
Panorama do documentário no Brasil

Gustavo Soranz Gonçalves

Centro Universitário do Norte – Uninorte/Amazonas

soranz@yahoo.com

Resumo: Este texto traça o panorama histórico da realização de documentários no Brasil, desde a chegada do cinema ao país, passando pelas fases mais significativas da sua produção, sua evolução estética e seu fortalecimento enquanto gênero. Apresenta-se uma relação dos principais nomes da produção documental brasileira e de obras de referência do gênero.

Palavras-chave: documentários; Brasil; História.

Resumen: Este texto traza el panorama histórico de la realización de documentales en Brasil, desde la llegada del cine al país, pasando por las fases más significativas de su producción, su evolución estética y su consolidación como género. Asimismo, el texto presenta los principales nombres de la producción documental brasileña y de las obras de referencia del género.

Palabras clave: documentales; Brasil; Historia.

Abstract: This text presents an historical view of documentary filmmaking in Brazil, from the arrival of cinema in the country, through the most significant phases of its production, its aesthetic evolution and its strengthening as a genre. Also, this text presents the main names in Brazilian documentary production and its main films.

Keywords: Documentaries; Brazil; History.

Résumé: Ce texte présente une vue historique de la production documentaire au Brésil, depuis l'apparition du cinéma dans ce pays, en passant pour les phases les plus significatives de sa production, son évolution esthétique et son renforcement comme genre. Ce texte présente également les auteurs les plus importants de la production documentaire brésilienne et ses films les plus représentatifs.

Mots-clés: Documentaire; Brésil; histoire du cinéma; cinéma brésilien.

O cinema chega ao Brasil no ano de 1896, inicialmente com exibições no Rio de Janeiro e, depois, em São Paulo, seguindo para outras cidades importantes. A novidade veio integrar espetáculos de teatro de variedades e dos cafés-concertos. A primeira sala fixa de exibição encontrava-se no Rio de Janeiro e tinha como principal dono um imigrante italiano chamado Pascoal Segreto. A exibição de imagens em movimento fazia muito sucesso e em busca de renovar o repertório e qualificar tecnicamente as salas exibidoras realizavam viagens constantes para Paris ou Nova Iorque. Numa dessas viagens, Afonso Segreto, irmão de Pascoal, realizou a primeira imagem do cinema brasileiro, filmando a Baía da Guanabara, no Rio de Janeiro, a bordo do navio “Brésil”, que retornava de Paris. Essas tomadas documentais eram conhecidas como “tomadas de vista” e prevaleceram até o ano de 1908. Essas pequenas produções eram realizadas por todo o país com temáticas regionalistas, mostrando as belezas, costumes e tradições das diferentes regiões. A maioria dos realizadores no início do século XX era de estrangeiros, principalmente europeus, geralmente fotógrafos que se converteram em cinegrafistas.

Devido à falta de infra-estruturas nas cidades brasileiras, durante as décadas de 10 e 20, predominou a produção de um cinema natural, com a produção de documentários e cine-jornais a fim de levantar recursos para a produção de filmes ficcionais.

Logo, as câmeras cinematográficas foram incorporadas ao material de trabalho de antropólogos que viajavam pelo país para registrar e documentar populações indígenas. Assim, os filmes etnográficos levavam ao Brasil urbano imagens de um país imenso e desconhecido, divulgando as ações oficiais de integração nacional e a imagem idealizada de um índio ainda selvagem. Destaca-se neste contexto a Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas, conhecida como Comissão Rondon, que realizou uma série de filmes com registros oriundos das suas expedições. Os filmes contavam quase sempre com direção do major Luiz Thomaz Reis, que operava a câmera, revelava e montava os filmes. Além da grande noção de narrativa ci-

nematográfica evidenciada nestes trabalhos, destacam-se as soluções originais no processo de revelação dos negativos em plena floresta. O filme *Rituais e Festas Bororo*, de 1917, é considerado pela crítica cinematográfica como uma das primeiras experiências de sucesso na montagem cinematográfica do cinema brasileiro, além de um dos primeiros filmes antropológicos do mundo.

Além do registro expedicionário, o cinema de propaganda também se mostrou eficaz em mostrar as belezas naturais do Brasil para um público estrangeiro interessado em suas imagens exóticas. Podemos destacar a produção de Silvino Santos no Estado do Amazonas, que vivia a fase próspera de exportação de borracha para o mercado mundial. Patrocinado por um poderoso empresário local, Silvino Santos filmou entre 1920 e 1935 mais de 10 filmes de curta-metragem exibidos comercialmente, além de 2 longas, sendo o filme *No Paiz das Amazonas*, produção de 1922, seu trabalho mais importante. Com o passar dos anos e a contínua produção cinematográfica no período áureo da economia local, os filmes de Silvino aprofundam um olhar sobre a região amazônica, superando os limites dos filmes de propaganda para constituírem-se em importantes registros antropológicos da região.

Dentre os clássicos do período mudo, o filme *São Paulo, a Sinfonia da Metrópole*, longa-metragem dirigido, em 1929, por Rudolf Rex Lustig e Adalberto Kemeny, retrata um dia na cidade de São Paulo e sua crescente urbanização, nitidamente inspirado pelo filme de 1927, *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole*, de Walther Ruttmann; e o média-metragem *Lampião, Rei do Cangaço*, dirigido, em 1936, pelo fotógrafo Benjamim Abrahão, cujas imagens remanescentes estão presentes em muitos filmes com temática nordestina e são referência fundamental para a formação imagética do gênero cangaço.

Em 1936, o governo federal cria o Instituto Nacional do Cinema Educativo, conhecido como INCE, inspirado em experiências semelhantes surgidas no mesmo período em países como Alemanha, Itália, França e URSS. Fruto do esforço do antropólogo Edgar Roquette-Pinto, que teve papel fundamental também na iniciação do rádio no Brasil. O Instituto pretendia mostrar uma imagem positivista do Brasil, com intenção de democratizar o conhecimento partindo das classes intelectualizadas para as desfavorecidas. Por 30 anos, a direção do INCE ficou a cargo do cineasta Humberto Mauro, que já tinha uma história importante no

cinema ficcional na cidade de Cataguases/MG, sendo referência para um cinema essencialmente brasileiro.

Mauro realizou 354 filmes educativos curtos no período e, apesar da natureza oficial e didática do material produzido, conseguiu imprimir uma estética pessoal à maioria de seus trabalhos, além de tornar o INCE num fértil centro de produção de curtas e médias-metragens.

São produzidas séries de documentários rurais, de fauna e flora, de instituições e de cerimônias oficiais, mas predominam os filmes científicos. Em 1945, Mauro inicia a série de documentários denominada *Brasilianas*, com sete filmes de curta-metragem, que registram canções tradicionais do folclore brasileiro.

A produção do INCE entre as décadas de 30 e 60 não se restringe a Humberto Mauro. a partir dos anos 50, vários diretores têm seus filmes financiados pelo Instituto, como é o caso de Jurandyr Passos Noronha, que filma intensamente durante as décadas de 30 e 70, com destaque para o longa-metragem *Panorama do Cinema Brasileiro*, de 1968. Outros órgãos públicos federais também se destacaram na produção de documentários, entre eles o DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda e o Serviço de Informação do Ministério da Agricultura, ainda que estes órgãos estivessem muito comprometidos com a visão oficial do governo que dirigia o país naquele período.

No moderno documentário brasileiro surgido nos anos 60, a temática exótica das florestas e seus povos dá lugar a uma temática que busca refletir sobre o subdesenvolvimento do país e a desigualdade social. Surgem alguns filmes que irão antecipar questões estéticas caras à formação do movimento do cinema novo. Paulo César Saraceni dirige, em conjunto com Mário Carneiro, o pioneiro *Arraial do Cabo*, de 1959. No ano seguinte, Linduarte Noronha dirige *Aruanda*, um marco do cinema documental brasileiro.

A conjuntura política do Brasil no período motiva a realização de inúmeros filmes, que voltam o olhar para o interior do país, na busca da valorização das questões regionais, com temas voltados às manifestações da cultura, economia e religiosidade popular. O documentário se fortalece como gênero influenciado pela linguagem do cinema verdade/direto, distanciando-se da abordagem educativa-cientificista.

A partir da realização de um seminário pela UNESCO (*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*) e Divisão de

Assuntos Culturais do Itamaraty em 1962, que levou ao Rio de Janeiro o documentarista sueco Arne Sucksdorff, as técnicas do cinema-verdade se difundiriam na prática cinematográfica. Estiveram presentes ao evento alguns jovens que teriam papel de destaque no desenvolvimento do cinema brasileiro, como Arnaldo Jabor, Eduardo Escorel, Dib Lutfi, Antônio Carlos Fontoura, Luiz Carlos Saldanha, Vladimir Herzog, Alberto Sabá, Domingos de Oliveira, Oswaldo Caldeira, David Neves e Gustavo Dahl, entre outros. Sucksdorff leva consigo dois gravadores Nagra e surgem, então, os filmes que passam a explorar o som direto na narrativa. *Maioria Absoluta*, de Leon Hirszman, 1964, *Integração Racial*, de Paulo César Saraceni, 1964, e *O Circo*, 1965, de Arnaldo Jabor, destacam-se como filmes realizados segundo técnicas do cinema-direto.

Em São Paulo, surge também um grupo de documentaristas que, além do já citado Vladimir Herzog, conta com João Batista de Andrade, Maurice Capovilla, Sérgio Muniz e Renato Tapajós. Esse grupo manteve contato com a escola Argentina de documentários, por meio de Fernando Birri, criador do Instituto de Cinematografia da Universidade do Litoral, em Santa Fé, Argentina.

Entre 1964 e 1965, o produtor Thomas Farkas produz quatro médias-metragens: *Viramundo*, de Geraldo Sarno; *Memória do Cangaço*, de Paulo Gil Soares; *Nossa Escola de Samba*, do argentino Manuel Horácio Gimenez e *Subterrâneos do Futebol*, de Maurice Capovilla.

A partir dessa experiência, o produtor desenvolve o que ficou conhecido como Caravana Farkas, um grupo formado por cineastas que se revezavam nas diferentes funções da realização cinematográfica e percorriam o interior do país, documentando suas manifestações mais populares, num esquema sistemático e coletivo de produção. A Caravana produz dezenove documentários de curtas-metragens, entre 1969 e 1971, numa série denominada *A Condição Brasileira*, predominantemente no estilo direto. A maioria dos filmes fica a cargo de Paulo Gil Soares e Geraldo Sarno.

Nesse período, a universidade teve papel fundamental na produção e difusão dos filmes. Apoiados pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), os documentaristas lançavam um olhar crítico sobre a crescente urbanização e industrialização do país, ao mesmo tempo, que valorizavam a cultura popular.

Nesse período, muitos diretores foram perseguidos pelo regime ditatorial e tiveram seus filmes censurados. Eduardo Coutinho inicia, em 1964, as filmagens de *Cabra Marcado para Morrer*, filme interrompido pelo governo militar, que só seria concluído 20 anos depois, tornando-se um marco do documentarismo brasileiro. Em 1966, João Batista de Andrade realiza *Liberdade de Imprensa*, filme apreendido pelo Exército, em 1968, após duas exibições. Tornou-se conhecido praticamente vinte anos depois. Vladimir Carvalho, que tinha participado da produção de *Aruanda*, em 1960, inicia a produção do longa-metragem *O País de São Saruê*, realizado em três etapas: a primeira, em 1966, interrompida pela chuva; a segunda, em 1967, finalizando a fase anterior e, a terceira, em 1970, ano de conclusão do filme. Em 1971, o documentário é vetado sem sugestão de cortes. Ficaria censurado até 1979.

Na tentativa de repercutir os movimentos sociais, ou simplesmente mostrar o povo, surgem filmes como *A Opinião Pública*, 1966, de Arnaldo Jabor e *Nelson Cavaquinho*, 1969, de Leon Hirszman.

No final dos anos 60, a TV se firmava como importante veículo de massas no Brasil. Surgem experiências significativas na busca por formatos de documentários televisivos ou jornalismo investigativo. Em 1972, por iniciativa dos jornalistas Vladimir Herzog e Fernando Pacheco Jordão, é criado o telejornal *A Hora da Notícia*, na TV Cultura de São Paulo, a fim de mostrar o Brasil real, contraposto à imagem oficial criada pelo governo militar e seus filmes institucionais. O cineasta João Batista de Andrade foi chamado para realizar pequenos documentários diários, questionando e exibindo imagens que a ditadura ocultava. Dessas reportagens, destaca-se *Migrantes*, 1972, recuperado posteriormente como um curta metragem autônomo. Após um período de perseguição política, o programa *A Hora da Notícia* termina em 1974. João Batista de Andrade é convidado por Paulo Gil Soares a integrar o grupo de cineastas que formariam a equipe de reportagens especiais da TV Globo de São Paulo. Desse grupo, também fizeram parte Luiz Carlos Maciel, Eduardo Coutinho, Maurice Capovilla, Hermano Penna e Walter Lima Jr. Neste ínterim, surge o Globo Repórter. Derivado de uma série de dez documentários, chamada *Globo Shell Especial*, o Globo Repórter era desvinculado do departamento de jornalismo, totalmente idealizado pelos cineastas, que buscavam revelar o país desconhecido através de uma linguagem experimental e inovadora. Realizado em pe-

lícula com linguagem cinematográfica e autoral. Dessa vasta produção, destacam-se *Caso Norte*, 1977, e *Wilsinho Galiléia*, 1978, de João Batista de Andrade; *Teodorico, o Imperador do Sertão*, 1978, de Eduardo Coutinho e *O Último Dia de Lampião*, 1975, de Maurice Capovilla. O Globo Repórter segue com essa equipe de produção até 1983, quando o filme de 16mm é substituído pelo vídeo e os cineastas são substituídos pelos repórteres. Apesar do período ser de abertura política, rumo a uma democracia, o programa sofreu, por diversas vezes, com a forte censura interna da emissora exibidora.

Muitos cineastas têm a carreira dividida entre obras de ficção e documental. Os já citados Maurice Capovilla, João Batista de Andrade e Walter Lima Jr. têm larga produção documental para cinema e TV, além de importantes trabalhos de ficção em longa-metragem. Destacam-se também nomes como Glauber Rocha, que realiza alguns documentários em curta-metragem, mantendo seu estilo autoral, mesmo em produções em que atuou contratado, como o filme *Amazonas, Amazonas*, 1965, sua primeira experiência com cor. Em 1977 Glauber realiza *Di*, polêmico registro do velório do pintor Di Cavalcanti, que segue proibido pela família do pintor de ser exibido em território brasileiro, filme em que leva ao paroxismo sua verve poética e sua estética revolucionária.

Com produção documental contínua durante sua carreira, Leon Hirszman passeia por diferentes estilos indo do modelo institucional tradicional de *Ecologia*, 1973, à produção de três episódios de *Imagens do Incosciente*, entre 1983 e 1986, quando trata das obras e vidas de internos de uma instituição terapêutica.

Com carreira essencialmente documental, Vladimir Carvalho tem sua carreira dividida em temas que abrangem o homem nordestino de sua terra natal a Paraíba, presente em várias curtas-metragens como *A Pedra da Riqueza*, 1975, e filmes que abordam temas ligados à cidade de Brasília, onde realiza o longa-metragem *Conterrâneos Velhos de Guerra*, 1990.

Em 1974, Arthur Omar realiza o longa-metragem *Triste trópico*, filme que desenvolve experimentações iniciadas em filmes de curta-metragem produzidos anteriormente, questionando o gênero documental enquanto reprodução do real e utilizando uma linguagem experimental, fragmentada e ambígua.

Em 1975, Jorge Bodansky e Orlando Senna realizam o filme *Iracema, uma Transa Amazônica*, onde exploram os limites entre a ficção e o documentário. Estilo que marcaria a carreira de Bodansky, que desenvolve a maior parte da sua carreira em produções para canais de TV estrangeiros, em especial para TV alemã, em parceria constante com o alemão Wolf Gauer. Assuntos relacionados à Floresta Amazônica e a região Norte do Brasil são recorrentes no trabalho da dupla, entre eles *O Terceiro Milênio*, de 1983, onde acompanham um político populista em campanha pelos rincões do Amazonas.

Com ampla produção dividida entre curtas, médias e longas-metragens, Sylvio Back se utiliza constantemente de material de arquivo para realizar seus filmes. Em *Revolução de 30*, 1980, coleta material de dezenove documentários mudos e filmes de ficção dos anos 20 e 30; em *República Guarani*, 1982, reúne material iconográfico por meio de colagem, animação e trechos de filmes para traçar um panorama da república indígena construída a partir de um projeto da ordem dos jesuítas entre 1610 e 1767. Aborda vários outros temas ligados à região Sul do país e a questões históricas.

Sílvio Tendler é outro cineasta que trabalha com material de arquivo, técnica na qual é especialista. Produziu os longas-metragens *Os Anos JK, uma Trajetória Política*, 1976-1980, trabalho de quatro anos de pesquisa, com excelente resultado de bilheteria nas salas de exibição; *Jango*, 1981-1984, entre outros trabalhos em longa-metragem ligados a personalidades históricas, além de algumas incursões na TV.

Entre o final dos anos 80 e o início dos anos 90, período em que o documentário não possuía muita visibilidade, Octávio Bezerra mantém constante produção em longa-metragem com filmes como *Uma Avenida Chamada Brasil*, 1989, onde denunciava a violência e a convulsão social existente nos arredores da Avenida Brasil do Rio de Janeiro e *A Dívida da Vida*, 1992, filme em que questiona as conseqüências para o Brasil da sua elevada dívida externa, com filmagens em vários Estados do país e presença marcante do sociólogo Herbert de Souza, o Betinho.

Com uma narrativa bastante inventiva contrapondo diversas referências imagéticas e sonoras orientadas por uma enfática locução em *off*, Sérgio Bianchi filma *Mato Eles?*, 1982, filme em que ironiza o discurso oficial indigenista. Jorge Furtado realiza *Ilha das Flores*, 1989, desenvolvendo consistente carreira em curta-metragem, com trabalhos que

questionam o estatuto da representação cinematográfica e da abordagem do real, refletindo sobre os encontros e desencontros do documentário com a ficção. Furtado é ainda um dos nomes mais importantes na modernização da televisão brasileira, atuando com roteirista e diretor de especiais e seriados para a Rede Globo.

No início dos anos 80, o Brasil passava por uma reorganização política da sociedade, momento em que surgem diversos movimentos populares, entre eles a Associação Brasileira de Vídeo Popular, conhecida como ABVP. A entidade congrega produtores de todo o país num modelo que pretende conceber termos de produção, linguagem e participação popular. Um de seus fundadores, Luiz Fernando Santoro foi o primeiro membro do Comitê de Cineastas da América Latina ligado ao vídeo. Santoro sempre lutou para incluir o formato em festivais, defendendo que a história recente da América Latina estava sendo contada muito mais em vídeo do que em cinema.

O suporte de vídeo democratiza o acesso à produção de imagens e a expressão da diversidade nacional brasileira. Exemplo disso é a produção do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), com trabalhos produzidos a partir de longos anos de contato com algumas etnias no Norte do Brasil pela antropóloga belga Dominique Gallois e o diretor Vincent Carelli. O trabalho utiliza a produção de vídeos como forma de discussão e debates para criar uma reflexão sobre a identidade dos povos e seu lugar no mundo, sendo os próprios índios autores e realizadores de alguns dos documentários.

Eduardo Coutinho lança sua versão definitiva de *Cabra Marcado para Morrer* em 1984, e passa a se dedicar à produção de documentários de média duração em vídeo. *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*, 1987, e *Boca de Lixo*, 1992, são alguns exemplos, além do longa *O Fio da Memória*, 1991, em 35mm. No final dos anos 90, ele volta ao longa-metragem, trabalhando em vídeo digital, posteriormente ampliado para 35mm, suporte adequado a seu método documental devoto do cinema-verdade, realiza filmes como *Santo Forte*, 1999, e *Edifício Máster*, 2002. É considerado o maior documentarista brasileiro.

Em 1989, surge o programa televisivo *Documento Especial*, produzido e dirigido por Nelson Hoineff, que transitava entre a reportagem e o documentário, buscando levar a realidade das ruas para a TV. Longe da imagem estetizada das grandes emissoras, deu voz aos pobres, ex-

cluídos e marginais, com uma abordagem de cinema-verdade, longe do sensacionalismo barato. Existiu até 1997, com passagens pela Rede Manchete, SBT e Rede Bandeirantes.

É na produção televisiva que Walter Salles inicia sua carreira, realizando os documentários *Japão, uma Viagem no Tempo*, 1986, e *Franz Krajcberg - o Poeta dos Vestígios*, 1987. Produz as séries *China, o Império do Centro*, 1987, e *América*, 1988, que seriam dirigidas por seu irmão João Moreira Salles. Em meados dos anos 90, a TV a cabo se fortalece e surge como parceira em co-produções e exibições. João Moreira Salles co-dirige, com Kátia Lund, o filme *Notícias de uma Guerra Particular*, 1999.

Nelson Pereira dos Santos também realiza filmes para canais pagos. Entre eles, *Casa Grande e Senzala*, 2000, série de 4 episódios com uma abordagem didática sobre a obra de Gilberto Freire.

Com um trabalho voltado a séries documentais para TV, Isa Grispum Ferraz realiza, em 2000, uma série de dez episódios sobre o pensamento de Darcy Ribeiro e a formação da nação brasileira em *O Povo Brasileiro*, 2000, além de outra série de onze programas sobre intelectuais brasileiros, intitulada *Intérpretes do Brasil*, 2001.

Além da produção para TV a cabo, o documentário de longa-metragem chega novamente às salas de exibição no final dos anos 90, com sucesso de público e crítica e apresentando diversidade temática. Aurélio Michilles filma, em 1997, *O Cineasta da Selva*, sobre o trabalho do pioneiro Silvino Santos na Amazônia. Ricardo Dias registra manifestações religiosas pelo Brasil no filme *Fé*, 1999; Paulo Caldas e Marcelo Luna filmam *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas*, 2000, sobre as desigualdades e violências sociais, utilizando elementos ficcionais em sua narrativa.

A proliferação de filmes mostra a vitalidade do formato documental no cinema brasileiro contemporâneo. O documentário se mostra o campo ideal para experimentações de linguagem, como em *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, 2004, de Paulo Sacramento, filme que relata a vida dos detentos do presídio Carandiru, com trechos filmados pelos próprios detentos e *Ônibus 174*, de José Padilha, 2004, filme que se utiliza de imagens de arquivo para analisar o famoso seqüestro de um ônibus ocorrido no Rio de Janeiro, evento que marcado pela onipresença da mídia e ação desastrosa da polícia.

O avanço da tecnologia, aliado ao barateamento dos equipamentos, levou a um aumento significativo no número de documentários produzidos. Profissionais ligados a poéticas eletrônicas e digitais, com trabalhos experimentais em curta duração, começam a se aventurar em longas-metragens. A convergência de linguagens e o hibridismo dos suportes marcam os trabalhos, buscando uma relação mais sensorial com a realidade, indicando novos caminhos ao documentário em obras como *Do Outro Lado do Rio*, 2004, de Lucas Bambozzi e *A Alma do Osso*, 2004, de Cao Guimarães.

A diminuição no tamanho dos equipamentos digitais, a facilidade no transporte e a conseqüente diminuição das equipes, têm proporcionado o surgimento de obras construídas em primeira pessoa, aonde a relação do realizador com a realidade vai muito além de questões sobre a representação do real, ampliando os limites do gênero, caso do filme *Passaporte Húngaro*, 2003, de Sandra Kogut; e *33*, de Kiko Goiffman, realizado em 2003.

No ano de 2003 a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, em convênio firmado com a TV Cultura de São Paulo e a Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (ABEPEC), com o apoio da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), lançou o programa de fomento à produção e teledifusão do documentário brasileiro, intitulado DOCTV. Com o intuito de fomentar a regionalização da produção de documentários, incentivando a parceria da produção independente com as tvs públicas. O programa realizou concursos públicos em 20 estados da federação para selecionar os projetos, numa ação que organizou programas de formação, com oficinas de formatação de projetos e de introdução à história e estética do documentário, com orientação de grandes nomes ligados ao documentário no Brasil. Intitulada *Brasil Imaginário*, essa primeira temporada do programa produziu 26 filmes, exibidos em rede nacional, que ajudaram a movimentar o setor audiovisual fora dos grandes centros econômicos, ao mesmo tempo em que levou às telas da TV aberta a produção realizada fora do eixo Rio/São Paulo, demonstrando toda a diversidade das expressões culturais das diferentes regiões brasileiras.

Em sua segunda edição, no ano de 2004, intitulada *Olhares Imaginando um Brasil*, o programa ampliou suas ações de formação que, além das oficinas de formatação de projetos antecedendo a seleção dos

projetos, contou com uma oficina de desenvolvimento de projetos para os 35 projetos selecionados, sob a supervisão dos documentaristas Geraldo Sarno, Jorge Bodanzky, Joel Pizzini, Maurice Capovilla e Eduardo Coutinho.

O DOCTV mostrou-se fundamental na formação de recursos humanos para a produção documental, especialmente nos estados das regiões mais afastadas dos grandes centros, como os estados do Norte e Nordeste do país, que geralmente não contam com produção estabelecida de conteúdo audiovisual autoral. Essas oficinas foram fundamentais para estabelecer parâmetros para a formatação de projetos, contribuindo para a realização de trabalhos mais elaborados, que passavam a se distanciar de um modelo preponderantemente jornalístico ou institucional.

O modelo de carteira de financiamento do DOCTV originou programas regionais de financiamento nas emissoras públicas de alguns estados, assim como uma iniciativa semelhante lançada pela Associação Brasileira de Produtoras Independentes de Televisão (ABPI-TV) em parceria com o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) e apoiado pelo Ministério da Cultura através da Secretaria do Audiovisual, intitulado Documenta Brasil. Foi lançado, ainda, um programa de co-produção e exibição internacional na Ibero-América, intitulado DOCTV Ibero-América.

Ao final de sua terceira edição, atualmente em fase de produção, o DOCTV contabilizará cerca de 100 filmes realizados em parceria com produtores independentes e exibidos em rede nacional de televisão aberta, fazendo chegar a um público potencial de milhões de pessoas, filmes documentários produzidos nas diferentes regiões brasileiras, numa iniciativa sem precedentes no país.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Joaquim Batista de, *João Batista de Andrade por Ele Mesmo!*, *Revista de Estudos Avançados da USP*, n. 16, São Paulo: Edusp, 2002.

_____. *O Povo Fala*, São Paulo: Senac, 2002.

BATISTA, Mauro, "Documento Especial – entre a Reportagem e o Documentário", *Sinopse, Revista de Cinema*, n. 6, São Paulo: Editora Unesp, 2001.

BERNARDET, Jean-Claude, *Cineastas e Imagens do Povo*, São Paulo: Brasiliense, 1985.

____ *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

____ *Brasil em Tempo de Cinema – Ensaios sobre o Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

CANNITO, Newton, “Depoimento de Luiz Fernando Santoro” in *Sinopse, Revista de Cinema* n. 7, São Paulo: Editora Unesp, 2001.

CARVALHO, Vladimir, *O País de São Saruê*, Brasília / Distrito Federal: Ed. Universidade de Brasília, 1986.

DOCTV. *Brasil Imaginário – Ano 1*, Catálogo do programa DOCTV, Ministério da Cultura/Secretaria do Audiovisual, 2004.

DOCTV. *Olhares Imaginando um Brasil – Edição II*, Catálogo do programa DOCTV, Ministério da Cultura/Secretaria do Audiovisual, 2005.

FRANCE, Claudine de, *Do Filme Etnográfico à Antropologia Fílmica*, Campinas: Ed. Unicamp, 2000.

GOMES, Paulo Emilio Salles, *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, São Paulo: Paz e Terra, 2001.

LINS, Consuelo, *O Documentário de Eduardo Coutinho – Televisão, Cinema e Vídeo*, São Paulo: Jorge Zahar, 2004.

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luis Felipe, *Enciclopédia do Cinema Brasileiro, Verbetes Documentário Mudo e Documentário Sonoro*, São Paulo, Editora Senac, 2000.

SANTORO, Luiz Fernando, *A Imagem nas Mãos – o Vídeo Popular no Brasil*, São Paulo: Summus, 1989.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.), *Documentário no Brasil – Tradição e Transformação*, São Paulo: Summus, 2004.

XAVIER, Ismail, *O Cinema Brasileiro Moderno*, São Paulo: Paz e Terra, 2001.