos financeiros	recursos financeiros	recursos financeiros
Acre	-	recursos financeiros	recursos financeiros
Rondônia	-	recursos financeiros	recursos financeiros
Maranhão	recursos financeiros	recursos financeiros	recursos financeiros
Piauí	-	recursos financeiros	recursos financeiros
Ceará	recursos financeiros	recursos financeiros	recursos financeiros
Rio Grande do Norte	insumos de produção	recursos financeiros	recursos financeiros
Paraíba	-	recursos financeiros	recursos financeiros
Pernambuco	insumos de produção	recursos financeiros	recursos financeiros
Alagoas	75% insumos de produção 25% recursos financeiros	recursos financeiros	recursos financeiros
Sergipe	recursos financeiros	recursos financeiros	recursos financeiros
Bahia	recursos financeiros	50% insumos de produção 50% recursos financeiros	recursos financeiros
Distrito Federal	recursos financeiros	recursos financeiros	recursos financeiros
Goiás	-	recursos financeiros	recursos financeiros
Mato Grosso	60% insumos de produção 40% recursos financeiros	insumos de produção	insumos de produção
Mato Grosso do Sul	recursos financeiros	recursos financeiros	recursos financeiros
Minas Gerais	insumos de produção	insumos de produção	recursos financeiros
Espírito Santo	insumos de produção	insumos de produção	50% insumos de produção 50% recursos financeiros
Rio de Janeiro	recursos financeiros	recursos financeiros	recursos financeiros
São Paulo	recursos financeiros	recursos financeiros	recursos financeiros
Paraná	insumos de produção	insumos de produção	recursos financeiros
Santa Catarina	insumos de produção	insumos de produção	50% insumos de produção 50% recursos financeiros
Rio Grande do Sul	insumos de produção	insumos de produção	recursos financeiros
TOTAL	52% em recursos financeiros 48% em insumos de produção	71% de recursos financeiros 29% de insumos de produção	89% em recursos financeiros 11% em insumos de produção

A composição da contrapartida ao Contrato de Co-produção pelas TVs públicas em cada estado implica muitas vezes o estabelecimento de parcerias locais junto à administração pública ou iniciativa privada, que ampliam a base de apoio institucional ao DOCTV no estado. Entre as empresas e instituições que se associaram na contrapartida do DOCTV estão: Secretaria de Estado da Cultura do Pará, Prefeitura de Palmas, Banco da Amazônia, Fundação Cultural do Estado de Tocantins, Banco do Nordeste do Brasil, Banco do Estado do Ceará, Companhia Energética de Goiás (CELG), Saneamento de Goiás (Saneago), Centrais Elétricas Mato-Grossenses (CEMAT), Companhia Estadual de Energia Elétrica do Rio Grande do Sul (CEEE).

As inscrições no Programa, assim como o processo de seleção, são realizadas separadamente em cada um dos estados. O gráfico abaixo apresenta ao número de projetos inscritos no DOCTV por região e por edição, comparando ao número de projetos recebidos pelo Minc no ano de 2001. Através desse gráfico temos de forma clara a disparidade na quantidade de inscrições entre as regiões brasileiras. Sendo a região Sudeste a que mais recebeu inscrição, tanto no DOCTV, quanto pelos dados do Minc.



Entretanto, se compararmos a distribuição da produção do DOCTV e dos outros projetos recebidos pelo Minc, temos de forma clara a possibilidade que o DOCTV

apresenta de descentralizar essa produção. A tabela abaixo apresenta a divisão da produção de documentários por estado e por edição do DOCTV:

Estado	DOCTV I	DOCTV II	DOCTV III
Roraima	-	01	01
Amapá	-	01	01
Amazonas	01	01	01
Pará	01	02	02
Acre	-	01	01
Rondônia	-	01	01
Tocantins	01	01	01
Maranhão	01	01	01
Piauí	-	02	02
Ceará	01	01	01
Rio Grande do Norte	01	01	01
Paraíba	-	01	01
Pernambuco	01	01	01
Alagoas	01	01	01
Sergipe	01	01	01
Bahia	02	02	02
Distrito Federal	01	01	01
Goiás	-	01	01
Mato Grosso	01	01	01
Mato Grosso do Sul	01	01	01
Minas Gerais	02	02	02
Espírito Santo	01	01	01
Rio de Janeiro	02	02	02
São Paulo	02	02	02
Paraná	02	02	02
Santa Catarina	01	01	01
Rio Grande do Sul	02	02	02
TOTAL	26	35	35

A tabela⁷ que segue, apresenta a produção por estado de filmes (de todos os gêneros), pelo Minc no ano de 1997, alguns anos antes da criação do DOCTV.

Estado	Quantidade de títulos produzidos
Goiás/ Mato Grosso do Sul/ Acre/ Amapá/ Roraima/ Amazonas/ Pará/ Tocantins/ Rondônia/ Espírito Santo/ Maranhão/ Rio Grande do Norte/ Alagoas/ Sergipe	0
Distrito Federal	6
Mato Grosso	1
Paraná	3
Santa Catarina	2
Rio Grande do Sul	3
Minas Gerais	8
São Paulo	15
Ceará	6
Pernambuco	4
Piauí	1
Paraíba	1
Rio de Janeiro	17
Bahia	6
TOTAL	73

No total, foram produzidos 96 documentários pelo convênio do DOCTV. Ao compararmos as duas tabelas acima podemos notar que o objetivo de descentralizar a produção do eixo Rio- São Paulo proposto pelo DOCTV consegue ser cumprido. A partir da segunda edição todos os estados produziram documentários e o número de produções por estado variou entre um e dois. O que é uma margem de variação muito pequena se avaliada diante da grande disparidade que a produção cinematográfica em geral financiada pelo Minc em 1997 apresentou, sobretudo na comparação da produção dos estados do Sudeste (principalmente Rio de Janeiro e São Paulo) com os outros estados brasileiros. Assim, o DOCTV se insere no cenário nacional como um Programa que consegue, pelo menos em relação ao gênero documental, descentralizar a produção do eixo Rio- São Paulo, possibilitando a realização de documentários em todos os estados e a regionalização da produção.

⁷ SADDI, L., PEREIRA, V. “Políticas públicas de incentivo ao audiovisual no Brasil como espaço de cidadania e inclusão social: o caso da produção documentária estatal no DOCTV” in Caderno de Resumos do III Encontro de Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo: 2008.

O processo de seleção defendido dentro do Programa DOCTV é imparcial, sendo uma das requisições a de que as cópias dos projetos enviadas para seleção não contenham qualquer identificação na capa. Consta no Regulamento do Programa que:

não serão admitidas inscrições de concorrentes diretamente ligados a membros da comissão de seleção e/ou Ministério da Cultura, Secretaria do Audiovisual, Fundação Padre Anchieta e TV pública do estado, podendo a inscrição, caso ocorra, ser impugnada em qualquer fase do concurso. Entende-se por diretamente ligados, aquelas pessoas que mantiverem vínculos empregatícios e/ou contratuais vigentes; bem como familiares e correlativos até o terceiro grau. Os associados da ABD e das demais entidades de produtores independentes participantes do Pólo Estadual de Produção e Teledifusão de Documentários estão autorizados a participar do concurso, excetuando-se o associado membro da Comissão de Seleção, e aqueles que infringjam as restrições previstas nesta cláusula⁸

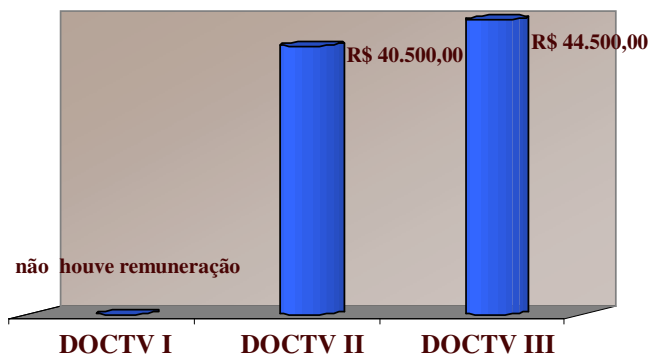
De acordo com o Regulamento os documentos solicitados ao proponente para a inscrição, são: Ficha de Inscrição, Assinatura da Declaração (nela, o proponente confirma estar de pleno acordo com as normas que regem o Programa e autoriza a exibição do documentário), Assinatura do Termo de Adesão, Comprovante de residência no estado há pelo menos dois anos e 5 cópias do projeto. É necessário que o projeto concorrente tenha comprovante (ou protocolo) de registro de direito autoral junto à Biblioteca Nacional ou respectivas representações regionais. Além disso, o proponente deve indicar uma empresa produtora para atuar como responsável pela realização do projeto no contrato de Co-produção. Assim, o candidato deve lidar com três parceiros: a TV pública, a SAV/ Minc e a produtora responsável.

As Comissões de Seleção são compostas nos Pólos Estaduais e formadas por cinco jurados indicados pela seção estadual da ABD, pela Secretaria Estadual de Cultura, pela Coordenação Nacional do DOCTV e pela SAV/ Minc⁹. No âmbito nacional, a cada edição do programa, tais comissões resultam num corpo de 135 profissionais. No total das três edições do DOCTV foram investidos 85.000 reais na remuneração das comissões de seleção, sendo que o valor pago por cada projeto avaliado era de 10 reais.

⁸ Regulamento DOCTV I

⁹ A Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (SOCINE) e o Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual (FORCINE) se associaram à terceira edição do DOCTV para a indicação dos representantes da Coordenação Nacional do Programa e da SAV nas 27 comissões estaduais de seleção.

Volume de recursos investido nas Comissões de Seleção



Após a assinatura do contrato de co-produção e o depósito da primeira parcela dos recursos financeiros, o projeto de documentário selecionado tem obrigatoriamente de ser concluído no prazo de 150 dias. As verbas, cuja gerência cabe exclusivamente à produtora indicada, são liberadas em quatro parcelas:

- 20% na assinatura do contrato
- 40% no início da etapa de filmagem
- 30% no início da etapa de edição
- 10% na conclusão da etapa de finalização

A efetivação do pagamento de tais parcelas depende de uma série de trâmites entre a Produtora e a TV pública, como a entrega de relatórios de pré- produção e de cronogramas de filmagem. Em entrevista realizada com alguns realizadores do DOCTV surgiram diversas controvérsias quanto ao funcionamento desse parcelamento. Foram citados atrasos na liberação das verbas por parte da Coordenação do Programa, bem como casos de dificuldade no trabalho com as empresas produtoras indicadas, que em alguns casos administraram mal a verba concedida.

I. C. CARTEIRAS ESPECIAIS

A partir da segunda edição do DOCTV surgiu à iniciativa das Carteiras Especiais, que consistem na seleção de mais projetos de documentários dentro de alguns concursos estaduais. As Carteiras Especiais articulam recursos financeiros junto à iniciativa privada e administrações públicas. Assim, o Programa produz mais documentários do que a edição nacional já garante. A instituição/empresa associada tem como garantida a visibilidade de sua marca na programação da TV pública participante da Rede DOCTV. Executada dentro do mesmo modelo de gestão do DOCTV, a Carteira Especial constitui-se, contudo, numa iniciativa de autonomia local. A partir da decisão política de um Pólo Estadual de organizar tal iniciativa, é elaborado um projeto que é analisado pelos parceiros potenciais no mercado local, iniciando-se, assim, as negociações.

Na segunda edição do DOCTV foram produzidos 5 documentários pela Carteira Especial. A tabela abaixo apresenta os dados dessas produções:

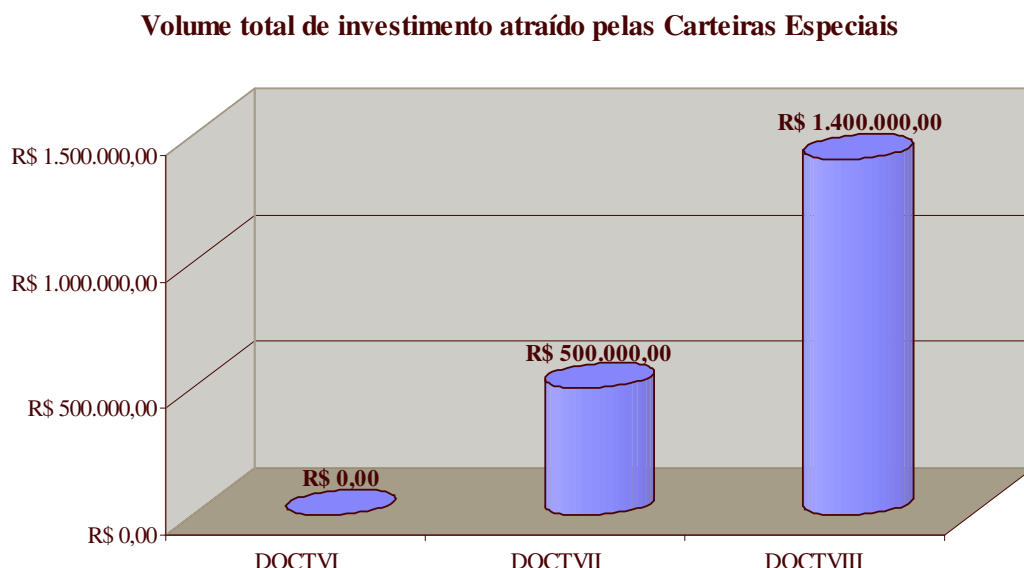
Pólo Estadual	Instituição Realizadora	Investimento	Título
Distrito Federal	Radiobrás/ TV Câmara	R\$ 100.000,00	Carroceiros de Brasília
São Paulo	TV Cultura de São Paulo/ Rede SESC SENAC/ Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo	R\$ 400.000,00	São Paulo de Uauá
			O Papel Principal
			Violência S/A
			Renée Gumiel, um olhar sobre a dança paulista

Na terceira edição do DOCTV foram produzidos 14 documentários através das Carteiras Especiais. Assim chegou-se ao total de 115 documentários produzidos nas três primeiras edições do DOCTV. Seguem os dados das produções das Carteiras Especiais da terceira edição do Programa:

Pólo Estadual	Instituição Realizadora	Investimento	Título
Piauí	TV Antares/ Governo do Estado do Piauí	R\$ 100.000,00	Terra Tecida
Alagoas	IZP/ Secretaria de Estado da Cultura de Alagoas	R\$ 100.000,00	1912 – A Quebra de Xangô

Goiás	TV Brasil Central/ CEIG/ Saneago Apoio: SEBRAE Goiás/ Secretaria de Estado da Educação de Goiás	R\$ 200.000,00	Sociedade à Brasileira
			Guerrilha, uma história do Brasil
Distrito Federal	Radiobrás/ TV Senado	R\$ 100.000,00	O Torto e o Direito
Minas Gerais	Rede Minas/ Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais/ Telemig Celular	R\$ 300.000,00	Memórias de Improvisos de um Tipógrafo Partideiro
			Eis que a luz se ascendeu na casa e não coube mais na sala
			Oh, de Casa!
São Paulo	TV Cultura de São Paulo/ Rede Sesc Senac/ Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo	R\$ 600.000,00	O Trem Passou e a Gente Ficou
			Elevado 3.5
			Sempre em meu Coração
			Cururu - Encontros e Desencontros no Tradicionalismo Caipira
			No Traço do Invisível – Grafiteiro Zezão
			Depois da Festa

No total o investimento nas Carteiras Especiais entre as três primeiras edições do DOCTV foi de **R\$ 1.900.000,00**. Através do gráfico abaixo podemos ver o aumento do investimento atraído por tal ação, afirmando que no DOCTV III, a ação se consolida diante do volume de verba aplicada.



I. D. TELEDIFUSÃO

A partir de 2003, o Minc passou a desenvolver ações voltadas para a televisão aberta e para televisão pública. Tais ações eram norteadas pela criação e aplicação de novos modelos de negócios que se adequassem melhor ao cenário audiovisual do período. As ações desenvolvidas em parceria com a TV pública criaram políticas de fomento à produção independente nas diversas regiões do país, integrada à teledifusão nacional em rede. Através da implantação da Empresa Brasil de Comunicação (EBC), operadora da TV Brasil, foi possível montar as bases de uma rede pública de TV envolvendo todos os estados.

O Programa DOCTV se insere nesse contexto de ação política de integração da Rede pública. Por meio da sua Coordenação Executiva é estruturada a Rede DOCTV e são gerenciados os Pólos Estaduais de Produção e Teledifusão, garantindo a execução do plano de trabalho nos estados. Cabe à TV pública, que adere à Rede DOCTV, algumas responsabilidades, como o investimento na teledifusão, mobilizando janelas de exibição para estréias e reprises dos documentários produzidos pelo Programa. Assim, além da verba para a produção do filme, os selecionados pelos Concursos Estaduais do DOCTV também têm a garantia de teledifusão de seus documentários em faixa de programação nacional. A

adesão da TV pública à Rede DOCTV implica: no fornecimento de infra-estrutura para a realização do concurso, na supervisão operacional dos processos de Co-produção e Teledifusão, na garantia de exibição dos documentários produzidos, no investimento em massa de mídia relativa à divulgação dos Concursos Estaduais, e no aporte da contrapartida na verba para produção dos documentários selecionados no estado.

No DOCTV I, os documentários foram teledifundidos por 20 TVs públicas associadas à ABEPEC. Na segunda edição a Rede DOCTV comportou além das 20 TVs associadas, mais 5 TVs públicas dos estados de Roraima, Acre, Piauí, Paraíba e Goiás e 2 Secretarias de Cultura dos estados do Amapá e Rondônia, que criaram estratégias alternativas de difusão. No DOCTV III, a Rede foi composta por 19 emissoras públicas associadas à ABEPEC, 6 TVs públicas dos estados de Roraima, Acre, Piauí, Paraíba, Goiás e Mato Grosso e a Secretaria de Estado da Cultura do Amapá e a Fundação Cultural de Porto Velho (RO), que criam estratégias alternativas de difusão.

De forma geral, a Rede DOCTV é constituída pelas seguintes emissoras:

Estado	Emissora	Site
Roraima	TVU RR	http://www.ufrf.br
Amapá	FUNDECAP	http://www.amapa.gov.br
Amazonas	TVC AM	http://www.doctvamazonas.ubbihp.com.br
Pará	TVC PA	http://www.portalcultura.com.br
Tocantins	TV PALMAS	http://www.redesat-to.com.br
Acre	TV ALDEIA	http://www.ac.gov.br
Rondônia	Fund. Iaripuna	http://www.portovelho.ro.gov.br
Maranhão	TVE MA	http://www.redebrasil.tv.br
Piauí	TV Antares	http://www.pi.gov.br
Ceará	TV Ceará	http://www.tvceara.ce.gov.br
Rio Grande do Norte	TVU RN	http://www.tvu.ufrn.br
Paraíba	TVU PB	http://www.ufpb.br
Pernambuco	TVU PE	http://www.ufpe.br/tvu
Alagoas	IZP	http://www.tveducativa-al.com.br
Sergipe	TV Aperipê	http://www.aperipe.com.br
Bahia	TVE BA	http://www.irdeb.ba.gov.br
Distrito Federal	Radiobrás	http://www.radiobras.gov.br
Goias	TV Brasil Central	http://www.agecom.go.gov.br
Mato Grosso	TV Mais MT	http://www.amav.org.br / www.unic.br
Mato Grosso do Sul	TVE Regional	http://www.tveregional.com.br/index
Minas Gerais	Rede Minas	http://www.redeminas.mg.gov.br
Espirito Santo	TVE ES	http://www.es.gov.br

Rio de Janeiro	TVE Brasil	http://www.redebrasil.tv.br
São Paulo	TV Cultura	http://www.tvcultura.com.br
Paraná	TVE PR	http://www.pr.gov.br/rtve
Santa Catarina	TVC SC	http://www.tvcultura.ufsc.br
Rio Grande do Sul	TVE RS	http://www.tve.com.br

I. E. DISTRIBUIÇÃO

Distribuição Nacional

A TV Cultura/ FPA, através da Cultura Marcas, desenvolveu junto à Coordenação Executiva do Programa a sistemática de distribuição do conteúdo DOCTV. A distribuição do conteúdo do DOCTV nacionalmente ocorre através de duas ações: licenciamento e *home-video*. Os eventos de lançamento das séries DOCTV também auxiliam na promoção do produto.

O licenciamento atende as demandas da Rede DOCTV e da produção independente, através do desenvolvimento de projetos junto a empresas e instituições, fato que cria maior demanda dos documentários produzidos pelo DOCTV. Entre as ações de distribuição do DOCTV foi articulada uma parceria junto à TV Escola.



a TV Escola é um Programa da Secretaria de Educação à Distância, do Ministério da Educação (MEC). Ele consiste em um canal de televisão, via satélite, destinado exclusivamente à educação, com o objetivo de promover a capacitação, atualização e aperfeiçoamento dos professores da Rede Pública de Ensino Fundamental e Médio. O sinal da TV Escola é disponibilizado a 39.634 escolas com mais de 100 alunos em todo o território nacional, atingindo um contingente de 19 milhões de alunos e 710 mil professores.¹⁰

Em 2005, após o visionamento dos documentários da primeira edição do DOCTV, a TV Escola selecionou três títulos para licenciamento e exibição. Foram eles: Imagem Peninsular de Lêdo Ivo, Borracha para a Vitória e Máquina de Fazer Democracia – Vida em Obra de Anísio

¹⁰ Coordenação DOCTV. Balanço DOCTV. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em http://www.cultura.gov.br/projetos_especiais/doctv. Acesso em 20 dezembro. 2008ibid

Teixeira. A partir dessa primeira experiência em 2005, foram encaminhados 25 documentários para a avaliação da TV Escola.

A negociação junto as Secretarias de Educação inspirou o desenvolvimento da Carteira DOCTV Escola, que consiste na seleção de 28 títulos das séries DOCTV I e II, escolhidos a partir dos parâmetros da Lei de Diretrizes e Bases da Educação, e pelos critérios estabelecidos pela TV Escola na primeira avaliação sobre o conteúdo do DOCTV. Os documentários foram divididos nas seguintes categorias de acordo com suas temáticas:

- **Povos da Floresta** - Mbyá Guarani – Guerreiros da Liberdade, Tumbalalá Tupinambá – irmãos no Mundo, Contos da Terra Sagrada
- **Ecologia** - A Próxima Refeição, Tocantins Rio Afogado, Vilas Volantes – o Verbo Contra o Vento
- **Escritores Brasileiros** - Epopéia Euclýdeacreana, Fabião das Queimadas, O Continente de Érico, Imagem Peninsular de Lêdo Ivo, Máquina de Fazer Democracia – Vida em Obra de Anísio Teixeira
- **Músicos Brasileiros** - Aldir Blanc – 2 pra lá 2 pra cá, Maestro Jorge Antunes – Polêmica e Modernidade, Ensolarado Byte
- **Manifestações Culturais Brasileiras** - Mandinga em Manhattan, Mestre Leopoldina – a Fina Flor da Malandragem, A Descoberta da Amazônia pelos Turcos Encantados, Hermógenes – Deus me Livre de ser Normal, Reis Negros, Coberta D’Alma – um Ritual para os Mortos de Osório
- **História Brasileira** - O Homem do Balão Extravagante, ou as Tribulações de um Paraense que Quase Voou, Paulo Companheiro João, Cadê Profiro?, O Canto da Araponga, Eretz Amazônia, História Brasileira da Infâmia – Parte Um, Cidadão Jacaré, Borracha para a Vitória

A distribuição do conteúdo DOCTV em *home-video* é realizada pela Coordenação do DOCTV, junto a Cultura Marcas e a Editora e Distribuidora Log On. Tal distribuição é realizada através da venda *on demand* via internet e da distribuição em pontos de venda. Em todo o território nacional, os documentários podem ser adquiridos via internet no



site da Cultura Marcas (www.culturamarcas.com.br). Além disso, também foram distribuídos em alguns pontos de venda os *packs* “Novos Olhares” e “Cultura Brasileira”, cada um com três DVDs.

A receita gerada pela venda dos títulos é distribuída da seguinte forma, segundo os Contratos de Co-produção das três primeiras edições nacionais do Programa¹¹:

- 12,5% para o autor
- 12,5% para a produtora responsável
- 20% para a TV pública local
- 55% para o Fundo DOCTV

Essa divisão dos direitos patrimoniais causou queixas nas três primeiras edições do Programa. Muitos realizadores a julgavam injusta e reclamavam da dificuldade de comercialização de seus filmes diante da necessidade de se entrar em consenso com as diversas instâncias que detém os direitos sobre o filme. Para a realização dessa dissertação também esbarramos nesse problema. Ao iniciarmos o processo de compra dos documentários para a Videoteca do Instituto de Artes da UNICAMP, foi necessária a autorização das quatro instâncias envolvidas nos direitos patrimoniais dos filmes. Cabe ressaltar que premiações ao documentário em festivais, mostras e eventos em geral, sem fins lucrativos, são de inteira propriedade do autor. E que a verba relativa ao Fundo DOCTV é reinvestida em ações do próprio Programa, visando à auto-sustentabilidade.

Dentro da distribuição nacional do DOCTV destaca-se a ação de Charles Cesconetto, autor de *Mbyá Guarani – Guerreiros da Liberdade* da série DOCTV I. O autor distribuiu o filme em *home-video* para a Secretaria de Cultura do Estado de Santa Catarina, que adquiriu mil cópias do filme.

Distribuição Internacional

A distribuição internacional ocorre através da convergência do DOCTV Brasil com o *Brazilian TV Producers*, um programa da SAV/ Minc junto ao Ministério de Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (MDIC), através da Agência de Promoção

¹¹ Na quarta edição do Programa a divisão passou a ser igualitária: 25% para o autor, 25% para empresa produtora, 25% para a TV pública e 25% para o Fundo DOCTV.

à Exportação do Produto Brasileiro (APEX), do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE) e da Associação Brasileira dos Produtores Independentes de Televisão (ABPITV). Esse programa cria pontes entre o produto independente brasileiro e o circuito de feiras internacionais do mercado mundial de televisão.

Em 2005, o DOCTV foi à principal feira do mercado mundial de televisão, que ocorreu em Cannes, na França. Na *International Film and Programme Market for Television* (MIPCOM) foi verificada a viabilidade do produto DOCTV no exterior. Com a estratégia de oferecer o produto às possíveis aquisidoras de documentários, a Carteira DOCTV foi apresentada às seguintes empresas:

Segmento Principal	País	Empresa
Distribuidor	Austrália	World Wide Entertainment
	Espanha	Media Park/Factoria de Canales
	Espanha	Western Films
	EUA	CS Associates
	EUA	TPI
	França	AB International
	Bélgica	Clap d'Or films
	Inglaterra	TVF
	Itália	VitaGraph
	Portugal	Mar Filmes
	Vietnã	Kinming Entreprises Company
Distribuidora de DVD	EUA	Image Entertainment
	Inglaterra	Opus Arte (BBC World Wide)
Provedor de Conteúdo e TV a cabo	Espanha	Multicanal
	Inglaterra	Zone Vision
Provedor de Conteúdo para Internet	Inglaterra	Video Networks
Rede de Canais à Cabo	Inglaterra	AETN International (History channel)
TV à Cabo	Canadá	Les Chaines Tele Astral / Canal D
	Canadá	Alliance Atlantis (Rede)
	Espanha	Documania (Sogecable)
	França	TF1
TV Broadband (Internet)	Canadá	Jump TV
TV Comercial	Albânia	Top Media Group
	Argentina	Telefe International
	Argentina	Artear Argentina S.a. (Canal Trece)
	Canadá	Acess Learning
	Finlândia	Channel Four (Nelonen)

	Finlândia	SSR / SF DRS
	Inglaterra	Channel Five
	Israel	Israel Educational Television
	Rússia	TV Channel Russia
	Suécia	C More Entertainment AB (canal +)
	Taiwan	Eastern Broadcasting C., Ltd.
TV Pública	África do Sul	SABC
	Alemanha	ARD - NDR
	Alemanha	Spiegel TV
	Alemanha	ZDF
	Austrália	SBS Television
	Austrália	ABC
	Áustria	ORF
	Bélgica	RTBF
	Bulgária	Bulgarian National Television
	Canadá	CBC
	Croácia	HRT
	Dinamarca	DR TV
	Espanha	Euskal Telebista - ETB (país Basco)
	Espanha	RTVE
	EUA	WGBH
	EUA	WNET
	Finlândia	YLE
	França	Arte
	França	France 5
	Inglaterra	BBC World Wide Americas
	Inglaterra	Channel 4 International
	Coréia	KBS
	Polônia	Telewizja Polska
	Portugal	RTP
	Rep. Checa	Czech Television
	Suécia	SVT - Sveriges Television
	Suécia	UR
	Taiwan	PTS

Foram solicitados 13 títulos para visionamento por 9 empresas de 8 países:

Empresa	Filme
Clap d'Ort films (Bélgica)	Preto Contra Branco Violência S.A. Do Lado de Fora A Próxima Refeição
VitaGraph (Itália)	Preto Contra Branco
Mar Filmes (Portugal)	Acidente

	Preto Contra Branco Paraíso Ensolarado Byte Do Lado de Fora Violência S.A. A Próxima Refeição Vilas Volantes Coberta D'alma O Continente de Érico Antonina, Morretes e Paranaguá
Kinming Ent. (Vietnã)	Do Lado de Fora Violência S.A. A Próxima Refeição Vilas Volantes Coberta D'alma
Multicanal (Espanha)	Do Lado de Fora Violência S.A. A Próxima Refeição Vilas Volantes Coberta D'alma
Zone Vision (Inglaterra)	Preto Contra Branco Vilas Volantes
Eastern Broad. C. (Taiwan)	Violência S.A. História Brasileira da Infâmia O Massacre de Alto Alegre
TVE (Espanha)	Do lado de Fora Violência S.A.
Arte (França)	Vilas Volantes

Infelizmente nenhuma compra foi efetivada. De acordo com a Coordenação do Programa, entre os motivos dessa recusa, está o formato de captação dos filmes.

I. F. SISTEMÁTICA DE COMUNICAÇÃO E PUBLICIDADE

A Coordenação do Programa também estabelece as ações e ferramentas utilizadas para a manutenção de uma sistemática de comunicação no Programa. São elas:

modelo de chamada de TV; roteiro de *spot* de rádio; artes para cartaz, anúncios para mídia impressa, banner físico e eletrônico¹², convites físico e eletrônico, e release para imprensa; modelo de carta de solicitação de apoio ao Evento e à Oficina para Formatação de Projetos, e de carta de

¹² Referente a divulgação via internet

solicitação de Mídia de Apoio, além do Manual Didático da Oficina para Formatação de Projetos, para ser divulgado nos sites das TVs públicas.¹³

Durante a etapa de produção dos documentários e de teledifusão da série DOCTV, os Pólos Estaduais trabalham de acordo com suas realidades regionais na divulgação da política pública desenvolvida pelo DOCTV, trabalhando em conjunto com produtores independentes, Secretarias Estaduais de Cultura e Comunicação, Secretarias Municipais de Cultura, empresas do setor público e privado, instituições de ensino e cultura, e empresas produtoras. Nas etapas de lançamento dos Concursos Estaduais e de lançamento das séries DOCTV, ocorrem às maiores ações de comunicação em torno da divulgação do Programa, através de chamadas na programação das TVs públicas participantes da Rede DOCTV.

A campanha de comunicação do DOCTV prevê 27 eventos estaduais de lançamentos do Programa. Assim,

a divulgação da série DOCTV abre uma campanha de longa duração – nove meses de estréias semanais de um documentário inédito, e sua reprise, em Rede Pública de Televisão. 35 pacotes de veiculação semanal de chamadas de divulgação das estréias e reprises em 25 estados. Somando as campanhas dos Concursos e séries das três primeiras edições do Programa DOCTV à programação espontânea do conteúdo DOCTV, pela ABEPEC, contabilizou uma massa de mídia institucional que ocupa três períodos: setembro de 2003, de junho a dezembro de 2004, e de agosto de 2005 a março de 2008, mês previsto para a estréia do 14º documentário das Carteiras Especiais DOCTV.¹⁴

A tabela abaixo especifica o volume de ações da campanha de comunicação realizada nas três primeiras edições do DOCTV:

	DOCTV I	DOCTV II	DOCTV III
Evento de lançamento do Concurso	26	35	35
Evento de lançamento da série	26	35	35
Chamadas de divulgação dos filmes	12.480	22.680	22.680
Chamadas de divulgação da série	360	486	488
Chamadas de divulgação do concurso	5.000	6.750	6.750

¹³ Coordenação DOCTV. Balanço DOCTV. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em http://www.cultura.gov.br/projetos_especiais/doctv. Acesso em 20 dezembro. 2008

¹⁴ *ibid*

Dessa forma, no total, entre as três primeiras edições do DOCTV, ocorrem 192 eventos de lançamento do Programa (entre lançamentos dos Concursos e das séries). E ocorrem 77.674 chamadas de divulgação na programação das TVs participantes da Rede DOCTV.

A Sistemática de Comunicação do Programa passou por uma reestruturação, quando foi organizado um planejamento de execução da ação de comunicação. Para isso foram criadas algumas ferramentas como:

- Agenda DOCTV: consiste na reunião de informações sobre o DOCTV Brasil e DOCTV IB em boletins semanais, composto por notas sobre ações dos Programas DOCTV.
- Boletim DOCTV: divulgação semanal de notícias sobre o Programa, utiliza como suporte: site do Orkut, site da Cultura Marcas, divulgação dos trailers dos documentários, site do Porta Arquivos e sites da Rede DOCTV. A propagação do Boletim é realizada via e-mails enviados pelas 6 assessorias de comunicação parceiras do DOCTV (SAV, Minc, TV Cultura, ABEPEC, Agência Brasil e Ancine), pela ABD Nacional, pela Rede DOCTV, autores e produtoras dos documentários do DOCTV, jornalistas, entre outros.

Paralelamente a tais ações de propagação surge a iniciativa de criação do Site do DOCTV, que revela a rede do Programa.

As estratégias acima apresentadas já foram implementadas, entretanto, não funcionam de forma eficaz, pois ainda não se criou o hábito por parte dos envolvidos no Programa em utilizá-las.

Publicidade Institucional

A Publicidade Institucional do DOCTV ocorre em dois momentos principais: com as chamadas de divulgação do lançamento dos Concursos Estaduais e com as vinhetas de abertura e fechamento, chamadas de divulgação e filmes publicitários atrelados ao lançamento e teledifusão, durante 35 semanas, das séries de documentários do DOCTV. A divulgação do lançamento dos Concursos Estaduais, realizada nas TVs participantes da

Rede DOCTV se dá através de 5 chamadas diárias estaduais caracterizadas como slogan, sendo cada com 5 segundos (incluindo o slogan). Já no lançamento da série de documentários, a divulgação ocorre através de vinhetas de abertura e encerramento caracterizadas como patrocínio (5 segundos com slogan), 12 chamadas diárias nacionais caracterizadas como patrocínio (5 segundos com slogan), 6 chamadas diárias estaduais caracterizadas como patrocínio (5 segundos slogan), 1 *break* nacional (filme de 30 segundos) e 1 *break* estadual (filme de 30 segundos). A receita necessária para o financiamento de novas edições do Programa é também gerada pelos investimentos dos patrocinadores. Assim, buscando a auto-sustentabilidade, além da comercialização dos títulos, o Programa DOCTV comercializa 4 cotas de patrocínio nacional e 4 cotas de patrocínio estadual.

a auto-sustentabilidade do Programa DOCTV tem por base a comercialização de mídia, que consiste no patrocínio, a título de apoio cultural, por meio da Publicidade Institucional associada diretamente à teledifusão da programação DOCTV nas TVs públicas participantes da Rede DOCTV¹⁵

O Ministério da Cultura detém a propriedade sobre a marca DOCTV no mercado brasileiro, estando registrado no Instituto Nacional de Propriedade Industrial (nº do processo 828.078.890).

I. G. CONCLUSÃO

O DOCTV foi criado num momento em que o interesse pela produção documentária cresce no cenário brasileiro. Houve um aumento considerável de filmes documentários produzidos, além da larga criação de festivais dedicados (em especial o Festival É Tudo Verdade) e da ampliação de editais públicos e privados de fomento a realização de documentários, como o Revelando os Brasis e o Documenta Brasil. Esse impulso apresentado pela produção documentária tem, entre seus motivos, o barateamento dos equipamentos, estimulado pelo suporte digital e a disseminação do processo de realização documental.

¹⁵ Coordenação DOCTV. Balanço DOCTV. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em http://www.cultura.gov.br/projetos_especiais/doctv. Acesso em 20 dezembro. 2008

as vantagens técnicas, econômicas e estéticas dos equipamentos digitais sobre os analógicos permitem tanto a cineastas já consolidados quanto a jovens que se iniciam no documentário investir na realização de filmes a custos relativamente baixos.¹⁶

O Programa DOCTV surge em um contexto de criação de espaço para documentários na televisão brasileira, através da parceria entre a produção independente e a TV aberta. Assim, o Programa evidencia a proposta de democratizar tanto o acesso à realização dos filmes, sem impor modelos ou formatos prévios, quanto o seu visionamento, ao articular um circuito nacional de teledifusão através da Rede Pública de TV.

¹⁶ LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2008. p.11

Capítulo II – Evolução do Programa

Reconhecemos que um dos maiores méritos do Programa DOCTV, além de proporcionar a produção e teledifusão de um grande número de documentários, reside na preocupação apontada por sua Coordenação em buscar melhorias em cada uma de suas edições. Através de avaliações constantes, busca-se solucionar os problemas apresentados nas edições anteriores e ampliar a base de apoio ao documentarista. Nesse capítulo iremos apresentar e discutir algumas das medidas progressivas empreendidas durante os primeiros anos do Programa. Além disso, apresentaremos de forma detalhada cada uma das três primeiras edições nacionais do DOCTV, que foram realizadas (levando em conta a data de inscrição nos Concursos Estaduais) respectivamente nos anos de 2003, 2004 e 2006, além de seus desdobramentos internacionais, em especial a primeira edição do DOCTV IB, que foi realizada no ano de 2006.¹⁷ Pretendemos, através desse detalhamento, mostrar como foram incorporados os progressos empreendidos pelo Programa.

II. A. AÇÕES DE FORMAÇÃO – APERFEIÇOAMENTO E AVALIAÇÃO DO DOCTV

A partir da segunda edição do DOCTV, a Coordenação criou um pacote de medidas, que visava à melhoria do Programa e o auxílio aos documentaristas para a realização de seus filmes. Tal pacote, criado a partir da avaliação da primeira edição, recebe no Balanço DOCTV o nome de Ações de Formação¹⁸. Aderindo ao termo apresentado na ocasião, iremos nessa dissertação apresentar de forma detalhada quais os desdobramentos apresentados a partir da implantação desse pacote.

As medidas estabelecidas foram:

- Aperfeiçoamento do Regulamento dos Concursos DOCTV
- Melhorias nas condições de trabalho das Comissões Estaduais de Seleção
- Criação de Oficinas
- Realização do Seminário DOCTV

¹⁷ A Quarta edição nacional e a segunda edição ibero-americana estão sendo fomentadas no período de elaboração dessa dissertação.

¹⁸ Cabe ressaltar que o nome dado a esse pacote de medidas não se refere apenas as ações ligadas ao auxílio aos documentaristas, mas sim a todas as medidas de melhoria empreendidas a partir do DOCTV II.

Aperfeiçoamento do Regulamento

Na avaliação da primeira edição do Programa, notou-se que:

o DOCTV não havia conseguido superar a armadilha da diversidade temática, igualando-se a uma série de concursos que elegem “o melhor tema” e não a melhor proposta de relação com o tema, amadurecimento desejado aos Concursos DOCTV¹⁹

Assim, entre as propostas inseridas no pacote das Ações de Formação está a reformulação do Regulamento dos Concursos Estaduais. As tabelas abaixo mostram onde ocorreu essa evolução no Regulamento:

Regulamento dos Concursos DOCTV – Orientação Inicial	
DOCTV I	I - Do Objeto 1. O Ministério da Cultura, através da Secretaria do Audiovisual, a Fundação Padre Anchieta / TV Cultura e a (TV local), promovem concurso de seleção de projetos de documentários (estadual), no âmbito do I PROGRAMA DE FOMENTO À PRODUÇÃO E TELEDIFUSÃO DO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO – DOCTV, <u>sobre temas relativos à diversidade cultural do estado</u> de (nome do estado).
DOCTV II	I - Do Objeto 1. O Ministério da Cultura, através da Secretaria do Audiovisual, a Fundação Padre Anchieta / TV Cultura e a (TV local), promovem concurso de seleção de projetos de documentários (estadual), no âmbito do II PROGRAMA DE FOMENTO À PRODUÇÃO E TELEDIFUSÃO DO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO – DOCTV, <u>sobre temas relativos à diversidade cultural do estado</u> de (nome do estado).
DOCTV III	I - Do Objeto 1. O Ministério da Cultura, através da Secretaria do Audiovisual, a Fundação Padre Anchieta / TV Cultura e a (TV local) promovem concurso de seleção de projetos de documentário (estadual), no âmbito do III PROGRAMA DE FOMENTO À PRODUÇÃO E TELEDIFUSÃO DO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO – DOCTV. 2. <u>O Concurso DOCTV III selecionará projetos de documentário que proponham uma visão original a partir de situações, manifestações e processos contemporâneos no estado</u> (nome do estado).

¹⁹ Coordenação DOCTV. Balanço DOCTV. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em http://www.cultura.gov.br/projetos_especiais/doctv. Acesso em 20 dezembro de 2008.

Percebemos que na terceira edição, o termo “visão original” é inserido na Orientação Inicial do Regulamento do Concurso, mostrando que a preocupação da Coordenação em buscar uma maior diversidade temática passa a existir de forma oficial. Essas modificações buscam provocar, nos autores, reflexões que ampliem as possibilidades temáticas e de linguagem. Assim, valoriza os projetos que expressem a maneira particular de seus autores se relacionarem com a realidade escolhida para abordar no documentário. No Terceiro capítulo, quando iremos analisar os filmes produzidos pelo Programa DOCTV, poderemos discutir melhor se tal adendo desencadeou realmente algum tipo de modificação nas temáticas buscadas.

Além da modificação no texto da Orientação Inicial, o Regulamento do Programa também evoluiu quanto aos quesitos de apresentação, para a seleção, do projeto de documentário. Como mostramos na tabela abaixo:

Regulamento dos Concursos DOCTV – Estrutura de Apresentação do Projeto de Documentário		
DOCTV I	DOCTV II	DOCTV III
a) Descrição do Tema	a) Indicação do Tema	a) Proposta de Documentário
b) Justificativa do projeto	b) Hipótese sobre o Tema	b) Eleição e Descrição do(s) Objeto(s)
c) Sinopse e/ou Estratégias de abordagem	c) Pesquisa sobre o Tema	c) Eleição e Justificativa para a(s) Estratégia(s) de Abordagem
d) Roteiro detalhado ou indicativo	d) Eleição e Descrição do(s) Objeto(s)	d) Simulação da(s) Estratégia(s) de Abordagem (OPCIONAL)
e) Plano de produção	e) Eleição e Justificativa da(s) Estratégia(s) de Abordagem	e) Sugestão de Estrutura
f) Orçamento	f) Roteiro	f) Plano de Produção e Cronograma Físico-financeiro – Formulário Padrão
g) Cronograma físico e financeiro	g) Plano de Produção – Formulário Padrão	g) Orçamento (com previsão de impostos) – Formulário Padrão
h) Currículo do autor	h) Orçamento (com previsão de impostos) – Formulário Padrão	
	i) Cronograma Físico-financeiro – Formulário Padrão	

A terceira edição do Programa deixa de exigir um roteiro pré-estabelecido de documentário e passa a pedir uma sugestão de estrutura do filme. Tal modificação implantada pelo DOCTV destaca o Programa dentro dos atuais editais de fomento ao documentário, os quais, em sua maioria exigem a apresentação de um roteiro na inscrição. As primeiras edições do Programa exibiam muitas relações com a produção do documentário educativo clássico, que também trabalhava com roteiros pré- determinados. Defendemos a idéia de que o documentário lida com a presença da indeterminação na tomada e assim deve trabalhar com roteiros abertos ou sugestões de estrutura do filme, como a requisitada no Regulamento do DOCTV III.

Melhorias nas condições de trabalho das Comissões Estaduais de Seleção

O processo de seleção dos projetos inscritos também foi um quesito avaliado pela Coordenação do DOCTV. Assim, através do pacote das Ações de Formação procurou-se aperfeiçoar o processo e as condições de trabalho das seleções. Tal evolução ocorre já a partir da modificação dos critérios de seleção. A tabela abaixo apresenta os dados presentes nos Regulamentos das três primeiras edições do DOCTV quanto aos critérios de seleção:

Regulamento dos Concursos DOCTV – Critérios de Seleção		
DOCTV I	DOCTV II	DOCTV III
a) Importância do tema proposto; b) Interesse e profundidade das estratégias de abordagem; c) Desenvolvimento de roteiro e aspectos de linguagem; d) Viabilidade de realização nos termos do regulamento;	a) Hipótese sobre o tema; b) Eleição do(s) Objeto(s); c) Justificativa da(s) Estratégia(s) de Abordagem; d) Desenvolvimento do Roteiro; e) Viabilidade de Realização nos termos do Regulamento (Plano de Produção e Orçamento).	a) Criatividade na eleição do(s) Objeto(s) e na Adequação da(s) Estratégia(s) de Abordagem à Proposta de Documentário; b) Viabilidade de Realização nos termos do Regulamento (Autorização de Cessão de Direitos Autorais, Autorização do Uso de Imagem, Plano de Produção e Cronograma Físico-financeiro, Orçamento (com previsão de impostos).

Notamos novamente que na terceira edição do programa os critérios passam a ser mais objetivos. Enquanto na primeira edição o critério relacionado ao tema era a “importância do tema proposto” na terceira edição o critério passa a ser a “criatividade na eleição do(s) Objeto(s) e na Adequação da(s) Estratégia(s) de Abordagem à Proposta de Documentário”. Assim, percebemos que a busca por uma “visão original”, ou seja, o uso da criatividade já citada na tabela “Regulamento dos Concursos DOCTV – Orientação Inicial” se efetiva também na evolução dos critérios de seleção.

Outra evolução referente ao processo de seleção é que, a partir do DOCTV II, a Comissão de Seleção passou a ser remunerada, assim, foram investidos 40.500 reais no pagamento dessa equipe. No DOCTV III o valor do investido nas comissões de seleção foi de 44.500 reais.

Criação de Oficinas

Oficinas para os gestores

Enquanto a criação das Oficinas de auxílio aos documentaristas, só foi concretizada a partir da segunda edição do Programa, a preocupação com a formação de seus gestores, já existe desde a primeira edição do DOCTV, quando foram criadas as Oficinas para os Gestores do Programa.

OFICINA DE PLANEJAMENTO ESTRATÉGICO

A Oficina de Planejamento Estratégico busca auxiliar os gestores do Programa, criar e desenvolver os mecanismos de gerência e cada uma das edições. Nela é aprovado o Roteiro Executivo do Programa DOCTV. Para a primeira edição do Programa, tal Oficina ocorreu em São Paulo, entre os dias 25 e 29 de agosto de 2003. Sua primeira edição contou com a participação das 20 TVs públicas que formavam a Rede DOCTV na ocasião, das 18 seções estaduais da ABD e de dois representantes da Produção Independente do Amazonas e de Alagoas. No DOCTV II, tal Oficina ocorreu entre os dias 16 e 19 de agosto de 2004, também em São Paulo. Nela houve um aumento de participantes referente ao aumento no número de instituições parceiras no DOCTV. Assim, participaram as 25 TVs públicas da Rede DOCTV, a Secretaria Estadual de Rondônia, 23 seções estaduais da ABD e

representantes da produção independente de Roraima, Acre e Rondônia. No DOCTV III, a Oficina de Planejamento Estratégico ocorreu em Belo Horizonte entre os dias 19 e 22 de dezembro de 2005. Participaram 25 TVs públicas, duas Secretarias Estaduais de Cultura do Amapá e de Rondônia e 27 seções estaduais da ABD.

OFICINA DE PLANEJAMENTO DE DIFUSÃO

Na segunda edição do Programa foi criada mais uma Oficina de auxílio aos gestores, a Oficina de Planejamento de Difusão, que ocorreu entre os dias 23 e 26 de maio de 2005 em Salvador. Dela participaram 25 TVs públicas e duas Secretarias Estaduais de Cultura, do Amapá e de Rondônia. Da Oficina de Planejamento de Difusão na terceira edição, que ocorreu em Brasília entre os dias 26 e 29 de novembro de 2006, participaram 25 TVs públicas, a Secretaria Estadual de Cultura do Amapá e a Fundação Municipal de Cultura de Rondônia.

Oficinas para os realizadores

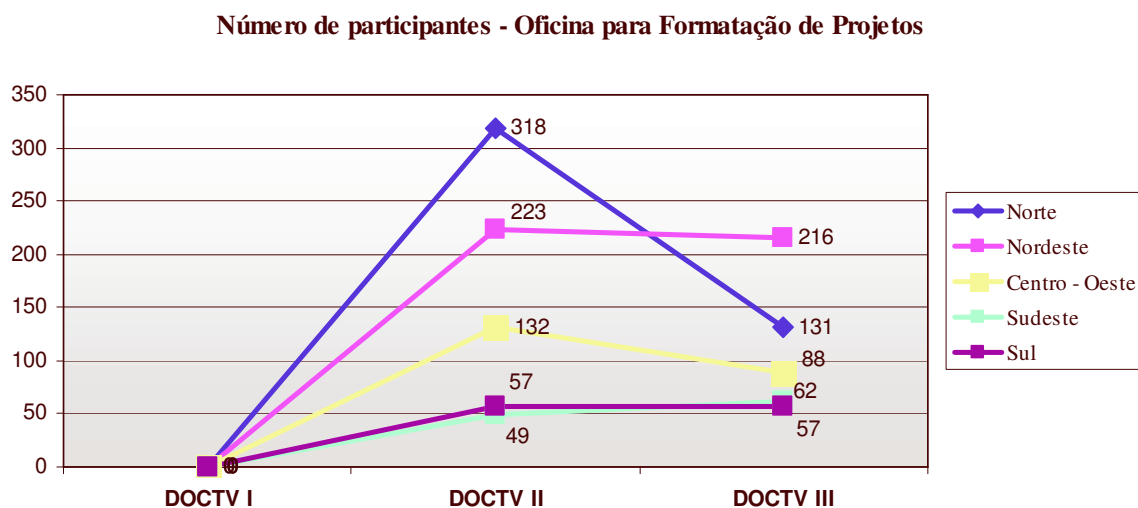
Entre as várias medidas criadas dentro do pacote Ações de Formação, consideramos a implantação de Oficinas de auxílio aos realizadores, a ação de maior notoriedade. Tais Oficinas visam promover o debate estético do documentário, ao criar encontros entre expoentes do documentário brasileiro e os autores proponentes do DOCTV. Cabe ressaltar que com a implantação dessas Oficinas surge uma sistemática de acompanhamento do processo de produção dos documentários pela Coordenação Executiva do DOCTV, fato que auxilia também o processo de liberação das verbas do Contrato de Co-Produção.

OFICINAS PARA FORMATAÇÃO DE PROJETOS

A Oficina para Formatação de Projetos foi implementada a partir da segunda edição do DOCTV atendendo ao pedido dos Pólos Estaduais, que garantem a infra-estrutura necessária para sua viabilidade. Contando com o apoio do Centro Técnico Audiovisual da SAV, essas Oficinas ocorrem através de aulas expositivas com experientes documentaristas e pesquisadores, que levantam a discussão em torno da formatação dos projetos enfatizando o pensamento estético sobre o documentário. Além da orientação dos documentaristas, essas Oficinas também contam com um Material Didático, que auxilia os documentaristas

ao apresentar de forma detalhada as formas de preenchimento dos formulários requisitados na inscrição, além de apresentar projetos de alguns documentários selecionados em edições anteriores do Programa.²⁰

No DOCTV II 24 estados ofereceram tal Oficina, gerando um total de 779 participantes. No DOCTV III participaram 20 estados, com 554 participantes no total. O gráfico abaixo apresenta a distribuição do número de participantes por estado em cada uma das edições do Programa.



Comparando o gráfico acima com o gráfico já apresentado que expressa o volume de inscrições por região e por edição do DOCTV, percebemos que nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste o número de participantes nas Oficinas de Formatação de Projetos é sempre maior que o número de inscrições realizadas. Por exemplo, a região Norte, no DOCTV II, contou com 318 participantes nessas Oficinas. Entretanto, foram efetivas somente 99 inscrições. Em contrapartida, notamos que nas regiões Sul e Sudeste, o número de inscrições é superior ao número de participantes em tais Oficinas. Como é o caso da

²⁰ Na primeira Oficina – DOCTVII - o Manual continha os seguintes tópicos: a) roteiro de atividades; b) modelo de projeto preenchido a partir do documentário “Mato Eles?” de Sérgio Bianchi; c) formulário padrão de produção, orçamento e cronograma físico-financeiro; e d) formulário padrão preenchidos de: plano de produção, orçamento e cronograma físico-financeiro. Na terceira edição do DOCTV o Manual continha os seguintes tópicos: a) roteiro da Oficina para Formatação de Projetos do DOCTV III; b) formato de apresentação de projetos para os Concursos DOCTV III; c) projetos selecionados em edições anteriores do DOCTV: Vilas Volantes, Preto Contra Branco e Violência S.A.; d) sugestões técnicas do Centro Técnico Audiovisual/ SAV / MINC para a produção de documentários do DOCTV III; e) planilha de orçamento; f) planilha do plano de produção e cronograma físico-financeiro; g) referências bibliográficas sobre documentário.

região Sudeste, que no DOCTV III, teve apenas 62 participações na Oficina, no entanto, recebeu 366 inscrições de projetos. Acreditamos que uma das possíveis causas para tal disparidade reside na projeção da maior produção cinematográfica se concentrar no eixo Rio- São Paulo. Assim, tais regiões teriam maior familiaridade com os métodos e linguagens próprios da produção documental. Dessa forma, não se valeriam tanto da oportunidade de participação nas oferecidas pelo DOCTV.

OFICINA PARA DESENVOLVIMENTO DE PROJETOS

Além das Oficinas de Formação de Projetos, a partir do DOCTV II foi criada a Oficina para Desenvolvimento de Projetos. Nela os autores dos projetos de documentários selecionados, têm a oportunidade de aperfeiçoar suas propostas de documentários, ao se reunirem e debaterem seus projetos com cinco expoentes do documentário brasileiro. A Oficina para Desenvolvimento de Projetos no DOCTV II ocorreu entre os dias 25 e 31 de janeiro de 2005, na cidade de Brasília sob a orientação de Geraldo Sarno, Jorge Bodanzky, Joel Pizzini, Maurice Capovilla e Eduardo Coutinho. Os monitores foram Paulo Alcoforado, Maurício Hirata e Renato Nery. O DOCTV III realizou a Oficina para Desenvolvimento de Projetos entre os dias 31 de maio e 5 de junho de 2006 em Brasília. Os autores dos projetos selecionados foram orientados por: Geraldo Sarno, Ruy Guerra, Giba Assis Brasil, Cristiana Grumbach e Eduardo Escorel. Os monitores foram: Paulo Alcoforado, Maurício Hirata, Leandro Saraiva, Cláudia Mesquita e André Francioli.

Seminário DOCTV

A última medida das Ações de Formação que discutiremos é a iniciativa da promoção do Seminário DOCTV, evento que visou a avaliação das edições já produzidas pelo Programa e a realização de debates sobre temas importantes do documentário brasileiro contemporâneo, como a forte presença da entrevista como estratégia de abordagem da realidade; o diálogo entre os documentários e os meios audiovisuais predominantes, como a televisão; os dilemas estéticos, éticos e profissionais dos realizadores de documentário contemporâneo; a complexidade da relação documentarista X personagem real; e, as novas estratégias de abordagem da realidade.

Realizado nos dias 3 de abril a 5 de maio de 2006, no Cineusp Paulo Emilio em São Paulo e na PUC do Rio de Janeiro, o Seminário contou com a exibição de 20 documentários, selecionados entre os 65 produzidos nas duas primeiras edições do Programa. Além disso, foram constituídas seis mesas de debate que contaram com a participação de Eduardo Coutinho, Jean-Claude Bernardet, Giba Assis Brasil, Leandro Saraiva, Nelson Hoineff, Newton Canito, Eduardo Escorel, João Salles, Stella Senra e Cláudia Mesquita. Em São Paulo foram promovidas as mesas: “Para Além da Entrevista”, “Documentário e Indústria Cultural: Linguagens” e “Documentário e Indústria Cultural: Mercado”. No Rio de Janeiro, os temas das mesas eram: “Perspectivas do documentário” e “Negociando com o Real: Outras formas”. Ainda no Rio de Janeiro foram anunciados os 35 projetos de documentário selecionados nos Concursos DOCTV III e foi apresentado o “Balanço DOCTV”, que expôs os resultados e o plano de trabalho obtido pelo Programa entre os anos de 2003 e 2006. O Balanço DOCTV contou com a seguinte avaliação final sobre a iniciativa das Ações de Formação:

Os projetos de documentário selecionados nos Concursos DOCTV II e DOCTV III demonstraram que as ações de formação que incidem sobre as inscrições resultaram na seleção de projetos incomparavelmente mais precisos na organização das idéias audiovisuais.

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

Por outro lado, os projetos selecionados apontam a dificuldade de identificação das estratégias de abordagem nos projetos de documentário, de cronogramas físico-financeiros generalizantes. Esse item do Regulamento DOCTV pode ser reelaborado de forma a solicitar do autor-proponente um Desenho Criativo de Produção para cada estratégia de abordagem proposta.

Finalmente, a seleção demonstrou que o aperfeiçoamento do Regulamento DOCTV encontra-se próximo ao seu limite, e que continuar avançando depende de uma ação sobre a própria cultura da seleção – um grande debate envolvendo as 27 Comissões de Seleção.²¹

²¹ Coordenação DOCTV. Balanço DOCTV. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em http://www.cultura.gov.br/projetos_especiais/doctv. Acesso em 20 dezembro. 2008

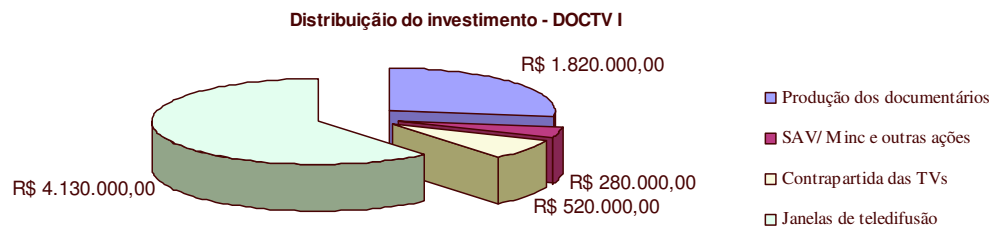
II. B. EDIÇÕES

Nessa dissertação iremos abordar as três primeiras edições nacionais do DOCTV. Pretendemos aqui, apresentar algumas informações e dados qualitativos sobre cada uma das edições, buscando apresentar de forma clara a evolução do Programa a cada nova edição.

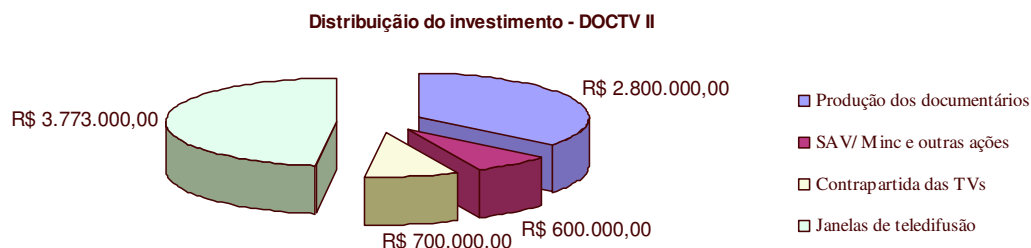
A primeira edição do DOCTV recebeu o nome de Brasil Imaginário, na segunda edição o nome passou a ser Olhares Imaginando o Brasil, nome que se manteve na terceira edição. O DOCTV I não contou com a participação de todos os estados brasileiros, fato somente efetivado a partir da segunda edição. Participaram da primeira edição os seguintes estados: Alagoas, Amazonas, Bahia, Ceará, Espírito Santo, Maranhão, Mato Grosso do Sul, Mato Grosso, Minas Gerais, Pará, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo, Sergipe, Tocantins e o Distrito Federal. O primeiro Concurso DOCTV ofereceu uma verba de 90.000 reais para a produção de cada um dos projetos de documentários selecionados. A verba destinada a cada projeto foi maior na segunda e terceira edição, quando cada projeto selecionado recebeu 100.000 reais para ser realizado.

Os três gráficos abaixo nos indicam que houve um crescimento progressivo nos investimentos atraídos pelo DOCTV a cada edição. A quota “Produção dos documentários” é referente à verba liberada pelo Minc através do FNC para a produção dos documentários, ou seja, a contrapartida de 80% da verba destinada a realização de cada um dos filmes selecionados. A quota “SAV/ Minc e outras ações” referente a verba destinado pelo Minc através da SAV para a manutenção do Programa e investimentos em sua gestão. A quota “Contrapartida TVs” é referente a verba que as TVs públicas destinam para sua contrapartida na produção dos documentários, ou seja, 20% para cada projeto. E a quota “Janelas de Exibição” se refere ao investimento que as TVs públicas que constituem a Rede DOCTV despendem para fomentar a teledifusão dos documentários produzidos pelo Programa DOCTV.

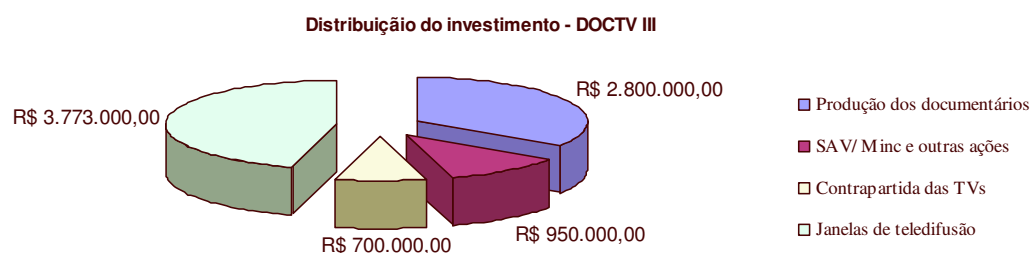
Os investimentos no DOCTV I atingiram o montante de 6.750.000 reais. Que seguiu a seguinte distribuição:



No total a segunda edição do DOCTV teve um investimento de 7.873.000 reais. Avaliando somente o investimento na produção dos documentários, nessa segunda edição do DOCTV foram investidos 3.500.000 reais diretamente no Programa e 500.000 reais nas Carteiras Especiais. No geral os investimentos receberam a seguinte divisão:



O investimento total no DOCTV III foi de 8.223.000 reais. O investimento na produção dos documentários das Carteiras Especiais foi de 1.400.000 reais, enquanto o investimento direto no convênio do DOCTV III foi de 3.500.000 reais.



A tabela abaixo apresenta o calendário seguido pelas três primeiras edições do Programa:

	DOCTV I	DOCTV II	DOCTV III
Período de inscrição	29 de setembro a 14 de novembro de 2003	15 de setembro a 30 de outubro de 2004	1 de fevereiro a 17 de março de 2006
Período de avaliação	29 de setembro a 28 de novembro de 2003	15 de setembro a 16 de novembro de 2004	1 de fevereiro a 3 de abril de 2006
Divulgação do resultado	28 de novembro de 2003	24 de novembro de 2004	19 de abril de 2006

Os projetos inscritos em edições anteriores do DOCTV, que não haviam sido selecionados, puderam ser novamente inscritos. Após a divulgação do resultado e a assinatura do contrato de co-produção, os documentários tiveram o prazo de 150 dias para serem produzidos.

O Regulamento do DOCTV III apresentou alguns detalhamentos que não compuseram os Regulamentos das edições anteriores. Entre essas mudanças, estão as especificações para que o documentário seja considerado concluído. Para tanto, o documentarista deve entregar:

- 2 fitas Betacam SP contendo a versão original da obra (*master* e cópia de segurança) com divisão em 3 blocos, e vinhetas de saída e de entrada de cada bloco. O som deverá ser mono, mixado no canal 1 e com *Dolby on*;
- 1 fita Betacam contendo a versão da obra em banda internacional sem divisão de blocos. O som deverá ter, separados: depoimentos e voz over (canal 1); música e ruídos (canal 2). Ambos com *Dolby on*. Não deve haver GC, permitindo a aplicação posterior em idioma estrangeiro;
- 1 DVD contendo cópia da obra, sem divisão de blocos;
- 1 CD contendo a transcrição dos diálogos, locução e GCs do documentário, com indicação de *time code* referente à cópia em banda internacional, em arquivo Word;
- 1 fita Betacam contendo 5 minutos de imagens selecionadas para a criação de chamadas de TV;
- 1 CD contendo 5 fotos de divulgação do documentário em arquivo JPEG, com definição de 300 DPI, tamanho 13 X 18 cm, padrão CMYK, e arquivo Word com *release* para imprensa, sinopse e ficha técnica do documentário, e currículo resumido do autor.

Observação: O formato da janela de exibição poderá ser 4:3 ou 16:9, sendo que a opção pelo último formato implica o acréscimo de letterbox, adaptando-o à exibição em janela 4:3.

Também foi acrescentada a cláusula contendo a seguinte especificação: "Não serão admitidas empresas produtoras que possuam vínculos empregatícios e/ou contratuais com

os membros da comissão de seleção, bem como de sua propriedade, ou de propriedade de seus familiares ou correlativos até o terceiro grau.”

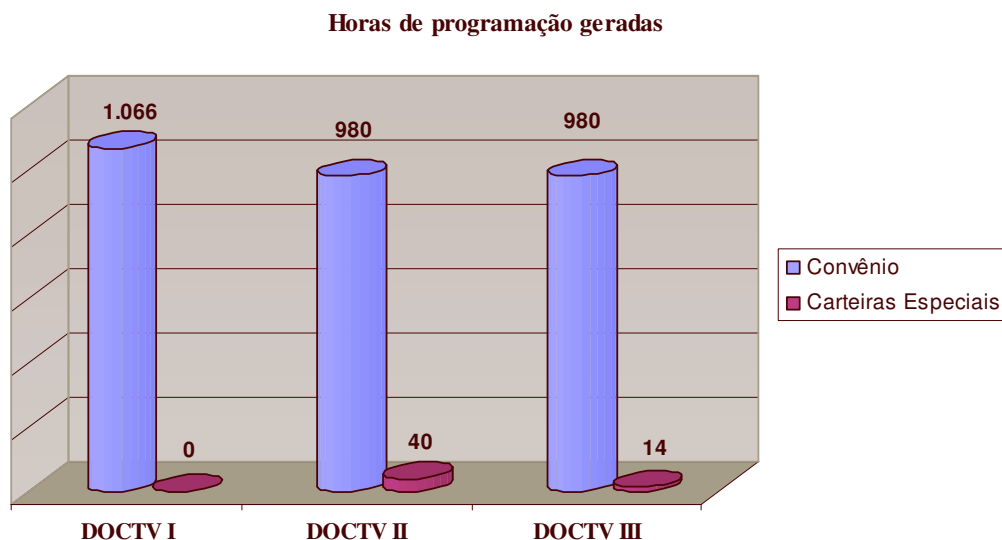
Com a conclusão do processo de produção, os documentários entram na faixa da programação da Rede DOCTV, estabelecendo a regionalização da programação. O esquema²² abaixo apresenta a mancha de programação gerada pelo DOCTV na Grade na TV pública entre os anos de 2004 e 2008.



A teledifusão do DOCTV nacionalmente seguiu em cada uma das edições uma lógica de programação. Em sua primeira edição a programação da teledifusão dos documentários foi associada a eventos e datas comemorativas dos estados, impactando assim apenas um Pólo de cada vez. Já em sua segunda edição, houve alteração na lógica de programação dos documentários, que passaram a serem difundidos baseados na valorização de propostas estéticas. Essa lógica foi mantida na terceira edição. Entretanto, foi associada à articulação de blocos temáticos.

No total, entre estreias e reprises, as três primeiras edições do DOCTV geraram 3.080 horas de programação. Distribuída da seguinte forma entre a teledifusão dos documentários produzidos por meio dos Convênios nacionais e entre os documentários produzidos dentro das Carteiras Especiais.

²² Coordenação DOCTV. Balanço DOCTV. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em http://www.cultura.gov.br/projetos_especiais/doctv. Acesso em 20 dezembro. 2008



Notamos através dessa breve apresentação de dados sobre cada uma das três primeiras edições do DOCTV que o Programa tem evoluído e aumentado o valor de seus dados numéricos. A partir de sua segunda edição o Programa conseguiu englobar todos os estados brasileiros em sua sistemática de produção. Além do aumento da Rede de teledifusão. Quanto ao investimento, notamos um crescente aumento na verba disponibilizada para a manutenção do Programa. Aumento expressivo apresentado tanto na verba para produção dos documentários, que aumentou de R\$ 90.000,00 para R\$ 100.000,00 quanto na questão do investimento geral, cujas cifras cresceram gradativamente com o passar das edições. Além disso, pudemos perceber a preocupação da Coordenação do Programa em melhorar seu Regulamento, trabalhando para que ele esteja cada vez mais claro e completo.

Títulos produzidos pelo Programa DOCTV

	DOCTV I	DOCTV II	DOCTV III
1	Eretz Amazônia (PA)	Passagem (RS)	Os negativos (BA)
2	Borracha para a vitória (CE)	História Brasileira da Infâmia (AL)	Uma encruzilhada aprazível (CE)
3	Continente dos Viajantes (RS)	Do Lado de Fora (RJ)	Alô, alô Amazônia (AP)
4	Imagem peninsular de Lêdo Ivo (AL)	Acidente (MG)	Calabar (AL)
5	Cerimônias do Esquecimento (MT)	Paulo Companheiro João (SC)	Mapulawache: festa do pequi (DF)
6	Tumbalalá - Tupinambá Irmãos no Mundo (BA)	As Vilas Volantes - O Verbo Contra o Vento (CE)	Monte Roraima - magia e aventura na terra de Macunaíma (RR)
7	O Canto da Araponga (MG)	O Zero Não é Vazio (SP)	Um corpo subterrâneo (PI)
8	Aldir Blanc - 2 Pra Lá, 2 Pra Cá (RJ)	A Próxima Refeição (AM)	Uma cruz, uma história e uma estrada (PE)
9	Assombração urbana com Roberto Piva (SP)	Péricles Leal, o criador esquecido (PB)	Lutzenberger: for ever Gaia (RS)
10	Cadê Profiro? (TO)	Cidadão Jacaré (CE)	A bença (RJ)
11	O poeta é um ente que lambe as palavras e se alucina (MS)	A Descoberta da Amazônia pelos Turcos Encantados (PA)	Zumbi somos nós (SP)
12	A Selva na Selva (AM)	Ao Continente de Érico (RS)	Dyckias (SC)
13	Comunidade do Sutil (PR)	Mandinga em Manhattan (BA)	Estado de resistência (PR)
14	Fabião das Queimadas - Poeta da Liberdade (RN)	Assim Caminha Regência (ES)	O crime da Ulen (MA)
15	Coberta D'alma - um ritual para os mortos de Osório (RS)	Maestro Jorge Antunes - Polêmica e Modernidade (DF)	Chupa chupa: a história que veio do céu (PA)
16	O Rio das Mulheres pelo Olhar de Ivaneide (SE)	Mestre Leopoldina, a fina flor da malandragem (RJ)	O vôo silenciado do Jucurutu - sobre a cineasta Jussara Queiroz (RN)
17	Mbyá Guarani - Guerreiros da Liberdade (SC)	Capivara (PI)	Sábado à noite (CE)
18	Mil Sons Geniais (MG)	Paraíso (SP)	Resgate (MT)
19	Viagem capixaba - um olhar de Rubem Braga e Carybé, hoje (ES)	Hermógenes - Deus me livre de ser normal (RN)	Metros quadrados - construindo espaços públicos temporários (MG)

20	Contos da Terra Sagrada (PR)	Antonina, Morretes e Paranaguá	Maack, o profeta da devastação (PR)
21	Preto Contra Branco (SP)	Reis Negros (MG)	Raimunda, a quebradeira (TO)
22	Quilombos Maranhenses: Cultura e Política (MA)	Epopéia Euclydeacreana (AC)	Sasha Siemel - O caçador de onças (MS)
23	Rever (RJ)	Entremundos - a bioceânica do Brasil Central (MS)	Nação lascada de véio: a glória do sertão (SE)
24	Vladimir Carvalho, Conterrâneo Velho de Guerra (DF)	O homem do balão extravagante ou As tribulações de um paraense que quase voou (PA)	La rota del Pacífico, culturas de fronteira (AC)
25	Mitos e Lendas no Reisado de Inhanhum (PE)	Mário Gusmão - o anjo negro da Bahia (BA)	Café com pão, manteiga não (GO)
26	Máquina de fazer democracia/Vida e obra de Anísio Teixeira (BA)	Uma princesa negra na terra do Marabaixo (AP)	Manoel Monteiro - em vídeo, verso e prosa (PB)
27		Zequinha Grande Gala (PR)	Quilombagem (RO)
28		Ensolarado Byte (PE)	As cores da caatinga (BA)
29		Candelária (SE)	Touro Moreno (ES)
30		Vila Bela Terra de Cores (MT)	Blau Nunes - O vaqueano (RS)
31		O massacre de Alto Alegre (MA)	20 anos de suvaco (RJ)
32		Tocantins - Rio Afogado (TO)	Handerson e as horas (SP)
33		Nenê Macaggi - Roraima Entrelinhas (RR)	A saga do piabeiro (AM)
34		O Brasil que começa no Rio (RO)	Serra Pelada - esperança não é sonho (PA)
35		Santa Dica de Guerra e Fé (GO)	Agosto de minha gente (MG)

II. C. Ações Internacionais

O Programa DOCTV está entre as ações de política internacional da SAV/ Minc e despertou interesse por parte de outros países, que têm buscado consultoria para o desenvolvimento de programas análogos.

DOCTV Ibero - América

A maior expressão de ação internacional semelhante ao DOCTV nacional é o Programa de Fomento a Produção e Teledifusão do Documentário Ibero-americano, o DOCTV IB. No dia 12 de novembro de 2004, a pedido das autoridades audiovisuais dos países da *Conferência da las Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica* (CAACI) ²³, o então Secretário de Cultura do Brasil, Orlando Senna, apresentou o projeto do Programa “DOCTV América Latina”. Durante reunião da CAACI, em 18 de março de 2005, na cidade de Mar del Plata, Argentina, foi aprovada a primeira edição do DOCTV IB, que reúne autoridades audiovisuais nacionais, televisões públicas e associações de produtores independentes da Argentina, Chile, Uruguai, Brasil, Bolívia, Peru, Colômbia, Venezuela, Panamá, Costa Rica, Porto Rico, Cuba, México, Portugal e Espanha, sob a Coordenação Executiva da SAV/Minc do Brasil, Secretaria *Ejecutiva de la Cinematografía Iberoamericana* (SECI) e da *Fundación Del Nuevo Cine Latinoamericano* (FNCL).

Os objetivos da versão Ibero-americana do DOCTV são:

- Estimular o intercâmbio cultural e econômico entre os povos ibero-americanos;
- Implantar políticas públicas integradas de fomento à produção e teledifusão de documentários nos países da região;
- Difundir a produção dessas nações no mercado mundial.

As inscrições para o Programa ocorreram entre os dias 14 de março e 31 de maio de 2006. Nessa primeira edição, o DOCTV IB recebeu 467 inscrições. As comissões de seleção foram formadas em cada um dos países. Elas eram compostas por 5 membros cada

²³ A CAACI é uma entidade de direito público, criada em 1989 para promover a cinematografia ibero-americana

e os julgamentos ocorrem em duas etapas. A primeira preservava o anonimato, selecionava 5 projetos de documentários e ocorreu entre os dias 14 de março e 30 de junho de 2006. A segunda etapa consistiu na realização de um *pitching*²⁴, no dia 17 de julho de 2006, que selecionou os projetos vencedores. Os proponentes deveriam indicar uma empresa produtora sediada no país há, pelo menos, 2 anos, para ser a responsável pela realização do projeto no Contrato de Co-produção.

A comissão de seleção adotou como critérios de seleção dois quesitos:

- Criatividade na eleição do(s) Objeto(s) e na adequação da(s) Estratégia(s) de Abordagem à Proposta de Documentário;
- Viabilidade de Realização nos termos do Regulamento

A primeira edição do DOCTV IB selecionou 13 documentários, cada um com 52 minutos de duração, que receberam a verba de 100 mil dólares cada um para ser produzido. Uma vez selecionados e com o depósito da primeira parcela dos recursos de produção²⁵ os documentários tem 210 dias para serem concluídos. Foram selecionados os seguintes projetos na primeira edição do DOCTV IB:

PAÍS	TÍTULO
Argentina	Argentina e sua Fábrica de Futebol
Chile	A Vingança de Ramón
Uruguai	Dois Hitleres
Brasil	Jesus no Mundo Maravilha
Bolívia	Inal Mama
Peru	Homens do Maraón
Colômbia	Tule Kuna: Cantamos Para Não Morrer
Venezuela	O Louco
Panamá	Família
Costa Rica	Querido Camilo
Porto Rico	Ilha Sucata
Cuba	Outra Briga Cubana contra os Demônios...e o Mar
México	Héctor García, Fotógrafo

A Sistemática de Co-produção e Teledifusão do DOCTV IB é análoga a da versão brasileira. Foi organizada uma Coordenação Executiva do Programa que criou um Fundo

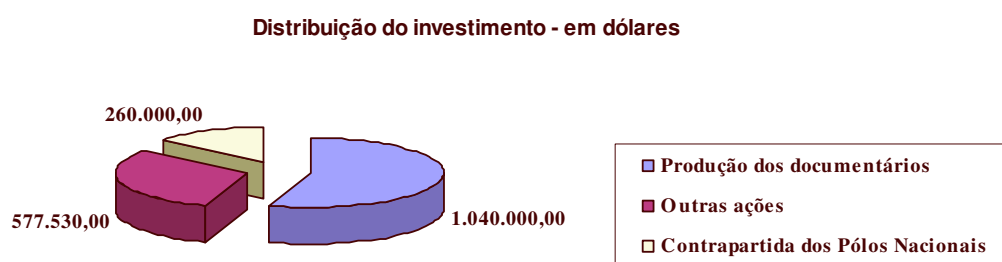
²⁴ Os autores dos documentários pré-selecionados apresentaram seus projetos.

²⁵ Que seguem o mesmo parcelamento que na versão brasileira do Programa

Financeiro, implantou uma Unidade Técnica e estruturou uma Rede, para execução do Plano de Trabalho.

O Fundo DOCTV IB é responsável pelo ordenamento jurídico econômico das carteiras de co-produção, pela teledifusão e distribuição nos países ibero-americanos e pela criação dos mecanismos técnicos necessários a sua operacionalização. Ele foi constituído a partir da abertura de uma conta corrente pela SECI em Madrid, na Espanha e viabilizado a partir de recursos oriundos do Brasil, Venezuela, México e Argentina. A verba para produção dos projetos de documentários selecionados pelos Concursos Nacionais é de responsabilidade do Fundo DOCTV IB, que aporta 80% do Contrato de Co-produção, e dos Pólos Nacionais, que aportam 20% do valor do Contrato, que podem ser em recursos financeiros ou fornecimento de insumos de produção. A forma de composição deste aporte é definida pelo Pólo Nacional, tendo como base as exigências técnicas do projeto de documentário selecionado. Cabe à Coordenação Executiva do DOCTV IB e a CAACI arbitrar em casos de questionamento sobre a viabilidade técnica da forma de aporte. O investimento na gestão do Programa, responsabilidade da Coordenação Executiva, também é feito através do Fundo DOCTV IB.

O investimento total do DOCTV IB foi de USD 1.877.530,00 mais o investimento das janelas de teledifusão. O investimento seguiu a seguinte distribuição:



A Unidade Técnica do DOCTV IB foi implantada em São Paulo, através de um Contrato de Prestação de Serviço firmado entre a SECI e a Televisão América Latina (TAL).

As TVs Públicas da Rede DOCTV IB são responsáveis pelo investimento na teledifusão dos documentários produzidos pelo Concurso. Elas mobilizam as janelas de exibição dos documentários (estréias e reprises) e também a massa de mídia para divulgação das ações do Programa. Os documentários foram teledifundidos entre agosto e

novembro de 2007, gerando 450 horas de programação. Portugal e Espanha não produziram nenhum documentário para integrar a Carteira DOCTV IB. Entretanto, garantiram a teledifusão dos documentários produzidos.

A Sistemática de Comunicação do DOCTV IB ficou sob a responsabilidade dos Pólos Regionais, que divulgaram os Concursos em nível nacional, e da Coordenação Executiva do Programa, que divulgou os Concursos em nível regional. Foram realizadas 152 inserções nos 104 veículos atingidos pelos 15 países da Rede DOCTV IB. O mapa abaixo apresenta a Rede DOCTV IB.



A versão ibero americana do DOCTV também contou com Oficinas. Entre os dias 23 e 26 de janeiro de 2006 foi realizada a Oficina de Planejamento Estratégico, em Brasília, da qual participaram 15 autoridades audiovisuais nacionais e 15 TVs públicas nacionais. A Oficina de Planejamento de Distribuição e Difusão ocorreu em Caracas, na Venezuela, entre os dias 16 e 19 de maio de 2007, participaram 15 autoridades audiovisuais nacionais e 15 TVs públicas nacionais. Para auxiliar os autores dos documentários selecionados na execução de seus projetos, foi realizada a Oficina para Desenvolvimento de Projetos na Sede da *Fundación del Nuevo Cine Latamericano* (FNCL), em Havana, Cuba, entre os dias 26 e 31 de agosto de 2006. Dela participaram os 13 autores dos projetos de documentários selecionados nos Concursos Nacionais DOCTV IB, que foram orientados por Jean-Claude Bernardet (Brasil), Claire Simon (França) e Gustavo Montiel (México). Foram monitores: Maurício Hirata, Cláudia Mesquita e André Francioli.

Outras Ações Internacionais

DOCTV CPLP

Em 2005, a SAV/ Minc foi contatada pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), com o objetivo de desenvolvimento do DOCTV CPLP, pleiteado pelos países africanos integrantes da Comunidade de Países de Língua Portuguesa. Em 2008, o Minc acertou com seus equivalentes dos países de língua portuguesa e com as TVs públicas destes países a realização do DOCTV CPLP, que prevê oficinas de produção, a realização dos documentários e a teledifusão deles. O Programa DOCTV CPLP, contará com a participação de Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné- Bissau, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe e Timor-Leste, além da região autônoma de Macau, na China. “A logística é bem mais complexa que a dos DOCTV anteriores, pois há participantes de quatro continentes, e as disparidades entre eles são maiores que as existentes entre os estados brasileiros ou entre os países ibero-americanos”, disse Paulo Alcoforado, diretor do audiovisual da SAV/ Minc na ocasião, durante evento de assinatura do acordo que criou o Programa.

DOCTV Colômbia

A proposta de criação do DOCTV Colômbia surgiu em 2007, mas ele somente foi fomentado em 2008, através dos esforços do Ministério da Cultura da Colômbia e da *Comisión Nacional de Televisión* (CNTV). A proposta é de realizar nove concursos simultâneos, um para cada uma das regiões cobertas pelos oito canais de televisão pública, e um nono, exclusivo para Bogotá. Os projetos de documentários são de 52 minutos de duração com o valor de 50.000 pesos colombianos. Além disso, a implantação do DOCTV Colômbia também visa à formação de uma rede pública de televisão na Colômbia.

Outras propostas

Durante o I Encontro de Televisões Públicas e Culturais de Centro - América, promovido pelo *Fundo de Fomento al Audiovisual de Centroamérica y Cuba* (Fundo CINERGIA), após a apresentação do Programa DOCTV IB, por parte de sua Coordenação Executiva, surgiu a proposta de criação do Programa DOCTV CINERGIA, com o objetivo de auxiliar a integração regional a partir da produção de documentários e de articular um circuito centro-americano de teledifusão.

Em 2006, durante o Festival Internacional de Cine de Morelia, o Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) e a *Red de Televisoras Públicas de México* anunciaram a proposta de criação do Programa DOCTV México.

Além da inspiração para criação de Programas análogos, o DOCTV também tem sido reconhecido como modelo de negócio em feiras internacionais do mercado mundial de televisão. A proposta de Sistemática de Co-produção e Teledifusão desenvolvida, foi apresentada em feiras como a *Sunny Side of the Doc*, que ocorreu em La Rochelle, na França e a *Hotdocs*, que ocorreu em Toronto, no Canadá.

II. D. CONCLUSÃO

Ao longo desses seis anos de realização do DOCTV notamos que o Programa tem evoluído. Criado dentro do pacote de políticas públicas contemporâneas é hoje o maior Programa de produção de documentários do país. A preocupação em discutir necessidades e buscar saídas para os problemas apresentados pelo documentário contemporâneo é um

fator que agrega muito à qualidade do DOCTV. Além disso, vale ressaltar que a constante coordenação pelos gestores do Programa, que atua em todas as fases de execução do projeto, garantiu a realização e exibição de todos os documentários selecionados. A construção de uma estrutura em torno do DOCTV garante a ele a possibilidade de uma futura auto-sustentabilidade. O Programa tornou-se, assim, modelo de proposta bem sucedida para outros países, que criaram seus correspondentes.

Capítulo III - Análise Estilística dos filmes

Esse capítulo será dedicado ao conjunto de filmes produzidos nas três primeiras edições nacionais do DOCTV. Devido ao volume de vídeos a serem analisados, o recorte dado será apenas estilístico. Iremos apresentar os recursos (depoimento, entrevista, filmes de arquivo, entre outros) utilizados, as temáticas desenvolvidas, destacar elementos técnicos e discutir de que forma cada um desses documentários se encaixa no contexto geral da produção do DOCTV. Abordaremos as vozes presentes em cada um dos documentários e de que forma elas auxiliam na construção da narrativa.

os documentários representam o mundo histórico ao moldar o registro fotográfico de algum aspecto do mundo de uma perspectiva ou de um ponto de vista diferente. Como representação tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social. O fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. Eles são uma representação do mundo, e essa representação significa uma visão singular do mundo. A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer.²⁶

O capítulo será dividido em três partes: a primeira trará a análise dos filmes da primeira edição do DOCTV; a segunda do DOCTV II; e, a terceira do DOCTV III. Pretendemos apresentar a evolução estilística dos filmes no decorrer das edições e destacar os temas, linguagens e artifícios mais utilizados nos documentários produzidos.

Cabe nesse momento relatar de que forma tivemos acesso aos filmes produzidos pelo Programa. Ainda no período da Iniciação Científica deu-se início a negociação junto à Coordenação do DOCTV para aquisição dos filmes. Em um primeiro momento, tentamos negociar a doação dos documentários, sem qualquer ônus, para o acervo da Videoteca do Instituto de Artes da UNICAMP. Após meses de conversas a tentativa dessa doação foi frustrada, pois, de acordo com a Coordenação do Programa, o processo de doação deveria passar pela autorização de todas as instâncias envolvidas nos direitos patrimoniais dos filmes, ou seja, deveríamos ter o endosso dos diretores, das TVs públicas participantes da Rede DOCTV, das produtoras e da Coordenação. O processo seria muito trabalhoso e provavelmente pouco proveitoso. Dessa forma, durante a Iniciação Científica não tivemos

²⁶ NICHOLS, Bill Introdução ao Documentário. Campinas: Papyrus, 2005. p. 73

acesso aos filmes, e a pesquisa se concentrou apenas no levantamento de dados sobre o DOCTV, sem apresentar dados relacionados à estilística dos filmes.

Com o início do Mestrado, voltamos a negociar a aquisição dos filmes junto à Coordenação do Programa. Dessa vez, propusemos a compra dos documentários com algum desconto. Cabe lembrar que nesse período, cada um dos documentários produzidos pelo DOCTV estava sendo comercializado pela Cultura Marcas ao custo médio de trinta e nove reais e noventa centavos. Durante a re-negociação com a Coordenação do Programa nos foi proposto a compra com o pagamento do custo apenas do material utilizado para a produção das cópias dos documentários (mídias de DVD, capa e caixa). Foi solicitada a cessão dos direitos patrimoniais às empresas produtoras, aos autores, à Coordenação do DOCTV e às TVs públicas participantes. Após alguns meses de negociação (que foi gentilmente conduzida por membros da Coordenação do Programa), conseguimos a liberação de 87 dos 96 filmes requisitados.²⁷

Parte 01

Os filmes produzidos na primeira edição do DOCTV têm 55 minutos de duração e para a teledifusão nas TVs públicas foram divididos em três blocos. Conseguimos a doação de 23 dos 26 filmes produzidos no DOCTV I. Para melhor organizar a análise deles, iremos classificá-los em quatro temáticas. São elas:

Biográficos	Históricos	Locais	Antropológicos
Aldir Blanc - 2 Pra Lá, 2 Pra Cá	Cadê Profiro?	Continente dos Viajantes	A Selva na Selva
Assombração urbana com Roberto Piva	O Canto da Araponga	Comunidade do Sutil	Tumbalalá - Tupinambá Irmãos No Mundo
Fabião das Queimadas - Poeta da Liberdade		Eretz Amazônia	Mbyá Guarani - Guerreiros Da Liberdade
Imagem peninsular de Lêdo Ivo		Mil Sons Geniais	Contos da Terra Sagrada
Máquina de fazer democracia - Vida e		O Rio das Mulheres pelo Olhar de	Quilombos Maranhenses:

²⁷ Por envolver mais instâncias que as dos Concursos Nacionais, não foram requisitados os documentários produzidos pelas Carteiras Especiais.

obra de Anísio Teixeira		Ivaneide	Cultura e Política
Vladimir Carvalho, Conterrâneo Velho de Guerra		Preto Contra Branco	Mitos e Lendas no Reisado de Inhanhum
Cerimônias do Esquecimento		Rever	
		Viagem capixaba - um olhar de Rubem Braga e Carybé, hoje	

A classificação acima apresentada não pode ser considerada única e inquestionável. Alguns filmes apresentam a mistura de várias temáticas. Entre os filmes biográficos classificamos aqueles que irão tratar de um personagem específico, apresentando dados de sua obra e vida. Os filmes históricos irão abordar acontecimentos da história brasileira, revelando personagens e situações que constituem a memória do país. Os filmes locais foram assim denominados pois irão se debruçar sobre uma região ou localidade específica, apresentando suas tradições, mitos, processos de constituição e costumes. Por último, os filmes tidos como antropológicos. Desde já, queremos ressaltar que não há nessa dissertação qualquer intenção em se discutir uma indexação antropológica na tradição documentária. Esses filmes foram classificados como antropológicos, pois irão tratar dos temas mais clássicos dentro da antropologia fílmica. Assim, classificamos como antropológicos os filmes que irão tratar de comunidades que procuram se encontrar aquém do processo urbanista, tentando preservar suas culturas e origens, como as comunidades indígenas e quilombolas.

01.A. BIOGRÁFICOS

São sete os filmes classificados como biográficos. O primeiro do qual iremos tratar é **“ALDIR BLANC - 2 PRA LÁ, 2 PRA CÁ”**. O documentário é pontuado pela narração do próprio Aldir, que se torna, além de tema central do filme, seu personagem principal e guia. O filme aborda quatro décadas de militância de Aldir Blanc na vida cultural do país. Assim, expressa três histórias: a de Aldir Blanc, a do samba e a do país. Narrado basicamente através de depoimentos - principalmente o de Aldir - de imagens de arquivo e

de músicas, o documentário vai aos poucos desenhando a obra do compositor e assim apresentando sua biografia. Imagens de arquivos particulares e oficiais ilustram as passagens. São imagens únicas, de festivais, desfiles de blocos de carnaval, e de ilustres personagens que participaram da vida de Aldir, como Betinho e Elis Regina. Alguns dos depoentes são amigos e parceiros como: Mello Menezes, Guinga, João Bosco, Sueli Costa, Moacir Luz e Ceceu Rico, pai do personagem.

O depoimento de João Bosco ocorre de forma diferenciada dentro do filme. Através de um encontro com Aldir Blanc, em tom de conversa eles falam de suas parcerias, da censura de músicas, da forma como se conheceram. Destacamos também os depoimentos do pai de Aldir, que traz ao filme uma atmosfera familiar e intimista. Como um bom documentário musical, o filme é recheado de apresentações musicais, entre elas as de João Bosco, Sueli Costa e Guinga.

No que tange à linguagem utilizada, o documentário apresenta a estilística convencional do documentário moderno, com depoimentos, entrevistas e imagens de arquivo. Entretanto, faz uso de pequenas estratégias, como a inserção do próprio Aldir Blanc como construtor da narrativa perante a câmera. Dessa forma, criou-se um filme com uma estrutura diferenciada e dinâmica dentro dos filmes apresentados nessa primeira edição do DOCTV.

Enquanto em “Aldir Blanc - 2 pra lá, 2 pra cá”, temos o objeto do filme exposto e participante, em **“ASSOMBRAÇÃO URBANA COM ROBERTO PIVA”** o objeto-tema se apresenta distanciado. O poeta Roberto Piva, figura urbana, carismática e contraditória, dá seu depoimento mas não colabora para a construção geral do filme. O documentário segue um esquema básico: imagens da boêmia paulista e depoimentos. Podemos



destacar um tipo de seqüência que irá perpassar todo o filme: é quando ouvimos a voz em off do poeta recitando seus próprios versos, enquanto imagens levam o telespectador a olhar a cidade de São Paulo com outros olhos, rompendo a lógica imposta pela realidade. O maior desafio superado pelo filme foi, portanto, fazer com que as figuras poéticas de Roberto Piva ganhassem força com imagens em movimento.

O documentário conta com uma série de entrevistas. Em algumas delas podemos ouvir a voz fora de campo da documentarista que faz as perguntas, se colocando assim como um sujeito intervencionista. Um dos depoentes mais importantes é Davi Arrigucci que fala sobre poesia e sobre Roberto Piva. O depoimento do crítico permeia o documentário quase como um guia no processo de compreensão da obra de Piva. Também destacamos as declamações do teatrólogo José Celso que lê e interpreta versos do livro “Paranóia”, o primeiro livro de Roberto Piva, publicado em 1963. O escritor João Silvério Trevisan, também amigo do poeta, dá um depoimento sobre sua relação com a poética de Piva: “Esse amor absolutamente inútil pela poesia faz do Piva um grande companheiro de jornada: eu acredito na poesia como forma de redenção e o Piva a cultiva como forma de salvação”.

Ao apresentar a poesia de Roberto Piva, o documentário mostra também sua ideologia, seu projeto de vida, sua proposta para a sociedade. “Roberto Piva é um poeta presente em minha adolescência”, fala Valesca Dios, diretora do documentário, que contou com o auxílio de Fábio Camarneiro (co-diretor) e Manuela Ziggiatti (montagem). Para ela, a intenção maior é fazer com que as pessoas conheçam Roberto Piva. “Ele é considerado um surrealista, um beatnick. É e sempre foi marginalizado”, diz. “Numa época (década de 60) em que todos os poetas eram concretistas ou engajados, ele seguia outro rumo.”

Em todo o filme, a poesia é mantida no patamar das coisas sagradas. O documentário também conta com imagens de arquivo do poeta, como algumas entrevistas da década de 70. É comum nas leituras dos versos uma colagem de vozes. As declamações da obra de Piva constituem grande parte do documentário. O recorte é baseado na obra do autor, e é através dela que ocorre o trabalho de construção de sua biografia. Por conta da adoção desse viés, o resultado final não é um filme didático: a biografia de Roberto Piva não é apresentada de forma educativa. O filme é concluído com a seguinte frase de Roberto

Piva, que aparece sob a forma de letreiro: “Tudo a que chamam de história é meu plano de fuga da civilização de vocês”.

Outro documentário que utiliza a linguagem convencional do documentário moderno é **“MÁQUINA DE FAZER DEMOCRACIA - VIDA E OBRA DE ANÍSIO TEIXEIRA”**. O filme traz a biografia do educador baiano Anísio Teixeira, com seu legado ao processo educacional brasileiro e sua contribuição à cultura democrática. O roteiro do documentário está estruturado a partir de blocos temáticos: a história, o pensamento, a palavra e a ação de Anísio Teixeira. A História: do seu nascimento, em 12 de julho de 1900, na pequena cidade de Caetité, no sudoeste baiano, até sua morte trágica em 11 de março de 1971, o filme narra a vida de Anísio Teixeira, destacando seus momentos mais importantes. O Pensamento: em conferências, artigos, ensaios, livros, correspondência, Anísio Teixeira deixou registrado um pensamento de vanguarda a respeito da educação e do seu papel decisivo na criação e consolidação de um estado democrático. A Palavra: o documentário reconstitui trechos de pronunciamentos de Anísio na solenidade de inauguração da Escola Parque (1950), na Constituinte Estadual (1947) e em algumas participações suas em seminários, debates, conferências. A Ação: aqui, o documentário traz um bloco especial sobre a sua criação mais emblemática, o Centro Popular de Educação Carneiro Ribeiro, que ficou conhecido como Escola Parque, na década de 50, no bairro da Liberdade, em Salvador, e também seu pioneirismo criando, em 1935, a primeira universidade do Brasil, a Universidade do Distrito Federal (UDF) e, em 1960, a Universidade de Brasília (UnB).

O filme utiliza, além de material de arquivo (fotos, documentos, publicações, imagens de época), depoimentos de educadores, professores, pesquisadores e políticos, alguns dos quais conviveram com Anísio. Entre os depoimentos, destaca-se o do governador da Bahia, Paulo Souto, conterrâneo de Anísio e responsável pela restauração do imóvel onde funciona a sua fundação em Caetité, e de seus filhos Ana Cristina e Carlos Antônio. Para o diretor Eduardo Araújo, "o registro da vida e da obra de Anísio Teixeira já se justificaria pela grandeza de sua figura, por sua inquestionável importância para a vida do país". O documentário apresenta uma voz over educativa que narra a história de Anísio. Além disso, também apresenta a encenação de um narrador em campo, que seria a

representação do próprio Anísio Teixeira. Através de efeitos, a imagem aparece envelhecida, como de um filme Super 8. O personagem declara pensamentos e ideais de Anísio. O filme termina com letreiros que apresentam dados estatísticos sobre o analfabetismo atualmente. De modo geral, esse documentário está muito próximo da estética educativa e procura nos apresentar a biografia de Anísio de forma clara e linear.

“IMAGEM PENINSULAR DE LÊDO IVO” apresenta traços estilísticos muito próximos dos dois filmes apresentados anteriormente, e assim, da linguagem do documentário moderno. O documentário tem início com a chegada de Lêdo Ivo para a entrevista. A construção dessa passagem lembra a introdução do filme “Jogo de Cena” de Eduardo Coutinho, onde também é mostrado o aparato cinematográfico, revelando a estratégia de produção do filme na chegada do personagem. A câmera também revela seus movimentos para enquadrar e focar a imagem. Tem início então o depoimento de Lêdo Ivo que se auto classifica como poeta. Em seguida o título do filme é revelado na tela como se estivesse sendo escrito à máquina. Uma voz over começa a narrar o texto de um poema de Lêdo. A informação nos é revelada somente nos créditos, mas cabe citar que a narração dos textos ficou a cargo do ator Othon Bastos, um dos ícones do cinema brasileiro e admirador confesso do trabalho do escritor alagoano. Tais narrações são ilustradas por imagens que pretendem casar com o assunto tratado no poema. A fotografia nessas imagens é arrojada, com enquadramentos e inserção de efeitos, ficando clara a fácil manipulação da imagem. Para os depoimentos o enquadramento é usual, com o uso de plano médio. A imagem de um farol com sua luz atingindo a tela -que fica branca como num efeito de *flash* - é apresentada repetidas vezes, e insere quebras na narrativa, indicando que haverá uma mudança na abordagem do assunto.

Captado com equipamento digital, o filme também traz algumas seqüências em Super-8, em um resgate estético dessa bitola, que foi uma das grandes responsáveis pela produção cinematográfica na região alagoana em meados dos anos 70 e 80. Durante todo o documentário ocorre essa alternância nos formatos de captação, além do uso de imagens de arquivo. O documentário conta com depoimentos do poeta Ivan Junqueira, presidente da Academia Brasileira de Letras, Edson Nery da Fonseca, ensaísta e bibliotecário, e de Lêda Almeida, escritora e historiadora alagoana. A nomeação desses depoentes ocorre assim

como no título do filme, causando a impressão de que o nome está sendo digitado na tela, uma referência ao tema do filme, a escrita de Lêdo Ivo. “Imagem Peninsular de Lêdo Ivo” traz ainda o último depoimento de Lêda Cavalcante Ivo, esposa do acadêmico alagoano, que faleceu uma semana depois de receber a equipe do filme em sua chácara, em Teresópolis. O filme é dedicado em memória dela.

Outro destaque de “Imagem Peninsular de Lêdo Ivo” é a trilha sonora original, composta pelos integrantes da banda Xique Baratinho, Lelo Macena, Rato Sarmento e outros músicos locais. A partir de uma minuciosa pesquisa sobre ritmos alagoanos aliada a leituras da obra de Lêdo Ivo, a trilha conseguiu transmitir o universo do escritor para acordes e linhas melódicas. Há também a inserção sucessiva de ruídos de digitação à máquina de escrever. O filme mostra trechos da trajetória precoce e da relação tensa e intensa que o poeta tem com sua terra natal, bem como suas impressões sobre poesia e linguagem. Há um momento do documentário em que ocorre, de forma clara, a encenação. É uma encenação construída, onde Lêdo Ivo simula estar criando alguma obra ao digitar na máquina de escrever. Em depoimento, o diretor Werner Salles, fã do escritor desde a adolescência, diz: "Acredito que conseguimos fazer o que nós nos propomos: apresentar Lêdo Ivo e seu trabalho a toda uma geração, que infelizmente ainda o desconhece". De fato, o foco central do filme é a história do escritor, ou seja, sua biografia, e é ela que prende a atenção do espectador.

O filme **“VLADIMIR CARVALHO, CONTERRÂNEO VELHO DE GUERRA”** apresenta a biografia e a filmografia do diretor que dedicou sua obra ao homem nordestino e ao coração do planalto central. A primeira parte do documentário enfoca as memórias de infância e adolescência do diretor, passando pelas primeiras experiências com o cinema, ainda em Itabaiana. O filme saliente a carreira em Brasília, tanto como cineasta, quanto como professor de cinema da UnB, onde realizou o documentário “Vestibular 70”, com a participação de alunos e professores. A partir de Brasília, Vladimir vai realizar seus filmes posteriores. Seu olhar logo se detém sobre os nordestinos que migraram para Brasília na época da construção da cidade, em busca de trabalho, salário e de melhores condições de vida. Nasce, assim, o documentário “Conterrâneos Velhos de Guerra”. Em depoimento, Vladimir afirma que ao pensar em fazer

cinema, sua intenção era ir aos lugares nos quais estivessem se desenvolvendo importantes movimentos da vanguarda cinematográfica. Assim, ele sai da Paraíba rumo à Bahia e depois ao Rio. Em ambos os casos, ao chegar, os movimentos em suas fases mais essenciais já tinham ocorrido. Quando ele chega ao Rio, por exemplo, se dá o golpe de 64 que diminui muito as possibilidades do Cinema Novo. O cineasta também fala de suas influências cinematográficas, se detendo ao filme “O Homem de Aran”, de Robert Flaherty que influenciou a criação do filme “Romeiros da Guia” de 1962.

O segundo bloco do documentário é dedicado a um olhar sobre aspectos da obra cinematográfica de Vladimir Carvalho. Um dos momentos mais emocionantes é a exibição de material de arquivo do filme “O País de São Saruê”, após quase dez anos de interdição pela censura. Na cerimônia de lançamento, fortemente política, registra-se a presença e um breve discurso do então presidente do Partido Comunista Brasileiro, Luís Carlos Prestes. Nesse bloco, Vladimir também fala de sua participação na equipe de “Cabra Marcado pra morrer”, de Eduardo Coutinho, e da amizade com Cora Coralina.

Finalmente, o último bloco dedica-se a ouvir companheiros, familiares, discípulos e amigos de Vladimir Carvalho. É um momento no qual sua obra documental é comentada e revisitada por vários entrevistados, como Sílvio Tandler, Orlando Senna, Roberto Faria, Marcos Mendes, Sérgio Moriconi, Nelson Pereira dos Santos, Ariano Suassuna e Walter Carvalho, irmão do diretor. Durante o filme, o depoimento de Vladimir Carvalho para o documentário se mistura à fala proferida em palestra na UnB. O filme também conta com imagens de arquivo e imagens dos filmes de Vladimir.

Nos próximos dois filmes que iremos analisar destacamos a clara presença da encenação. A encenação construída, própria dos filmes ficcionais, nesses documentários irá conversar com a narrativa exposta. Mesmo utilizando formas similares, existe uma gritante diferença entre a qualidade e a proposta das encenações presentes nos dois filmes.

Primeiramente, iremos tratar de **“FABIÃO DAS QUEIMADAS - POETA DA LIBERDADE”**. Fabião Hermenegildo Ferreira da Rocha, popularmente conhecido por Fabião das Queimadas, nasceu em 1848, no município de Santa Cruz (hoje Lagoa de Velhos), mas posteriormente veio a morar sucessivamente nos municípios de São Tomé,

Sítio Novo e finalmente em Barcelona. O filme pretende mostrar a luta do poeta contra um dos seus maiores algozes: a escravidão. Morreu aos 80 anos de idade, em 1928, vitimado pelo tétano quando se feriu num espinho de macambira.



O documentário tem início com a encenação do velório do rabequeiro Fabião das Queimadas que recebe a visita de Tarcisio Gurgel, o entrevistador do documentário, que chega para devolver-lhe o arco de sua rabeca. A partir deste momento, a vida de Fabião é contada através do depoimento de três pessoas: Raimundo Fabião, neto do

personagem e violeiro; Hugo Tavares, pesquisador da vida de Fabião e Défilio Gurgel, historiador e pesquisador do cancioneiro popular nacional e potiguar. As entrevistas vão permeando o documentário, configurando uma cronologia e orientando a inserção de encenações de fatos da sua vida, como suas andanças, sua família e amigos. O roteiro do filme é baseado no trabalho de pesquisa homônimo realizado por Hugo Tavares. Segundo Buca Dantas, diretor do documentário, há um recorte da abrangente pesquisa de Hugo Tavares. "O filme não entra no mérito da poesia dele e sim contará sua vida. Acredito que a maior poesia de Fabião das Queimadas seja a própria história de sua vida", diz Buca. O último depoente apresentado é o rabequeiro Cícero Henrique. Provavelmente, seu depoimento aparece com o objetivo de mostrar um rabequeiro assim como Fabião. Entretanto, dentro da linha condutora do documentário, sua entrevista aparece um pouco descolada do tema central.

O autor utiliza a linguagem documental como narrativa, incorporando a encenação de fatos da vida do poeta. As locações foram nos municípios de Santa Cruz, Lagoa de Velhos, Currais Novos e São Paulo do Potengi. "Essa era a sua trilha. Fabião ia do Trairí ao Seridó", comenta o diretor do documentário. O filme conta com uma trilha musical profunda, que perpassa toda a obra através de uma música tema. Em diversos momentos a

tomada do documentário se encontra com a encenação. Assim, temos as entrevistas dentro dos espaços de encenação. Essa mistura é tão grande que os depoentes e o entrevistador tornam-se personagens da ficção, como na seqüência em que Tarcisio Gurgel e Deífilo estão na encenação do casamento de Fabião ao mesmo tempo em que conversam e apresentam fatos sobre sua vida: eles participam como personagens e interagem com os outros personagens presentes. O entrevistador Tarcisio Gurgel atua como um fio condutor das seqüências. Nas entrevistas, que têm caráter próximo de uma conversa, ele apresenta os fatos e os questiona. Além da vida e obra de Fabião, o documentário também se debruça sob a questão da escravidão.

São criadas instâncias de ligação entre a parte ficcional e a documentária. Essas ligações podem ser as falas (em alguns pontos as falas dos depoentes são terminadas pelos atores na encenação), a presença do entrevistador (há momentos em que o entrevistador está presente na cena mas não é notado, permanecendo apenas como espectador e não interagindo com a ação), ou a presença de objetos (como o arco da rabeça que é encontrado por Tarcisio e devolvido na cena inicial do filme). O filme termina com uma metáfora da morte de Fabião: ele, menino, andando em uma estrada tocando uma rabeça feita de gravetos. De forma geral, o documentário trabalha bem com a união da encenação ficcional com a narrativa documentária. Destacam-se as formas usadas para criar os ganchos entre as duas narrativas, empregando de forma clara ambas as linguagens, que se complementam satisfatoriamente.

Enquanto em “Fabião das Queimadas - Poeta da Liberdade” temos um bom exemplo da união entre a encenação construída e a linguagem documentária. Em **“CERIMÔNIAS DO ESQUECIMENTO”** tal encenação causa estranheza. O filme faz uma viagem pelo universo literário do escritor Ricardo Guilherme Dicke: narra a investigação de um documentarista em busca das raízes do esquecimento involuntário que o escritor mato-grossense vive em Cuiabá.

Os filmes apresentados até agora haviam sido classificados como usuais e convencionais, por usarem a linguagem do documentário moderno e pouco ousarem. “Cerimônias do Esquecimento” foge desse convencional: utiliza ferramentas do estilo documental, como a voz em off, entrevistas e depoimentos, mas também experimenta – e

muito – outras linguagens, como a encenação. Entretanto, o uso se mostra excessivo e mal estruturado. Em muitas passagens, as encenações são grosseiras e artificiais, revelando um amadorismo perturbador. O filme se inicia com a apresentação de suas personagens. Após isso, temos a inscrição do título do documentário, que sai de uma chama de vela.

Identificamos dois alter-egos de Dicke no filme: o primeiro aparece logo no início, interage com os personagens, é mais jovem e se torna uma espécie de personagem-guia do filme; o segundo aparece após o título e é mais velho, o escritor, que sentado em uma sala branca, frente a sua máquina de escrever, cria as histórias enquanto seus personagens vêm observá-lo. Outra sequência mostra, em um bar, o personagem que representa o autor do documentário junto a uma mulher, sua possível namorada. Através da encenação, o casal conversa sobre sua relação amorosa e sobre a criação do documentário, para revelar ao espectador o processo de produção do mesmo. Entretanto, tal sequência e as têm o mesmo propósito apresentam encenações deveras forçadas, que perdem o sentido. A mulher dessa encenação também aparecerá no desfecho do documentário, quando é realizada uma grande ceia da qual participam os outros personagens de Dicke. Será ela também um personagem da obra de Dicke? Isso não fica claro.

O documentário mistura elementos ficcionais do livro com depoimentos de estudiosos sobre a literatura de Dicke. Os depoimentos aparecem de duas formas: entrevistas, nas quais a figura do diretor está presente e há um clima de conversa – mas sem esconder o fato de estar sendo encenada; depoimentos, nos quais o depoente aparece se referindo à câmera como uma voz da verdade e assumindo a posição educativa.

Com imagens intercaladas dos depoimentos e da encenação desses personagens, pretende se apresentar a obra de Dicke e também questionar o motivo da sua falta de reconhecimento atualmente. As imagens de encenação dos personagens e também os momentos que mostram o diretor do documentário realizando suas pesquisas são bombardeadas por efeitos de edição, resultando em uma imagem poluída. A trilha sonora do filme também deixa muito a desejar: são constantes os ruídos externos que vazam na gravação.

O personagem que se identifica como diretor do documentário assume que o propósito do filme é contar a história de Dicke, sem criar teorias. Não acreditamos que ele tenha alcançado o objetivo final, pois não há, claramente, fatos concretos sobre a carreira

de Dicke. Com essa linguagem rebuscada ao excesso, o que se conseguiu foi uma colagem de imagens, que não apresenta de forma objetiva a biografia de Guilherme Dicke.

01.B. HISTÓRICOS

Os filmes que classificamos como históricos dentro dessa primeira edição do DOCTV são dois: “Cadê Profiro?” e “O Canto da Araponga”.

“**CADÊ PROFIRO?**” narra diversos fatos da história nacional, que de alguma forma se entrelaçam. Entre eles a trajetória política e o desaparecimento de José Porfírio de



Souza. Arelado a essa narrativa temos a abordagem sobre a ditadura militar e também sobre as lutas entre grileiros e posseiros. O documentário procura apresentar a importância da Revolta de Formoso das Trombas para o progresso das questões agrárias atuais. Também se debruça sobre o fato histórico da construção da rodovia

Transbrasiliana, que naquela época ficou conhecida como o Caminho das Onças.

O filme é, em sua maior parte, narrado por uma voz over, com posição altamente educativa. Em alguns momentos essa narração é apelativa e dramática. Enquanto ocorre a narração, temos a encenação construída que a ilustra. Tal encenação se é artificial e em alguns trechos precisa ser legendada devido à baixa qualidade do áudio captado, que não possibilita o entendimento das falas pelo espectador. Para incrementar o caráter educativo do filme, o mesmo é constantemente ilustrado por letreiros que nomeiam as ações das quais o filme está tratando no momento. O filme também conta com imagens de arquivo e alguns depoimentos, como os dos filhos de Profiro, da ex-vereadora de Formoso das Trombas, Dirce Machado, do ex-prefeito de Formoso das Trombas, Bartolomeu Gomes da Silva, da esposa de Profiro, entre outros. De uma forma geral é guiado pelas encenações e pela narrativa em voz over. Dentro do conteúdo do DOCTV I, esse filme pode ser destacado como pouco atrativo e cansativo, possuindo claramente a fala cientificista do primeiro período do INCE²⁸.

²⁸ Instituto Nacional do Cinema Educativo. Criado em 1936 a partir de uma proposta de Roquette-Pinto ao Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. Ao lado de Roquette-Pinto, Humberto Mauro aparece como uma das figuras centrais na produção do INCE junto ao Estado.

O filme **“O CANTO DA ARAPONGA”** irá tratar de um fato curioso e pouco conhecido: a participação da cidade de Araponga na Revolução Constitucionalista de 1932, na qual foi preso o líder do movimento no estado, o ex-presidente Artur Bernardes. Através do olhar de seus habitantes, o documentário faz uma releitura da história. Localizado na Zona da Mata mineira e, na época, vinculado administrativamente a Viçosa, o pequeno povoado de Araponga foi escolhido por Bernardes para ser o seu quartel general, de onde saíam as tropas em apoio a São Paulo para atacar a capital federal, o Rio de Janeiro, e depor o presidente Getúlio Vargas.

A introdução histórica do documentário é realizada por pesquisadores da região, com uma locução ilustrada por imagens de arquivo. A apresentação da Zona da Mata e o relato dos ataques nas cidades é feita por moradores de cerca de 20 cidades ao redor de Araponga. Os moradores de Araponga contam como foi o processo de preparação, o ataque, os saques e as consequências da revolução para a cidade. Os depoentes são pessoas que testemunharam o período, filhos de combatentes ou participantes da Revolução, além dos pesquisadores que dão a baliza “oficial” à história.

O documentário é composto por várias partes que são divididas por letreiros que informam o tema de cada uma delas, como: As revoluções, Zona da Mata, Preparação, Recrutamento, Forças de Pedro Vitor, Força Pública, Espião, Ataque, Herói, Ocupação, O medo do que não se conhece, e, O medo do que se conhece. Dessa forma, o documentário segue uma ordem cronológica na exposição dos fatos. O guia da narrativa é uma reunião com nove moradores da região, com idades acima de 80 anos, que foram reunidos para discutir os fatos e expor suas conclusões. No início da reunião o documentarista expõe a eles o motivo dela e o propósito do documentário. Então, são mostradas fitas de vídeo com entrevistas e descobertas feitas pela produção do documentário, de forma a dar margem para as discussões.

Através de encenações que ilustram os depoimentos é contado o início do ataque à cidade e a morte de Pega Cobra, o herói da cidade na revolução. Finalmente, a prisão de Arthur Bernardes é contada pela filha do dono da fazenda na qual ele se refugiou. Também é narrada e encenada, paralelamente, a história da morte de um dos revolucionários de Araponga, que fugindo apavorado para o mato, "morreu de fome e de medo". Essas histórias paralelas são intermediadas por cenas de ficção, buscando traçar um paralelo entre

a fuga de Bernardes e a fuga do revolucionário, unindo-os no que eles têm de mais humano: o medo. Além dos depoimentos e das encenações, o documentário conta com imagens de arquivo que ilustram uma voz over do saber, que relata fatos históricos em uma posição muito educativa. Assim como em “Cadê Profiro?”, esse filme também possui a fala cientificista típica dos filmes produzidos pelo INCE.

A conclusão do documentário se inicia com a seguinte pergunta do documentarista para os depoentes: “O que Arthur Bernardes fez por Araponga?”. Nenhuma das respostas levanta alguma melhoria que ele tenha trazido à cidade. Em seguida, os depoentes falam da importância desse documentário para o registro da história contada. Finalmente, temos o depoimento do Sr. Lolo, que nega a veracidade de toda a história contada. O documentário termina com um letreiro agradecendo este último depoente por mostrar que “toda a história está sujeita ao olhar e às verdades de cada um”.

01.C. LOCAIS

Dentro da temática local, classificamos oito dos 23 filmes da série DOCTV I. Esses filmes irão se concentrar no relato de fatos ou costumes de uma comunidade ou região específica. Dois deles irão tratar de viagens: são *road movies*, onde o mais importante não é o destino, mas sim o trajeto feito até ele. “Viagem capixaba - um olhar de Rubem Braga e Carybé, hoje” refaz o roteiro baseado no guia de viagens produzido pelo escritor Rubem Braga e o artista plástico Carybé na década de 1950, redescobrimos as diversas manifestações culturais capixabas. “Continente dos Viajantes” resgata os relatos de viajantes pelo Rio Grande do Sul. Nos caminhos percorridos, a equipe do documentário registrou os atores comuns e as diferentes paisagens que reconstituem as impressões dos viajantes do passado e do presente.

O roteiro de **“VIAGEM CAPIXABA - UM OLHAR DE RUBEM BRAGA E CARYBÉ, HOJE”** é baseado em dois livros: "Uma Viagem Capixaba de Carybé e Rubem Braga" (livro com desenhos de Carybé) e "Crônicas do Espírito Santo" (coletânea de crônicas de temática capixaba escrita por Rubem Braga). A equipe percorreu, assim como Carybé e Rubem Braga, cerca de seis mil quilômetros, refazendo os caminhos trilhados por

eles por todo o Espírito Santo, do litoral à região serrana, seguindo do sul ao norte. A intenção do diretor e roteirista João Moraes em refazer essa viagem 50 anos depois é mostrar através da pluralidade regional poliétnica e da diversidade biogeográfica do Espírito Santo, como esses valores permaneceram e frutificaram, formando sutilmente o que se pode definir como identidade capixaba.

No filme, contamos com a presença de dois personagens: Afonso de Abreu (sobrinho de Rubem Braga) e o desenhista Diego Scarparo. Os dois irão refazer a viagem de Rubem Braga e Carybé. As imagens do filme recebem efeitos de animação e desenhos que se sobrepõem à tomada do documentário, como por exemplo a inserção do desenho do mapa do estado onde é traçada a rota da viagem. Há também a inserção de efeitos de edição. O filme, que tem a estrutura próxima de um *road movie*, possui uma trilha musical marcante, que foi composta pelo Afonso Abreu Trio, (trio de jazz do qual Afonso Abreu participa). No documentário, temos uma sequência da passagem de som do trio no Teatro Rubem Braga. Tal sequência é deslocada do filme, e não fica clara qual era o objetivo em exibí-la.

O documentário é guiado pela narração de Afonso Abreu, que nos indica a rota da viagem. Em alguns momentos a fala é em off, e é ilustrada por imagens dos locais pelos quais eles estão passando. Em outros momentos, Afonso é imagem presente, e segue a viagem enquanto narra. As narrativas de Afonso nos apresentam dados históricos, a cultura do Espírito Santo, e também explicam os objetivos do documentário e as estratégias utilizadas para sua feitura. Dessa forma, o filme, assim como o livro "Uma Viagem Capixaba de Carybé e Rubem Braga", surge como um guia de viagem pelo Espírito Santo. A narração de Afonso é informal, não se apresenta como uma voz educativa, mas como uma conversa que convida o espectador a acompanhar a viagem. Outro dado importante nessas narrativas é o fato de que em alguns momentos ela se funde ao texto de Rubem Braga, ratificando que ambas contam a mesma história de viagem.

Outro foco narrativo são os desenhos de Carybé e de Diego. Durante a viagem, Diego ilustra alguns dos lugares por onde passam. Seguindo a mesma linha, o filme apresenta desenhos criados por Carybé durante a viagem com Rubem Braga. O filme conta com depoimentos, como os da irmã de Rubem Braga, Graça Braga de Abreu, que fala sobre o irmão e da viagem que ele empreendeu. Também contamos com depoimentos de

capixabas, agricultores e pescadores, que irão apresentar dados culturais do estado. O depoimento do historiador Renato Pacheco, a quem o documentário é dedicado, narra de forma íntima a viagem de Rubem Braga e Carybé, pois Pacheco foi motorista de parte da viagem.

O documentário funciona como um bom registro da cultura do estado. Temos imagens do folclore, de festejos (Folia de Reis, Bandas de Congo, Carnaval de Máscaras, Festa de São Benedito, entre outros), da população imigrante (pomeranos), da cozinha local, entre outras. A viagem termina em Itaúna, no extremo norte do estado, no mesmo lugar onde teve fim a viagem de Rubem Braga e Carybé. Após uma breve avaliação da viagem, por Afonso e Diego, temos a informação de que o filme é dedicado à Renato Pacheco, que faleceu antes da conclusão do documentário. Sobem os créditos e uma voz over fala um último texto poético.

“CONTINENTE DOS VIAJANTES” é marcado pelo movimento, pelo espaço e pelo tempo. Há uma tensão entre as imagens atuais do Rio Grande do Sul e as narrativas de época. O letrado de abertura diz: “Por que irei? Quem permite esta jornada?” de Dante Alighieri. Logo em seguida tem início um extenso plano sequência que apresenta uma locação - provavelmente, uma biblioteca ou museu - e o narrador principal da história. Sua voz em off explica o motivo da viagem. Então, é apresentado o título do documentário e seu subtítulo, “Relato de viagem ao Rio Grande do Sul”.

Após mais um longo plano-sequência pela cidade, a voz em off do narrador explana, em primeira pessoa, seus sentimentos para a feitura do filme. Ouvimos, em off, o relato de um primeiro viajante: Wolfgang Hoffmann Harnisch (Alemanha – 1940). Ao longo do filme ouvimos, através de diversas vozes over, escritos de outros viajantes sobre o Rio Grande do Sul, como o cientista francês Auguste de Saint-Hilaire, de 1820, Thales de Azevedo (Brasil – 1955), Arsène Isabelle (França – 1830), A. Baguet (Bélgica – 1845), Joseph Hörmeyer (Alemanha, 1850), Roger Bastide (França – 1940) e Leo Waibel (Alemanha – 1954). O filme também recolhe depoimentos de diversos personagens, que não são nomeados, mas identificados de forma generalizada e estereotipada. São exemplos: o pescador, os ciclistas, o viajante, o catador de lixo. Assim, são personagens sem individualidade, que representam figuras populares. Como a maioria dos documentários

que compõe a série do DOCTV, esse também conta com imagens de arquivo, e panorâmicas da paisagem da região. O filme apresenta, ainda, a voz over do saber, que relata dados históricos. Em alguns momentos essa voz aparece representada em um personagem que relata os fatos com a postura de cinema educativo: é a voz cientificista.

O narrador, aquele apresentado no início do filme, adquire a posição de personagem principal do documentário. Sua narração é sempre em off, e ele nunca se refere diretamente ao espectador; fala em primeira pessoa e em muitos momentos sua narração toma uma linguagem poética. Ele é quem guia o espectador pela viagem.

A trilha sonora do filme é bastante recortada. São diversas as formas utilizadas: sons da natureza, músicas locais, áudio de arquivo, vozes em off, voz over, depoimentos. Outra característica da trilha é a edição rápida, com grande transitoriedade nas falas. As vozes over são femininas, masculinas e infantis. Em sua maioria, narram os textos dos viajantes citados. A narração, em alguns trechos, é paradoxal em relação à imagem que a ilustra. Por exemplo, quando a voz over fala da vida noturna antigamente no Estado, as imagens que a ilustram são do momento presente. O mesmo ocorre quando a narração se refere aos cães da região, dizendo que esses latem muito, ou quando se fala do vento.

O documentário também possui algumas seqüências encenadas, como o momento em que é mostrado como o viajante chega à casa de um morador, ou quando é narrado o episódio da Guerra dos Farrapos. O filme se detém, durante algum tempo, à figura de Getúlio Vargas: é lido parte do final de seu testamento e o presidente é mostrado como filho ilustre do estado do Rio Grande do Sul. Termina com o narrador relatando seu encantamento pelo Rio Grande do Sul e de que forma essa viagem extensa lhe mostrou mais intimamente o estado. Ele conclui dizendo como o estado é formado por misturas e como todo esse hibridismo deixa claro que o estado faz parte do Brasil. Assim, no Rio Grande do Sul, ele se sente no Brasil. “Continente dos Viajantes” não é um documentário com começo, meio e fim. Ele não segue uma ordem cronológica, não pretende contar uma história, muito menos apresentar uma moral dela. É um recorte de depoimentos, fatos e imagens do Rio Grande do Sul. Assim, podemos concluir que esse documentário está mais próximo à idéia de uma obra de desabafo, como se o autor, ao realizar a viagem que originou o filme, procurasse resgatar a cultura do estado e sua própria cultura.

O documentário **“REVER”** resgata a história do surgimento do Jardim Guandu – Nova Iguaçu, Baixada Fluminense – através da história de seus moradores. Em 1981, o diretor João Vargas Penna foi à Baixada Fluminense trabalhar como assistente de som em um curta-metragem que nunca foi finalizado. Nos intervalos de filmagens ele fez retratos de pessoas e paisagens que foram esquecidas. Mais de duas décadas depois, o cineasta sai à procura dessas pessoas e locais. Para encontrar os seus personagens, ele só tem um meio: que eles próprios se reconheçam nas velhas fotos. “Rever” mostra a busca por esses habitantes anônimos e recantos desconhecidos.

No letreiro que apresenta o título do filme é evidenciado o fato de ser um palíndromo. O documentário vai sendo construído com uso de quatro tipos de imagens: as do curta metragem do qual João Penna Vargas participou, as fotografias, os depoimentos e as imagens de cobertura do local. Nos depoimentos, os personagens apresentam histórias de vida, contam quais foram suas maiores tristezas e alegrias. Através da identificação um do outro vai sendo construída uma rede. Aos poucos, algumas das histórias vão se interligando e vamos sendo informados da forma como as histórias de algumas daquelas pessoas se cruzam. Os relatos de vida dos depoentes, motivados pela emoção provocada pelo reconhecimento deles mesmos, de amigos, de parentes e também de locais antigos nas fotografias apresentadas, compõem um quadro sobre os desígnios do tempo na periferia do Rio de Janeiro. O filme, em certos aspectos, é muito próximo de alguns filmes de Eduardo Coutinho, como por exemplo “Edifício Máster”. Em “Rever”, há também a revelação do aparato cinematográfico e a voz do documentarista fora de campo. Os créditos finais são ilustrados por fotografias atuais de alguns dos personagens, em uma indicação de renovação do arquivo detido pelo diretor. Assim, ele poderá voltar a essa comunidade daqui há mais 20 anos e procurar por seus personagens.

Com o objetivo de apresentar a construção de uma comunidade também foi feito o documentário **“COMUNIDADE DO SUTIL”**. Em 1854, Maria Clara do Nascimento deixou 6,5 mil hectares de terras a seus escravos libertos. O povoado nascido a partir desse ato, conhecido atualmente como Comunidade do Sutil, ocupa hoje 23 hectares da antiga fazenda, que fica em Campos Gerais, região central do Paraná. Os atuais moradores, em sua maioria descendentes da população original, sobrevivem graças à prestação de serviços às

fazendas vizinhas. Durante quatro meses, o diretor Adriano Justino acompanhou o cotidiano da população negra que vive no vilarejo. O resultado é o documentário que leva o nome do lugar e retrata os aspectos étnicos e históricos do grupo local. O filme é pontuado por alguns subtítulos, como: “O mundo de Deus é grande”, “O pouco com Deus é muito” e “O muito sem Deus é nada”. Tais letrados são apresentados no início dos blocos. Junto com eles existe uma colagem de imagens na tela, desenhos e fotografias. Destacamos também a trilha musical, que através de um som cadenciado remete à origem escrava da comunidade.

O filme não estabelece uma estrutura cronológica. O diretor optou pela imersão do espectador na subjetividade de seus habitantes. Distanciando-se da observação científica que propõe esquematizar a cultura de um povo, “Comunidade do Sutil” tem um início impactante: coloca os espectadores em contato com a privacidade daqueles desconhecidos. Para tanto, o diretor utiliza os depoimentos, que vão constituir todo o filme. A estrutura do depoimento é feita da seguinte forma: o depoente fala seu nome, sua constituição familiar e se identifica como morador da comunidade. Nas entrevistas, em alguns momentos, podemos ouvir a voz fora de campo do documentarista, que faz as perguntas aos depoentes. O documentário apresenta, através dos depoimentos, o cotidiano, os costumes e as tradições da comunidade. Também são mostradas as influências que os centros urbanos exercem sobre os membros da população: alguns moradores relatam a falta de movimentação e o isolamento em que vivem. Ainda é apresentado o lado da descendência escrava, tanto seu orgulho como sua negação, e os problemas enfrentados com o preconceito racial. Além dos depoimentos, o documentário apresenta imagens do local, dos seus espaços, de seus costumes, do trabalho e da vida na agricultura. Esse filme tem uma linguagem muito próxima de alguns filmes que caracterizamos como antropológicos e dos quais iremos tratar adiante. As falas são cansativas e em alguns momentos repetitivas, abordando os mesmos assuntos e mesmos desabafos.

Seguindo a linha dos filmes que abordam a formação de comunidades, temos **“ERETZ AMAZÔNIA”**. O documentário retrata a saga do povo judeu na Amazônia, desde a chegada dos primeiros imigrantes, há quase 200 anos, até os dias de hoje. Mostra quem eram estes judeus que escolheram o Pará como sua nova casa, como o povo amazônico recebeu essa cultura milenar, e as razões desta imigração para a região norte do Brasil. Baseado no livro do escritor Samuel Benchimol, o filme mostra como culturas tão distintas se entrelaçaram. O documentário foi gravado em dois meses e em sete cidades do Pará e do Amazonas, incluindo as capitais Belém e Manaus, nas quais hoje se concentra a maioria das famílias de origem judaica na região. Em Manaus, o documentário mostra um fato curioso: um rabino que virou santo popular católico. A história é do rabino Emannuel Muuyal, que por volta de 1900 deixou a Palestina para iniciar uma campanha de arrecadação de dinheiro para a escola de rabinos que ele mantinha na Terra Santa. Muuyal foi ao Marrocos e soube que muitos marroquinos estavam na Amazônia fazendo fortuna com a extração da borracha das seringueiras. Então, o rabino viajou ao Brasil e se estabeleceu em Manaus – versão negada pelos familiares, que alegam que o rabino veio fortificar a fé judaica no Brasil. Muuyal morreu em 1908, vítima de uma doença tropical. O corpo dele foi enterrado em um cemitério católico no centro de Manaus porque não havia um cemitério judaico na capital do Amazonas. Não demorou muito e começaram a surgir placas de agradecimento por graças alcançadas. Nos anos 40, a comunidade judaica fez um muro em torno do túmulo do rabino para separá-lo do cemitério cristão. O muro acabou virando um espaço a mais para as placas e bilhetes de agradecimentos de milagres. Por volta de 1978, um ministro do governo israelense de Menahem Beguin, sobrinho de Muuyal, enviou uma carta solicitando o traslado dos restos mortais do rabino para Israel. A própria comunidade judaica se opôs e até hoje o túmulo do rabino continua em Manaus, cheio de velas e cercado de relatos de milagres atribuídos a ele.



O documentário “Eretz Amazônia”, seguindo a tendência de muitos dos filmes do DOCTV, conta uma história interessante, porém de forma convencional: imagens de arquivo, depoimentos, uso da voz over e imagens ilustrativas, que beiram o clichê, como

pôr-do-sol, rios, entre outros. O documentário se desenvolve a partir de um texto explicativo, que apresenta a história a ser contada. Podemos identificar nele quatro fases, que coincidem com os movimentos migratórios judaicos para a Região. A primeira foi iniciada em 1810, ciclo dos produtos da floresta em geral, quando os judeus estabelecem os primeiros regatões – barcos usados para vender mercadorias diversas ao longo dos rios. A segunda fase mostra o ciclo da borracha, quando o látex da seringueira gerou riquezas e fez florescer cidades inteiras. É quando os judeus definitivamente se envolvem com a economia, a sociedade, a política, a vida da região, em uma integração que existe até os dias de hoje. O terceiro ciclo corresponde ao êxodo rural, quando as famílias judaicas deixaram o interior em função do declínio econômico da borracha, e partiram para as grandes cidades, sobretudo para dar condições de estudo aos filhos. Era também uma forma de manter a identidade cultural, já que o êxodo para as capitais tornou a vida judaica no interior mais difícil. E por fim, o quarto ciclo do judaísmo na Amazônia, quando parte dos judeus da região seguiram para o sul do país.

Com inserções pontuais e recorrentes de letreiros que indicam a data, de acordo com o calendário judeu, e fatos importantes para a comunidade judaica, o documentário adquire temporalidade e cronologia. Fatos como a criação do Estado de Israel e as I e II Guerras Mundiais são utilizados nessas marcações. Também é constante a presença da narração em off, do historiador, que como uma voz da verdade relata a história dos judeus na região. Essa voz do saber, que em alguns momentos é identificada através da imagem do historiador – ele aparece referindo-se à câmera em postura de vídeo educativo – torna-se cansativa no decorrer do filme. Os depoentes são muitos, que discorrem sobre os mais diversos assuntos: a presença dos judeus na cidade de Belém, histórias familiares, formação do comércio judeu, costumes, relação com os outros imigrantes, povoamento das cidades, distribuição dos judeus pelo país, criação das sinagogas, ciclo da borracha, livro de Samuel Benchimol, entre outros. Na maioria dos depoimentos existe, ao final, um *fade off* no áudio que em alguns momentos prejudica a audição do final da frase.

O documentário “Eretz Amazônia” faz cinco reconstituições de época, que servem como “pano de fundo” para a narração em off, do historiador. A primeira mostra a chegada de jovens imigrantes em 1810. A segunda cena é a reconstituição de uma sinagoga clandestina, já que, por volta de 1826, os judeus não podiam fazer cerimônias religiosas

públicas. A terceira cena é a chegada de uma família judaica em meados de 1890. Na quarta reconstituição, a cena é de uma família que deixa o interior da Amazônia para morar em Belém. Já a quinta reconstituição mostra um mascate judeu vendendo mercadorias de porta em porta, na Cidade Velha, no centro histórico de Belém. “A nossa maior preocupação foi contar a história como ela ocorreu, sendo o mais fiel possível aos fatos e aos costumes de um tempo que se perdeu na memória”, diz David Salgado Filho, produtor-executivo do documentário.

O documentário parece ser fiel aos fatos e consegue contar de forma clara o episódio de imigração dos judeus para o norte do Brasil. Entretanto, questionamos mais uma vez a opção do autor pelo uso de uma estrutura e linguagem convencional para se contar essa história.

O DOCTV possibilitou, nessa primeira edição, a realização de um dos filmes da série “O Rio das Mulheres”: foi produzido o documentário **“O RIO DAS MULHERES PELO OLHAR DE IVANEIDE”**, que tem como narradora Ivaneide, uma jovem moradora da Fazenda Conceição, a cerca de uma légua do sertão do Baixo São Francisco. A jovem faz parte de uma família na qual, como tantas outras da região, as mulheres desempenham um papel fundamental na manutenção da organização social, no sustento, na educação das crianças e, sobretudo, na demonstração de obstinação ímpar pela superação das grandes dificuldades com as quais convivem. Através de seus depoimentos, Ivaneide nos apresenta a dimensão do “seu” rio São Francisco, com sensibilidade e olhar profundo, crítico. O seu dia-a-dia mostra que naquele local vivem pessoas que mantêm uma sólida e essencial ligação com o grande rio. Com sua narração, Ivaneide pontua a linha principal dos depoimentos ao longo do filme. A sensação temporal que temos é de está sendo apresentado um dia na vida da personagem narradora. As histórias particulares do local, guardadas nas memórias dos mais velhos e cuidadosamente colhidas pela mãe de Ivaneide, Dona Nida, são reverenciadas pelas filhas. Pelas dimensões e força das paisagens da região, que se somam perfeitamente às cenas dos afazeres de Ivaneide e sua família, são valorizados os momentos sem narração ou com reflexões pertinentes, onde o silêncio é auxiliado por música ou som ambiente. Durante o primeiro bloco do filme, a narração fica dividida entre dois personagens: Ivaneide e sua mãe. Através de suas narrativas temos claro

o papel da mulher dentro da comunidade. Contamos ainda com pequenos depoimentos de outros personagens como Salene (professora de Ivaneide), Neto (coordenador do Grupo Marizeiro) e de Jorge Canecão (poeta, compositor e autor da música tema do documentário). Numa seqüência metalingüística temos Jorge Canecão apresentando a música tema do documentário para Ivaneide e a emoção da moça diante da composição que sintetiza sua história.

Sempre nos é dado a localização das ações, como: Fazenda Conceição (onde Ivaneide mora), Mato da Onça (local de lavagem das roupas), Porto da Folha (onde Ivaneide faz curso de informática junto ao Grupo Marizeiro), feira de Pão de Açúcar e Foz do São Francisco. A escolha da seqüência final do documentário, a bordo de um pequeno bote, na foz do São Francisco, simultaneamente simboliza um dos sonhos de Ivaneide: ver onde “seu” rio se junta ao mar e a forma inexorável como este mesmo rio São Francisco carrega em suas águas as expectativas de sua gente.

A temática musical volta a aparecer entre os filmes dessa primeira série no documentário **“MIL SONS GENIAIS”**, que trata da música brasileira, popular e de vanguarda feita hoje em Belo Horizonte. Através da presença de compositores e intérpretes, o documentário mostrará a incrível diversidade de sons produzidos por músicos e grupos como Toninho Horta, Uakti, Skank, Lô Borges, Tavinho Moura, Flávio Henrique, Affonsinho, Tamboelê, Marina Machado e O Grivo. A intenção é mostrar ao Brasil e ao mundo a riqueza da música popular de Minas Gerais, visitando os artistas em seus territórios de habitar, criar e gravar sua arte, buscando um clima particular de intimismo. Alternando imagens de Belo Horizonte, depoimentos e números musicais, “Mil Sons Geniais” revela a riqueza e a diversidade da música mineira contemporânea. Evitando os grandes shows musicais, espetáculos midiáticos já demasiadamente conhecidos, o documentário apresenta artistas na intimidade de suas casas e estúdios de gravação.

O título completo apresentado no início do documentário é “Mil Sons Geniais – diversidade musical em Belo Horizonte – um panorama”. Classificamos esse filme como local por ser clara a sua síntese em torno do cenário musical de Belo Horizonte. Os depoimentos apresentam, além da diversidade musical presente na cidade, também o processo de composição e criação desses músicos. A primeira e a última seqüência,

ilustradas por imagens das ruas de BH, contam com uma narração over de um texto poético que fala sobre a cidade. As inserções de apresentações musicais e os percursos por ruas e estradas da cidade em alguns momentos são demasiadamente longos, fato que tira muito do movimento do documentário e o deixa lento. Com texto do compositor Fernando Brant, música de abertura e encerramento de Milton Nascimento, “Mil Sons Geniais” é um documentário descontraído e revelador do processo de criação destes intérpretes e compositores.

Dentro dos filmes classificados como locais, damos destaque ao documentário **“PRETO CONTRA BRANCO”**, que se sobressai por sua construção inovadora dentro da produção do DOCTV I. O documentário aborda a questão da diversidade racial através de um viés incomum e pouco provável: o universo de pessoas envolvidas em um jogo de futebol muito peculiar ocorrido todo ano na favela de Heliópolis, a maior de São Paulo. Desde 1972, um grupo de moradores do bairro de São João Clímaco e da favela de Heliópolis, na zona sul da capital, organiza um jogo de futebol de brancos contra pretos em um campo de várzea, no final de semana que antecede ao Natal. Em uma comunidade altamente miscigenada, composta basicamente por mulatos, a peculiaridade da partida é a auto-atribuição da raça pelo participante. Cada jogador se declara negro ou branco e "escolhe seu time". O documentário também investiga a disputa espacial e as noções de prioridade em uma comunidade carente.



Durante todo o documentário nos é revelado o artefato cinematográfico. Não só os equipamentos e a presença da equipe, mas também o posicionamento do documentarista nas perguntas que faz aos entrevistados, e o processo de criação do filme. O documentarista dá voz aos excluídos, e encara isso como uma missão. Logo no início uma voz over fala dos objetivos do documentário e revela que a presença da imagem em preto e branco foi causada por um problema na câmera. Ao assumir tal fato é revelado o processo de criação da imagem. Uma vez que as imagens em preto e branco e em cores continuam concorrendo durante todo o filme, o problema com a câmera acaba servindo para criar uma estética dentro do documentário.

Outra passagem interessante da revelação do processo fílmico ocorre quando o documentarista afirma que um dos depoentes veio questioná-lo sobre o conteúdo gravado em uma conversa de bar, na qual foram feitas piadas dos brancos em relação aos negros. O depoente teria discutido a validade em se mostrar tal situação no documentário, e o documentarista o questiona sobre o que faria no dia do jogo quando poderiam surgir essas piadas novamente. O depoente então afirma que no dia do jogo esses comentários não seriam ofensivos. De fato no dia do jogo surgem os mesmos tipos de comentários e a rivalidade entre pretos e brancos fica mais clara. Entretanto, por se tratar do dia do jogo, esse tipo de situação não é considerada racismo ou preconceito: estando dentro da rivalidade do futebol, qualquer tipo de ofensa é esquecida. Em depoimento, o rapper Happin Hood assume que algumas das coisas ditas no dia do jogo para ele, se ditas fora desse contexto, seriam consideradas racismo.

Logo no início do filme, com uma edição rápida, o documentarista já apresenta a alguns moradores da comunidade a questão: Você se considera de que cor?. Com a modificação na cor da imagem pede-se que o depoente se classifique como preto ou branco e peça para escurecer ou clarear a imagem. Notamos que a maioria dos depoentes (mesmos os que se autodenominaram pretos) pede para clarear a imagem. A trilha musical do documentário também merece destaque, pois além de em alguns momentos dialogar com o conteúdo apresentado, também rege a edição das imagens, que passam a seguir o ritmo da música.

O documentário “Preto contra Branco” apresenta de forma inovadora a questão do racismo. Ao mostrar a constituição desse jogo de futebol, o filme consegue atenuar as

tensões raciais locais ao mesmo tempo em que acaba por revelá-las. Existem falas paradoxais, em que os depoentes afirmam não existir o preconceito, mas revelam que é cobrada a entrada na comemoração após o jogo para “selecionar” os participantes. Da mesma forma, também existe a crítica a moradores de bairros mais ricos. Ao apresentar uma rivalidade que se justifica no jogo de futebol é também revelado o preconceito racial que só tem sua existência aceita no dia do jogo, quando qualquer tipo de discriminação não é considerada ofensiva.

01.D. ANTROPOLÓGICOS

Os filmes classificados como antropológicos são seis. Como já afirmado anteriormente, não se pretende aqui uma análise da Antropologia Fílmica. Tais filmes receberam tal denominação por se ater a temas comuns dessa disciplina.



O primeiro filme do qual iremos tratar é **“A SELVA NA SELVA”**. O documentário trata de uma interpretação da relação entre mitos, lendas e relações sociais contemporâneas do povo amazônico, abordando quatro temas base. Assim, poderíamos dividi-lo em quatro blocos que se ligam pela presença dos mesmos depoentes e pelo seu conteúdo. O primeiro bloco fala das amazonas, as mulheres amazonenses. Através de relatos pessoais e da voz científica de antropólogos, pesquisadores, e historiadores, temos a construção da evolução da mulher amazonense e a caracterização de seu papel na sociedade contemporânea. A frase “A mulher amazonense não queimou o sutiã, porque ela já não o usava” resume de forma clara a abordagem da discussão. O segundo bloco é introduzido pelo letreiro “O boto”. Nele é apresentado um paralelo entre a lenda do boto e o posicionamento do homem na sociedade amazonense. Esse bloco também possui a encenação de algumas histórias contadas pelos depoentes. O terceiro bloco, com o título “Apocalipse”, fala da crise criada pelo crescimento da cidade e pelo excesso de competitividade na sociedade. Dessa forma, são citados e analisados alguns dos problemas contemporâneos gerados por esse crescimento caótico: trânsito, poluição, pobreza e

violência. Também é analisado o esforço em se afastar do modelo do colonizador como o correto e da necessidade de se valorizar a origem primitiva do povo amazônico. O quarto e último bloco vai expressar a redenção. Apresenta a tradição intrínseca ao povo amazônico, que mesmo ao se deslocar da selva para a capital, não perde as origens. Fala do amor do povo local por suas riquezas, lendas e cultura e da valorização da relação de comunidade. A última sequência apresenta um texto lido em voz over que é ilustrado por imagens da cidade. O texto, ao falar da selva, acaba por caracterizar também a cidade. Assim, aborda temas relativos à vida na nova selva que é uma grande cidade como Manaus, inserida na selva amazônica. Temos clara a relação da existência de uma cidade que é também uma selva dentro da própria selva, daí o título “A Selva na Selva”. O filme termina com a frase “ainda há esperança...”, em uma correspondência a possibilidade de recuperação da Amazônia.

No documentário, os limites entre realidade e ficção são questionados não só através das diferentes formas de abordagem e posicionamento de câmera, mas também através de relatos, de depoimentos e análises de psicólogos, sociólogos, caboclos, indígenas, homens e mulheres de diferentes grupos, faixas etárias e classes sociais, que vivenciam os mitos e lendas. As mulheres guerreiras, Icamiabas da contemporaneidade, atualmente são, por exemplo, mães solteiras, industriárias, empresárias, motoristas de ônibus e policiais. A narração das lendas das Icamiabas e do Boto se mistura à narração dos mitos cristãos ocidentais da Redenção e do Apocalipse. Mostra-se a materialização das lendas e mitos em atitudes, concepções, comportamentos e relações sociais, repensando a própria linguagem audiovisual e seu processo de produção.

Entre os entrevistados, está o escritor amazonense Márcio Souza, o cineasta Simon Brook e Celdo Braga, líder do grupo musical Raízes Caboclas, referência internacional da música amazônica. O filme busca exibir a Região Norte sem estereótipos, fugindo do exotismo como única identidade possível. É mostrado o mundo urbano dentro da selva amazônica, relacionando o rio à floresta e o calor com o modo de ver e viver do amazonense. “Tentamos quebrar a imagem clichê que se tem do Amazonas e de Manaus, muitas vezes uma representação feita a partir de fora, do colonizador, de gente que pouco conhece nossa realidade. Procuramos um olhar de dentro para fora”, disse o roteirista e diretor Luiz Carlos Martins de Souza. Com um recorte de imagens e depoimentos o filme

nos apresenta uma visão múltipla da Amazônia, nos revela mitos e lendas da região que construíram essas heranças culturais na sociedade contemporânea da região.

O filme **“MITOS E LENDAS DO REISADO DO INHANHUM”** também irá lidar com tradições, nesse caso a história do folguedo popular "Reisado do Inhanhum", tradição do sertão do São Francisco que é narrada pela vida de seus participantes. O Reisado e o Batuque de Inhanhum são exemplos da diversidade musical existentes no país. Durante três meses, a equipe de produção do documentário se instalou em Inhanhum, Pernambuco, e conviveu com a comunidade, conhecendo e pesquisando as pessoas e seus modos de vida. O filme revela como um reisado²⁹ foi parar em uma comunidade ribeirinha do Médio São Francisco, formada, sobretudo por índios e negros. Já o Batuque é uma manifestação de origem negra, na qual o ritmo é tirado de uma lata e do bater das palmas das mãos e dos pés.

Entre os elementos centrais do filme estão as seqüências de fotografias – uma espécie de *slide tape* – que ilustram uma voz over educativa, que fora de campo, sem definição do sujeito emissor, tem interferência na narrativa fílmica ao fazer asserções sobre a cultura local. No início do filme temos a narrativa de dois pescadores que contam um “causo”, a lenda do Bicho d’Água. Esses dois depoentes não são nomeados, são a representação da “fala popular”. Nos dois primeiros blocos a narrativa é construída basicamente por depoimentos de membros da comunidade que contam histórias sobre diversos temas: escravidão, família, formação da comunidade, folclore, tradições, trabalho. Esses depoentes são nomeados. Já o terceiro bloco se concentra na apresentação das manifestações populares que são tema do filme. Assim, somos apresentados ao processo de realização do Reisado e o Batuque de Inhanhum.

O filme **“QUILOMBOS MARANHENSES”**, outro representante da narrativa em torno da cultura negra, analisa como ela sofre com o reducionismo no binômio "dançar e cantar", procurando demonstrar que a cultura tem outra conceituação para esse povo. De acordo com informações de entidades do movimento negro, existem no Maranhão cerca de

²⁹ Folgado popular de origem ibérica com números musicais e quadros dramáticos, encenado por personagens organizados em uma hierarquia que mistura elementos das economias açucareira, pecuária e das cortes medievais.

quatrocentas comunidades negras. O documentário investiga os aspectos sócio-políticos dos quilombos maranhenses, enfocando os quilombos de Santa Cruz, localizado no município de Buriti de Inácia Vaz, e Damásio, situado no município de Guimarães. O filme retrata ainda a atual situação de inúmeras comunidades de Alcântara, que perderam seu território original para a Base de Lançamento de Foguetes. Além de outras comunidades quilombolas que se encontravam relegadas ao esquecimento.

O início do filme alterna imagens em preto e branco e em cores na apresentação do espaço e dos personagens que serão tratados no documentário. Através de uma encenação construída, temos a narrativa de uma mãe negra que conta ao filho a história dos quilombos, da escravidão e a situação contemporânea dos negros. A história passa então a ser contada em off e a mãe adquire a posição de voz do saber ao narrar de forma educativa a história. Temos também depoimentos de estudiosos (pesquisadores, antropólogos, sociólogos), políticos e quilombolas. O documentário apresenta alguns momentos deslocados como a inserção de um entrevistador que não volta a aparecer ou o uso de desenhos e animações que não são usados novamente. Assim, não é criada claramente uma estética na linguagem do documentário.

No terceiro e último bloco, a voz do saber é assumida pelo filho, já adulto. Nesse bloco é abordada a discussão sobre a existência do estereótipo de que negro só serve para ser jogador de futebol, dançarino, sambista etc. O filme termina com o seguinte letrero: “e assim um dia a história terá fim???”. Se formos compará-lo com outro filme que tratou da questão racial nessa primeira edição do DOCTV, e do qual já falamos, “Preto contra Branco”, “Quilombos Maranhenses” se torna decepcionante, ao se debruçar sobre o tema utilizando formas e discursos convencionais. Assim, o filme acaba caindo em lugar comum e não apresenta uma visão ou questionamento inovador diante da questão racial.

Os três últimos filmes dos quais iremos tratar apresentam muitos aspectos semelhantes em sua construção. Todos se debruçam sobre a questão indígena, sendo que ocorre a abordagem de uma mesma tribo por mais de um dos documentários. Assim, acreditamos na possibilidade de criação de um único filme se trabalhássemos na montagem dos três juntos. Nesse momento, temos clara a legitimidade da preocupação da Coordenação do DOCTV em inserir no Regulamento do Programa a concessão de

prioridade aos filmes que abordarem de forma original as situações, manifestações e processos do estado.

Em **“TUMBALALÁ - TUPINAMBÁ IRMÃOS NO MUNDO”** temos a troca de experiências entre duas nações indígenas da Bahia, situadas na Mata Atlântica e no semi-árido do São Francisco. A proposta do documentário é resgatar e defender as culturas indígenas, promover diálogos interculturais, o respeito e a valorização da diversidade social, conhecer e refletir sobre o índio dos dias de hoje, socializar as artes e os conhecimentos indígenas.

O documentário tem início com a apresentação das duas tribos e suas localizações. No letreiro também é apresentada a data do encontro, ou seja da feitura do filme, janeiro de 2004. O documentário traz depoimentos de índios que contam suas histórias, dificuldades, sofrimentos e sonhos. Os depoimentos são intercalados com cenas das regiões nas quais



essas tribos vivem e também com cenas do cotidiano das tribos. Em nenhum momento é mostrado ou ouvido o documentarista, nem seu aparato cinematográfico. As entrevistas são feitas pelos próprios índios, de uma tribo para outra, o que confere a elas um caráter de conversa com troca de experiências.

Cada depoente é identificado pelo nome e pela tribo a qual pertence.

A trilha musical é toda composta por músicas indígenas. Nos créditos finais, é dado crédito às duas tribos indígenas pela produção do filme, que passa a ser considerado um trabalho conjunto.

O segundo filme a tratar da questão indígena é **“MBYÁ GUARANI – GUERREIROS DA LIBERDADE”**. O documentário tem início com um letreiro

explicativo sobre a origem dos Mbyá. A mitologia dos Mbyá, contada pelo Pajé Timóteo, costura o vídeo ressaltando como surgiu a primeira terra, o importante significado do sol e da lua e como surgiu o mal.

O filme foi realizado a partir de uma pesquisa sobre os costumes e a cultura dos índios guarani, desenvolvida pelo antropólogo Aldo Litaif. O documentário apresenta pouca inovação. As falas são, em sua maioria, em guarani e legendadas para o português; quando em português, a legenda é em guarani. No geral o documentário é formado por depoimentos, nos quais os depoentes são identificados, e imagens locais. São apresentados alguns dos costumes e tradições das aldeias visitadas. No conteúdo as falas dizem respeito principalmente ao violento e acelerado processo de descaracterização e destruição que as populações Guarani vêm sofrendo ao longo do tempo. Temos a visão do índio que permanece na aldeia, fiel aos costumes, e também do índio que se urbanizou e passou a habitar as favelas, passando assim a ser considerado um cidadão comum, morador dos morros.

O último filme dessa série de temática indígena é **“CONTOS DA TERRA SAGRADA”**. O documentário mostra o cotidiano de uma aldeia Guarani, de uma aldeia Kaingangue e a realidade dos Xetás, e revela uma unidade cultural, onde tudo se dá em função de uma crença existencial, e ao mesmo tempo denuncia o esquecimento a que esses povos foram submetidos. O filme apresenta três subtítulos: “A casa de reza dos Guaranis”, “Sob a sombra das Araucárias” e “Memórias da Floresta”. Cada subtítulo desenvolverá um tema e fará parte de um bloco. O primeiro desenvolve o conceito da casa de reza, sua importância e como ocorrem as cerimônias que lá acontecem. O segundo fala sobre a importância da araucária na comunidade indígena. E o terceiro discorre sobre o usual tema do encontro entre o índio e o homem branco e como foi o processo de colonização daquela região. Ainda no início temos especificado que o documentário é dedicado “a todos os povos indígenas da América”. No geral, o filme é constituído por depoimentos e imagens das tribos, seus costumes e rotinas. Em alguns momentos os depoimentos aparecem sob a forma de conversa entre dois ou mais indígenas. Tais construções acabam ficando artificiais. Os depoentes não são identificados, assim não possuem individualidade dentro do processo de construção da narrativa.

Mais uma vez nos deparamos com a temática indígena em um documentário selecionado dentro do DOCTV I. Mas é importante notar que além da repetição do tema, também nos deparamos com repetição de linguagem e abordagem. “Contos da Terra Sagrada” discorre, assim como os outros, sobre o choque entre o indígena e o homem branco. É difícil distinguir inovações nesses discursos que acabam caindo no lugar comum de críticas e reclamações. Cabe ressaltar que não estamos diminuindo, nem questionando, a veracidade dos fatos relatados, mas sim criticando a falta de inovação no discurso cinematográfico para a abordagem do tema.

Parte 02

A segunda parte desse capítulo trata dos filmes pertencentes à segunda edição do DOCTV. Dos 35 filmes realizados dentro dessa edição, tivemos acesso a 33. Constatamos que a segunda série ainda esbarra na ausência de temáticas e estilísticas mais ousadas. Notamos que os filmes dessa série apresentam um melhor trabalho técnico, isto é, a fotografia é mais requintada, os planos e enquadramentos melhor trabalhados. Entretanto, eles continuam esbarrando na utilização de recursos convencionais, como depoimentos, imagens de arquivo e a voz over educativa.

Seguindo a metodologia apresentada na análise dos filmes da primeira série, iremos classificar os documentários presentes no DOCTV II em três subgrupos. São eles: informativo ou recuado, problematizante e poético. Dentro do subgrupo informativo ou recuado iremos apresentar outras duas classificações: locais ou biográficos.

Informativo ou recuado		Problematizante	Poético
Locais	Biográficos		
As vilas volantes - o verbo contra o vento	Paulo Companheiro João	Do lado de fora	Acidente
A descoberta da Amazônia pelos turcos encantados	Cidadão Jacaré	História brasileira da infâmia	O zero não é vazio
Vila Bela, terra de cores	Continente de Érico	A próxima refeição	Paraíso
O Brasil que começa no rio	Santa Dica de Guerra e Fé	Capivara	
Tocantins - rio afogado	Maestro Jorge Antunes - polêmica e modernidade	Reis Negros	
Antonina, Morretes e Paranaguá - unidas pela história	Mário Gusmão - o anjo negro da Bahia	Entremundos - a bioceânica do Brasil central	
O massacre de Alto Alegre	Mestre Leopoldina, a fina flor da malandragem	Candelária	
Uma princesa negra na terra do Marabaixo	O homem do balão extravagante ou as tribulações de um paraense que quase voou	Passagem	
Zequinha Grande Gala		Mandinga em Manhattan	

Assim caminha Regência			
Epopéia Euclýdeacreana			
Nenê Macaggi - Roraima entrelinhas			
Ensolarado byte			

Assim como na classificação apresentada para o DOCTV I, essa também não pode ser considerada única e inquestionável. Classificamos como filmes informativos ou recuados aqueles que apresentam a mesma estrutura apresentada pela maioria dos filmes do DOCTV I, ou seja, são filmes que não buscam a discussão sobre o tema apresentado, e apenas informam ou instruem sobre os fatos. Nesse filmes, a intenção é apenas filmar o decorrer da vida, sem buscar argumentos persuasivos:

o isolamento do cineasta na posição de observador pede que o espectador assuma um papel mais ativa na determinação da importância do que se diz e faz.³⁰

Dividimos os filmes informativos em duas outras categorias, biográficos ou locais, que têm o mesmo significado da classificação apresentada na primeira parte desse capítulo. Ou seja, os filmes biográficos irão tratar de um personagem específico, apresentando dados de sua vida e obra e os filmes locais se debruçam sobre uma região ou localidade específica, apresentando suas tradições, mitos, processos de constituição e costumes.

Os filmes problematizantes são aqueles que apresentam discussões em torno do tema. Tal discussão ocorre de diversas formas: através da intervenção do documentarista, através da montagem, ou através da inserção de mecanismos questionadores, como, por exemplo, letreiros.

Podemos destacar dentro dessa segunda série a presença de pelo menos três filmes que se diferenciam largamente do conjunto. São documentários que iremos classificar como poéticos. Tal classificação se embasa na elucidação de Bill Nichols sobre o que é o documentário poético:

o documentário poético compartilha um terreno comum com a vanguarda modernista. O modo poético sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a idéia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvem

³⁰ NICHOLS, Bill Introdução ao Documentário. Campinas: Papirus, 2005. p. 148

ritmos temporais e justaposições espaciais. Os atores sociais raramente assumem a forma vigorosa dos personagens com complexidade psicológica e uma visão definida do mundo. As pessoas funcionam, mas caracteristicamente, em igualdade de condições com outros objetos, como a matéria-prima que os cineastas selecionam e organizam em associações e padrões escolhidos por eles.³¹

02.A.a. INFORMATIVO OU RECUADO – LOCAIS

O primeiro documentário que classificamos como local é **“VILAS VOLANTES – O VERBO CONTRA O VENTO”**. O documentário mostra habitantes de vilas cearenses obrigados a se deslocar devido à ação das dunas e marés. O termo vilas volantes faz referência a essas pequenas vilas que vão mudando de lugar, fugindo da ação dos ventos, que desloca dunas inteiras cobrindo casas, ruas e, às vezes, cidades inteiras. O subtítulo “o verbo contra o vento” se refere ao uso dos depoimentos de alguns dos habitantes dessa região para a reconstrução de lugares, hábitos e práticas. Entretanto, acreditamos que o filme trabalha mais com a imagem do que com o verbo em si. A narrativa está centrada nas imagens. Os depoimentos são de grande importância para a contextualização dos locais e histórias que o filme aborda. Mas o que prende e guia o documentário são suas imagens.



Em “As Vilas Volantes” as imagens possuem grande ousadia. A fotografia é o grande êxito do filme. Os planos são muito bem estruturados, com um trabalho de construção da imagem em todos os detalhes. Assim, alguns planos fixos muito se assemelham a quadros, e se constituem

como verdadeiras obras de arte.

³¹ Ibid p. 138

Os enquadramentos também merecem uma atenção especial. Além da vivacidade das cores, o posicionamento da luz, que na maioria dos planos é de fonte natural (luz do sol), cria imagens muito bonitas. O crédito da fotografia é do próprio diretor Alexandre Veras e de Ivo Lopes Araújo.

Os personagens depoentes são seis no total. Eles não são nomeados durante o filme, representando a voz do popular. Não possuem uma individualidade e representam o personagem estereotipado, ou seja, o barqueiro, o pescador das histórias grandiosas, o idoso com suas lembranças e saudosismos. Seus nomes são revelados somente nos créditos. Assim, os personagens funcionam como mediadores e intérpretes da consciência e da memória coletiva.

O documentário **“A DESCOBERTA DA AMAZÔNIA PELOS TURCOS ENCANTADOS”** registra e recria realidades materiais e imateriais que compõem o universo místico do Tambor de Mina, a mais poderosa religião afro-indígena da Amazônia. O registro ocorre através dos depoimentos de sacerdotes, sacerdotisas e filhas de mina, que falam sobre a religião, passando seus costumes e conceitos. Ele recria, através da encenação, a história da criação da religião. Tal encenação é narrada por um dos sacerdotes, Baba Luiz Tayendô, sacerdote do Terreiro Toy Lissá, que relata a história como um conto.

O filme se concentra na apresentação da religião em seu local de origem e de disseminação. Não há intervenção por parte do documentarista e o documentário se concentra apenas na apresentação dos fatos, sem qualquer questionamento.

“VILA BELA – TERRA DE COLORES” resgata fatos históricos e culturais da primeira capital do Mato Grosso, Vila Bela da Santíssima Trindade, que se situa no extremo oeste do estado – Vale do Guaporé – fazendo divisa com a Bolívia. A narrativa se centra nos depoimentos de quatro moradores da cidade: Zeferino, Nemézia, Bia e Acildo. O filme tem início com seqüências de apresentação do espaço. Em seguida temos imagens de arquivo típicas dos filmes educativos do INCE, que introduzem a temática do documentário para o espectador.

A estrutura básica do filme gira em torno dos depoimentos dos personagens citados, de letreiros assertivos e de uma série de imagens de arquivo. Assim, o

documentário não apresenta muita dinamicidade. Somando-se a isso os longos depoimentos, torna-se fácil perder a atenção. A documentarista assume uma posição de recuo, assim o documentário é apenas informativo.

Em **“O BRASIL QUE COMEÇA NO RIO”** fazemos uma viagem pelo universo dos beradeiros, moradores das margens do Rio Guaporé, em Rondônia. A jornada se inicia com o processo de colonização da região a partir do êxodo dos habitantes da cidade de Vila Bela, no Mato Grosso – a mesma Vila Bela tema do filme **“Vila Bela – Terra de Cores”**, apresentado acima. O início de **“O Brasil que começa no rio”** propõe nos alertar sobre a disparidade entre a vida na região ribeirinha e a vida na cidade. São intercaladas imagens do rio com imagens da cidade, mas há uma inversão no som ambiente que faz com que as imagens do rio sejam exibidas com som ambiente da cidade e vice-versa. O filme conta com uma bela fotografia, que se vale das belas paisagens da Amazônia, ousa nos enquadramentos utilizados e no trabalho com as cores.



A voz é dada aos moradores da região, que através de longos depoimentos nos falam sobre a vida na região. Contamos também com uma voz over poética e de exaltação que fala sobre o Rio Guaporé. Tem grande importância também a trilha sonora, que dá maior peso ao ritmo e à montagem.

O filme **“TOCANTINS – RIO AFOGADO”** fala sobre o destino do rio Tocantins apresentando as relações entre a ecologia e o desenvolvimento. A narrativa parte da abordagem do projeto de quatro hidrelétricas já em operação, uma em fase final de construção e mais sete a serem construídas até 2020, ao longo do rio, com enfoque nos impactos ambientais e socioeconômicos causados pela construção das obras. O documentário aborda três momentos deste processo a partir dos impactos gerados por três

hidroelétricas: a primeira, Serra da Mesa, já em funcionamento há 10 anos; a segunda, Peixe-Angical, em fase de construção; e, a terceira, Estreito, em processo de licenciamento.

Logo no início do filme temos a presença de uma forte voz over educativa, que faz asserções sobre o tema. Tal voz irá se repetir no final do filme, com a pretensão de concluir a discussão apresentada. Em seguida, temos uma longa seqüência de imagens de registro de uma Assembléia que discute a implantação das hidroelétricas. Tais seqüências são intercaladas com imagens locais, do rio, da população e das hidroelétricas. Essa construção inicial procura introduzir a narrativa que será trabalhada no filme, através das asserções feitas pelas vítimas do processo de construção das hidroelétricas.

O filme segue um formato convencional, que consiste na apresentação de depoimentos, imagens locais e letreiros informativos. Além disso, apresenta uma linguagem jornalística de apresentação dos fatos e imagens de registro das manifestações. Há também a inserção da narração de um texto poético, que não é creditado e não parece acrescentar muito à narrativa.

O assunto central do filme **“ANTONINA, MORRETES E PARANAGUÁ - UNIDAS PELA HISTÓRIA”** é a discussão sobre o barreado, prato típico da região, cuja origem é pleiteada pelas três cidades do litoral paranaense. Entretanto, o documentário expõe outras divergências históricas existentes entre as três cidades. Resumindo-se a uma



apresentação geral de cada uma das cidades e à discussão de pequenas rixas entre elas, o documentário conta apenas com imagens locais, apresentações musicais tradicionais da região e depoimentos. Os depoentes são identificados pelo nome e cidade de origem. Assim, no geral, o documentário não

possui nada de ousado. A posição do documentarista é recuada e o documentário, tanto em sua estilística quanto em seu conteúdo, e torna apenas informativo.

“Domingo, 13 de março de 1901. O dia amanhece em Alto Alegre e o sino da capela anuncia a missa das seis horas. Na igreja estão reunidos os frades, as freiras, famílias de trabalhadores da Missão Capuchinha e as meninas do internato, a maioria índias. No instante em que o padre que conduz a celebração ergue a hóstia, uma flecha lhe atravessa o corpo. Dezenas de índios, armados de espingardas, flechas e facões, assaltam a igreja e, logo depois, as residências do povoado, matando cerca de 200 pessoas.”

O documentário **“O MASSACRE DE ALTO ALEGRE”** retrata o incidente que ficou conhecido como o maior massacre de brancos praticado por índios em toda a história do Brasil, muito embora, na represália que se seguiu, os brancos tenham exterminado aproximadamente 400 índios. O

filme utiliza, como forma de representação dos acontecimentos, cenas dramatizadas com a participação de atores e figurantes. Essas cenas foram roteirizadas a partir



das versões sobre o conflito encontradas em documentos, jornais e em cartas de religiosos. Além disso, o documentário também conta com depoimentos e voz over educativa que é ilustrada por imagens de arquivo. O filme é informativo, utilizando a estrutura convencional de depoimentos, imagens de arquivo, letreiros assertivos e encenações. Assim, não se posiciona diante dos fatos relatados e se mantém recuado.

De acordo com sua sinopse, o documentário **“UMA PRINCESA NEGRA NA TERRA DO MARABAIXO”** conta a história de uma moça moradora de Abacate da Pedreira que possui uma estreita relação com o Marabaixo, manifestação cultural fundamental do Amapá. Além disso, o filme faz um passeio pela cultura afro- descendente no Brasil. Entretanto, a pretensão apresentada em sua sinopse não é tão bem realizada. O filme trabalha com uma série de depoimentos que tratam de assuntos diversos. Assim, não é criada uma linha narrativa. A impressão passada é de que houve uma ausência de conteúdo para a realização do filme, fato corroborado pela duração do mesmo, 51 minutos, quatro minutos a menos do que o especificado pelo regulamento do DOCTV. O filme possui uma

voz over educativa e de exaltação que fala da cultura negra. Também conta com uma pequena sequência de encenação e longas seqüências de apresentação do espaço.

O filme “Uma Princesa Negra na Terra do Marabaixo”, na realidade, foi o segundo colocado no concurso do DOCTV pelo estado do Amapá. O primeiro colocado foi o projeto “Kusiwa: cultura à venda”. Entretanto, ele foi desclassificado, em 2005, em razão de o Conselho das Aldeias Waiãpi do Triângulo do Amapai (Apiwata) não autorizar a gravação das imagens do ritual que era abordado no filme.

“ZEQUINHA GRANDE GALA” aborda a curiosa coleção de figurinhas que embrulharam as balas Zequinha entre 1929 e 1967. As figurinhas das balas Zequinha trazem aspectos relevantes do inconsciente coletivo do povo paranaense em busca de uma identidade, e constituíram um importante meio de comunicação popular conservando costumes, fixando tipos, criando modismos, estabelecendo normas de linguagem, sugerindo jogos e também distribuindo vários prêmios. A riqueza apresentada pelas figurinhas dá ao documentário um clima alegre e lúdico.

O filme conta com encenações, depoimentos, imagens de arquivo e uma voz over educativa e informativa. Segue uma linguagem jornalística, com a presença até de microfone na mão para as entrevistas. O documentário não chega a apontar uma problematização sobre o tema, mas cabe ressaltar que cumpre muito bem seu caráter informativo, apresentando de forma clara



como as figurinhas adentraram o imaginário popular da época e passaram a constituir a cultura paranaense, mesmo sendo hoje pouco conhecidas.

“ASSIM CAMINHA REGÊNCIA” conta a história de Seu Miúdo, o mantenedor da memória do herói Caboclo Bernardo, que em 1887 salvou 128 marinheiros de um naufrágio na foz do Rio Doce. O ato de bravura do Caboclo logo foi reconhecido pela Corte do Brasil, que na época lhe condecorou com uma medalha de ouro de 25 gramas. O filme

também vai tentar resolver o mistério do paradeiro dessa medalha, que é reclamada pelo museu da cidade.

Além da narrativa em torno da história de Caboclo Bernardo e seu protetor – Seu Miúdo – o documentário também resgata a identidade cultural da cidade de Regência, que distante da civilização, localizada às margens da foz do Rio Doce, parece não dar muita atenção aos anseios da modernidade. Assim, o documentário é de exaltação, e aproveita o bom humor de seu personagem principal, Seu Miúdo, para introduzir ao público brasileiro a identidade cultural de um Estado pouco conhecido, o Espírito Santo.

Quanto à estilística, o filme segue a estrutura comum do documentário contemporâneo, com depoimentos, imagens de arquivo, letreiros informativos e encenação.

A forma como a história do Acre e de seu povo é contada pela ótica de um dos maiores escritores brasileiros do século XX, Euclides da Cunha, é o tema do documentário **“EPOPÉIA EUCLYDEACREANA”**. Em 1905, o escritor chefiou a Missão Oficial do Ministério das Relações Exteriores para o Reconhecimento do Alto Purus, território que hoje constitui o estado do Acre. Em uma jornada de um ano, ele travou contato intenso com a realidade amazônica, que resultou em um conjunto de textos nos quais registrou as suas impressões.

O filme intercala letreiros informativos, com narração em off de textos de Euclides, que são ilustrados por imagens de arquivo e imagens atuais da região. Além disso, conta com depoimentos e uma única encenação construída, quando da leitura do texto Judas Ahsverus de Euclides da Cunha.

O documentário **“NENÊ MACAGGI - RORAIMA ENTRELINHAS”** trata da cultura regional e as relações entre os pecuaristas, garimpeiros e indígenas de Roraima, por meio da obra de Nenê Macaggi. A diretora é Elena Fioretti, membro do Conselho Estadual de Cultura e uma das estudiosas da vida da escritora. Através do documentário a diretora procurou, utilizando os dois romances mais famosos de Nenê, "Exaltação ao verde" e "Mulher do garimpo", mostrar as relações atemporais entre índios e não-índios. Nas entrelinhas dos textos da escritora pretende-se contar a história de Roraima e de uma mulher que mostrou estar muito além do seu tempo.

O filme apresenta um amplo trabalho com os recursos e efeitos de edição. Entretanto, essa ousadia não se amplia seja para a montagem, seja para a fotografia. São os depoimentos que guiam a narrativa, que em alguns momentos foge da linearidade e se mostra um pouco confusa. Há também a inserção de letreiros com textos dos livros da escritora, além da presença de uma voz over feminina com tom jornalístico. Entretanto, não conseguimos identificar se tal texto constitui também parte da obra de Nenê Macaggi.

O último filme que iremos classificar como local é **“ENSOLARADO BYTE”**, que aborda o intercâmbio entre a cena musical do Recife e as tecnologias digitais através de três personagens: o DJ e produtor DJ Dolores, pioneiro do Manguê Beat e, hoje, renomado nacional e internacionalmente por seu complexo mix de texturas eletrônicas e orgânicas; Neílton, guitarrista da banda de hardcore Devotos, artista plástico e (re)construtor de artefatos tecnológicos os mais variados; e o coletivo Re:combo, representado por Doktor Mabuse, também pioneiro do Manguê Beat e articulador de uma rica reflexão sobre o uso de conceitos como "copyleft" e "licenças de uso abertas".

O documentário usa os depoimentos dos três citados acima, intercalados com trechos de show, vídeos raros e passeios pela cidade. Também conta com entrevistas com dezenas de jornalistas, produtores e empresários do país e do exterior, como Marcelo Tas, John Perry Barlow (Creative Commons), Silvio Meira (presidente da Sociedade Brasileira de Informática), Ben Mandelson (produtor inglês), Ady Harley (selo Ether Music), e Caio Mariano (advogado).

No que concerne à estilística, cabe dizer que o documentário possui algumas seqüências com um requintado trabalho de edição, montagem e enquadramento de câmera. Mas essa ousadia não perdura por todo o filme e acaba caindo na forma convencional encontrada na produção do DOCTV.

02.A.b. INFORMATIVO OU RECUADO – BIOGRÁFICOS

“PAULO COMPANHEIRO JOÃO” é um documentário que explora, 30 anos depois, o desaparecimento de Paulo Stuart Wright. Deputado, eleito em 1962 em Santa Catarina, foi cassado pelo AI-1, o primeiro de uma série de dispositivos da repressão, em

maio de 1964, durante a ditadura militar. Formado em Sociologia, esteve envolvido com a classe trabalhadora na organização de cooperativas de pesca no litoral catarinense e na formação de sindicatos. Militava na católica Ação Popular (AP). Foi visto pela última vez em setembro de 1973 em um trecho ferroviário no estado de São Paulo. Passou a ser, então, mais um entre as centenas de brasileiros desaparecidos sob responsabilidade do Estado.

O documentário não procura respostas e nem se delimita na singularidade do resgate histórico. Ele aborda depoimentos que irão seguir duas vertentes: testemunhos sobre Paulo Stuart Wright e testemunhos próprios. O primeiro e terceiro blocos estão centrados no desaparecimento do deputado, enquanto o segundo bloco abrange as questões pessoais dos depoentes, que relatam as experiências proporcionadas pela repressão militar. Os depoentes não são identificados de imediato, e seus vínculos com o personagem central, Paulo Stuart Wright, também não são revelados. Esse fato se torna intrigante uma vez que seus testemunhos não fazem parte de uma coletividade, mas são relatos íntimos e únicos. Assim, tais personagens deveriam ter suas individualidades respeitadas.

No documentário, o posicionamento da câmera é peculiar. Ela se comporta como uma câmera oculta, à espreita dos depoentes. Escondida, ela foca e desfoca a ação, como se não quisesse se revelar. Para o telespectador, o aparato cinematográfico é revelado: temos a voz do cineasta dentro e fora de campo e o aparecimento da equipe.

Em 1941, os pescadores Tatá, Manuel Preto, Jerônimo e Manoel Olímpio Meira, o Jacaré, viajaram por 61 dias, de Fortaleza ao Rio de Janeiro, em uma jangada, para levar ao então presidente Getúlio Vargas as suas reivindicações trabalhistas. Em 1942, o cineasta Orson Welles esteve no Brasil para rodar alguns episódios de seu longa *It's all true*. Um destes episódios abordava a aventura dos heróis jangadeiros do Ceará. Entretanto, durante as filmagens, Jacaré morreu afogado. O documentário **“CIDADÃO JACARÉ”** expõe e contrapõe discursos básicos: o da ditadura do Estado Novo, que visa amparar o lado contestatório daquele 1941; o de Welles, o olhar estrangeiro sobre o subdesenvolvimento; o da classe média brasileira, ao aproximar-se poeticamente dos jangadeiros; e o dos próprios pescadores, representados nesse cidadão Jacaré, em busca de afirmação em uma sociedade que tende a marginalizar o povo – apesar de exaltá-lo, idealizando-o. Assim, o filme não se

constrói apenas como um documentário biográfico, mas também como um retrato da realidade do jangadeiro no Brasil.

A estilística do filme aproxima-se muito de o que foi apresentado na primeira edição do DOCTV. A narrativa intercala imagens de arquivo com depoimentos, sendo alguns dos depoentes a voz científica (pesquisadores e historiadores), e uma voz over de caráter educativo, que faz asserções sobre o tema abordado.

O filme **“O CONTINENTE DE ÉRICO”** reconstrói a vida do romancista Érico Veríssimo através de sua maior obra: *O Tempo e o Vento*. Utilizando depoimentos de amigos, críticos literários e parentes, o documentário procura revelar os traços pessoais presentes na obra do escritor. Assim, é mostrada a real motivação do romancista ao escrever a trilogia de *O Tempo e o Vento*, formada pelos livros *O Continente*, *O Arquipélago* e *O Retrato*. A motivação seria a reconciliação com sua vida pessoal e com a história do Rio Grande do Sul. Através da obra de Érico Veríssimo, o filme também retrata a história do Rio Grande do Sul. Érico, que via a história ensinada nas escolas como falsa, procurava revelar a verdadeira história gaúcha através de seus livros.

A estilística do documentário não é muito ousada: utiliza artifícios comuns dentro do documentário moderno, como a voz over, imagens de arquivo – sendo muitas delas de momentos de intimidade da família Veríssimo – algumas animações – que ilustram a narrativa do filme – e depoimentos – dos filhos Luís Fernando Veríssimo e Clarissa Veríssimo Jaffe, dos netos Mariana e Pedro Veríssimo, e de literatos como Lya Luft. O documentarista assume uma posição não-intervencionista, a “mosca na parede”. Assim, não há nenhuma problematização do tema, sendo mantido um tom informativo durante todo o tempo.

Entre os filmes biográficos destacamos **“SANTA DICA DE GUERRA E FÉ”**, que objetiva resgatar o legado da líder religiosa e política Benedita Cipriano Gomes, que tem em seu currículo proezas singulares como a de ter servido de modelo para uma tela de Tarsila do Amaral e ter liderado uma tropa de 150 homens para as frentes da Revolução Constitucionalista de 1932, em São Paulo. Entretanto, a maior façanha de Santa Dica, motivo de sua devoção até hoje na região da cidade histórica de Pirenópolis, está no seu

messianismo ímpar, que conquistou seguidores de diferentes religiões. O filme aborda os aspectos históricos e místicos, motivos da maior controvérsia na biografia da personagem.

O documentário procura apresentar o processo de interação entre o documentarista, sua equipe e os personagens. Modelo típico do cinema documentário brasileiro dos anos 90, cujo maior expoente é Eduardo Coutinho, a busca da interação entre personagem e diretor já existe desde a década de 60, em filmes como *Cronique d'un Été* (Crônica de um Verão), de Jean Rouch e Edgar Morin, que é considerado pedagogicamente o marco inicial do cinema verdade. No documentário “Santa Dica de Guerra e Fé”, temos clara essa inspiração no cinema de Coutinho. Desde o início somos guiados por todo o processo de produção do documentário, que é revelado tanto através da fala do diretor, quanto pela imagem do aparato cinematográfico. Nas primeiras seqüências do filme, a voz em off do diretor, Márcio Venício Nunes, nos informa sobre seu posicionamento em relação ao personagem tema. Ele explica que sua intenção inicial era desmistificar a personagem central do filme, mas admite que acabou por mistificá-la mais ainda. Temos uma seqüência na qual ocorre a reunião da equipe: nela o editor de imagens revela sua decisão de deixar a equipe, alegando que por ser evangélico, seria contra suas crenças e princípios participar de um filme cujo o tema, em sua opinião, tem cunho de bruxaria. Essa seqüência reveladora do processo de produção do filme não nos parece natural e soa como construída.

Buscando essa interação, o diretor e o restante da equipe do filme são apresentados como personagens dentro do documentário. E a narração em off que explica o processo de produção ocorre, em alguns momentos, em primeira pessoa. Entretanto, mesmo diante da motivação de se criar um documentário mais interativo, a narrativa não é problematizada. Assim, o filme trabalha com a imparcialidade jornalística e acaba sendo apenas informativo como a grande maioria da produção do DOCTV.

“MAESTRO JORGE ANTUNES – POLÊMICA E MODERNIDADE” aborda a biografia do maestro que durante o regime militar, enquanto diretor do Curso de Composição Musical da Universidade de Brasília, desenvolveu intensa atividade cultural e política em Brasília junto a movimentos populares e intelectuais de redemocratização do país. O documentário aborda dois momentos marcantes da vida do maestro: a organização da “Sinfonia das Buzinas”, durante um comício das Diretas Já e a criação do polêmico

"Hino Nacional Alternativo", criado para substituição do Hino Nacional oficial, considerado muito barroco pelo maestro.

Diante da posição recuada do documentarista, o documentário é, no geral, guiado pela narração do próprio Jorge Antunes, que narra sua vida e obra de forma linear. Também estão presentes depoimentos de colegas, alunos e ex-alunos da UnB e personalidades do mundo artístico. O filme conta com um rico material de arquivo: imagens do Rio de Janeiro e do Teatro Municipal da década de 40, fotos, trechos de composições musicais, encenações, acervo pessoal de Jorge Antunes, matérias de jornais impressos e televisivos.

Há, ainda, espaço para as encenações construídas que procuram auxiliar na narrativa. Entretanto, destacamos a inserção de uma encenação em particular, que aparece deslocada dos demais recursos estilísticos dentro do filme. Tal encenação se dá quando o maestro encontra uma atriz que se candidata para fazer o teste de sua nova ópera. Ocorrendo de forma bastante artificial, tal encenação pouco agrega à qualidade e contextualização da narrativa do filme.

A vida e obra do ator baiano Mário Gusmão são contadas em **“MÁRIO GUSMÃO, O ANJO NEGRO DA BAHIA”**. O filme conta com três linhas temáticas: a artística, a militância política no movimento negro e a espiritual. Um de seus trabalhos mais conhecidos foi "A idade da terra", de Glauber Rocha, 1980. O documentário segue uma



narrativa linear da biografia de Mário, e conta com depoimentos ilustrados por fotos, textos, cartazes, programas, trechos de filmes e ingressos de espetáculos teatrais e de dança dos acervos da Escola de Teatro da UFBA, Teatro Vila Velha, Espaço Xisto Bahia, Teatro Castro Alves e do Centro de Estudos Mário Gusmão. Ao longo de sua carreira, Mário

Gusmão fez 23 peças teatrais, 16 filmes e 10 novelas. Entre os depoentes estão personagens de destaque no cenário baiano que conviveram com Mário Gusmão nas diversas etapas de sua vida, dentre eles: Carlos Petrovich, Nilda Spencer, Oscar Santana, Orlando Senna, Deolindo Checcucci, Paloma Rocha, Carmen Paternostro, Vovô do Ilê, Jefferson Bacelar, Jackson Costa, Carlinhos Brown e Carlos Betão.

O documentário **“MESTRE LEOPOLDINA, A FINA FLOR DA MALANDRAGEM”** narra a vida da lendária figura viva do mestre de capoeira Mestre Leopoldina. Através de suas histórias pretende-se apontar sua importância para o universo da capoeira. Utilizando seu arquivo pessoal de fotos, jornais e vídeos, são ilustrados momentos de sua trajetória profissional como capoeirista, músico, compositor, cantor de músicas de capoeira, showman, participando ainda de espetáculos de teatro, documentários para TV e de escolas de samba no Brasil e no mundo.

Logo em seu início o filme já apresenta seu personagem tema, e procura através das imagens de Mestre Leopoldina construir o arquétipo do personagem malandro, se valendo de seu modo de andar, falar e vestir. A abordagem do tema da construção do malandro também é agregada pela voz cientificista, que toma forma nos depoimentos de antropólogos. Outro assunto que se busca abordar no documentário é a questão da escravidão e imigração negra. Entretanto, tanto a questão da formação da personagem malandro como a discussão em torno do lugar do negro na sociedade acabam por ficar superficiais.

O filme se inicia seguindo uma linha narrativa linear da biografia de Mestre Leopoldina. Entretanto, aos poucos essa linha lógica deixa de existir e passa a ser explorada uma série de assuntos simultaneamente, mas sem qualquer aprofundamento da maioria deles. Notamos também que o documentário, a partir de um determinado momento, parece se arrastar, sofrendo com a ausência de assuntos a serem explorados. Assim, são apresentados diversos planos de cobertura, como tomadas da cidade do Rio de Janeiro ou da festa em família de Mestre Leopoldina. Temos uma série de seqüências deslocadas,

como o momento em que Mestre Leopoldina e alguns parentes analisam exames médicos. Nesse



momento, existe uma rápida alusão à possível condição de saúde delicada do capoeirista.

Assim, o filme vai se alongando com pobreza no conteúdo. Não temos diversidade de imagens, assunto ou depoimentos. Esses últimos se centralizam na voz do próprio mestre. Notamos que o filme acaba por se tornar cansativo e não apresenta nenhuma problematização, passando superficialmente pelos assuntos que poderiam gerá-la.

“O HOMEM DO BALÃO EXTRAVAGANTE, OU AS TRIBULAÇÕES DE UM PARAENSE QUE QUASE VOOU” narra a história de Júlio Cezar Ribeiro de Souza, primeiro brasileiro a projetar um balão aerostático capaz de voar contra o vento. No início do filme, vemos pessoas sendo entrevistadas nas ruas do Pará. Elas são convidadas a dizer o que conhecem da figura Júlio Cezar Ribeiro de Souza, mas poucos sabem quem foi e o que fez. Em seguida, começam os depoimentos de pesquisadores que procuram explicar o feito de Júlio Cezar. Além dessa voz cientificista, o documentário também conta com uma voz over altamente educativa. Essa voz é carregada de didatismo, contando com frases introdutórias do tipo “Vamos saber agora mais sobre...”. É como se o narrador pegasse o espectador pela mão e o guiasse pela narrativa.

Destacamos esse documentário como um dos mais educativos dentro do conjunto analisado até agora. A voz over é ilustrada por fotografias de arquivo e esquemas didáticos feitos por computação gráfica, como por exemplo, esquemas que explicam o processo de construção do balão. Além disso, o documentário também possui seqüências de encenação construída. Tais encenações simulam a linguagem da pantonímia, mas acabam ficando artificiais e mal elaboradas. O trabalho com o material iconográfico também sofre pelo excesso de uso de efeitos de edição.

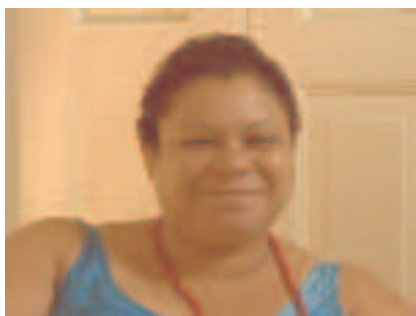
Dentro da narrativa, o documentário também procura inserir depoimentos de especialistas franceses, buscando assim fugir apenas das impressões nacionais quanto ao trabalho de Júlio Cezar. Entretanto, os depoimentos recolhidos não recebem nenhum destaque em meio aos outros, resultando em pouco exploração da temática em nível internacional. Tecnicamente, o filme também deixa a desejar: a captação do áudio é precária e a fotografia nada ousada.

02.B. PROBLEMATIZANTE

Foram classificados como documentários problematizantes aqueles que possuem uma abordagem questionadora e levantam questões a respeito da temática. Tal problematização poderia ocorrer de diversas formas, seja por um sujeito atuante na figura do documentarista, seja pela montagem.

O primeiro documentário que classificamos como problematizante, dentro da segunda série do DOCTV, é **“DO LADO DE FORA”**. Ele acompanha a rotina de seis mulheres - Iracema, Patrícia, Selma, Simone, Edite e Jane – cujas vidas são determinadas pela condição de serem mães, esposas, filhas, irmãs e namoradas de presidiários. Algumas chegam a dormir em frente aos presídios para garantir os primeiros lugares da fila. Comumente vistas como coadjuvantes dos presos em situações de conflito (rebeliões), essas personagens revelam-se protagonistas de um drama social.

Nos instantes iniciais do filme surge o letreiro “Nenhuma pena passará da pessoa do condenado”, que representa o Artigo 5 do Inciso XLV da Constituição Federal Brasileira. O artigo afirma que o condenado é o único responsável pelo cumprimento da pena que lhe foi conferida. Entretanto, o documentário revela que do lado de fora das penitenciárias existem pessoas que acabam por cumprir a pena junto a esses detentos, ao viver um amor de renúncia, que muitas vezes significa a renúncia à própria vida. As mulheres personagens do documentário representam as mais de 50 mil mulheres que visitam detentos no estado do Rio de Janeiro, passando a viver em função deles, esperando pela libertação para continuar a viver, como se a prisão do companheiro ou filho fosse apenas um período de pausa na vida.



As depoentes são identificadas e nomeadas. Assim, mesmo representando diversas outras mulheres que passam pela mesma situação, essas seis figuras são identificadas em sua individualidade, mostrando que apresentam histórias de vida próprias. Os depoimentos são comoventes e conseguem extrair a intimidade de cada uma dessas histórias. Talvez o fato das diretoras serem mulheres tenha colaborado para o

crescimento de uma cumplicidade feminina, que proporcionou às personagens revelar suas aflições, sonhos e conflitos.

Destacamos o depoimento de Simone, cujo marido foi condenado a 37 anos de prisão. A personagem foge do estereótipo que esperamos ver em uma companheira de prisioneiro. Proveniente de uma família de classe média alta, Simone conheceu o marido quando ela cumpria seu estágio em direito criminal na penitenciária. Advogada formada, Simone apresenta as mesmas angústias que as outras depoentes, mas sua fala culta se destaca e espanta pela consciência que apresenta em sua escolha.

O documentário “Do lado de fora” foi exibido, a convite do Departamento do Sistema Presidiário do Estado do Rio de Janeiro (DESIPE) nos presídios Esmeraldino Bandeira, no complexo de Bangu, e Lemos de Brito, no complexo da Frei Caneca. O filme foi apresentado durante o horário de visitas para ambos detentos e visitantes.

“HISTÓRIA BRASILEIRA DA INFÂMIA – PARTE UM” é o segundo filme do diretor Werner Salles Bagetti dentro do Programa. Werner é o autor de “Imagem Peninsular de Ledo Ivo”, representante do estado do Alagoas no DOCTV I.

A proposta do documentário é confrontar versões sobre a morte do primeiro bispo do Brasil, Dom Pedro Fernandes Sardinha, que teria sido devorado pelos terríveis índios Caetés, durante um ritual antropofágico, após um naufrágio no litoral do nordeste brasileiro. A história que perpetuou no imaginário brasileiro como a saga dos colonizadores civilizados contra os selvagens canibais que aqui viviam é desconstruída nesse filme, que propõe o questionamento sobre a veracidade da historiografia aprendida nas escolas.

A forma como a história passa a ser narrada nesse filme rompe com o discurso escolar que aponta possíveis justificativas para o “plano colonizador” empreendido no Brasil após o episódio com o Bispo Sardinha. Assim, são dadas diversas versões polêmicas: uma questiona a existência dos caetés; outra sustenta que o governador Duarte Costa teria motivos suficientes para estar por trás da morte do Bispo.

O documentário se desenvolve confrontando os depoimentos e mostrando documentos polêmicos, como as cartas acusatórias que o Bispo Sardinha e Duarte Costa enviaram ao Rei de Portugal, onde ambos se degradavam mutuamente. A partir de contraditórias versões que são apresentadas pelos depoimentos de historiadores,

antropólogos e padres, são encenadas reconstituições ficcionais. Assim, a narrativa se alterna com o ficcional a partir da reconstituição dos momentos que antecederam a morte do cristão Sardinha, do naufrágio à antropofagia.

A desconstrução da história avança também para a imagem, quando é revelado o aparato cinematográfico para a produção do filme. A exibição desse aparato nos tira da imersão histórica e mostra que estamos assistindo a mais uma das versões possíveis sobre o acontecimento, uma vez que nada pode confirmar a veracidade dos relatos apresentados.

“A PRÓXIMA REFEIÇÃO” narra a saga de brasileiros que vivem no interior da Amazônia, na comunidade do Tambor, alto rio Jaú. O documentário aborda a busca quase que diária por comida, através da caça e pesca; por madeira, para construir suas casas; por palha, para cobri-las; pelos mais variados produtos que a natureza oferece e que garantem seu sustento; e um mínimo de acúmulo de dinheiro.



O filme problematiza o paradoxo: de um lado uma cultura extrativista genuína, passada de pai para filho, mas sem nenhuma consciência ecológica; de outro lado a natureza como única fonte para o acúmulo de bens materiais. Assim o documentário questiona: “Afinal, qual será o futuro da cultura ribeirinha?”.

Identificamos no filme três vozes principais. A voz dos depoentes que falam de suas vidas, seus anseios, seus problemas, seus conflitos e alegrias, sejam eles conscientes ou não. A segunda, a voz fora de campo do documentarista, questiona os posicionamentos apontados nos depoimentos. Por último, a voz com mais força dentro do documentário, que é a voz over apresentada por letrados. Essa última faz asserções e problematiza sobre o tema do documentário, criando, assim, a linha central para a construção da narrativa do filme. Cabe notar que tais asserções se apresentam de forma informal, como se o autor buscasse o diálogo com o espectador.

O documentário **“CAPIVARA”** apresenta a luta da pesquisadora Niède Guidon pela preservação dos mais de 800 sítios arqueológicos da Região de São Raimundo Nonato, no Piauí. A pesquisadora relata sua trajetória e expõe problemas que enfrenta na região para a preservação do local. Assim, nessa primeira parte do filme, temos um documentário puramente informativo e com um teor de exaltação, principalmente nos depoimentos de Niède.

Na última parte do filme somos apresentados a um grande problema da região: com o argumento de preservação dos sítios arqueológicos, Niède mobilizou a desocupação da área. Assim, têm início os depoimentos de membros da população pobre que ocupava a área dos sítios arqueológicos e hoje vive sem terra. Tal população é apontada como mal conhecedora da existência das pinturas rupestres e espera por uma indenização do governo há mais de 30 anos.

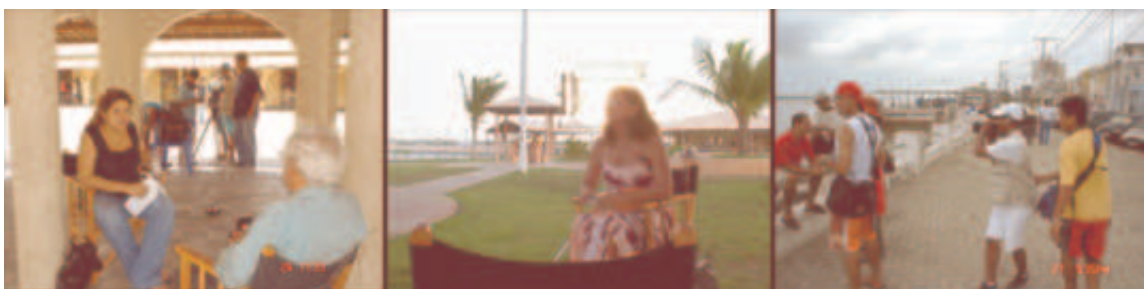
O filme, então, apresenta as duas versões da história, mas não se posiciona a favor de nenhuma. A documentarista se mantém recuada, deixando ouvir sua voz, fora de campo, em alguns momentos singulares, nos quais questiona o posicionamento de Niède. Entretanto, essa pequena provocação logo se recua. Embora este documentário seja classificado como problematizante, não podemos considerá-lo fonte de grande questionamento sobre o tema. Poderíamos assim, classificá-lo no limiar do informativo e problematizante.

A partir da observação da vida de alguns Reis e Rainhas do Congado, o documentário **“REIS NEGROS”** expõe o contraste entre a importância dessas pessoas no seio da sua comunidade e a sua condição de marginalizados em um contexto social mais amplo. O filme é dividido em três partes ou terços, como são denominadas. Elas recebem os seguintes nomes: mistérios da coroa, mistérios do tambor e mistérios do rosário. Cada um desses terços vai tematizar a relação e a importância desses objetos dentro da tradição do Congado.

Contando com uma edição rápida de imagens e sons e com a inserção de letreiros que problematizam a temática apresentada através de questões, o documentário desenvolve uma narrativa não-linear e faz asserções sobre a tradição do Congado.

Com uma única câmera e algumas mochilas nas costas, a equipe de **“ENTREMUNDOS - A BIOCEÂNICA DO BRASIL CENTRAL”** registrou, durante dois meses, a realidade de alguns países latino-americanos. Foram captados fragmentos de uma revolução nativa nas ruas e estradas da Bolívia, o "destape" cultural iniciado no Chile, a organização campestre em andamento no Paraguai e as alternativas econômicas criadas pelos trabalhadores argentinos depois do fracasso do neoliberalismo no país. Com edição rápida, que conversa com a trilha sonora, o documentário procura problematizar a realidade desses países, através da montagem das cenas. Assim, um retrato atual de quatro países sul-americanos é apresentado, buscando descobrir onde nasce o desejo de integração da América Latina.

A partir da trajetória de Candelária, 55 anos, o documentário **“CANDELÁRIA – AQUELA QUE DÁ A LUZ”** relata a luta pela dignidade e cidadania das profissionais do sexo. A personagem título é presidente da Associação Sergipana de Prostitutas que presta atendimento a profissionais do sexo em Sergipe, distribuindo preservativos para prostitutas



de baixa renda, organizando palestras sobre prevenção de AIDS e DSTs, noções de cidadania e auto-estima, e auxiliando aquelas que desejam mudar de ocupação encaminhando-as para cursos profissionalizantes.

O primeiro bloco se concentra na trajetória de vida de Candelária. Nele também contamos com depoimentos que auxiliam na narrativa dessa história: são músicos, escritores e jornalistas. Esses depoentes se posicionam como uma voz abalizada para fazer asserções sobre a temática. A partir do segundo bloco a temática se amplia e são colhidos depoimentos de diversas profissionais do sexo, que em sua maioria alegam se dedicar a esse trabalho pela necessidade de dinheiro para sustentar os filhos. Nesses depoimentos a documentarista assume posição mais intervencionista, questionando os entrevistados e

problematizando a questão. Ela marca sua presença com uma voz fora de campo que busca, através de suas perguntas, revelar a intimidade dos depoentes.

A fotografia do documentário merece destaque, com ângulos e movimentos de câmera muito criativos e um roteiro que consegue dar dinamicidade ao filme.

O documentário **“PASSAGEM”** aborda o espaço da rodoviária de Porto Alegre, lugar tão freqüentado que passa despercebido até para os seus transeuntes. Através de uma composição de cores, sons e ritmos quase poéticos, o documentário apresenta um centro de confluências que abriga um pequeno microcosmo de nossa sociedade. Gravado na rodoviária, mostra a relação da população em trânsito e dos personagens fixos deste universo, os atendentes dos guichês de passagens, os carregadores e policiais que trabalham no local.

No início do filme é apresentado seu subtítulo: Uma viagem pelos labirintos da rodoviária de Porto Alegre. Através de um plano aberto temos a apresentação do espaço, que vai sendo detalhado através de planos mais fechados. A construção do cotidiano do local ocorre através da narrativa que está concentrada nas imagens. A montagem das imagens dialoga com o som, que é composto, na maioria, por músicas instrumentais e sons ambiente. Alguns desses sons são paradigmas do áudio ouvido em uma rodoviária. A música instrumental parece reger o movimento dos transeuntes como se esses estivessem coreografando suas passagens pela rodoviária. Destacamos uma longa seqüência, na qual a câmera vai percorrendo os corredores da rodoviária, como se seguisse por um labirinto. A música instrumental, que rege esse percurso de câmera acelerada, assemelha-se a uma música de vídeo game.

Na maior parte do filme, a câmera se comporta como sujeito observante e assume a posição de qualquer transeunte. Procurando revelar o cotidiano do local, a câmera registra a “imagem qualquer”,

imagem que possui intensidade em grau zero. Nesse caso, a tomada adere ao transcorrer cotidiano qualquer, como uma câmera de vigilância, por exemplo.³²

³² RAMOS, F. P. Mas afinal...o que é mesmo documentário? São Paulo: Editora SENAC, 2008 p. 92

Com essa posição observante, a câmera registra as chegadas e as partidas. Entretanto, as histórias não se revelam, apenas são sugeridas.

O trabalho com as imagens também passa, em alguns momentos, pela sobreposição de *frames* e pela inserção de alguns efeitos. Estes não agregam valor ao trabalho realizado com a imagem, nem criam uma estética própria. Assim, aparecem de forma descolada em relação ao resto da narrativa. O documentário também trabalha com depoimentos de trabalhadores da rodoviária, atendentes dos guichês, faxineiras, carregadores, e motoristas. Temos, por fim, a voz dos passageiros, que dizem seus destinos de viagem, demonstrando a variedade de origens e histórias que a rodoviária comporta.

O primeiro filme a captar imagens no exterior é “**MANDINGA EM MANHATTAN**”. O documentário possui locações na Bahia, no Rio de Janeiro, em São Paulo, Los Angeles, Universidade de Notre Dame e Michigan, Chicago e Nova Iorque. Ao abordar a situação da capoeira e seus representantes em outros países, o filme extrapola a discussão das manifestações culturais internamente, isto é, mostra como elas são representadas no exterior. Podemos considerar essa como a primeira experiência nas séries nacionais a fugir do foco nacional.

Apresentando o fenômeno da diáspora de capoeiristas mundo afora, intensificada a partir do final dos anos 90, o documentário traz uma quantidade imensa de entrevistados. A partir desses depoimentos de antropólogos e pesquisadores, além de mestres de capoeira responsáveis por divulgar mundialmente a capoeira – que hoje está em mais de 160 países de todos os continentes – o filme mostra que hoje é possível encontrar grupos de capoeira em países tão diferentes como Israel, Finlândia e México.

O filme é dividido em três momentos: a história da capoeira, com relatos dos mestres antigos, entre eles João Grande e João Pequeno; o fluxo ou ida dos capoeiristas para o exterior, especialmente na década de 80, quando a capoeira se espalha pelo mundo; e o refluxo ou retorno dessa divulgação em termos de imagem positiva para o Brasil. Nessa última parte temos mais clara a elaboração de um discurso publicitário, no qual a capoeira é caracterizada como produto de exportação. A partir desse discurso também surge uma problematização no fato de essa exportação estar gerando transformação em sua tradição. Assim, a capoeira volta para o Brasil com influência da visão estrangeira e deixa de ser um

produto unicamente nacional. Dentro desse discurso publicitário também é exaltada a capacidade didática reformatória que a capoeira apresenta, sendo apresentados dados e experiências nas quais ela é utilizada no tratamento de pessoas com dificuldade motora ou como material educativo em centros socioeducativos.

Nesse filme, também podemos questionar a forma de produção. Provavelmente o documentário contou com mais investimentos do que a verba fornecida pelo edital do DOCTV (cem mil reais) pois, além de acumular custos com viagens internacionais, conta ainda com imagens aéreas.

02.C. POÉTICO

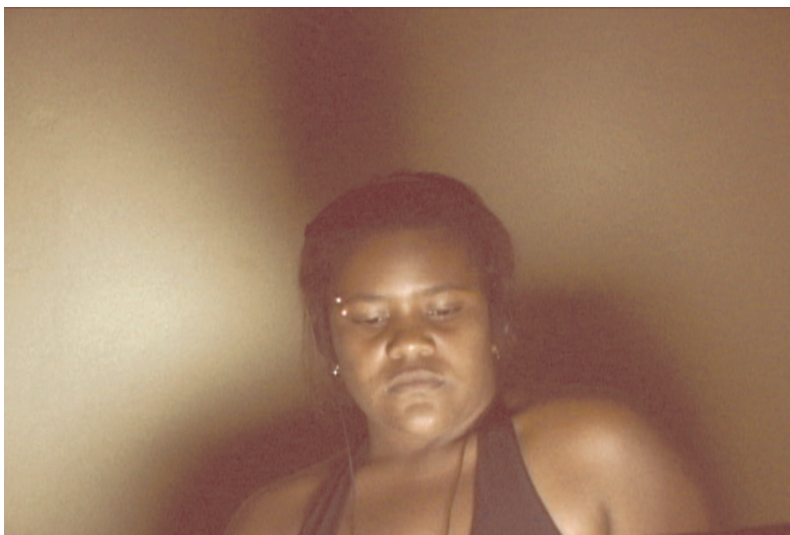
Encontramos, no conjunto dos filmes do DOCTV II, os seguintes documentários que podemos considerar poéticos: “Acidente”, “O zero não é vazio” e “Paraíso”.

“**ACIDENTE**” nasce de um poema composto pelos nomes de 20 cidades mineiras com até seis mil habitantes:

HELIODORA
VIRGEM DA LAPA
ESPERA FELIZ
JACINTO OLHOS D'ÁGUA
ENTRE FOLHAS
FERROS, PALMA, CALDAS
VAZANTE
PASSOS
PAI PEDRO ABRE CAMPO
FERVEDOURO DESCOBERTO
TIROS, TOMBOS, PLANURA
ÁGUAS VERMELHAS
DORES DE CAMPOS

Através do imprevisto do encontro entre a equipe de filmagem e os personagens reais, o documentário é construído por sons e imagens. Cada cidade é um ponto do percurso. Assim, o documentário desliza por estes lugares por meio de duas camadas

narrativas: uma formada pela história do poema e outra pelos eventos que surgem acidentalmente diante da câmera. Acidente apresenta uma percepção aberta para deixar-se mesclar ao cotidiano de cada lugar e atenta para eleger um acontecimento qualquer, possível de se relacionar com o poema e capaz de revelar o quanto a vida é imprevisível e acidental.



O filme, de Cao Guimarães e Pablo Lobato, mescla imagens no formato Super -8 com digital. Mesmo com a presença de alguns depoentes, não ficamos conhecendo nenhum ator social. Os personagens não são nomeados, identificados ou inseridos em um contexto maior. São falas descoladas do todo. O filme não apresenta um elemento retórico, não faz proposições sobre problemas ou apresenta argumentos. Foca as imagens, e a construção de planos, que são arranjados de forma a dar uma impressão poética das cidades que apresenta. Em “Acidente”, a trilha sonora, de autoria do grupo o Grivo (o mesmo abordado em Mil Sons Geniais – DOCTV I), também agrega valor ao caráter poético do documentário.

O “**ZERO NÃO É VAZIO**” aborda o lugar que a escrita tem para aquele que escreve, através de visitas aos locais nos quais se realiza a escrita. O gesto da escrita revela em cada um dos personagens uma singularidade. São escritas excessivas, mas raramente lidas, pois não se conformam aos códigos já estabelecidos. Não se apóiam no sentido, não buscam uma comunicação, mas subvertem as leis da linguagem, inventam palavras e manipulam as letras.

O filme é dividido em cinco partes, ou cinco peles. Temos uma voz over que



apresenta o personagem. Tal voz dá seriedade ao personagem, à sua escrita e suas realizações. O filme propõe uma narrativa: nos apresentar tais personagens e mostrar a história deles. Entretanto, essa narrativa não é linear. Há uma fragmentação das narrativas, sendo

intercaladas as cenas dos personagens com imagens poéticas. Temos uma montagem lenta, tanto da imagem quanto do som. Nessa montagem as imagens têm prioridade em relação ao texto.

segundo os diretores desse documentário, o projeto inicial tinha como escopo demonstrar a escrita de pessoas com distúrbios psiquiátricos, conferindo um estatuto a essas escritas marginalizadas. No entanto, ao perceber a profundidade conferida pelas imagens, Masagão optou pela “construção” de um retrato dessas pessoas que omitisse a principal característica que o despertara para seu projeto: “escondera” o histórico clínico psiquiátrico dessas personagens. Ao propor isso, entendemos que o diretor desenvolveu o que chamamos de um documentário de retrato pessoal, pois “os documentários que são um retrato pessoal do cineasta consideram as questões sociais de uma perspectiva individual” (NICHOLS, 2005, p.206). Partindo dessas considerações, pretendemos tomar o cinema como uma linguagem capaz de realizar um trabalho poético, reconhecendo que, embora ainda sofra influências de outras artes – principalmente a literária, nesse caso – possui elementos que o possibilitam configurar como uma linguagem própria.³³

“PARAÍSO” relata, através da sobreposição poética de sons, imagens e letras, as passagens da memória de brasileiros e estrangeiros residentes no Brasil. São personagens originários do Japão, Congo, França, Rússia, Estados Unidos, Uruguai, Bolívia, Paraguai,

³³ MOREL, Marco Aurélio, Cinema e linguagem: o cinema poético em “O Zero não é Vazio”, de Marcelo Masagão e Andréa Menezes (2005) in Travessia Ed. 4 ISSN 1982-5935. Educação Cultura, Linguagem e Arte (www.unioeste.br/travessias)

Portugal e diferentes estados do Brasil, que falam menos dos seus lugares geográficos e mais de seus lugares existenciais, que seriam seus paraísos. A partir de vestígios da memória desses personagens são articuladas pequenas narrativas. O documentário recebe o subtítulo “Passagem da memória”.

Através de planos fechados, lentos e detalhistas o documentário se configura como um documentário poético, no qual ocorrem narrativas simultâneas. O áudio é lido para a constituição da imagem, mas não ocorre uma correspondência constante entre som e imagem: elas nem sempre se completam, mas auxiliam um dando ênfase ao outro. Enquanto ouvimos os entrevistados, vemos imagens que não ilustram as palavras, paralelas aos depoimentos, configurando-se poéticas. O documentário também incorpora desenhos, fotos e vídeos provenientes dos arquivos pessoais de seus personagens.

Parte 03

A terceira parte desse capítulo irá tratar dos filmes do DOCTV III. No conjunto dessa terceira edição nacional destacamos a grande presença de filmes voltados para as questões ambientais e preservacionistas, temática que não esteve presente nas outras edições. Tivemos acesso a 32 dos 35 filmes produzidos para o DOCTV III. Seguindo a metodologia já utilizada para análise das edições anteriores, assistimos aos filmes, fizemos anotações de pontos marcantes e produzimos pequenas resenhas críticas sobre cada um deles. A junção dessas resenhas gerou este capítulo.

Finalizando essa etapa de análises fílmicas, dividimos os documentários entre as seguintes abordagens:

Informativo	Ambientalista ou preservacionista	Cotidiano	Investigativo
20 anos de Suvaco	As cores da caatinga	A bença	Chupa chupa: a história que veio do céu
Blau Nunes – O Vaqueano	Dyckias	Agosto da minha gente	Uma cruz, uma história e uma estrada
Nas trilhas de Makunaima	Estado de resistência	Alô Alô Amazônia	O crime da Ulen
Mapulawache: festa do pequi	Lutzenberger: for ever gaia	Handerson e as horas	
Café com pão, manteiga não	Maack, o profeta da devastação	La rota Del Pacífico, culturas de fronteira	
Metros quadrados - construindo espaços públicos temporários	Serra Pelada – esperança não é sonho	Quilombagem	
Zumbi Somos Nós		Sábado à noite	
Raimunda: a quebradeira		Uma encruzilhada aprazível	
Nação lascada de Véio: a glória do sertão		Resgate	
Calabar			
O vôo silencioso do Jurucutu			
Os negativos			
Touro Moreno			

Os filmes informativos do DOCTV III apresentam diversas temáticas: biográficas, históricas, locais, entre outras. Eles, em sua maioria, não apresentam quase que nenhuma intervenção do cineasta e apenas expõem uma história ao público, sem estabelecer questionamentos ou apontamentos relevantes. Dessa forma, esses filmes – como nas outras edições do DOCTV – em muito se assemelham à construção educativa do cinema do INCE.

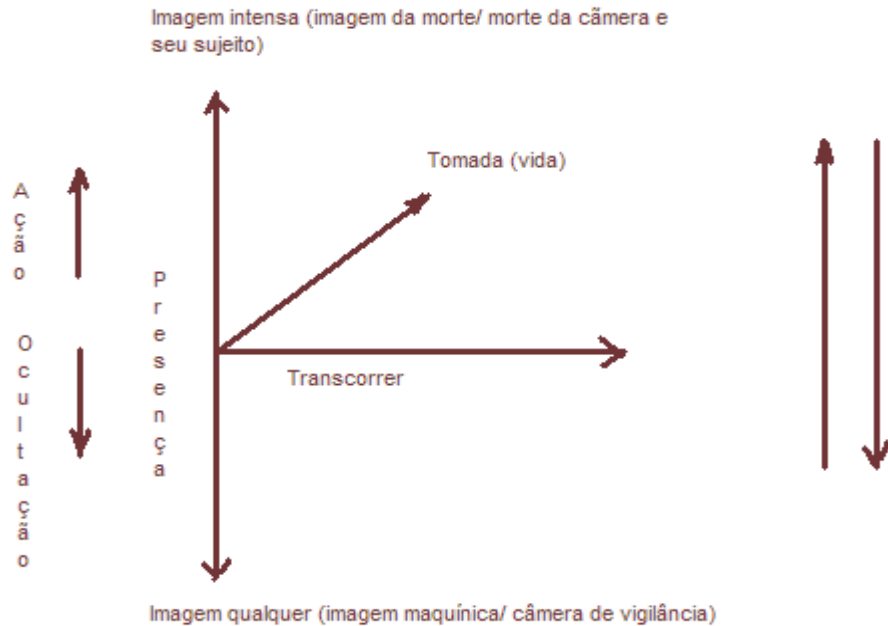
Os filmes ambientalistas ou preservacionistas aparecem como uma grande tendência dentro dessa edição. Eles são seis no total, e buscam discutir a questão contemporânea de preservação da natureza e das culturas mais fragilizadas. Através da apresentação de biografias de alguns importantes ambientalistas e também da discussão de espaços que sofrem com essa degradação, esse conjunto de filmes busca criar um alerta à sociedade e mostrar como nas mais diversas regiões do país o crime ambiental é comum e generalizado.

Os documentários que classificamos como cotidianos são aqueles que irão abordar personagens e imagens comuns. Esses filmes tendem à quase total utilização da imagem qualquer. A definição do conceito de imagem qualquer é apresentada por Fernão Ramos no texto abaixo:

vamos analisar a circunstância da tomada de dois eixos que nomearemos, para fins de análise, transcorrer e presença. A presença do sujeito-da-câmera na tomada dá-se invariavelmente no transcorrer do mundo que existe para o sujeito-da-câmera, que, por sua vez, sustenta a câmera com sua presença. [...] Na construção narrativa, a montagem escolhe os momentos que vai articular para asserir, e o espectador experimenta o transcorrer da tomada entre sensações que vão do tédio ao entusiasmo, passando pelo repúdio. Enquanto sujeito que vive no mundo, o sujeito-da-câmera está fenomenologicamente atado ao transcorrer do mundo propriamente (sua duração) e à presença que seu existir funda. [...]. Na confluência dos eixos vertical e horizontal, no movimento contínuo de sua intersecção, ocorre a vida, ou, em nosso caso, a circunstância da tomada. A circunstância da tomada no documentário oscila em torno de um elemento essencial que é a intensidade. [...] Entre a imagem-qualquer e a imagem-intensa oscila a tomada e a presença do sujeito-da-câmera. A intensidade é a forma da presença. [...] Certamente a presença não se fará maior ou menor em função da intensidade. A presença simplesmente é, e com ela fundamos nosso corpo no mundo em nosso modo de ser. Mas é a partir do eixo da presença que poderemos valorar eticamente nossa ação e pensarmos as formas de estar o mundo, enquanto sujeito-da-câmera para e pelo espectador. Na extremidade inferior do eixo vertical está a imagem-qualquer, que possui intensidade em grau zero. Nesse caso a tomada adere ao transcorrer cotidiano qualquer, como uma câmera de vigilância, por exemplo. Na extremidade superior desse eixo, encontramos a imagem-intensa, com a tomada singularizando o momento intenso de forma

paradigmática, tendo em seu ponto mais forte o podemos denominar, segundo Bazin, de imagem obscena.³⁴

O esquema abaixo representa o conceito apresentado:



Por fim, temos os filmes investigativos. Esses se baseiam em provas, situações ou ícones para desenvolver suas narrativas. A maioria desses filmes se constrói através da união de várias histórias que são buscadas através de um vestígios em comum.

03.A. INFORMATIVOS

Assim como percebemos nas outras edições do DOCTV, a maioria dos documentários é classificada como informativo. Esses apresentam pouca ou quase nenhuma estrutura argumentativa e apenas apontam os fatos de forma dissertativa. São 13 os filmes informativos do DOCTV III.

“20 ANOS DE SUVACO” apresenta de forma cronológica os vinte anos de história do bloco carnavalesco que mudou a cara do carnaval de rua carioca. O filme conta basicamente com depoimentos, imagens de arquivo e imagens de uma roda de samba

³⁴ RAMOS, F. P. Mas afinal...o que é mesmo documentário? São Paulo: Editora SENAC, 2008 p. 90-93

improvisada em um fundo de quintal que revê os melhores sambas do bloco. O grupo surgiu na década de 80 como uma espécie de agrupamento sócio-artístico-político. O que começou como uma brincadeira em busca da subversão no período de redemocratização, com o passar dos anos se transformou em um bloco agregador de capital, chegando a reunir até 50 mil foliões. O nome do bloco se deve ao fato de ter sido criado no Jardim Botânico, sob uma linha reta das axilas do Cristo Redentor. O documentário dirigido por Paola Vieira, uma das fundadoras do bloco carnavalesco, revela um aspecto pouco divulgado do Carnaval carioca, comumente mostrado apenas na grandiosidade das Escolas de Samba.



O documentário **“BLAU NUNES, O VAQUEANO”** se baseia na personagem das obras “Contos Gauchescos” e “Lendas do Sul” de João Simões Lopes Neto. O filme identifica Blau Nunes nos relatos e experiências de personagens reais da vida rio-grandense, revelando sua constituição psicológica e, mesmo, fisionômica, reconstruindo essa personagem real e mítica, mas não como apresentação do escritor ou da obra literária, e sim como diálogo contemporâneo com a cultura gauchesca.

Em forma de relato, o filme narra o envolvimento de Blau Nunes na guerra da Cisplatina ao mesmo tempo em que fala de lenda locais, como “A Salamanca do Jarau”, que narra a história de uma princesa moura transformada em lagartixa. O documentário traz traços marcantes da cultura gaúcha. Utilizando vários recursos de linguagem, como a encenação, subtítulos, voz off do diretor, depoimentos, e leitura de trechos das obras de Lopes Neto, o filme busca apresentar uma poética. Entretanto, a grande mistura de artifícios torna a narrativa muito confusa.

Outro documentário que dialoga com a questão literária é **“NAS TRILHAS DE MAKUNAIMA”**, que tem como tema a mistura que há entre a lenda de Makunaima, ancestral guerreiro dos índios de origem Karib, e a beleza da região onde se localiza o Monte Roraima, uma montanha de 2 bilhões de anos, considerada o templo sagrado onde

vive o espírito de Makunaima. Representantes de etnias que habitam a região do Monte Roraima, como os índios Ingarikó, Taurepang e Macuxi, contam os feitos de Makunaima e a influência que o mito exerce nos hábitos e costumes destes povos.

A abertura e fechamento do documentário são feitas por uma animação que narra a lenda do personagem. No filme, também é apresentada a trajetória do mito indígena Makunaima ao personagem caricatural de Mário de Andrade. O escritor se baseou nos registros do etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg, em sua obra *Vom Roroima Zum Orinoco*. Através das narrativas apresentados no livro, Mário de Andrade criou o personagem que representa a caricatura da imagem do brasileiro através de uma figura indígena. Os depoentes estabelecem relações de semelhança e divergência entre o mito indígena e o anti-herói homônimo da literatura nacional. O filme conta com um narrador em off, que guia a narrativa do filme através de passagens introdutórias. É uma voz altamente educativa e recuada. Não há intervenção e nem análise crítica.

Outro filme que peca no modo de condução da narrativa, a exemplo de “Blau Nunes”, é **"MAPULAWACHE: A FESTA DO PEQUI"**. A sinopse do filme diz: “Através do olhar do índio Ayuruá Mehináku e da câmera dirigida por ele, este documentário nos leva a um passeio etnográfico pela cultura de sua tribo. A aldeia no Alto Xingu, circundada pelas malocas individuais, é o cenário natural. A relação direta da câmera com os personagens, sem diálogos ensaiados, revela os estados de espírito e os traços faciais que se abrem para os “de fora”, permitindo apreender os conteúdos. Não há diálogos preconcebidos, apenas as vozes e os sons próprios da festa. A Câmera de “Mapulawache: Festa do Pequi” aborda o ritual Mehináku da forma como o olhar nativo o vê. Ao mesmo tempo, ela incorpora e sutilmente orienta o olhar do público ao qual se destinam as imagens capturadas, propiciando-lhe ir além do que enxerga e realmente vê. A idéia do documentário partiu do desejo dos Mehináku de se deixarem ver pelo Outro, de abrir o espaço da tribo para serem olhados e vistos.”

As falas são todas legendadas e há letreiros explicativos que guiam o espectador durante o filme, informando do que trata cada ação no ritual. Esse é um filme que pode ser muito apreciado por estudiosos da etnografia indígena, pois promove o registro real dos rituais realizados durante a celebração. Entretanto, para um espectador leigo, que somente

procura o entretenimento no documentário, a narrativa é maçante e pouco atrativa.

Nessa terceira edição do Programa, há também filmes com temática local, como **“CAFÉ COM PÃO MANTEIGA NÃO”**, que revela a importância das estradas de ferro para a formação do estado de Goiás, mostrando sua memória e debatendo a necessidade de reativação dessas estações. O grande destaque do filme é a fotografia, assinada pelo alemão Sylvestre Campe: o trabalho com tons pastéis e os enquadramentos dão ao filme uma estética admirável.



O documentário nos convida a conhecer as diversas influências que a estrada de ferro gerou na região. Depoimentos de maquinistas, estudiosos e da população local nos revelam a forma como a estrada de ferro viabilizou a entrada do capitalismo no estado, através das trocas de mercadorias. As estações construídas também geraram mudanças sociológicas e adquiriram a função de locais sociais para a convivência da população. Também é ressaltada a influência que o transporte ferroviário teve na arquitetura local, gerando uma padronização de estilo.

A narrativa não é contada de forma cronológica, mas temática. Passa pelo apogeu das ferrovias, o processo de preservação de sua memória e termina com uma densa reflexão

sobre os caminhos do desenvolvimento do país, culminando no alerta para a necessidade de se investir no transporte ferroviário.

O documentário **“METROS QUADRADOS”** também discutindo a questão local, ao abordar as formas de ocupação e aproveitamento dos lotes vagos da cidade de Belo Horizonte. A cidade possui hoje cerca de setenta mil lotes não ocupados, correspondentes a dez por cento das propriedades privadas.

Para um grupo de artistas e arquitetos do Projeto “Lotes Vagos”, esses lotes são espaços potenciais para ações de intervenção urbanas que podem aproveitá-los como espaços públicos temporários para convivência. O documentário busca apresentar essa arte por um olhar poético, que é trabalhado nos planos de câmera, nas cores e na luz. O filme também apresenta algumas intervenções gráficas na imagem do documentário. Entretanto, tais intervenções não assumem uma posição muito clara no resultado final. No geral, o



documentário apresenta uma montagem maçante, com pouca agilidade e seqüências muito longas.

Abordando as intervenções artísticas, assim como no filme anterior, o DOCTV III conta com um documentário lançado como desdobramento da linguagem da Frente 3 de Fevereiro, grupo que aborda o racismo na sociedade através de intervenções artísticas. O documentário **"ZUMBI SOMOS NÓS"** cria uma dialogo entre a imagem e o som para discutir o racismo na sociedade contemporânea. No filme, são discutidos vários episódios que se qualificam como

racistas: o assassinato de um jovem negro de classe média, confundido com um ladrão por policiais; o fato de o jogador de futebol Grafite ter denunciado o jogador Leandro Desábato por ofensas racistas; a ocupação de um prédio no centro da cidade pelo Movimento dos Sem-Teto do Centro (MSTC), fazendo uma associação direta com um quilombo urbano; entre outros.

Além disso, também são apresentadas várias intervenções artísticas do grupo no Brasil e na Alemanha. Esse é um dos poucos filmes dentro dessa terceira série do Programa que busca apresentar uma argumentação. Isso se dá através da montagem, que aponta claramente para um discurso criminalizado da polícia e classifica a corporação como racista. De forma geral, o filme não foge de um discurso antigo e já conhecido sobre as mazelas criadas pelo racismo.

Os últimos filmes classificados como informativos no DOCTV III apresentam temáticas biográficas, sendo elas utilizadas para a apresentação da história de um personagem específico ou para a apresentação de um grupo através de um de seus representantes. Nesse último caso incluímos o documentário **“RAIMUNDA A QUEBRADEIRA”**. O filme mostra um paralelo entre vida da quebradeira de coco babaçu Raimunda Gomes da Silva e a criação do sindicato de trabalhadores rurais na região do Bico do Papagaio. O filme busca retratar os últimos 30 anos, marcados de um lado por violentos conflitos pela terra e de outro pela organização de mulheres como Raimunda em busca de seus direitos pela posse da terra e do extrativismo.

O filme segue a ordem cronológica de um dia na vida da quebradeira - que viajou por diversos continentes representando a causa das mulheres extrativistas. O documentário também faz referência a outras figuras importantes no suporte à atuação das mulheres, entre eles o Padre Josimo Moraes Tavares, que trabalhava com educação e na organização das mulheres da região e fazia parte da Igreja Católica progressista, naquele momento embasada na Teologia



da Libertação. Josimo foi assassinado em 10 de maio de 1986, quando chegava ao escritório da Comissão Pastoral da Terra, à qual era ligado.

Utilizando a biografia de Cícero Alves dos Santos, o filme **“NAÇÃO LASCADA DE VÉIO”** também parte do individual para tratar do geral. Ao percorrer a BR-206, o viajante se espanta com o cenário. Trata-se do sítio Soarte, em que reside Cícero Alves dos Santos, conhecido como Véio. Este apelido vem desde a infância, pois ainda menino gostava de acompanhar e de ouvir a conversa dos mais velhos. "Nação Lascada de Véio: A Glória do Sertão" procura mostrar o universo de Véio, um artista sergipano que traz dentro de sua arte referências do cotidiano do homem sertanejo e do seu ambiente. Parte de seu vasto acervo encontra-se em uma exposição a céu aberto que o artista montou entre a cancela de entrada do sítio e a residência, que também é seu ateliê. São esculturas feitas de diversos tipos de madeira disponíveis no que resta das matas da caatinga local. O vídeo explora também a relação do artista com o povo que lhe cerca e expõe as leituras que o artesão faz do mundo nos seus mais diversos aspectos: religião, política, costumes e os problemas ambientais. Apesar do pensamento e da arte de Véio ser voltada para o homem sertanejo, ele não deixa de ter uma visão globalizada.

Quanto à estética e estrutura, o filme não foge dos formatos usuais do documentário, utilizando depoimentos, imagens locais e imagens de arquivo. Buscando um colorido no sertão, se desloca do modelo de tons pastéis utilizados para representar a região árida e destaca as cores fortes. O primeiro destaque para a produção é justamente a quebra de uma imagem petrificada do sertão: ao invés da seca, o que aparece é o sertão vigoroso, de um povo alegre, saudável e cheio de vida, onde o gado é gordo, o pasto é verde e o jegue foi substituído pela motocicleta. Essa é a paisagem do sertão sergipano nos meses de maio a agosto.

Em **"CALABAR"**, o tema é o personagem histórico que teria traído os portugueses para ajudar os holandeses, no século XVII, quando estes tentavam tomar alguns pontos do litoral nordestino brasileiro. Dirigido por Hermano Figueiredo, o filme aborda diversas versões sobre o imaginário criado em torno da figura de Calabar e aponta a dicotomia que o divide: herói e traidor. A proposta é a reflexão sobre o papel do personagem e a

importância de sua atuação na história do Brasil. Entretanto, o filme pouco trás à reflexão. Através de imagens de arquivo e depoimentos de historiadores e escritores, temos um documentário informativo que usa narrativa educativa para nos apresentar diversas versões sobre a história de Calabar.

Os depoimentos foram tomados tendo como cenários: locações como o forte de Itamaracá; Castelo Ricardo Brennand; ruas da cidade de Porto Calvo; uma instalação criada em estúdio com cenário expressionista que envolve projeções e um teatro de sombras. Assim, o filme lança mão de alguns artifícios que o destacam plasticamente, como o uso da fusão de imagens, as projeções sobrepostas aos depoentes, a fusão de sons para explicitar o emaranhado de interrogações que pairam sobre o personagem. Entretanto, em alguns momentos esse excesso de efeitos conflita com o conteúdo que se pretende apresentar.

Alguns depoimentos nos levam a ponderar sobre a transformação de Calabar de um "herói" nacional para um "herói" alagoano. Vencedor do DOCTV III no estado de Alagoas, o documentário possibilita que o estado dialogue com seu passado. Alagoas é classificada muitas vezes como uma região sem memória. Mais do que ausência de memória, o problema em Alagoas parece ser o de uma ausência de práticas de rememoração. Dessa forma, o DOCTV reforça a possibilidade do registro das memórias e costumes de regiões que estão fora do eixo Rio São Paulo, tão mais visionado pela mídia.

O filme **“O VÔO SILENCIADO DO JUCURUTU”** conta a história da cineasta potiguar Jussara Queiroz. Nascida em Jucurutu, no Rio Grande do Norte, e formada em Cinema e Jornalismo pela Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói, Rio de Janeiro, Jussara teve filmes premiados no Brasil e no exterior. Entretanto, é praticamente desconhecida em seu estado. Paulo Laguardia conta que a idéia para o documentário surgiu quando Iara Queiroz, irmã da diretora, tentava conseguir verba para terminar **“O Vôo do Menino Pipa”**, documentário em que Jussara trabalhava no Rio de Janeiro antes de sua doença. O jornalista, que trabalhava no projeto cultural **“Comissão de Cultura da Lei Câmara Cascudo”**, foi procurado por Iara Queiroz, leu o roteiro, se interessou pela vida da cineasta e decidiu fazer um filme, oportunidade que surgiu com a seleção para o DOCTV. Segundo o diretor de **“O Vôo Silenciado do Jucurutu”**, além de uma tentativa de divulgar a obra e a vida da diretora, o documentário é uma homenagem. O filme conta com entrevistas

feitas com amigos e companheiros de Jussara, seus professores da UFF e parentes. O material imagético empregado se concentra basicamente em depoimentos, imagens de arquivo da época e trechos dos filmes que Jussara dirigiu ou dos quais participou na equipe técnica. As imagens captadas para o documentário foram feitas nas localidades que marcaram a vida de Jussara: Jucurutu (RN), cidade de nascimento; Natal (RN), onde morou; Marcação (PB), local de realização do único longa-metragem; Rio de Janeiro e Niterói (RJ), palcos de formação e principais ambientes de trabalho.

Identificamos duas narrativas no documentário. A primeira, ou narrativa central, vai tratar da história de Jussara. Já a segunda aborda a política brasileira. Através da decupagem das seqüências do documentário podemos relatar os principais assuntos abordados no filme, que foi construído com uma edição dinâmica. Em um primeiro momento, ocorre uma rápida apresentação da cidade de Jucurutu e da origem de seu nome: essa é a única seqüência do filme com a presença da *voz over*. Têm início então os depoimentos sobre Jussara, que ocorrem em espaços mortos, ou seja, locais não identificados. São, geralmente, as descrições dos fatos que levam o espectador a criar imagens mentais. Jean-Claude Bernardet, retomando colocações feitas por Sérgio Santeiro, vê o tratamento dos entrevistados, para que o sistema particular/geral funcione, através de três etapas:

primeiro, temos uma pessoa: é com ela que o documentarista vai se encontrar inicialmente. Dependendo do que essa pessoa tem a dizer, da sua expressividade, da sua disponibilidade, se resolverá filmá-la, ou não. Esta fase pode ser mais ou menos intensa.[...] A segunda fase é a do ator natural: a pessoa escolhida pelo cineasta e que se dispôs a ser filmada e entrevistada age em função da filmagem. Vai repetir o que foi mais ou menos combinado na fase anterior e início desta, vai aceitar certas condições colocadas pelo cineasta e sua equipe para a filmagem: onde sentar, repetir se necessário, etc. agora, a pessoa se representa a si mesma em função da filmagem, a pessoa faz o papel de si mesma. [...] A terceira fase diz respeito à montagem e finalização do filme. O material obtido é coordenado em função das necessidades expressivas e das idéias do filme.³⁵

A forte ligação de Jussara com as questões políticas e a escolha do cinema como forma de luta através da reflexão faz com que o documentário seja permeado por relatos

³⁵ BERNARDET, J. C. *Cineastas e Imagens do Povo*. Ed. Brasiliense; São Paulo: 1985.

sobre a política brasileira. Tais imagens, que aparecem sob a forma de notícias de jornais ou imagens em movimento, irão guiar uma espécie de segunda narrativa do filme, ou seja, uma narrativa cronológica sobre a história política brasileira. Começamos com a notícia da saída de João Goulart e a posse de Castelo Branco na presidência da república. Outros fatos de caráter político como assassinato de Vladimir Herzog, o AI-5, as passeatas no ABC, os movimentos estudantis contra a ditadura, a anistia, as Diretas Já, a morte de Tancredo Neves e a posse de Sarney e o governo Collor, que culmina na extinção da Embrafilme, são fatos apresentados no filme de forma cronológica.

A narrativa que se concentra na história de Jussara Queiroz é contada através dos depoimentos. Diante do contexto político do período, surge uma juventude crítica, da qual Jussara irá fazer parte. Um dos fatos marcantes na vida da cineasta, abordado no filme, é sua militância política em prol do cinema. No início da década de 70, três estudantes do curso de Comunicação da UFF – um gago, um que falava para dentro, e uma nordestina com sotaque forte (Jussara Queiroz) – tomam o campus em luta para reverter o fechamento do Curso de Cinema da UFF. O argumento do governo para embasar o fim do curso era principalmente a falta de equipamentos. Em meio à ditadura militar não era interessante que estudantes filmassem qualquer tipo de idéia, subversiva ou não. Para neutralizar a oposição ao regime, o governo fazia uso de vários instrumentos de coerção. A censura aos meios de comunicação e às manifestações artísticas, principalmente a partir de 1969, dificultam a produção cultural. Entretanto, o movimento dentro do campus da UFF surtiu efeito, e o governo adquiriu equipamentos, evitando, assim, a derrocada do Curso de Cinema. Jussara Queiroz despontou assim como grande liderança política dentro da universidade e movimentou a disseminação do Cinema. Participou, como montadora, do filme “Bar Natal”, sobre o estabelecimento que era o celeiro de trabalhadores de cinema e também montou o filme “Boi de Prata” de 1980.

O filme de Laguardia se encerra com a abordagem da doença de Jussara. Alguns depoimentos de amigos contextualizam o acontecimento e a atual situação da cineasta. Destacamos o depoimento de uma das amigas de Jussara, que se reporta a câmera para dar um



recado a ela. Nota-se como nesse momento o documentário adquire a função de transmissor de informação, de uma depoente à personagem tema do filme. Finalmente, temos algumas imagens atuais de Jussara entre seus familiares. Tal seqüência, que é muda, traz legendas contando a atual vida da cineasta, seguido de um poema da própria. As últimas cenas do filme, até os créditos, são filmagens feitas por ela, de seus gatos (os quais têm nomes de cineastas) e sua família. É o único momento em que é dada *voz* à personagem.

Muitos dos filmes resultantes do projeto DOCTV apresentam estruturas ligadas às narrativas clássicas do cinema documentário. “O vôo silenciado do Jucurutu”, através do uso de depoimentos de exposição, segue uma narrativa linear, tanto na apresentação da história de Jussara, quanto na exibição dos fatos da política brasileira. O filme, praticamente, não possui *voz over* e é narrado através das entrevistas, que dão um peso maior às palavras dentro do documentário, ou seja, percebemos que as vozes são mais importantes do que as imagens. Dessa forma, o filme é pensado enquanto texto, e é este que narra as imagens. Podemos afirmar que o filme tem um valor de documento, servindo como um veículo da História, tanto de Jussara como da política brasileira. No caso da história de Jussara o filme se coloca como um documentário biográfico. Assim poderíamos pensar na seguinte questão: a construção da história de Jussara através de um filme não poderia ser substituída por um texto ou um livro? Pensando que a provável proposta metodológica de Laguardia na elaboração do filme foi a de produzir um documentário que pudesse reunir depoimentos e imagens relacionados a Jussara, acreditamos que o artefato cinematográfico cumpre essa função.

Quanto à questão técnica, esse documentário não apresenta nenhum caráter mais arrojado: a fotografia é corriqueira; os enquadramentos são triviais, com planos médios e câmeras fixas; o som é direto. Em nenhum momento do filme é mostrado como ocorreu a relação entre o cineasta e sua personagem tema. Assim, o cineasta não é um sujeito participante.

“O vôo silenciado do Jucurutu” é o primeiro e único filme de Paulo Laguardia, que profissionalmente se dedica mais à crítica cinematográfica. Dentro do contexto do DOCTV, o filme não ganhou grande destaque. Alguns comentários foram feitos em relação à ausência de uma linguagem mais ousada ou de uma construção mais complexa das imagens e da narrativa. No processo de criação de um documentário, três histórias se entrelaçam: a

do cineasta, a do filme e a do público. Pensando nesse sentido podemos entender que para algumas pessoas, como as que possuem alguma ligação com Jussara ou sua obra, o filme adquire maior importância. Já para pessoas que não conhecem a obra de Jussara e nem o trabalho de Laguardia, cabe uma crítica mais “espinhosa”, pela ausência de uma linguagem mais ousada. Entretanto, podemos entender que o documentário não tem essa intenção e, portanto, cumpre o papel ao qual se propõe: contar-nos a história de Jussara Queiroz.

O documentário “**OS NEGATIVOS**” apresenta a narrativa de Arlete Soares, fotógrafa e editora da obra de Pierre Verger no Brasil, que guarda as lembranças de sua vivência com o conhecido antropólogo em um quarto escuro, aguardando um momento de luz para desvelá-las. O documentário emerge como essa possibilidade, a de dar o foco de luz à personagem e ouvir suas histórias. As memórias de Arlete encontram-se guardadas em dois lugares herméticos: no quarto escuro e em sua memória.

O filme abre espaço para a palavra, que funciona como catalisadora das imagens. A palavra da mulher traída e ressentida que precisa desabafar suas angústias. O diretor Ángel Díez registrou o depoimento em vídeo digital e depois gravou todo o material a partir de uma tela de televisão. O resultado é um ruído de imagem que preserva a figura da fotógrafa Arlete Soares e privilegia o que ela conta para as câmeras. No produto final a impressão que se tem é uma imagem negativa, onde todo o entorno se apresenta escuro e temos somente a luz no centro revelando a imagem captada do rosto de Arlete. O contraponto é apresentado por cenas captadas em película 35mm. São cenas de closes de fotos e documentos e também do entorno de onde o depoimento foi gravado: no escritório da Editora Corrupio, criada em 1979, para publicar os trabalhos de Pierre Verger.



Essa inserção de imagens para quebrar a monotonia – um corredor vazio, objetos sobre uma mesa, uma cadeira – faz a oposição entre dois tipos de planos distintos: um onde

se desenrola a entrevista, no qual (quase) tudo acontece, e outro, silencioso e vazio, no qual (quase) nada acontece. No plano em que quase tudo acontece Arlete Soares fala para as lentes mas, na verdade, para o diretor. “Fiquei com o rosto colado à câmera, de modo que, olhando para mim, ela também estivesse olhando para o espectador”, conta Díez. O discurso da personagem apresenta um tom de verdade, não há intervenção por parte do autor e nem questionamento. Assim, o espectador se envolve na história e toma suas dores. O documentário revela uma conversa íntima, na qual a fotógrafa abre o seu coração para falar das alegrias, mas também das decepções e crises que teve com Verger.

Indagado sobre a natureza do documentário, se este seria um filme sobre Arlete Soares, sobre Verger, ou, ainda, sobre o etnólogo através do olhar da fotógrafa, Díez responde: “É um filme de gênero, um filme de amor”. O documentarista assume que chegou a dirigir Arlete e que algumas cenas foram repetidas. O filme contou com o aporte de 100 Mil Reais, parte em dinheiro e parte em equipamentos e equipe cedidos pela TVE. O autor passou por quatro anos em busca de financiamento para o projeto, chegou a tentar financiamento na Europa e diz: "Nunca teria conseguido dinheiro para conseguir fazer a filmagem. Só com o orçamento do DOCTV foi possível essa experiência".

Em pesquisa na internet pudemos encontrar algumas críticas com comentários como: “Daria pra passar no rádio, todo mundo entenderia”, “Isso é doc rádio”, “Dinheiro público pra fazer um filme que só interessa a Arlete Soares”, “Isto é apenas uma boa entrevista”, “E o cara já morreu e nem pode dar a sua versão”.

Em entrevista à Agência Brasil, Àngel Díez diz: "É preciso que se tenha um pouco de paciência para assistir a uma história muito envolvente, emotiva, de uma intensidade humana muito rara. Se o telespectador resistir aos primeiros minutos – quando vai se sentir um pouco perdido – ele terá com certeza uma recompensa final, que vai ser uma emoção, a sensação de ter compartilhado um momento muito íntimo com o personagem [...] Muitos daqueles que mudam de canal vão querer voltar para ver se aquelas imagens diferentes ainda estão sendo exibidas. Eles vão reencontrar essas imagens quebradas e quase a ausência de outras imagens. É praticamente o plano de uma mulher que fala. Daqui a 10 anos, provavelmente essas pessoas lembrarão dessa experiência de desconforto frente à TV".

Segundo o documentarista, esse também é o papel do DOCTV: mudar a postura do

telespectador que, por muitas vezes, nem conhece esse tipo de linguagem. "Essa é a esperança do DOCTV e a minha aposta também. Mas sabemos que não vamos mudar de hoje para amanhã".

“TOURO MORENO” apresenta a biografia do lendário pugilista capixaba. A narrativa é toda centrada na figura do lutador e também é guiada por sua personagem, que encaminha o documentarista até seus amigos e familiares para que esses possam dar depoimentos sobre Touro Moreno.



O filme enfoca algumas lutas marcantes da carreira do lutador, como os embates contra Valdemar Santana e contra Rei Zulu. Prestes a completar 70 anos, Moreno continua desafiando outros lutadores e treinando seus filhos para o Boxe, no quintal de sua casa. O documentário conta com algumas imagens clichês de filmes de luta, como nos momentos em que mostra o treinamento de Touro Moreno. Entretanto, em nenhum momento o filme denigre a imagem do lutador. Não é também um documentário exaltativo. Ao contrário, aponta muitas das críticas que os depoentes fazem ao personagem, salientando a boemia vivida por Touro Moreno. Entre as críticas e vitórias, o filme constrói uma narrativa comovente ao apresentar a realidade atual do pugilista, sem depreciá-la, nem dramatizar em demasia.

03.B. AMBIENTALISTAS OU PRESERVACIONISTAS

Nessa terceira edição do DOCTV notamos a forte presença de filmes voltados para a temática ambiental. Dentro dessa temática diversos assuntos são abordados: biografias de ecologistas, locais que sofrem com a degradação ambiental, e argumentações sobre a necessidade de se preservar esses espaços. A crise ambiental que assola o mundo chega também aos documentários do DOCTV, que se tornam objetos de contestação e denúncia.

O primeiro filme que iremos classificar como ambientalista ou preservacionista é **“AS CORES DA CAATINGA”**, que procura apresentar o espaço da caatinga através de uma região específica: o Raso da Catarina, ao norte da Bahia. A narrativa é toda centrada na biodiversidade do local, abordando alguns representantes da fauna e da flora como a arara azul e o umbu. O documentário também aponta para a necessidade de preservação dessas espécies em seu ecossistema.

O título faz jus à estética seguida. A fotografia preza pelas cores fortes e foge do ambiente pálido do período de seca, apresentando uma caatinga colorida e verde. O filme também conta com letreiros que procuram dividi-lo em blocos temáticos e com imagens de referência do filme **“A Guerra de Canudos”**, de Sérgio Resende.



O documentário é de autoria de Isana Pontes e aborda também a modo como nascem flores delicadas e surgem projetos estratégicos de convivência com a seca em uma terra à primeira vista sem esperança, projetos esses que apresentam alternativas para manter o sertanejo na terra, com produtividade e alegria.

Também aborda a questão da destruição da flora brasileira o documentário **"DYCKIAS"**, dirigido por Iur Gómez, que retrata a construção da Usina Hidrelétrica de Barra Grande e seu impacto ambiental. Esse é o segundo filme do documentarista no DOCTV. Na segunda edição do Programa ele realizou o documentário **"Paulo Companheiro João"**.

"Dyckias" questiona o desenvolvimento sustentável através da história de extinção

da bromélia *Dyckia distachya*, incluída na Lista Oficial da Flora Ameaçada de Extinção (Ibama, 1992) e que vivia, exclusivamente, nas margens dos rios Pelotas e Uruguai, nas divisas dos estados de Santa Catarina e do Rio Grande do Sul.

O filme possui uma estrutura convencional: imagens de arquivo, depoimentos e uma voz off do saber. Um formato próximo ao de programas sobre ecologia, como, por exemplo, o Repórter Eco, transmitido pela TV Cultura.

Ao contrário do filme anterior, que pouco ousa na argumentação, **“LUTZENBERGER: FOR EVER GAIA”** busca outra alternativa para apontar o problema. O filme que apresenta as idéias e realizações do ecologista José Lutzenberger é dividido em três partes: as origens, as obras/atividade como ecologista e a reverência à vida. O documentário reúne imagens e depoimentos do ecologista e de pessoas que atuaram junto a ele na luta pela proteção da natureza. As imagens são intercaladas com cenas em animação,



assinadas pelo animador Otto Guerra. O desenho animado, além de representar um papel didático importante na abordagem teórica sobre as questões ambientais, resgata o universo lúdico da infância de Lutzenberger, dando vida ao diário ilustrado do pequeno Lutz, confeccionado por seu pai, o artista plástico Joseph Lutzenberger, ao longo de 16 anos. A inserção da animação em muito contribui para a dinamicidade da narrativa que foge do padrão cansativo de coleta de depoimentos e filmes de arquivo. O documentário conta com uma montagem dinâmica e uma fotografia perfeita, que é assinada pelo fotógrafo Piotr Jaxa, conhecido por sua atuação na trilogia das cores, do cineasta polonês Kieslowski.

O documentário no geral é muito bem resolvido plasticamente, repleto de detalhes na imagem, que não pecam pelo excesso mas, ao contrário, criam figuras mais ricas. No conteúdo, ele também responde à proposta: apresenta de forma clara a vida e obra de Lutzenberger, além de conseguir alertar e discutir a forma como a sociedade se tornou tão antropocêntrica e religiosamente consumista. Assim, consegue integrar o caráter educativo, informativo a uma bela forma de entretenimento.

O documentário **"ESTADO DE RESISTÊNCIA"** em muito se assemelha à "Dyckias". O filme aborda o avanço dos transgênicos e os reflexos desse processo na padronização dos hábitos alimentares da sociedade. A semelhança está na narrativa que também é guiada por uma narradora em off, que entoa uma voz do saber para discursar sobre os impactos que os alimentos transgênicos têm gerado na sociedade. De acordo com a diretora Berenice Mendes, o enfoque inicial do documentário era mais científico. Mas durante o processo de pesquisa a idéia mudou: "Percebi que não era apenas a introdução dessa tecnologia na agricultura. Na realidade, o que estamos sofrendo é um processo de manipulação do padrão alimentar da população".

O filme também utiliza a narrativa próxima de uma reportagem especial (como o Repórter ECO). Entretanto, ao contrário de "Dyckias", a montagem é mais dinâmica e atrativa, muito próxima a uma linguagem de vídeo clipe. Infelizmente, esse seqüencial recorte de imagens e reportagens de outros vídeos (que são creditados no final) perde um pouco o ritmo à medida que o documentário avança. O documentário também busca abordar as relações entre a produção de alimentos e a cultura de um povo. Entretanto, o discurso acaba se ampliando muito e o que temos são narrativas recortadas, que vão desde a crítica aos alimentos transgênicos à luta dos índios e negros pela preservação de seus costumes. Assim, a relação que se pretendia gerar fica muito frouxa diante da amplitude do discurso.

Outro filme que tem como tema a biodiversidade é **"MAACK, O PROFETA PÉ NA ESTRADA"**, que traz a história do geólogo teuto-brasileiro Reinhard Maack. Morador do Paraná, em seus estudos alarmou para a devastação das paisagens naturais em detrimento da monocultura do café. O filme segue a estrutura básica de documentário, com imagens de arquivo, depoimentos, voz off (que narra o diário de Maack e faz enunciações sobre a vida do geólogo), letreiros explicativos e encenação.

Intercalada com esses artifícios há também a captação de diversas imagens dos locais visitados e habitados por Maack. Assim, o filme procura refazer os caminhos do geólogo. Há imagens feitas na Alemanha e também na África. Em alguns momentos essas imagens são feitas com planos muito lentos, o que tira muito da dinâmica do filme. De maneira geral, podemos concluir que o documentário cumpre o papel ao qual foi proposto:

apresenta de forma clara a biografia do geólogo e discute, ainda que de maneira superficial, a questão da devastação no Paraná.

Em 1980, Serra Pelada foi considerado o maior garimpo do mundo, extraindo até uma tonelada de ouro por mês. **“SERRA PELADA, A ESPERANÇA NÃO É SONHO”** aborda a vida atualmente na região, que não tem mais história de riqueza para contar. As primeiras seqüências do documentário trazem imagens de arquivo que mostram como foi o processo animalesco de extração do ouro na época. Hoje, com cerca de sete mil remanescentes da população garimpeira, a comunidade vive em condições altamente precárias e se revoltam com a situação.

A diretora Priscilla Brasil se coloca como um agente intervencionista no filme, através de narrações em off, ela aponta suas opiniões e impressões. Diz: “todos em Serra Pelada precisam dizer (...). Eles contam mais do que eu preciso saber”. Realmente, os depoimentos são extraídos de forma muito intimista. Os depoentes mostram sua revolta e decepções. “Espera-se. Pela reabertura do garimpo, pelo dinheiro da caixa econômica, por água e esgoto, pela visita do presidente da república. Espera-se. Para sair daquele lugar, para dar aos filhos alguma dignidade, para pintar os cabelos, para comprar um carro ou roupa nova. Espera-se. Pela solução do problema, pela união dos garimpeiros, pela reestruturação da cooperativa. E essa estranha esperança, que mais aprisiona que liberta, é o que os faz acordar e dormir sob o ouro, todos os dias.”

O filme também aponta uma particularidade, é o primeiro filme do DOCTV que mostra de forma explícita críticas ao governo Lula. Essa era uma das grandes dúvidas em relação ao conteúdo do filmes apresentados no DOCTV: se haveria a possibilidade de se fazer críticas diretas ao governo que criou e implantou o Programa. “Serra Pelada, a esperança não é sonho” dá mostras de que no DOCTV não há qualquer tipo de censura a esse tipo de crítica, conferindo, assim, mais um ponto positivo ao Programa.

03. C. COTIDIANO

Os filmes cotidianos, como apontado no início dessa terceira parte do capítulo, se valem de histórias banais, imagens-qualquer. São filmes que buscam espaços ou pessoas

comuns para criar a narrativa.

"A BENÇA" tem como tema o dia-a-dia de três mulheres: Mãe Enedina, de 90 anos, Mãe Maria, 74 anos, e, Mãe Mimi, de 75 anos. As três são mães de santo do candomblé na Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro. Em seus depoimentos falam da idade, da passagem do tempo, o respeito mútuo entre jovens e idosos dentro do candomblé e a crença no culto de orixás.



O trabalho de pesquisa na pré-produção do documentário contou com visitas a vários terrenos de candomblé. Conta o diretor: “Acredito que personagens nos encontram, mais do que os encontramos. Mãe Enedina conhecemos em uma visita ao terreiro Ilê Omolu de Mãe Meninazinha. Seu olhar tímido e a idade avançada, de 90 anos nos encantaram. Mãe Maria nos foi indicada no Axé Opó Afonjá por ser uma mulher de muitas atividades e uma bela história de vida. Mãe Mimi também nos encontrou numa visita em seu terreiro. Seu dinamismo e sua espontaneidade foram decisivos para que ela fosse uma das personagens.”

O filme conta com um processo de montagem muito trabalhoso, mas talvez não muito eficaz. A fala das personagens não é sincrônica à imagem. Temos um amplo recorte de imagens, dos registros dos ambientes, dos rituais e dos locais de vivência das três mulheres. Entretanto, as falas das personagens ficam muito confusas, chegando a ser ininteligíveis em alguns momentos. A narrativa perde muito na dinamicidade, pois mesmo

sendo o objetivo prezar os depoimentos, a sucessão de diversas imagens acaba por interferir na apreensão da fala. Dessa forma, a imagem transpõe a fala e acaba por preencher o documentário.

O documentário **“AGOSTO DA MINHA GENTE”** também aborda a relação do ser-humano com o tempo: nesse caso, o foco está na relação dos moradores da zona rural do noroeste de Minas Gerais com ele. Para imprimir a lentidão no passar do tempo para essas pessoas, o autor aborda a catira ou barganha, processo de negociação para comprar ou vender criações. Barganhadores podem passar o dia, ou até mesmo a semana, discutindo o preço e o valor da mercadoria, ao mesmo tempo em que trocam idéias e notícias a respeito da família, da política, do clima em geral. Ao contrário do ritmo acelerado dos leilões das grandes cidades, a catira acontece em clima de incerteza e aposta.

No início do filme, o diretor em off apresenta os argumentos seus argumentos para rodá-lo. Nascido no interior de Minas, Ruben Caixeta via o pai negociar bezerros e vacas com os vizinhos, e a memória daquelas longuíssimas conversas sempre foram muito presentes. Para o diretor, o tempo da troca e da venda (que não é só troca de bens, mas, mais de palavras e de 'impressões' sobre a vida em si, sobre o tempo que passa, sobre o mundo que muda) é um tempo muito longo, cinematograficamente rico, que é o tempo da dúvida, do silêncio. A fala é uma fala mansa, sem pressa, cheia de floreios, uma fala que inventa um personagem e um povo de um lugar muito particular. Tudo isso contrasta com o estilo de venda nos leilões de gado realizados nas cidades, longe do contexto rural. O filme acompanha três núcleos de personagens, que têm suas histórias divididas através da inserção de uma seqüência de imagens captadas em película. Em sua maioria, a narrativa é imagética: através da captação de diversas imagens qualquer, busca apresentar a lentidão da vida simples do interior.

Em **"ALÔ, ALÔ AMAZÔNIA"** o tempo também é discutido. Nesse caso é o tempo da comunicação que é abordado. O documentário apresenta o programa de mesmo nome que é levado ao ar diariamente pela Rádio Difusora de Macapá. Através da rádio os moradores mandam manifestações de saudade, avisos de reuniões de trabalho, cobranças, felicitações de aniversário, notas de falecimento, e outros recados. Assim, o programa

funciona como um elo entre os moradores das regiões ribeirinhas e os moradores de Macapá. Após a apresentação geral do programa e da região, que é reforçada por letreiros explicativos, o documentário passa a abordar a cultura amapaense revelando histórias da população ribeirinha, por vezes íntimas, pessoais, que só se tornam públicas pela necessidade de comunicação.



O programa se tornou um dos principais veículos de comunicação entre as comunidades e reúne as pessoas em torno do aparelho de rádio para acompanhar as últimas notícias da região. “Um dos nossos objetivos é mostrar que o rádio, mesmo com toda a tecnologia que nós conquistamos até então, continua sendo o principal meio de comunicação dessas pessoas. É uma forma de não se sentirem tão isoladas e, ao mesmo tempo, de estarem conectadas com o mundo, com aqueles que eles gostam, mas que, por algum motivo, não podem estar presente no cotidiano dos seus familiares”, explica o autor Gavin Andrews, um documentarista canadense que mora há vários anos no Amapá.

A narrativa é guiada pelo áudio do programa de rádio, e é ilustrada por imagens locais. Também conta com entrevistas com os moradores, nas quais, em alguns momentos, ouvimos a voz fora de campo da entrevistadora. Entretanto, em nenhum momento há interferência ou problematização. O documentário se apresenta como expositivo. A maior parte da narrativa, ao contrário do que sugere o título e a sinopse, não gira em torno do programa de rádio, mas sim nos depoimentos dos moradores que falam sobre as

dificuldades da região e relatam seus costumes.

“LA ROTA DEL PACIFICO” aborda o projeto de integração econômica entre Brasil, Bolívia e Peru, através da construção da estrada do Pacífico, *La Carretera Del Pacifico*, que transformaria a economia da região ao criar uma via para o escoamento da riqueza dos três países entre a Floresta Amazônica e o Oceano Pacífico.

O documentário pode ser considerado um *road movie*. Entretanto, não apresenta muita clareza ao expor a realização desse trajeto de viagem. Intercalando imagens locais e depoimentos de moradores da região, o filme pretende tecer um fio narrativo através das culturas presentes entre a Floresta Amazônica e a Cordilheira dos Andes. As imagens locais captadas são geralmente imagens quaisquer e o olhar do documentarista é distanciado. Essa posição observativa também está presente na relação com os depoentes. O filme apresenta alguns problemas técnicos, como o posicionamento do microfone em quadro durante alguns depoimentos e a falta de continuidade.

Vencedor do DOCTV III em Rondônia, o documentário **“QUILOMBAGEM”**, com direção de Jurandir Costa e Fernanda Kopanakis, expõe a resistência histórica e as lutas atuais de comunidades quilombolas estabelecidas na região do Vale do Guaporé, em Rondônia. Quanto ao conteúdo, o filme em nada se destaca dos filmes usuais sobre o tema. Surgem as mesmas queixas dos moradores que moram nessa comunidade, como a falta de acesso e o descaso do governo. Entretanto, o grande destaque do filme é para a sua estética.



A fotografia é muito bonita, como cores fortes, um grande contraste na imagem, uma montagem bem trabalhada e enquadramentos ousados.

A narrativa é guiada por curtos letreiros poéticos, que dialogam com as imagens. Assim, o filme, de forma geral, é muito mais imagético que discursivo.

“HANDERSON E AS HORAS” utiliza um acontecimento social pra criar sua narrativa. No início temos uma longa sequência, em que a imagem é somente uma porta

fechada e sobre ela são inseridos diversos letreiros informativos: “o paulistano passa 1 hora e 50 minutos por dia no trânsito. São aproximadamente 10 horas por semana. Mais de 10 anos em um transporte coletivo numa vida”.

Esse tempo excessivo acaba promovendo a criação de laços de amizades entre esses passageiros. Assim, o filme vai acompanhar através de um plano seqüência um trajeto dentro do transporte coletivo, onde, naquele dia, ocorre uma festa de aniversário para um dos passageiros. Aos poucos, as imagens captadas se tornam imagens quaisquer e pouco importam os acontecimentos do percurso, pois o foco passa a ser então o tempo consumido pela viagem. A narrativa é linear e cronológica. Mesmo com o plano seqüência, há pequenos cortes que são informados através de letreiros, que comunicam quantos minutos e segundos se cortou – alguns também relatam o motivo do corte.

As primeiras imagens do filme introduzem cenas de ônibus queimados e letreiros contextualizantes. No restante do filme pouco se vê dessa denúncia contra as condições do transporte coletivo. O tema do documentário se foca no momento de celebração do aniversário de um dos passageiros.

O cinegrafista se posiciona como mais um entre os outros passageiros e busca brechas para captar a imagem. Há diversos planos que não defendem a razão de seu registro, tampouco de serem mantidos na filmagem. “Handerson e as horas” é mais um documentário de Kiko Goifman, que seguindo a aventura do documentário-idéia, aposta no acaso e assume seus riscos. Há no filme, assim como em outros documentários de Goifman, o desafio de se buscar a “forma”, e nem sempre o assunto.

Os próximos três filmes que iremos analisar apresentam fortes características de documentário poético. **"SABÁDO À NOITE"** é um documentário sobre Fortaleza e seus habitantes em um sábado à noite. O filme, todo



em preto e branco, capta imagens quaisquer da cidade. Com diversos planos de câmera fixos, o documentário aguarda pela ação que irá ocorrer diante da lente. O aparato cinematográfico é revelado e faz parte da construção poética.

Nos primeiros minutos do filme, temos uma seqüência na qual uma pessoa da equipe do documentário aborda um grupo de mulheres na rodoviária e pede para acompanhá-las até o destino delas, argumentando que se trata da gravação de um documentário que será transmitido na TV Cultura, e que o objetivo é registrar esse pedaço do cotidiano delas. Envergonhadas e talvez um pouco desconfiadas, as mulheres se recusam a participar. Esse tipo de abordagem não é repetido outras vezes e essa linha de construção parece ser abandonada. Posteriormente, temos uma longa seqüência em que a câmera segue um casal em uma moto. Entretanto, não é revelado se essa perseguição foi consentida, nem se seguiu o mesmo esquema de abordagem que foi realizado com as mulheres. No filme os personagens são anônimos e as imagens, abstratas. Diante de uma grande mistura que incorpora também o som, pretende-se registrar a viagem noturna pela cidade. A linguagem utilizada muito se assemelha às sinfonias metropolitanas do início do século XX.

Em sua sinopse somos informados que o filme **"UMA ENCRUZILHADA APRAZÍVEL"** irá mostrar um movimentado entroncamento rodoviário no sertão norte do Ceará, observado por moradores que, alheios a ele, levam uma vida lenta. Aprazível é o nome do local do entroncamento. A narrativa fílmica é formada por várias seqüências que elegem um recorte especial: o posto de gasolina, o cemitério, a feira, a pedreira. Buscando apresentar o local através de uma observação distanciada, o filme não conta com intervenções e nem dados. Quase sem personagens ele se constrói, com as imagens e o som.

Sem o acesso à sinopse é complicado entender qual o objetivo da filmagem, já que o filme não se auto explica e nem se apresenta. Não há letreiros explicativos, narradores ou entrevistas. Em alguns momentos temos vozes em off que elucidam fatos da localidade ou da própria vida, mas a narrativa nunca se torna lúcida ou completa. O trabalho com o som e a imagem faz com que o local passe a ser apenas uma localidade visível e audível, captada através de planos majoritariamente fixos ou lentos, retratando pequenos acontecimentos sem explícita intenção informativa ou retórica.

O filme é de autoria do poeta e ensaísta Ruy Vasconcelos, que não esconde sua admiração por cineastas como Joris Ivens (por *A Ponte* e *A Chuva*) e Jean Vigo (por *A*

Propos de Nice), cineastas que trabalharam com a sensação no documentário. Ao ver “Uma Encruzilhada Aprazível” não podemos deixar de nos remeter às sensações causadas por filmes como *A Chuva*, com o trabalho sinestésico da audição e o olhar. “Um Encruzilhada Aprazível” também tece relações com outro filme do DOCTV: “As Vilas Volantes - O verbo contra o Tempo”, de Alexandre Veras, com colaboração de Ruy Vasconcelos. Nele também evita-se a palavra, substituindo-a por uma atmosfera sonora. Ambos os filmes representaram o estado do Ceará no DOCTV. Destaque ao cinema cearense que conseguiu realizar a fuga do narrativo no Nordeste de sempre. São plano longos e recortados que fragmentam a localidade, decompondo-a em sons e imagens. O som direto é muito bem captado e utilizado com autonomia na montagem, sem ser sincrônico à imagem, que também se torna autônoma.

”**RESGATE**” faz uso de animações, ilustrações, pinturas, e som de eletro-folk para comentar dezoito depoimentos de professores, médicos, costureiras, poetas e comerciantes. O filme tem um teor altamente poético: a narrativa é altamente recortada e a montagem muito dinâmica. O que se pretende é apresentar esses personagens, pessoas comuns que compartilham o mesmo local de origem ou de moradia: Cuiabá. O filme é um convite para adentrar as histórias dessas pessoas. São depoimentos curtos, que destacam passagens da vida desses personagens. Algumas histórias, por exemplo, a dos personagens já falecidos, são narradas por terceiros.

03. D. INVESTIGATIVO

Os filmes investigativos se valem de temas misteriosos ou não para construir uma narrativa de busca. A partir de vestígios ou indícios os documentaristas procuram por personagens e histórias.

Rodado em Colares, no nordeste paraense, o filme "**CHUPA CHUPA: A HISTÓRIA QUE VEIO DO CÉU**" aborda uma das histórias mais curiosas que já ocorreu nos céus da Amazônia. Em 1977, os moradores da ilha de Colares viram luzes que piscavam no céu à noite. Divulgados como Objetos Voadores Não Identificados, o Chupa-



Chupa, como foi batizado, também supostamente havia sugado o sangue de alguns colonos. O fato chamou a atenção do poder público e dos militares, que teriam montado a maior operação militar em torno de um evento ufológico que se tem notícia no Brasil.

A narrativa é construída com um ar de terror, através de movimentos

de câmera sinuosos, imagens noturnas e letreiros típicos de filmes de terror. Com esse ambiente de suspense são colhidos depoimentos de moradores da região e estudiosos. Para guiar a narrativa há uma encenação construída de um programa de rádio que narra o evento e realiza algumas entrevistas. O documentário assume uma veia investigativa e também sociológica para apontar de que forma o evento se dispersou pelo imaginário do povo colarense. O Chupa-Chupa tornou-se um fenômeno tão peculiar à cidade de Colares que já não é mais possível desvincular-se dele. Diversas manifestações artísticas incorporaram a narrativa ufológica, como o bloco de carnaval do ET e o carimbó de Mestre Pacau (pescador e compositor de carimbó que tem como principal tema o Chupa-Chupa).

"UM CORPO SUBTERRÂNEO", de Douglas Machado, faz uma viagem em



busca da memória do homem piauiense, envolvendo o telespectador em uma íntima experiência de vida, morte e saudade. O filme se constrói como um *road movie*, começando no cemitério da cidade de Barra Grande no Piauí.

A quilometragem percorrida é registrada: Barra Grande é o ponto zero, o quilômetro zero. A viagem vai do extremo norte ao extremo sul do Piauí, passando pelas cidades de Barra Grande, Gilbués, Piripiri, Teresina, Oeiras e São Raimundo Nonato. Ao chegar a um município a metodologia utilizada é procurar o cemitério da cidade e identificar o túmulo com a morte mais recente. Diante dos dados expostos na epígrafe o documentarista localiza a família do falecido. Já na casa do personagem falecido ele pede aos familiares que digam e mostrem um pouco sobre a

personalidade e costumes do ente querido. No limiar da morbidez, Machado flagra dramas como o de uma família que viveu o suicídio. Em algumas histórias, um membro da família toma a posição de cinegrafista e registra imagens que gostaria de eternizar para a pessoa falecida.

A cada mudança de cidade, há a inserção de imagens do trajeto na estrada: é um momento de pausa e de quebra que aponta para o início de mais uma busca. A voz do documentarista se faz presente durante o todo documentário, fora de campo, e ao final é colocada em campo, quando a



imagem é captada pela filha da última personagem e Douglas faz o fechamento do documentário. O processo de pesquisa e feitura do filme é revelado, pois o tempo todo o documentarista aponta a seus entrevistados quais os objetivos e motivos do filme. O destaque no documentário é a forma como Douglas consegue trazer à tona a intimidade das pessoas, que fazem relatos simples e universais, mas ao mesmo tempo íntimos.

Como no filme anterior, que parte de um ícone para a busca de histórias, **"UMA CRUZ, UMA HISTÓRIA E UMA ESTRADA"** parte do símbolo-mor do cristianismo, a cruz, para abordar histórias de pessoas que morreram nas ruas e estradas de Pernambuco. O documentário começa com o depoimento de Rita, mãe do cantor Chico Science. A melancolia desses relatos é abrandada pela própria força das imagens (fotografia de San Costa) e por inserções de versos e canções. O filme também utiliza recursos ficcionais, como a encenação de um velório, na qual Antônio Nóbrega entoa uma reza.

Este também é um *road movie*, partindo do quilômetro zero do Recife e percorrendo Pernambuco. Partindo de um ícone o autor investiga as histórias e constrói a narrativa. Entretanto, o documentário não escapa do modelo de apresentação do Nordeste, esbarrando o tempo todo em tons pastéis e na gente cantora e repentista. Durante toda a película, a atriz Clotilde Tavares encena uma senhora em uma velha biblioteca lendo trechos de autores nordestinos, como Ariano Suassuna, Euclides da Cunha, Guimarães Rosa e Gilberto Freyre. Essa encenação objetiva guiar a narrativa. Entretanto, é deveras recortada e não colabora para a criação de um fluxo contínuo.

O último filme que iremos analisar dentro dessas três primeiras séries do DOCTV nacional é **“O CRIME DA ULEN”**, que reconstrói a imagem pública de José de Ribamar Mendonça, considerado um herói por ter assassinado, em 1933, em São Luís do Maranhão, o norte-americano John Harold Kennedy, contador da Companhia Ulen e suposto tio do presidente John Fitzgerald Kennedy. O assassinato se deu após José de Ribamar, bilheteiro da companhia, ter sido injustamente demitido.



O documentário é guiado por duas frentes: a narração do radialista José de Ribamar Salim Rosa e o julgamento simulado, no Centro Universitário do Maranhão, realizado em fevereiro de 2007.

O aparato cinematográfico é revelado desde o início, assim como as intenções do documentário. Ao se apresentar, o radialista também revela sua função dentro do documentário. Os personagens na encenação construída do julgamento também se revelam como atores. O filme conta com desenhos inspirados em histórias em quadrinhos, encenações, fotos de arquivo e depoimentos. O filme também busca criar paralelos entre as tragédias que cercam a família Kennedy, conotando o assassinato no Maranhão como a primeira tragédia que iria perpetuar pela família. O documentário apresenta uma abordagem do cenário regional da época, lembrando eventos culturais como a Festa de São Benedito e a dança popular Tambor de Crioula. A narrativa acaba por se estender sem muito conteúdo.

Capítulo IV - Considerações Finais

Filmar é ir a um encontro. Nada no inesperado que não seja secretamente esperado por você.³⁶

O DOCTV foi lançado em 2003 em meio a várias políticas públicas culturais fomentadas na administração do Ministro da Cultura Gilberto Gil e durante o Governo Lula. Respondendo à necessidade do quadro audiovisual brasileiro, que focalizava a TV pública como vetor estratégico de comunicação social e também como meio de inclusão e expressão social, o Programa teve início de forma tímida e modesta, mas com objetivos já claramente delimitados. Buscando promover a regionalização da produção de documentários, articular um circuito nacional de teledifusão através da Rede Pública de Televisão, viabilizar mercados para o documentário brasileiro, e valorizar e difundir as manifestações culturais regionais, o DOCTV surge como uma iniciativa que resgata antigas tradições de políticas culturais no Brasil.

Salvo algumas exceções, o conjunto de filmes do DOCTV se centra em temáticas-padrão como biografia, abordagem de um local específico e filmes que classificamos, nessa dissertação, como antropológicos.

a produção documental brasileira que chegou ao DOCTV, em sua primeira versão, realimenta-se e atualiza procedimentos consagrados pelo campo imagético desse gênero, impressão constatada pelos próprios condutores do programa que se apressaram, nas edições posteriores, a reformular o processo de seleção de projetos³⁷

Entre as iniciativas propostas pelo pacote de Ações de Formação notamos o foco na melhoria do Regulamento. Segundo a Coordenação do Programa, uma das principais reformulações buscadas está a superação da armadilha da diversidade temática. Infelizmente, com a execução de filmes como DO LADO DE FORA, VIAGEM CAPIXABA, REVER, CANDELÁRIA, CHUPA-CHUPA, HANDERSON E AS HORAS, e outros poucos, os filmes do DOCTV não apresentam temáticas muito ousadas e originais. A forma de abordagem dessas temáticas também em pouco se destaca. Filmes como PRETO CONTRA BRANCO

³⁶ Bresson, Robert. Notas sobre o Cinematógrafo. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005. p. 82

³⁷ Figueirôa, A. Dantas, S. Influências políticas e ideológicas nos documentários audiovisuais produzidos pelo Estado brasileiro - DOCTV in Machado, R., Soares, R. Araújo, L.(orgs) Estudos de Cinema SOCINE Ano VII. São Paulo. 2007. p. 268

conseguem trazer um discurso diferenciado mesmo abordando um tema tão comum no conjunto do Programa, o preconceito racial.

Os filmes do DOCTV em sua grande maioria apresentam um documentarista distanciado. São raros os filmes nos quais temos um sujeito intervencionista, como em *SERRA PELADA - A ESPERANÇA NÃO É SONHO* e *A PRÓXIMA REFEIÇÃO*. Entretanto, mesmo esses filmes, apresentam uma intervenção tímida, que se mostra muito mais problematizadora que opinativa. Os documentários do DOCTV, no geral, não trabalham com a subjetividade; os documentaristas assumem uma posição recuada e imparcial. Assim, não se cria uma visão profunda. A visão do documentarista é externa e de cima para baixo: cria-se uma tese, através de uma visão pré-concebida, sociológica e paternalista. No geral, os filmes do DOCTV se assemelham à estrutura educativa da tradição documentária, formada por depoimentos, imagens de arquivo, voz over e letreiros explicativos.

na primeira edição do DOCTV há uma forte tendência dos documentários para a busca das origens, das “raízes brasileira”, de um Brasil Imaginário, com grande valorização da cultura popular. Esse movimento levou os documentaristas a um país idílico e pré-moderno, que dificilmente poderia ser encontrado num ambiente urbano. [...] No caso dos documentários no DOCTV I, percebe-se que há uma preferência dos autores pelo “modelo sociológico” não ficcional, no qual o discurso é construído coletivamente, com ênfase num jogo de luta política entre a versão oficial e a memória dos seus protagonistas, a “memória do vencedor” contra a “memória do vencido”³⁸

É interessante pensarmos que a grande escala de produção desse Programa poderia gerar uma obra de grande capacidade questionadora. O alcance obtido pelo DOCTV, por meio da transmissão em rede nacional, oferece ao projeto um poder de formação de opinião muito grande. Infelizmente, em suas três primeiras edições, o Programa não conseguiu fugir das armadilhas tradicionais da temática, da forma de abordagem e do formato, se limitando aos modelos do documentário criados na cultura audiovisual televisiva.

É claro que ao esbarrar nesses vícios do fazer documental o Programa não perde seu preciosismo em proporcionar o registro cultural do país. Ao promover a produção de documentários em todos os estados brasileiros, o DOCTV consegue resgatar tópicos locais e registrá-los na memória cultural do país através da filmagem. Mesmo ainda esbarrando nas questões de conteúdo e temática, não podemos desconsiderar a melhoria na qualidade

³⁸ ibid

técnica dos documentários com o passar das edições. Nas três primeiras edições do Programa foram realizadas cerca de quarenta e quatro oficinas com autores e produtores, que foram ministradas por grandes expoentes do documentário como Geraldo Sarno, Eduardo Coutinho, Eduardo Escorel, Maurice Capovilla, Giba Assis, Jorge Bodanski, Jean-Claude Bernardet, Ruy Guerra, entre outros.

O aspecto tradicional do DOCTV não está restrito apenas à estrutura de seus documentários. Há também no projeto o ideal educacional, ideologia formada pelo INCE a partir de 1937.

com a crescente urbanização, no início do século XX, a comunicação passa a ser um fator primordial no cotidiano das grandes cidades. Habitantes de todas as partes passaram a conviver num mesmo local, a população crescia e, conseqüentemente, cada vez mais eram necessárias mediações para as pessoas se comunicarem, o país se diversificava e novos canais precisavam ser criados para que as regiões se interligassem. Também, em termos sociais, novas distâncias se estabeleciam entre diferentes grupos econômicos e culturais: entre letrados e iletrados, entre a elite e os grupos populares, entre o regional e o urbano. [...] Criar novos acessos de comunicação e integração seria então ênfase de vários projetos de modernização que se deram no início do século. Dentro deste escopo podemos inserir também as propostas de utilização do cinema como propaganda ou como educação no Brasil, a partir dos anos de 1920 e que culminará com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo, em 1936, do qual fez parte, como diretor, fotógrafo e montador o cineasta Humberto Mauro. A função do INCE era documentar as atividades científicas e culturais realizadas no país, para difundi-las, principalmente, na rede escolar.³⁹

No primeiro capítulo, dissertamos sobre a relação do Programa com a TV Escola. Tal parceria é considerada uma das mais importantes dentro do projeto. Não podemos esquecer que o DOCTV acima de qualquer estrutura que possa proporcionar é um projeto governamental. Dessa forma, não poderia fugir da tradição da produção estatal que está, na maioria das vezes, atrelada à objetivos educacionais.

A proposta do DOCTV aproximar-se da população das diversas regiões do país, através da difusão das diferentes culturas, segue os preceitos do INCE de mediação comunicacional para integração da sociedade. Em se tratando de um projeto governamental, a proposta de difusão e valorização das manifestações culturais se torna um dado óbvio. O DOCTV se utiliza dessa proposta de forma diferenciada ao apostar na criatividade da

³⁹ Catelli, R. O Instituto Nacional de Cinema Educativo: o cinema como meio de comunicação e educação. In: IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. 2004

releitura de processos, na construção de identidades urbanas e cotidianas como inscrição do patrimônio imaterial do país.

O governo de Getúlio Vargas, período de maior produção do INCE, e o governo Lula, no qual o DOCTV foi criado, se assemelham na defesa do nacionalismo e na utilização de ferramentas audiovisuais para abordar a diversidade do país, através de um projeto nacional popular. Ao contrário do que foi observado no governo Vargas, o governo Lula até o momento não assumiu o cinema como ferramenta de divulgação ideológica a seu favor. Como podemos perceber no filme *SERRA PELADA, A ESPERANÇA NÃO É SONHO*, o DOCTV possibilita a crítica ao governo, sem apresentar qualquer movimento de censura em seu conteúdo. Já as obras de Humberto Mauro traziam em seu seio um modelo pré-estabelecido de construção de uma ideologia e identidade nacional.

a tentativa de homogenização de uma cultura nacional, a aproximação entre Estado e criação cultural e a viabilização de um campo literário autônomo são processos marcantes no Brasil da década de 1930. Desde o fim da Primeira Guerra Mundial, intensificara-se no Brasil a busca de tradições locais e a valorização da singularidade brasileira, principalmente porque as teorias evolucionistas que nos inferiorizavam etnicamente e o modelo europeu de civilização haviam perdido força.⁴⁰

Enquanto no DOCTV o caráter de manobra política não é explícito e tão pouco notável, o caráter nacionalista está presente em seus objetivos. Através da valorização e promoção da diversidade cultural brasileira, o Programa visa ampliar o conhecimento das diferentes expressões regionais em todos os estados. Assim, busca responder a questão: O que é ser brasileiro?

O DOCTV retoma a procura pelo modelo do nacional. A partir da valorização das crenças e valores partilhados, monta-se o paradigma de uma nação brasileira. O Programa objetiva identificar um único Brasil, criado pela diversidade presente em seu território, através da exposição das diferenças e da amplitude de tipos presentes no país.

os temas escolhidos e a tendência da abordagem dos documentários produzidos e exibidos pelo DOCTV na sua primeira edição, como é possível observar, a grosso modo, já delineiam algumas pistas para se compreender as diretrizes do projeto naquela ocasião, marcado, sobretudo, pelo anseio de reconquistar no audiovisual um espaço de resistência na televisão, e que foi interpretado, na maioria das vezes, tanto pelas comissões de seleção quanto pelos realizadores como necessidade de

⁴⁰ GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. *O Brasil best seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional*. São Paulo: Editora SENAC, 2003. p.41

um olhar que retomava, mesmo inconscientemente, a ideologia do nacional-popular, apesar da conjuntura histórica bem diferente aquela vivida entres os anos 60 e 80⁴¹

O projeto do INCE pode ser considerado uma obra de elite, que buscava uma modernização conservadora. O DOCTV dá a oportunidade de produção a qualquer cidadão. Os inscritos no Programa não precisam ter carreira cinematográfica ou educação formal. Nas suas três primeiras edições contamos com documentaristas já conhecidos como Kiko Goifman e seu *HANDERSON E AS HORAS*. Mas temos também Paulo Laguardia em *O VÔO SILENCIOSO DO JURUCUTU*, que nunca havia se dedicado à prática de cinema, trabalhando apenas na atividade de crítica. No ponto oposto de Kiko, temos Aiuruá Mehinako, o indígena que registra um dos rituais de sua tribo em *MAPULAWACHE: A FESTA DO PEQUI*, representante do Distrito Federal na terceira edição do Programa. Assim, o DOCTV se distancia de uma produção formada apenas pela vanguarda intelectual de artistas e técnicos.

O caráter educativo que o DOCTV carrega da tradição documental brasileira faz com que seu maior foco seja retratar o Brasil para o Brasil. O exercício do entretenimento digital que a TV fornece também é um dos escopos do Programa. Infelizmente, no Brasil, o espaço para o documentarismo na TV aberta ainda é muito pequeno. A maior responsável pela teledifusão do formato em rede aberta são as TVs educativas. Dentre as emissoras de TV aberta, cerca de vinte por cento abrem sua programação para difusão do documentário, o que significa menos de meio por cento do total de horas de programação. Entretanto, ao contrário do que vemos em países como a França e a Inglaterra, não há interesse dessas emissoras em financiar a produção documental. Em sua maioria, o produto é comprado pronto para transmissão.

No DOCTV as emissoras passam a financiar também essa produção, através do aporte de 20% do valor do projeto, que pode ser repassado na forma de verba ou de insumos de produção. O DOCTV amplia suas iniciativas nas Carteiras Especiais, que utilizam verba de instituições privadas para a produção dos documentários. Assim, o financiamento do Programa se baseia no tripé: governo federal/administração pública, TVs Públicas e iniciativa privada. Para auxiliar na viabilização dos documentários, o Programa

⁴¹ Figueirôa, A.; Dantas, S. Influências políticas e ideológicas nos documentários audiovisuais produzidos pelo Estado brasileiro - DOCTV in Machado, R., Soares, R. Araújo, L.(orgs) Estudos de Cinema SOCINE Ano VII. São Paulo. 2007. p. 268

instituiu a captação no formato digital, o que proporciona maior mobilidade na produção e menor custo. O DOCTV está na base de uma política de fomento à produção independente nas diversas regiões do país, integrada à teledifusão nacional em rede. O formato digital também auxilia na televidução, uma vez que o principal destino de veiculação das produções é a TV. Dessa forma, a produção do Programa se apresenta como uma forma híbrida que pode ser destinada tanto às salas de cinema, como às TVs.

A produção cinematográfica, nas últimas duas décadas, estreitou os laços com a TV aberta. Canais comerciais como Globo, SBT, Record e Band também já demonstraram sua força na produção de filmes ficcionais. Segundo Orlando Senna, um dos idealizadores do Programa, “um dos principais objetivos do projeto desde o princípio foi a criação de um novo modelo de negócios: um modelo onde o diferencial não estaria apenas no tema ou no conteúdo estético, mas em uma nova gestão de parcerias e na construção de uma rede de produção e exibição”.⁴²

O documentário foi apropriado pela TV por suas possibilidades informativas e pela impressão de realidade que suas imagens proporcionam.

dessa forma, podemos arriscar pensar que o caráter informativo e a tendência ao didatismo, a recorrente presença de entrevistas, de narrações em off, de planos fechados em close, de sequências de cortes rápidos e a organização em blocos temáticos são devedoras em larga escala de uma forma específica de se relacionar com as imagens capitalizadas através dos tempos pela TV.⁴³

Para se formatar o modelo de co-produção foi realizada a discussão junto a todas as TVs Públicas participantes e representantes da ABD (Associação Brasileira de Documentaristas). O êxito na criação desse modelo foi grande, pois as TVs públicas brasileiras não seguem um modelo único, tendo cada estado uma configuração própria. Assim, além do grande volume de produção gerado pelo DOCTV, o Programa também gera um maior enraizamento regional da produção, através da veiculação do Programa nas TVs Públicas de cada um dos estados.

Cabe salientar que muitos dos documentários produzidos pelo DOCTV não restringem sua exibição apenas dentro do modelo do Programa: diversos documentaristas

⁴² Silva, P. DOCTV: Modulações Biopolíticas de um país. In: XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. 2009.

⁴³ *ibid*

enviam suas obras para grandes festivais, como o *É Tudo Verdade*, que tem contado com a participação de filmes produzidos no DOCTV já há alguns anos. Também já contaram com a participação de documentários produzidos no DOCTV os Festivais de Locarno (*HANDERSON E AS HORAS* e *ACIDENTE*), Festival de Biarritz (*DO LADO DE FORA*), Sundance Festival (*ACIDENTE*) e Edoc (*VIOLÊNCIA S.A.*)

Os filmes do DOCTV tiveram desdobramentos em outras ações. É um exemplo o filme *DO LADO DE FORA*, que foi exibido, a convite do Departamento do Sistema Presidiário do Estado do Rio de Janeiro, nos presídios Esmeraldino Bandeira, no complexo de Bangu e Lemos de Brito, no complexo da Frei Caneca. O filme, que conta a história de mulheres que tiveram suas vidas modificadas pela prisão de filhos, maridos, irmãos ou companheiros, foi apresentado durante o horário de visitas para os detentos e visitantes e seguido de debate com a participação de Eduardo Gameleiro, Sub Secretário Adjunto de Tratamento Penitenciário, equipe de assistência social das unidades e os realizadores do filme. Ainda durante a fase das filmagens, o filme *RAIMUNDA, A QUEBRADEIRA* impulsionou a deputada estadual do Tocantins, Josi Nunes (PMDB), a apresentar na Assembléia Legislativa do estado o projeto para criação da Lei do Babaçu Livre, que garantiria a proteção dos babaçuais e o livre acesso das mulheres aos cocais.

O aumento no número de Festivais e eventos voltados para o documentário, aliado com a criação de editais, como o DOCTV, tem gerado um processo de ascensão da produção documental que despertou no telespectador uma busca pelo olhar da verdade, um cinema de realidade. Seguindo processo semelhante ao DOCTV, o governo lançou outros editais para a produção de documentários, como o *Revelando os Brasis*, que tem por objetivo geral promover inclusão e formação audiovisuais através do estímulo à produção de vídeos digitais. O projeto, dirigido a moradores de municípios brasileiros com até 20 mil habitantes, contribui para a formação de receptores críticos e para a produção de obras que registrem a memória e a diversidade cultural do País, revelando novos olhares sobre o Brasil. Há também a iniciativa do Documenta Brasil, programa oriundo da parceria entre a Secretaria do Audiovisual, Associação Brasileira de Produtores Independentes de Televisão (ABPITV) e Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), através da Lei Rouanet e recursos da Petrobras. O Documenta Brasil tem o objetivo de fomentar a produção de documentários brasileiros voltados à programação de TV e circuito de salas de cinema digital. A primeira

edição do programa viabilizou a produção de quatro documentários nacionais, cada um realizado em duas versões: uma para exibição na TV e outra em versão de longa-metragem para o circuito digital.

A longa pesquisa em torno do DOCTV nos fez buscar diversos textos e críticas, nas mais diversas fontes, que avaliassem o Programa. Foram quase nulas as resenhas, textos ou artigos que esboçassem qualquer tipo de crítica depreciativa ao Programa. De forma geral, o projeto DOCTV sempre é considerado como uma grande iniciativa do Governo Federal para a movimentação da produção documental. O jornalista Cleber Eduardo em crítica na revista Cinética, diz que

o DOCTV parece claramente motivado a proporcionar uma outra maneira de ver documentários – não apenas com os ouvidos e com a leitura de letreiros/ cartelas – e incentivar maneiras mais livres para “documentar”. Não se está atrás do Brasil ou do brasileiro, mas de diferentes modos de se estruturar um olhar, ora com maior empenho em transmitir algo de objetivo, ora com a proposta de relacionar-se em um registro mais poético. Os excessos e riscos fazem parte desse processo que parece visar uma provocação do espectador (e não uma concessão ou facilitação para ele).⁴⁴

Falar em DOCTV implica falar de política cultural, de ideologia nacional popular, de ação de formação, de parceria com Rede de TV Pública, de regionalização da produção, de projeto educativo, de integração nacional, de difusão cultural e de outras centenas de temas com os quais esbarramos nos anos dedicados a essa pesquisa. Acima de tudo, falar em DOCTV significa falar em documentário, falar do resgate da memória, falar da eternização da imagem, falar da preservação de falas, rostos, fotos, vídeos, depoimentos. No total, em suas três primeiras edições, o DOCTV gerou a produção de 115 documentários e, assim, o registro de 115 histórias e estórias.

QUANDO A REALIDADE PARECE FICÇÃO, É HORA DE FAZER DOCUMENTÁRIOS⁴⁵

⁴⁴ Eduardo, C. DOCTV: Uma outra percepção do documentário na TV, in Revista Cinética. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/doctv.htm>. Acesso em: 0 jul. 2009.

⁴⁵ Slogan do Programa DOCTV

ANEXOS

ANEXO I – FICHAS TÉCNICAS

FICHAS TÉCNICAS - DOCTVI

1. Eretz Amazônia

Estado: Pará

Direção: Alan Rodrigues

Co-direção: David Elmescany

Produção Executiva: David Salgado Filho

Co-produção: Alan Rodrigues / Digital Produções / TV Cultura - Pará / TV Cultura São Paulo.

2. Borracha para a Vitória

Estado: Ceará

Direção: Wolney Oliveira

Co-produção: Wolney Oliveira / Bucanero, Arte, Cinema e Vídeo / TV Ceará / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

3. Continente dos Viajantes

Estado: Rio Grande do Sul

Direção: André Constantin

Co-produção: André Constantin / Transe Imagem / Fundação Cultural Piratini - TVE-RS / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

4. Imagem peninsular de Lêdo Ivo

Estado: Alagoas

Direção: Werner Salles

Co-produção: Werner Salles / Staff Áudio e Vídeo Ltda / Instituto Zumbi dos Palmares IZP/ Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

5. Cerimônias do Esquecimento

Estado: Mato Grosso

Direção: Eduardo Balbino Ferreira

Co-produção: Eduardo Balbino Ferreira / Beta Vídeo / TV Universidade / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

6. Tumbalalá - Tupinambá Irmãos No Mundo

Estado: Bahia

Direção: Sebastián Gerlic

Co-produção: Sebastián Gerlic / Sofilmes Cinema e Vídeo / TVE Bahia/ Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

7. O Canto da Araponga

Estado: Minas Gerais

Direção: Carlos Canela

Co-produção: Daniel Roscoe Santos Portugal/ FAM Produções Ltda / Rede Minas / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

8. Aldir Blanc - 2 Pra Lá, 2 Pra Cá

Estado: Rio de Janeiro

Autoria: André Sampaio

Direção: André Sampaio, Alexandre Ribeiro de Carvalho, José Roberto de Moraes

Co-produção: André Sampaio / Inventarte / TVE - Rede Brasil / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

9. O poeta é um ente que lambe as palavras e se alucina

Estado: Mato Grosso do Sul

Direção: Arlindo Fernandez

Co-produção: Arlindo Fernandez de Almeida / Leader Vídeo-Produtora Ltda TVE Regional-MS / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

10. Coberta D'alma - um ritual para os mortos de Osório

Estado: Rio Grande do Sul

Direção: Hique Montanari

Co-produção: Hique Montanari / Casanova Filmes / Fundação Cultural Piratini - TVE RS /
Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

11. Assombração urbana com Roberto Piva

Estado: São Paulo

Direção: Valesca Canabarro Dios

Co-produção: Valesca Canabarro Dios / SP Filmes de São Paulo / Fundação Padre
Anchieta - TV Cultura

12. Viagem capixaba - um olhar de Rubem Braga e Carybé, hoje

Estado: Espírito Santo

Direção: João Moraes

Co-produção: João Moraes/ OL Produções e Publicidade / TV Educativa do Espírito Santo
/ Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

13. Comunidade do Sutil

Estado: Paraná

Direção: Adriano Justino

Co-produção: Adriano Justino / Exclusiva Produções / Paraná Educativa / Fundação Padre
Anchieta - TV Cultura

14. Fabião das Queimadas - Poeta da Liberdade

Estado: Rio Grande do Norte

Direção: José Alberto Dantas

Co-produção: José Alberto Dantas / Prisma Produções / TV Universitária / Fundação Padre
Anchieta - TV Cultura

15. Cadê Profiro?

Estado: Tocantins

Direção: Hélio Brito

Co-produção: Hélio Brito / Virtual Áudio & Vídeo / TV Palmas / Fundação Padre Anchieta
- TV Cultura

16. Mbyá Guarani - Guerreiros Da Liberdade

Estado: Santa Catarina

Direção: Charles Cesconetto

Co-produção: Charles Cesconetto / TVI Televisão e Cinema / TV Cultura SC / Fundação
Padre Anchieta - TV Cultura

17. O Rio das Mulheres pelo Olhar de Ivaneide

Estado: Sergipe

Direção e roteiro: Carlos Eduardo Ribeiro

Co-produção: Carlos Eduardo Ribeiro / Canoa de Tolda / TV Aperipê / Fundação Padre
Anchieta - TV Cultura

18. A Selva na Selva

Estado: Amazonas

Autoria: Luiz Carlos Martins de Souza

Direção: Luiz Carlos Martins de Souza e Paulo César Freire

Co-produção: Luiz Carlos Martins de Souza / Jobast / TV Cultura do Amazonas / Fundação
Padre Anchieta - TV Cultura

19. Mil Sons Geniais

Estado: Minas Gerais

Direção: Paulo César Vilara de Mattos

Co-produção: Paulo César Vilara de Mattos / CaradeCão Filmes / Rede Minas / Fundação
Padre Anchieta - TV Cultura

20. Contos da Terra Sagrada

Estado: Paraná

Direção: Silvana Corona e José Luiz de Carvalho

Co-produção: Silvana Regina Corona / Corona Filmes / Paraná Educativa / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

21. Preto Contra Branco

Estado: São Paulo

Direção: Wagner Morales

Co-produção: Wagner Perez Morales Júnior / Pólo de Imagem / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

22. Quilombos Maranhenses: Cultura e Política

Estado: Maranhão

Direção: Claudio Farias

Co-produção: Claudio Farias/ Videotec Produtora de Áudio e Vídeo / TVE Brasil/ TVE Maranhão / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

23. Rever

Estado: Rio de Janeiro

Direção: João Vargas Penna

Co-produção: João Vargas Penna / Pedro Rosa Produções / TVE - Rede Brasil / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

24. Vladimir Carvalho, Conterrâneo Velho de Guerra

Estado: Distrito Federal

Direção: Dácia Ibiapina

Co-produção: Dácia Ibiapina / Luz e Filmes Ltda / Radiobrás / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

25. Mitos e Lendas no Reisado de Inhanhum

Estado: Pernambuco

Direção: Alexandre Fafe

Co-produção: Alexandre Fabello Fernandes / Paine! Documentação e Consultoria Ambiental / TV Universitária / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

26. Máquina de fazer democracia/Vida e obra de Anísio Teixeira

Estado: Bahia

Direção: Eduardo Araújo

Co-produção: Eduardo Antonio Araújo Suarez/ Malagueta Cinema e Vídeo/ TVE Bahia/ Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

FICHAS TÉCNICAS - DOCTVII

1. Passagem

Estado: Rio Grande do Sul

Direção Jaime Lerner

Co-Produção: Jaime Lerner / Martins Produções / TVE Rio Grande Do Sul / Fundação Padre Anchieta – TV Cultura

2. As Vilas Volantes - O Verbo contra o Vento

Estado: Ceará

Direção: Alexandre Veras

Co-Produção: Alexandre Veras / Alpendre Produções / TV Ceará / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

3. Do lado de fora

Estado: Rio de Janeiro

Direção: Paula Zanettini E Monica Marques

Co-Produção: Paula Zanettini / SM Produções / TVE Brasil / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

4. Acidente

Estado: Minas Gerais

Direção: Cao Guimarães E Pablo Lobato

Co-Produção: Cao Guimarães / Cinco Em Ponto / Rede Minas / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

5. Paulo Companheiro João

Estado: Santa Catarina

Direção: Iur Gómez

Co-Produção: Iur Gomez / Catarina Produções Artísticas / TV Cultura De Santa Catarina / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

6. História Brasileira da Infância

Estado: Alagoas

Direção: Werner Salles Bagetti

Co-Produção: Werner Salles Bagetti / Staff Vídeo / Instituto Zumbi Dos Palmares / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

7. O Zero Não É Vazio

Estado: São Paulo

Direção: Andréa Menezes E Marcelo Masagão

Co-Produção: Marcelo Masagão / Um Minuto / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

8. A Próxima Refeição

Estado: Amazonas

Direção: Kleber Bechara

Co-Produção: Kleber Bechara / Amazon Film Productions / TV Cultura do Amazonas / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

9. Péricles Leal, o Criador Esquecido

Estado: Paraíba

Direção: João de Lima e Manuel Clemente

Co-Produção: João de Lima /CEDOP / TV Universitária da Paraíba / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

10. Cidadão Jacaré

Estado: Ceará

Direção: Firmino Holanda e Petrus Cariry

Co-Produção: Firmino Holanda / Iluminura Filmes / TV Ceará / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

11. A Descoberta da Amazônia Pelos Turcos Encantados

Estado: Pará

Direção: Luiz Arnaldo Campos

Co-Produção: Luiz Arnaldo Campos / Rádio Floresta / TV Cultura Do Pará / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

12. O Continente de Érico

Estado: Rio Grande Do Sul

Direção: Liliana Sulzbach

Co-Produção: Liliana Sulzbach / Zeppelin Produções / TVE Rio Grande Do Sul / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

13. Mandinga em Manhattan

Estado: Bahia

Direção: Lázaro Faria

Co-Produção: Lucia Correia Lima / X Filmes / TVE Bahia / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

14. Assim Caminha Regência

Estado: Espírito Santo

Direção: Ricardo Sá

Co-Produção: Ricardo Sá / Verve Produções / TVE Espírito Santo / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

15. Maestro Jorge Antunes - Polêmica e Modernidade

Estado: Distrito Federal

Direção: Carlos Del Pino

Co-Produção: Carlos Del Pino / L B Boubli Produções / Radiobrás / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

16. Capivara

Estado: Piauí

Direção: Karina Matos

Co-Produção: Karina Matos / Televídeo Produções / TV Antares / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

17. Zequinha Grande Gala

Estado: Paraná

Direção: Carlos Henrique Túlio

Co-Produção: Carlos Henrique Túlio / Off Beat / Paraná Educativa / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

18. Reis Negros

Estado: Minas Gerais

Direção: Rodrigo Campos

Co-Produção: Rodrigo Campos / FAM Filmes / Rede Minas / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

19. Paraíso

Estado: São Paulo

Direção: Marco Antonio Ribeiro Alves

Co-Produção: Marco Antonio Ribeiro Alves, Fernando Uehara e Caetana Britto Co-

Produção: Marco Antonio Ribeiro Alves / Escamilla / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

20. Antonina, Morretes e Paranaguá - Unidas Pela História

Estado: Paraná

Direção: Guto Pasko E Maria Fernanda Cordeiro

Co-Produção: Maria Fernanda Cordeiro / Gp7 Filmes / Paraná Educativa / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

21. Hermógenes - Deus me livre de ser normal

Estado: Rio Grande Do Norte

Direção: Marcelo Buainain

Co-Produção: Marcelo Buainain / Ginga Filmes / TV Universitária Do Rio Grande Do Norte/ Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

22. Epopéia Euclýdeacreana

Estado: Acre

Direção: Charlene Lima E Rodrigo Neves

Co-Produção: Beto Bertagna / Vt Publicidade / TV Aldeia / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

23. Entremundos - A Bioceânica do Brasil Central

Estado: Mato Grosso Do Sul

Direção: Marcelo Bolzan E Conrado Luis Roel Souza

Co-Produção: Marcelo Bolzan / Vm Vídeo / TVe Regional - Ms / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

24. Mário Gusmão - O Anjo Negro da Bahia

Estado: Bahia

Direção: Élson Rosário

Co-Produção: Élson Rosário / Celeiro Cultural / TVe Bahia / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

25. Mestre Leopoldina, a fina flor da Malandragem

Estado: Rio de Janeiro

Direção: Rose La Creta

Co-Produção: Rose La Creta / Olhar Feminino / TVe Brasil / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

26. Tocantins - Rio Afogado

Estado: Tocantins

Direção: Hélio Brito E João Luiz Neiva Brito

Co-Produção: João Luiz Neiva Brito / Virtual Criação & Produção / TV Palmas / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

27. O Homem do Balão Extravagante ou As Tribulações de um Paraense que Quase Voou

Estado: Pará

Direção: Horácio Higuchi

Co-Produção: Horácio Higuchi / Ef Produções / TV Cultura Do Pará / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

28. Ensolarado Byte

Estado: Pernambuco

Direção: Mauricio Corrêa

Co-Produção: Mauricio Corrêa / Asas Cinema E Vídeo / TV Universitária De Pernambuco / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

29. Santa Dica de Guerra e Fé

Estado: Goiás

Direção: Marcio Venicio Nunes

Co-Produção: Marcio Venicio Nunes / Nunes Lima Produções / TV Brasil Central /
Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

30. Candelária

Estado: Sergipe

Direção: Jade Leornado Pereira Moraes

Co-Produção: Jade Leornado Pereira Moraes / Videojan / TV Aperipê / Fundação Padre
Anchieta - TV Cultura

31. Vila Bela Terra de Cores

Estado: Mato Grosso

Direção: Bárbara Fontes

Co-Produção: Bárbara Fontes / Vídeo Close Produções / TV Universidade - Mt / Fundação
Padre Anchieta - TV Cultura

32. O Massacre de Alto Alegre

Estado: Maranhão

Direção: Murilo Santos

Co-Produção: Murilo Santos / Zen Comunicação / TVE Brasil / TVE Maranhão / Fundação
Padre Anchieta - TV Cultura

33. Uma Princesa Negra na Terra do Marabaixo

Estado: Amapá

Direção: Maria Das Dores Araújo Prego

Co-Produção: Maria Das Dores Araújo Prego / Pauta Produções / Fundecap / Fundação
Padre Anchieta - TV Cultura

34. Nenê Macaggi - Roraima Entrelinhas

Estado: Roraima

Direção: Elena Campo Fioretti

Co-Produção: Elena Campo Fioretti / Promídia / TV Universitária De Roraima / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

35. O Brasil que Começa no Rio

Estado: Rondônia

Direção: Beto Bertagna

Co-Produção: Beto Bertagna / CL Vídeo Produções / SECEL - Rondônia / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

FICHAS TÉCNICAS - DOCTV VIII

1. Os negativos

Estado: Bahia

Direção: Angel Dièz

Co-produção: Angel Dièz / Sofilmes / TVE Bahia / Fundação Padre Anchieta – TV Cultura de São Paulo.

2. Uma encruzilhada aprazível

Estado: Ceará

Direção: Ruy Vasconcelos

Co-produção: Ruy Vasconcelos / Alpendre Produções / TV Ceará / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

3. Alô, alô Amazônia

Estado: Amapá

Direção: Gavin Andrews

Co-produção: Gavin Andrews / Castanha Filmes / Fundecap / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

4. Calabar

Estado: Alagoas

Direção: Hermano Figueiredo

Co-produção: Hermano Figueiredo / Staff Vídeo / Instituto Zumbi dos Palmares / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

5. Mapulawache: festa do pequi

Estado: Distrito Federal

Direção: Aiuruá Meinako

Co-produção: Aiuruá Meinako / Caminho do Meio / Radiobrás / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

6. Nas trilhas de Makunaima

Estado: Roraima

Direção: Thiago Chaves Brígia

Co-produção: Thiago Chaves Brígia / Promídia / TV Universitária de Roraima / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

7. Um corpo subterrâneo

Estado: Piauí

Direção: Douglas Machado

Co-produção: Douglas Machado / Trinca Filmes / TV Antares / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

8. Uma cruz, uma história e uma estrada

Estado: Pernambuco

Direção: Wilson Freire

Co-produção: Wilson Freire / Oficina de Imagens / TV Universitária de Pernambuco / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

9. Lutzenberger: for ever Gaia

Estado: Rio Grande do Sul

Direção: Frank Coe

Co-produção: Frank Coe / Otto Desenhos Animados / TVE - RS / Fundação Padre Anchieta
- TV Cultura

10. A bença

Estado: Rio de Janeiro

Direção: Tarcísio Lara Puiati

Co-produção: Tarcísio Lara Puiati / Aquarela Filmes / TVE Brasil / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

11. Zumbi somos nós

Estado: São Paulo

Direção: Frente 3 de Fevereiro

Co-produção: Fernando Coster / Gullane Filmes / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

12. Dyckias

Estado: Santa Catarina

Autoria: Jonas Pinto

Direção: Iur Gómez

Co-produção: Jonas Pinto / Expressão Sarcástica / TV Cultura de Santa Catarina /
Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

13. Estado de resistência

Estado: Paraná

Direção: Berenice Mendes

Co-produção: Berenice Mendes / C. H. G. / Paraná Educativa / Fundação Padre Anchieta -
TV Cultura

14. O crime da Ulen

Estado: Maranhão

Direção: Murilo Santos

Co-produção: Murilo Santos / Zen Comunicação / TVE Brasil / TVE Maranhão / Fundação

Padre Anchieta - TV Cultura

15. Chupa chupa: a história que veio do céu

Estado: Pará

Direção: Roger Elarrat e Adriano Barroso

Co-produção: Roger Elarrat / Floresta Vídeo / TV Cultura do Pará / Fundação Padre

Anchieta - TV Cultura

16. Sábado à noite

Estado: Ceará

Direção: Ivo Lopes

Co-produção: Ivo Lopes / Alpendre Produções / TV Ceará / Fundação Padre Anchieta - TV
Cultura

17. Metros quadrados - construindo espaços públicos temporários

Estado: Minas Gerais

Direção: Ines Linke e Louise Ganz

Co-produção: Ines Linke / Arquipélago Audiovisual / Rede Minas / Fundação Padre
Anchieta - TV Cultura

18. Resgate

Estado: Mato Grosso

Autoria: Wanda Marchetti

Direção: Luiz Marchetti

Co-produção: Wanda Marchetti / Lamiré Vídeo / TV Mais / Fundação Padre Anchieta - TV
Cultura

19. Manoel Monteiro - em vídeo, verso e prosa

Estado: Paraíba

Direção: Rodrigo Lima Nunes

Co-produção: Rodrigo Lima Nunes / CEDOP / TV Universitária da Paraíba / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

20. O vôo silenciado do Jucurutu - sobre a cineasta Jussara Queiroz

Estado: Rio Grande do Norte

Direção: Paulo Laguardia

Co-produção: Paulo Laguardia / Ginga Filmes / TV Universitária do Rio Grande do Norte / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

21. Sasha Siemel - O caçador de onças

Estado: Mato Grosso do Sul

Direção: Cândido Alberto da Fonseca

Co-produção: Cândido Alberto da Fonseca / VM Produções / TVE Regional / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

22. Nação lascada de véio: a glória do sertão

Estado: Sergipe

Autoria: Ulisses Neves Rafael

Direção: José Ribeiro

Co-produção: Ulisses Neves Rafael / WG Produções / TV Aperipê / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

23. La rota del Pacífico, culturas de fronteira

Estado: Acre

Direção: Emilson Ferreira

Co-produção: Emilson Ferreira / Edson Caetano Fotografia / TV Aldeia / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

24. Café com pão, manteiga não

Estado: Goiás

Direção: Viviane Louise

Co-produção: Viviane Louise / Makro Vídeo / TV Brasil Central / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

25. Maack, o profeta da devastação

Estado: Paraná

Direção: Frederico Füllgraf

Co-produção: Frederico Füllgraf / Eloah Produções / Paraná Educativa / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

27. Quilombagem

Estado: Rondônia

Direção: Jurandir Costa e Fernanda Kopanakis

Co-produção: Jurandir Costa / CL Vídeo Produções / Fundação Cultural Iaripuna / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

28. As cores da caatinga

Estado: Bahia

Direção: Isana Pontes

Co-produção: Isana Pontes / Pontes Produção / TVE Bahia / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

29. Touro Moreno

Estado: Espírito Santo

Direção: Juliano Enrico

Co-produção: Juliano Enrico / Pro Texto Comunicação / TV Educativa do Espírito Santo / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

30. Blau Nunes - O vaqueano

Estado: Rio Grande do Sul

Direção: André Costantin

Co-produção: André Costantin / Transe Imagem / TVE - RS / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

30. 20 anos de suvaco

Estado: Rio de Janeiro

Direção: Paola Vieira

Co-produção: Paola Vieira / Diversão e Arte / TVE Brasil / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

31. Handerson e as horas

Estado: São Paulo

Direção: Kiko Goifman

Co-produção: Kiko Goifman / Anhangabaú Produções / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

32. A saga do piabeiro

Estado: Amazonas

Direção: José Guedes

Co-produção: José Guedes / Z Serviços de Comunicação / TV Cultura do Amazonas / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

33. Raimunda, a quebradeira

Estado: Tocantins

Direção: Marcelo Silva

Co-produção: Marcelo Silva / Public Produções / TV Palmas / Fundação Padre Anchieta - TV Cultura

34. Serra Pelada - esperança não é sonho

Estado: Pará

Direção: Priscilla Brasil

Co-produção: Priscilla Brasil / Cabocla Produções / TV Cultura do Pará / Fundação Padre

Anchieta - TV Cultura

35. Agosto de minha gente

Estado: Minas Gerais

Direção: Ruben Caixeta de Queiroz

Co-produção: Ruben Caixeta de Queiroz / Cinco em Ponto / Rede Minas / Fundação Padre

Anchieta - TV Cultura

ANEXO II – LEI ROUANET

Presidência da República
Casa Civil - Subchefia para Assuntos Jurídicos
LEI Nº 8.313, DE 23 DE DEZEMBRO DE 1991

Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte lei:

CAPÍTULO I
Disposições Preliminares

Art. 1º Fica instituído o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), com a finalidade de captar e canalizar recursos para o setor de modo a:

- I - contribuir para facilitar, a todos, os meios para o livre acesso às fontes da cultura e o pleno exercício dos direitos culturais;
- II - promover e estimular a regionalização da produção cultural e artística brasileira, com valorização de recursos humanos e conteúdos locais;
- III - apoiar, valorizar e difundir o conjunto das manifestações culturais e seus respectivos criadores;
- IV - proteger as expressões culturais dos grupos formadores da sociedade brasileira e responsáveis pelo pluralismo da cultura nacional;
- V - salvaguardar a sobrevivência e o florescimento dos modos de criar, fazer e viver da sociedade brasileira;
- VI - preservar os bens materiais e imateriais do patrimônio cultural e histórico brasileiro;
- VII - desenvolver a consciência internacional e o respeito aos valores culturais de outros povos ou nações;
- VIII - estimular a produção e difusão de bens culturais de valor universal, formadores e informadores de conhecimento, cultura e memória;
- IX - priorizar o produto cultural originário do País.

Art. 2º O Pronac será implementado através dos seguintes mecanismos:

- I - Fundo Nacional da Cultura (FNC);
- II - Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart);
- III - Incentivo a projetos culturais.

~~Parágrafo único. Os incentivos criados pela presente lei somente serão concedidos a projetos culturais que visem a exibição, utilização e circulação públicas dos bens culturais deles resultantes, vedada a concessão de incentivo a obras, produtos, eventos ou outros decorrentes, destinados ou circunscritos a circuitos privados ou a coleções particulares.~~

§ 1º Os incentivos criados por esta Lei somente serão concedidos a projetos culturais cuja exibição, utilização e circulação dos bens culturais deles resultantes sejam abertas, sem distinção, a qualquer pessoa, se gratuitas, e a público pagante, se cobrado ingresso. (Renumerado do parágrafo único pela Lei nº 11.646, de 2008)

§ 2º É vedada a concessão de incentivo a obras, produtos, eventos ou outros decorrentes, destinados ou circunscritos a coleções particulares ou circuitos privados que estabeleçam limitações de acesso. (Incluído pela Lei nº 11.646, de 2008)

Art. 3º Para cumprimento das finalidades expressas no art. 1º desta lei, os projetos culturais em cujo favor serão captados e canalizados os recursos do Pronac atenderão, pelo menos, um dos seguintes objetivos:

I - incentivo à formação artística e cultural, mediante:

- a) concessão de bolsas de estudo, pesquisa e trabalho, no Brasil ou no exterior, a autores, artistas e técnicos brasileiros ou estrangeiros residentes no Brasil;
- b) concessão de prêmios a criadores, autores, artistas, técnicos e suas obras, filmes, espetáculos musicais e de artes cênicas em concursos e festivais realizados no Brasil;
- c) instalação e manutenção de cursos de caráter cultural ou artístico, destinados à formação, especialização e aperfeiçoamento de pessoal da área da cultura, em estabelecimentos de ensino sem fins lucrativos;

II - fomento à produção cultural e artística, mediante:

~~a) produção de discos, vídeos, filmes e outras formas de reprodução fonovideográfica de caráter cultural;~~

a) produção de discos, vídeos, obras cinematográficas de curta e média metragem e filmes documentais, preservação do acervo cinematográfico bem assim de outras obras de reprodução videofonográfica de caráter cultural; (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)

- b) edição de obras relativas às ciências humanas, às letras e às artes;
- c) realização de exposições, festivais de arte, espetáculos de artes cênicas, de música e de folclore;
- d) cobertura de despesas com transporte e seguro de objetos de valor cultural destinados a exposições públicas no País e no exterior;
- e) realização de exposições, festivais de arte e espetáculos de artes cênicas ou congêneres;

III - preservação e difusão do patrimônio artístico, cultural e histórico, mediante:

- a) construção, formação, organização, manutenção, ampliação e equipamento de museus, bibliotecas, arquivos e outras organizações culturais, bem como de suas coleções e acervos;
- b) conservação e restauração de prédios, monumentos, logradouros, sítios e demais espaços, inclusive naturais, tombados pelos Poderes Públicos;
- c) restauração de obras de artes e bens móveis e imóveis de reconhecido valor cultural;
- d) proteção do folclore, do artesanato e das tradições populares nacionais;

IV - estímulo ao conhecimento dos bens e valores culturais, mediante:

- a) distribuição gratuita e pública de ingressos para espetáculos culturais e artísticos;
- b) levantamentos, estudos e pesquisas na área da cultura e da arte e de seus vários segmentos;
- c) fornecimento de recursos para o FNC e para fundações culturais com fins específicos ou para museus, bibliotecas, arquivos ou outras entidades de caráter cultural;

V - apoio a outras atividades culturais e artísticas, mediante:

- a) realização de missões culturais no país e no exterior, inclusive através do fornecimento de passagens;
- b) contratação de serviços para elaboração de projetos culturais;

~~e) ações não previstas nos incisos anteriores e consideradas relevantes pela Secretaria da Cultura da Presidência da República – SEC/PR, ouvida a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura – CNIC.~~

c) ações não previstas nos incisos anteriores e consideradas relevantes pelo Ministro de Estado da Cultura, consultada a Comissão Nacional de Apoio à Cultura. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

CAPÍTULO II

Do Fundo Nacional da Cultura (FNC)

Art. 4º Fica ratificado o Fundo de Promoção Cultural, criado pela Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, que passará a denominar-se Fundo Nacional da Cultura (FNC), com o objetivo de captar e destinar recursos para projetos culturais compatíveis com as finalidades do Pronac e de:

I - estimular a distribuição regional equitativa dos recursos a serem aplicados na execução de projetos culturais e artísticos;

II - favorecer a visão interestadual, estimulando projetos que explorem propostas culturais conjuntas, de enfoque regional;

III - apoiar projetos dotados de conteúdo cultural que enfatizem o aperfeiçoamento profissional e artístico dos recursos humanos na área da cultura, a criatividade e a diversidade cultural brasileira;

IV - contribuir para a preservação e proteção do patrimônio cultural e histórico brasileiro;

V - favorecer projetos que atendam às necessidades da produção cultural e aos interesses da coletividade, aí considerados os níveis qualitativos e quantitativos de atendimentos às demandas culturais existentes, o caráter multiplicador dos projetos através de seus aspectos sócio-culturais e a priorização de projetos em áreas artísticas e culturais com menos possibilidade de desenvolvimento com recursos próprios.

~~§ 1º O FNC será administrado pela Secretaria da Cultura da Presidência da República – SEC/PR e gerido por seu titular, assessorado por um comitê constituído dos diretores da SEC/PR e dos presidentes das entidades supervisionadas, para cumprimento do Programa de Trabalho Anual aprovado pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura – CNIC de que trata o art. 32 desta Lei, segundo os princípios estabelecidos nos artigos 1º e 3º da mesma.~~

~~§ 2º Os recursos do FNC serão aplicados em projetos culturais submetidos com parecer da entidade supervisionada competente na área do projeto, ao Comitê Assessor, na forma que dispuser o regulamento.~~

§ 1º O FNC será administrado pelo Ministério da Cultura e gerido por seu titular, para cumprimento do Programa de Trabalho Anual, segundo os princípios estabelecidos nos arts. 1º e 3º. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 2º Os recursos do FNC somente serão aplicados em projetos culturais após aprovados, com parecer do órgão técnico competente, pelo Ministro de Estado da Cultura. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 3º Os projetos aprovados serão acompanhados e avaliados tecnicamente pelas entidades supervisionadas, cabendo a execução financeira à SEC/PR.

§ 4º Sempre que necessário, as entidades supervisionadas utilizarão peritos para análise e parecer sobre os projetos, permitida a indenização de despesas com o deslocamento, quando houver, e respectivos pró-labore e ajuda de custos, conforme ficar definido no regulamento.

§ 5º O Secretário da Cultura da Presidência da República designará a unidade da estrutura básica da SEC/PR que funcionará como secretaria executiva do FNC.

~~§ 6º Os recursos do FNC não poderão ser utilizados para despesas de manutenção administrativa da SEC/PR.~~

§ 6º Os recursos do FNC não poderão ser utilizados para despesas de manutenção administrativa do Ministério da Cultura, exceto para a aquisição ou locação de equipamentos e bens necessários ao cumprimento das finalidades do Fundo. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 7º Ao término do projeto, a SEC/PR efetuará uma avaliação final de forma a verificar a fiel aplicação dos recursos, observando as normas e procedimentos a serem definidos no regulamento desta lei, bem como a legislação em vigor.

§ 8º As instituições públicas ou privadas receptoras de recursos do FNC e executoras de projetos culturais, cuja avaliação final não for aprovada pela SEC/PR, nos termos do parágrafo anterior, ficarão inabilitadas pelo prazo de três anos ao recebimento de novos recursos, ou enquanto a SEC/PR não proceder a reavaliação do parecer inicial.

Art. 5º O FNC é um fundo de natureza contábil, com prazo indeterminado de duração, que funcionará sob as formas de apoio a fundo perdido ou de empréstimos reembolsáveis, conforme estabelecer o regulamento, e constituído dos seguintes recursos:

I - recursos do Tesouro Nacional;

II - doações, nos termos da legislação vigente;

III - legados;

IV - subvenções e auxílios de entidades de qualquer natureza, inclusive de organismos internacionais;

V - saldos não utilizados na execução dos projetos a que se referem o Capítulo IV e o presente capítulo desta lei;

VI - devolução de recursos de projetos previstos no Capítulo IV e no presente capítulo desta lei, e não iniciados ou interrompidos, com ou sem justa causa;

VII - um por cento da arrecadação dos Fundos de Investimentos Regionais, a que se refere a Lei nº 8.167, de 16 de janeiro de 1991, obedecida na aplicação a respectiva origem geográfica regional;

~~VIII - um por cento da arrecadação bruta das loterias federais, deduzindo-se este valor do montante destinado aos prêmios;~~

~~VIII - um por cento da arrecadação bruta dos concursos de prognósticos e loterias federais e similares cuja realização estiver sujeita a autorização federal, deduzindo-se este valor do montante destinados aos prêmios; (Redação dada pela Lei nº 9.312, de 1996) (Regulamento)~~

VIII - Três por cento da arrecadação bruta dos concursos de prognósticos e loterias federais e similares cuja realização estiver sujeita a autorização federal, deduzindo-se este valor do montante destinados aos prêmios; (Redação dada pela Lei nº 9.999, de 2000)

IX - reembolso das operações de empréstimo realizadas através do fundo, a título de financiamento reembolsável, observados critérios de remuneração que, no mínimo, lhes preserve o valor real;

X - resultado das aplicações em títulos públicos federais, obedecida a legislação vigente sobre a matéria;

XI - conversão da dívida externa com entidades e órgãos estrangeiros, unicamente mediante doações, no limite a ser fixado pelo Ministro da Economia, Fazenda e Planejamento, observadas as normas e procedimentos do Banco Central do Brasil;
XII - saldos de exercícios anteriores; XIII recursos de outras fontes.

Art. 6º O FNC financiará até oitenta por cento do custo total de cada projeto, mediante comprovação, por parte do proponente, ainda que pessoa jurídica de direito público, da circunstância de dispor do montante remanescente ou estar habilitado à obtenção do respectivo financiamento, através de outra fonte devidamente identificada, exceto quanto aos recursos com destinação especificada na origem.

§ 1º (Vetado)

§ 2º Poderão ser considerados, para efeito de totalização do valor restante, bens e serviços oferecidos pelo proponente para implementação do projeto, a serem devidamente avaliados pela SEC/PR.

Art. 7º A SEC/PR estimulará, através do FNC, a composição, por parte de instituições financeiras, de carteiras para financiamento de projetos culturais, que levem em conta o caráter social da iniciativa, mediante critérios, normas, garantias e taxas de juros especiais a serem aprovados pelo Banco Central do Brasil.

CAPÍTULO III

Dos Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart)

Art. 8º Fica autorizada a constituição de Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart), sob a forma de condomínio, sem personalidade jurídica, caracterizando comunhão de recursos destinados à aplicação em projetos culturais e artísticos.

~~Art. 9º São considerados projetos culturais e artísticos, para fins de aplicação de recursos dos FICART, além de outros que assim venham a ser declarados pela CNIC:~~

Art. 9º São considerados projetos culturais e artísticos, para fins de aplicação de recursos do FICART, além de outros que venham a ser declarados pelo Ministério da Cultura: (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

I - a produção comercial de instrumentos musicais, bem como de discos, fitas, vídeos, filmes e outras formas de reprodução fonovideográficas;

II - a produção comercial de espetáculos teatrais, de dança, música, canto, circo e demais atividades congêneres;

III - a edição comercial de obras relativas às ciências, às letras e às artes, bem como de obras de referência e outras de cunho cultural;

IV - construção, restauração, reparação ou equipamento de salas e outros ambientes destinados a atividades com objetivos culturais, de propriedade de entidades com fins lucrativos;

~~V - outras atividades comerciais ou industriais, de interesse cultural, assim consideradas pela SEC/PR, ouvida a CNIC.~~

V - outras atividades comerciais ou industriais, de interesse cultural, assim consideradas pelo Ministério da Cultura. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

Art. 10. Compete à Comissão de Valores Mobiliários, ouvida a SEC/PR, disciplinar a constituição, o funcionamento e a administração dos Ficart, observadas as disposições desta lei e as normas gerais aplicáveis aos fundos de investimento.

Art. 11. As quotas dos Ficart, emitidas sempre sob a forma nominativa ou escritural, constituem valores mobiliários sujeitos ao regime da [Lei nº 6.385, de 7 de dezembro de 1976](#).

Art. 12. O titular das quotas de Ficart:

I - não poderá exercer qualquer direito real sobre os bens e direitos integrantes do patrimônio do fundo;

II - não responde pessoalmente por qualquer obrigação legal ou contratual, relativamente aos empreendimentos do fundo ou da instituição administradora, salvo quanto à obrigação de pagamento do valor integral das quotas subscritas.

Art. 13. A instituição administradora de Ficart compete:

I - representá-lo ativa e passivamente, judicial e extrajudicialmente;

II - responder pessoalmente pela evicção de direito, na eventualidade da liquidação deste.

Art. 14. Os rendimentos e ganhos de capital auferidos pelos Ficart ficam isentos do imposto sobre operações de crédito, câmbio e seguro, assim como do imposto sobre renda e proventos de qualquer natureza. ([Vide Lei nº 8.894, de 1994](#))

Art. 15. Os rendimentos e ganhos de capital distribuídos pelos Ficart, sob qualquer forma, sujeitam-se à incidência do imposto sobre a renda na fonte à alíquota de vinte e cinco por cento.

Parágrafo único. Ficam excluídos da incidência na fonte de que trata este artigo, os rendimentos distribuídos a beneficiário pessoas jurídicas tributadas com base no lucro real, os quais deverão ser computados na declaração anual de rendimentos.

Art. 16. Os ganhos de capital auferidos por pessoas físicas ou jurídicas não tributadas com base no lucro real, inclusive isentas, decorrentes da alienação ou resgate de quotas dos Ficart, sujeitam-se à incidência do imposto sobre a renda, à mesma alíquota prevista para a tributação de rendimentos obtidos na alienação ou resgate de quotas de fundos mútuos de ações.

§ 1º Considera-se ganho de capital a diferença positiva entre o valor de cessão ou resgate da quota e o custo médio atualizado da aplicação, observadas as datas de aplicação, resgate ou cessão, nos termos da legislação pertinente.

§ 2º O ganho de capital será apurado em relação a cada resgate ou cessão, sendo permitida a compensação do prejuízo havido em uma operação com o lucro obtido em outra, da mesma ou diferente espécie, desde que de renda variável, dentro do mesmo exercício fiscal.

§ 3º O imposto será pago até o último dia útil da primeira quinzena do mês subsequente àquele em que o ganho de capital foi auferido.

§ 4º Os rendimentos e ganhos de capital a que se referem o caput deste artigo e o artigo anterior, quando auferidos por investidores residentes ou domiciliados no exterior, sujeitam-se à tributação pelo imposto sobre a renda, nos termos da legislação aplicável a esta classe de contribuintes.

Art. 17. O tratamento fiscal previsto nos artigos precedentes somente incide sobre os rendimentos decorrentes de aplicações em Ficart que atendam a todos os requisitos previstos na presente lei e na respectiva regulamentação a ser baixada pela Comissão de Valores Mobiliários.

Parágrafo único. Os rendimentos e ganhos de capital auferidos por Ficart, que deixem de atender aos requisitos específicos desse tipo de fundo, sujeitar-se-ão à tributação prevista no artigo 43 da Lei nº 7.713, de 22 de dezembro de 1988.

CAPÍTULO IV Do Incentivo a Projetos Culturais

~~Art. 18 Com o objetivo de incentivar as atividades culturais, a União facultará às pessoas físicas ou jurídicas a opção pela aplicação de parcelas do Imposto sobre a Renda a título de doações ou patrocínios, tanto no apoio direto a projetos culturais apresentados por pessoas físicas ou por pessoas jurídicas de natureza cultural, de caráter privado, como através de contribuições ao FNC, nos termos do artigo 5º inciso II desta Lei, desde que os projetos atendam aos critérios estabelecidos no art. 1º desta Lei, em torno dos quais será dada prioridade de execução pela CNIC.~~

Art. 18. Com o objetivo de incentivar as atividades culturais, a União facultará às pessoas físicas ou jurídicas a opção pela aplicação de parcelas do Imposto sobre a Renda, a título de doações ou patrocínios, tanto no apoio direto a projetos culturais apresentados por pessoas físicas ou por pessoas jurídicas de natureza cultural, como através de contribuições ao FNC, nos termos do art. 5o, inciso II, desta Lei, desde que os projetos atendam aos critérios estabelecidos no art. 1o desta Lei. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 1o Os contribuintes poderão deduzir do imposto de renda devido as quantias efetivamente despendidas nos projetos elencados no § 3o, previamente aprovados pelo Ministério da Cultura, nos limites e nas condições estabelecidos na legislação do imposto de renda vigente, na forma de: (Incluído pela Lei nº 9.874, de 1999)

- a) doações; e (Incluída pela Lei nº 9.874, de 1999)
- b) patrocínios. (Incluída pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 2o As pessoas jurídicas tributadas com base no lucro real não poderão deduzir o valor da doação ou do patrocínio referido no parágrafo anterior como despesa operacional. (Incluído pela Lei nº 9.874, de 1999)

~~§ 3o As doações e os patrocínios na produção cultural, a que se refere o § 1o, atenderão exclusivamente aos seguintes segmentos: (Incluído pela Lei nº 9.874, de 1999)~~

- ~~a) artes cênicas; (Incluída pela Lei nº 9.874, de 1999)~~
- ~~b) livros de valor artístico, literário ou humanístico; (Incluída pela Lei nº 9.874, de 1999)~~
- ~~c) música erudita ou instrumental; (Incluída pela Lei nº 9.874, de 1999)~~
- ~~d) circulação de exposições de artes plásticas; (Incluída pela Lei nº 9.874, de 1999)~~
- ~~e) doações de acervos para bibliotecas públicas e para museus. (Incluída pela Lei nº 9.874, de 1999)~~

§ 3o As doações e os patrocínios na produção cultural, a que se refere o § 1o, atenderão exclusivamente aos seguintes segmentos: (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)

- a) artes cênicas; (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)

- b) livros de valor artístico, literário ou humanístico; (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)
- c) música erudita ou instrumental; (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)
- d) exposições de artes visuais; (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)
- e) doações de acervos para bibliotecas públicas, museus, arquivos públicos e cinematecas, bem como treinamento de pessoal e aquisição de equipamentos para a manutenção desses acervos; (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)
- f) produção de obras cinematográficas e videofonográficas de curta e média metragem e preservação e difusão do acervo audiovisual; e (Incluída pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)
- g) preservação do patrimônio cultural material e imaterial. (Incluída pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)
- h) construção e manutenção de salas de cinema e teatro, que poderão funcionar também como centros culturais comunitários, em Municípios com menos de 100.000 (cem mil) habitantes. (Incluído pela Lei nº 11.646, de 2008)

~~Art. 19. Os projetos culturais previstos nesta Lei serão apresentados à SEC/PR, ou a quem esta delegar a atribuição, acompanhados de planilha de custos, para aprovação de seu enquadramento nos objetivos do PRONAC e posterior encaminhamento à CNIC para decisão final.~~

~~§ 1º No prazo máximo de noventa dias do seu recebimento poderá a SEC/PR notificar o proponente do projeto de não fazer jus aos benefícios pretendidos, informando os motivos da decisão.~~

~~§ 2º Da notificação a que se refere o parágrafo anterior, caberá recurso à CNIC, que deverá decidir no prazo de sessenta dias.~~

Art. 19. Os projetos culturais previstos nesta Lei serão apresentados ao Ministério da Cultura, ou a quem este delegar atribuição, acompanhados do orçamento analítico, para aprovação de seu enquadramento nos objetivos do PRONAC. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 1º O proponente será notificado dos motivos da decisão que não tenha aprovado o projeto, no prazo máximo de cinco dias. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 2º Da notificação a que se refere o parágrafo anterior, caberá pedido de reconsideração ao Ministro de Estado da Cultura, a ser decidido no prazo de sessenta dias. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 3º (Vetado)

§ 4º (Vetado)

§ 5º (Vetado)

§ 6º A aprovação somente terá eficácia após publicação de ato oficial contendo o título do projeto aprovado e a instituição por ele responsável, o valor autorizado para obtenção de doação ou patrocínio e o prazo de validade da autorização.

~~§ 7º A SEC/PR publicará anualmente, até 28 de fevereiro, o montante de recursos autorizados no exercício anterior pela CNIC, nos termos do disposto nesta Lei, devidamente discriminados por beneficiário.~~

§ 7º O Ministério da Cultura publicará anualmente, até 28 de fevereiro, o montante dos recursos autorizados pelo Ministério da Fazenda para a renúncia fiscal no exercício

anterior, devidamente discriminados por beneficiário. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 8º Para a aprovação dos projetos será observado o princípio da não-concentração por segmento e por beneficiário, a ser aferido pelo montante de recursos, pela quantidade de projetos, pela respectiva capacidade executiva e pela disponibilidade do valor absoluto anual de renúncia fiscal. (Incluído pela Lei nº 9.874, 1999)

Art. 20. Os projetos aprovados na forma do artigo anterior serão, durante sua execução, acompanhados e avaliados pela SEC/PR ou por quem receber a delegação destas atribuições.

§ 1º A SEC/PR, após o término da execução dos projetos previstos neste artigo, deverá, no prazo de seis meses, fazer uma avaliação final da aplicação correta dos recursos recebidos, podendo inabilitar seus responsáveis pelo prazo de até três anos.

~~§ 2º Da Decisão da SEC/PR caberá recurso à CNIC, que decidirá no prazo de sessenta dias.~~

§ 2º Da decisão a que se refere o parágrafo anterior, caberá pedido de reconsideração ao Ministro de Estado da Cultura, a ser decidido no prazo de sessenta dias. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 3º O Tribunal de Contas da União incluirá em seu parecer prévio sobre as contas do Presidente da República análise relativa a avaliação de que trata este artigo.

Art. 21. As entidades incentivadoras e captadoras de que trata este Capítulo deverão comunicar, na forma que venha a ser estipulada pelo Ministério da Economia, Fazenda e Planejamento, e SEC/PR, os aportes financeiros realizados e recebidos, bem como as entidades captadoras efetuar a comprovação de sua aplicação.

Art. 22. Os projetos enquadrados nos objetivos desta lei não poderão ser objeto de apreciação subjetiva quanto ao seu valor artístico ou cultural.

Art. 23. Para os fins desta lei, considera-se:

I - (Vetado)

II - patrocínio: a transferência de numerário, com finalidade promocional ou a cobertura, pelo contribuinte do imposto sobre a renda e proventos de qualquer natureza, de gastos, ou a utilização de bem móvel ou imóvel do seu patrimônio, sem a transferência de domínio, para a realização, por outra pessoa física ou jurídica de atividade cultural com ou sem finalidade lucrativa prevista no art. 3º desta lei.

§ 1º Constitui infração a esta Lei o recebimento pelo patrocinador, de qualquer vantagem financeira ou material em decorrência do patrocínio que efetuar.

§ 2º As transferências definidas neste artigo não estão sujeitas ao recolhimento do Imposto sobre a Renda na fonte.

Art. 24. Para os fins deste Capítulo, equiparam-se a doações, nos termos do regulamento:

I - distribuições gratuitas de ingressos para eventos de caráter artístico-cultural por pessoa jurídica a seus empregados e dependentes legais;

II - despesas efetuadas por pessoas físicas ou jurídicas com o objetivo de conservar, preservar ou restaurar bens de sua propriedade ou sob sua posse legítima, tombados pelo Governo Federal, desde que atendidas as seguintes disposições:

- a) preliminar definição, pelo Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural - IBPC, das normas e critérios técnicos que deverão reger os projetos e orçamentos de que trata este inciso;
- b) aprovação prévia, pelo IBPC, dos projetos e respectivos orçamentos de execução das obras;
- c) posterior certificação, pelo referido órgão, das despesas efetivamente realizadas e das circunstâncias de terem sido as obras executadas de acordo com os projetos aprovados.

Art. 25. Os projetos a serem apresentados por pessoas físicas ou pessoas jurídicas, de natureza cultural para fins de incentivo, objetivarão desenvolver as formas de expressão, os modos de criar e fazer, os processos de preservação e proteção do patrimônio cultural brasileiro, e os estudos e métodos de interpretação da realidade cultural, bem como contribuir para propiciar meios, à população em geral, que permitam o conhecimento dos bens de valores artísticos e culturais, compreendendo, entre outros, os seguintes segmentos:

I - teatro, dança, circo, ópera, mímica e congêneres;

II - produção cinematográfica, videográfica, fotográfica, discográfica e congêneres;

III - literatura, inclusive obras de referência;

IV - música;

V - artes plásticas, artes gráficas, gravuras, cartazes, filatelia e outras congêneres;

VI - folclore e artesanato;

VII - patrimônio cultural, inclusive histórico, arquitetônico, arqueológico, bibliotecas, museus, arquivos e demais acervos;

VIII - humanidades; e

IX - rádio e televisão, educativas e culturais, de caráter não-comercial.

~~Parágrafo único. Os projetos culturais relacionados com os segmentos culturais do inciso II deste artigo deverão beneficiar, única e exclusivamente, produções independentes conforme definir o regulamento desta Lei.~~

Parágrafo único. Os projetos culturais relacionados com os segmentos do inciso II deste artigo deverão beneficiar exclusivamente as produções independentes, bem como as produções culturais-educativas de caráter não comercial, realizadas por empresas de rádio e televisão. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

Art. 26. O doador ou patrocinador poderá deduzir do imposto devido na declaração do Imposto sobre a Renda os valores efetivamente contribuídos em favor de projetos culturais aprovados de acordo com os dispositivos desta Lei, tendo como base os seguintes percentuais: (Vide arts. 5º e 6º, Inciso II da Lei nº 9.532 de, 1997)

I - no caso das pessoas físicas, oitenta por cento das doações e sessenta por cento dos patrocínios;

II - no caso das pessoas jurídicas tributadas com base no lucro real, quarenta por cento das doações e trinta por cento dos patrocínios.

§ 1º A pessoa jurídica tributada com base no lucro real poderá abater as doações e patrocínios como despesa operacional.

§ 2º O valor máximo das deduções de que trata o **caput** deste artigo será fixado anualmente pelo Presidente da República, com base em um percentual da renda tributável das pessoas físicas e do imposto devido por pessoas jurídicas tributadas com base no lucro real.

§ 3º Os benefícios de que trata este artigo não excluem ou reduzem outros benefícios, abatimentos e deduções em vigor, em especial as doações a entidades de utilidade pública efetuadas por pessoas físicas ou jurídicas.

§ 4º (VETADO)

§ 5º O Poder Executivo estabelecerá mecanismo de preservação do valor real das contribuições em favor de projetos culturais, relativamente a este Capítulo.

Art. 27. A doação ou o patrocínio não poderá ser efetuada a pessoa ou instituição vinculada ao agente.

§ 1º Consideram-se vinculados ao doador ou patrocinador:

- a) a pessoa jurídica da qual o doador ou patrocinador seja titular, administrador, gerente, acionista ou sócio, na data da operação, ou nos doze meses anteriores;
- b) o cônjuge, os parentes até o terceiro grau, inclusive os afins, e os dependentes do doador ou patrocinador ou dos titulares, administradores, acionistas ou sócios de pessoa jurídica vinculada ao doador ou patrocinador, nos termos da alínea anterior;
- c) outra pessoa jurídica da qual o doador ou patrocinador seja sócio.

~~§ 2º. Não se consideram vinculadas as instituições culturais sem fins lucrativos, criadas pelo doador ou patrocinador, desde que, devidamente constituídas e em funcionamento, na forma da legislação em vigor e aprovadas pela CNIC.~~

§ 2º Não se consideram vinculadas as instituições culturais sem fins lucrativos, criadas pelo doador ou patrocinador, desde que devidamente constituídas e em funcionamento, na forma da legislação em vigor. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

Art. 28. Nenhuma aplicação dos recursos previstos nesta Lei poderá ser feita através de qualquer tipo de intermediação.

~~Parágrafo único. A contratação de serviços necessários à elaboração de projetos para obtenção de doação, patrocínio ou investimentos não configura a intermediação referida neste artigo.~~

Parágrafo único. A contratação de serviços necessários à elaboração de projetos para a obtenção de doação, patrocínio ou investimento, bem como a captação de recursos ou a sua execução por pessoa jurídica de natureza cultural, não configura a intermediação referida neste artigo. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

Art. 29. Os recursos provenientes de doações ou patrocínios deverão ser depositados e movimentados, em conta bancária específica, em nome do beneficiário, e a respectiva prestação de contas deverá ser feita nos termos do regulamento da presente Lei.

Parágrafo único. Não serão consideradas, para fins de comprovação do incentivo, as contribuições em relação às quais não se observe esta determinação.

Art. 30. As infrações aos dispositivos deste capítulo, sem prejuízo das sanções penais cabíveis, sujeitarão o doador ou patrocinador ao pagamento do valor atualizado do Imposto sobre a Renda devido em relação a cada exercício financeiro, além das penalidades e demais acréscimos previstos na legislação que rege a espécie.

~~Parágrafo único. Para os efeitos deste artigo, considera-se solidariamente responsável por inadimplência ou irregularidade verificada a pessoa física ou jurídica proponente do projeto.~~

§ 1º Para os efeitos deste artigo, considera-se solidariamente responsável por inadimplência ou irregularidade verificada a pessoa física ou jurídica proponente do projeto. (Renumerado do parágrafo único pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 2º A existência de pendências ou irregularidades na execução de projetos da

proponente junto ao Ministério da Cultura suspenderá a análise ou concessão de novos incentivos, até a efetiva regularização. [\(Incluído pela Lei nº 9.874, de 1999\)](#)

§ 3o Sem prejuízo do parágrafo anterior, aplica-se, no que couber, cumulativamente, o disposto nos arts. 38 e seguintes desta Lei. [\(Incluído pela Lei nº 9.874, de 1999\)](#)

CAPÍTULO V DAS DISPOSIÇÕES GERAIS E TRANSITÓRIAS

Art. 31. Com a finalidade de garantir a participação comunitária, a representação de artista e criadores no trato oficial dos assuntos da cultura e a organização nacional sistêmica da área, o Governo Federal estimulará a institucionalização de Conselhos de Cultura no Distrito Federal, nos Estados, e nos Municípios.

Art. 32. Fica instituída a Comissão Nacional de incentivo à Cultura - CNIC, com a seguinte composição:

I - o Secretário da Cultura da Presidência da República;

II - os Presidentes das entidades supervisionadas pela SEC/PR;

III - o Presidente da entidade nacional que congrega os Secretários de Cultura das Unidades Federadas;

IV - um representante do empresariado brasileiro;

V - seis representantes de entidades associativas dos setores culturais e artísticos de âmbito nacional.

§ 1o A CNIC será presidida pela autoridade referida no inciso I deste artigo que, para fins de desempate terá o voto de qualidade.

§ 2o Os mandatos, a indicação e a escolha dos representantes a que se referem os incisos IV e V deste artigo, assim como a competência da CNIC, serão estipulados e definidos pelo regulamento desta Lei.

Art. 33. A SEC/PR, com a finalidade de estimular e valorizar a arte e a cultura, estabelecerá um sistema de premiação anual que reconheça as contribuições mais significativas para a área:

I - de artistas ou grupos de artistas brasileiros ou residentes no Brasil, pelo conjunto de sua obra ou por obras individuais;

II - de profissionais da área do patrimônio cultural;

III - de estudiosos e autores na interpretação crítica da cultura nacional, através de ensaios, estudos e pesquisas.

Art. 34. Fica instituída a Ordem do Mérito Cultural, cujo estatuto será aprovado por Decreto do Poder Executivo, sendo que as distinções serão concedidas pelo Presidente da República, em ato solene, a pessoas que, por sua atuação profissional ou como incentivadoras das artes e da cultura, mereçam reconhecimento. [\(Regulamento\)](#)

Art. 35. Os recursos destinados ao então Fundo de Promoção Cultural, nos termos do [art. 1o, § 6o, da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986](#), serão recolhidos ao Tesouro Nacional para aplicação pelo FNC, observada a sua finalidade.

Art. 36. O Departamento da Receita Federal, do Ministério da Economia, Fazenda e Planejamento, no exercício de suas atribuições específicas, fiscalizará a efetiva execução desta Lei, no que se refere à aplicação de incentivos fiscais nela previstos.

Art. 37. O Poder Executivo a fim de atender o disposto no art. 26, § 2o, desta Lei, adequando-o às disposições da Lei de Diretrizes Orçamentárias, enviará, no prazo de 30 dias, Mensagem ao Congresso Nacional, estabelecendo o total da renúncia fiscal e correspondente cancelamento de despesas orçamentárias.

Art. 38. Na hipótese de dolo, fraude ou simulação, inclusive no caso de desvio de objeto, será aplicada, ao doador e ao beneficiário, multa correspondente a duas vezes o valor da vantagem recebida indevidamente.

Art. 39. Constitui crime, punível com a reclusão de dois a seis meses e multa de vinte por cento do valor do projeto, qualquer discriminação de natureza política que atente contra a liberdade de expressão, de atividade intelectual e artística, de consciência ou crença, no andamento dos projetos a que se refere esta Lei.

Art. 40. Constitui crime, punível com reclusão de dois a seis meses e multa de vinte por cento do valor do projeto, obter redução do imposto de renda utilizando-se fraudulentamente de qualquer benefício desta Lei.

§ 1o No caso de pessoa jurídica respondem pelo crime o acionista controlador e os administradores que para ele tenham concorrido.

§ 2o Na mesma pena incorre aquele que, recebendo recursos, bens ou valores em função desta Lei, deixa de promover, sem justa causa, atividade cultural objeto do incentivo.

Art. 41. O Poder Executivo, no prazo de sessenta dias, Regulamentará a presente lei.

Art. 42. Esta lei entra em vigor na data de sua publicação.

Art. 43. Revogam-se as disposições em contrário.

Brasília, 23 de dezembro de 1991; 170º da Independência e 103º da República.

FERNANDO COLLOR
Jarbas Passarinho

Este texto não substitui o publicado no D.O.U. de 24.12.1991

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARNOUW, Erik. *Documentary – a history of the non-fiction film*. Nova York: Oxford University Press, 1993.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre o Cinematógrafo*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.
- CATELLI, Rosana. “O Instituto Nacional de Cinema Educativo: o cinema como meio de comunicação e educação”. In: *Anais do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom*, 2004.
- COORDENAÇÃO DOCTV. *Balanço DOCTV*. Rio de Janeiro: 2006. Disponível em http://www.cultura.gov.br/projetos_especiais/doctv. Acesso em 20/12/2008.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido - tradição e transformação no documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- EDUARDO, Cléber. *DOCTV: Uma outra percepção do documentário na TV*, in *Revista Cinética*. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/doctv.htm>. Acesso em 10/07/2009.
- FIGUEIRÔA, Alexandre; DANTAS, Sergio. “Influências políticas e ideológicas nos documentários audiovisuais produzidos pelo Estado brasileiro – DOCTV”. In: Machado, R.; Soares, R.; Araújo, L. (org). *Estudos de Cinema SOCINE Ano VII*. São Paulo: 2007.
- GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. *O Brasil best seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional*. São Paulo: Editora SENAC, 2003.
- LABAKI, Amir. *É Tudo Verdade - reflexões sobre a cultura do documentário*. São Paulo: Francis, 2005.
- _____. *Introdução ao Documentário Brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.
- _____; MOURÃO, Maria Dora (org). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MOREL, Marco Aurélio. “Cinema e linguagem: o cinema poético em “O Zero não é Vazio”, de Marcelo Masagão e Andréa Menezes (2005)”. In: *Travessia #4*. Disponível em

http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_004/apresenta.htm. Acesso em 22/05/2009.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teoria Contemporânea do Cinema - Documentário e Narratividade Ficcional (Volume II)*. São Paulo: SENAC, 2005.

_____. “O Que É Documentário?”. In: Ramos, Fernão e outros (org). *Estudos de Cinema 2000 - SOCINE*. Porto Alegre: Sulinas, 2001.

_____. “Mauro Documentarista”. In: *Revista USP*. São Paulo: n. 63, p. 157-168, 2004.

_____; MIRANDA, Luis Felipe (org). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. Verbetes: DOCUMENTÁRIO MUDO e DOCUMENTÁRIO SONORO. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

_____. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Editora SENAC, p. 92, 2008.

SADDI, L.; PEREIRA, V. “Políticas públicas de incentivo ao audiovisual no Brasil como espaço de cidadania e inclusão social: o caso da produção documentária estatal no DOCTV”. In: *Caderno de Resumos do III Encontro de Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi*. São Paulo: 2008.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.

SILVA, Patrícia Rebello da. “DOCTV: Modulações Biopolíticas de um país”. In: *XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*. 2009.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). *Documentário no Brasil - tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.