

A estética nos filmes do DocTV¹

Karla Holanda²

¹ Parte deste texto foi apresentada no XVII Encontro Socine, realizado em Florianópolis entre 8 e 11 de outubro de 2013.

² Professora do PPG em Artes, Cultura e Linguagens e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal de Juiz de Fora, é doutora em Comunicação (UFF) e mestre em Multimeios (Unicamp). É também cineasta, tendo dirigido, dentre outros filmes, "Kátia" (2012).

e-mail: holanda.k@gmail.com

Resumo

O Programa DocTV, cujo aspecto de maior relevância é contemplar os 27 estados brasileiros, manteve especial preocupação com a estética dos filmes resultantes, aqui entendida quanto à estratégia formal adotada. Este trabalho problematiza essa excessiva preocupação e a associa a outro contexto histórico, o chamado documentário moderno.

Palavras-chave: documentário; televisão; estética; políticas públicas.

Abstract

An important aspect of the DOCTV Program is to regionalize the production of documentaries in Brazil. The program was particularly concerned with the aesthetics. This paper discusses this concern and associates it with another historical context, the modern documentary.

Keywords: documentary; television; aesthetics; public policies.

O documentário moderno no Brasil, que se irrompe no final dos 1950 e início dos 1960, traz a face do país que até então se procurava esconder – os vincos nos rostos marcados pela miséria; os farrapos como vestes; os casebres de barro e palha; a cultura popular através do samba, do futebol, do artesanato e da religião. Essa era a grande novidade no documentário brasileiro, maior que a ideologia que motivou os cineastas norte-americanos e franceses do cinema direto/verdade nas conquistas tecnológicas que permitiriam o corpo a corpo na tomada, ampliando sua intensidade; que impulsionariam o improvisado de cenas e a exploração do transcorrer da vida. No direto/verdade brasileiro, os cineastas, muitas vezes, nem usufruíam das conquistas tecnológicas que diminuiram o tamanho (e o peso) das câmeras, que aumentaram a capacidade de filme nos chassis ou que permitiram a sincronização de som e imagem – seja por falta de acesso ou por serem desnecessárias às suas propostas estéticas (RAMOS, 2008, p. 269-419).

A enunciação do saber e a convocação à práxis política através da *voz over*, ideologicamente ausentes no documentário direto francês e norte-americano, deram a tônica ao direto brasileiro do primeiro período.³ Afinal, como o cineasta brasileiro poderia se colocar em posição de observador - como se puseram Drew, Wiseman e os Mayles nos Estados Unidos - diante de um mundo que se revelava tão necessitado do elementar, diante da miséria extrema e de um Estado ausente? Ou como intervir lado a lado - como fizeram Rouch e Morin na França com Marceline, Marilou e Angelo - com “personagens” anônimos, saídos das caatingas e das periferias brasileiras, com seu analfabetismo ou pouco estudo na ponta da língua, gerando um quase dialeto?

Para o propósito deste texto, não interessa avançar no que levou os cineastas brasileiros, pertencentes à classe média intelectualizada, a conduzir pelas mãos o

³ Para simplificar, daqui por diante utilizaremos o termo “direto” para designar as vertentes francesas e norte-americanas do documentário realizado no fim dos 1950 e nos 1960, seja a abordagem que expõe os métodos utilizados na construção dos sentidos, seja a que se vale da observação dos acontecimentos.

“outro” de classe, filmado nas margens do país ou a criticar o “mesmo” de classe, filmado nas praias da zona sul carioca, fazendo uma adaptação nos métodos de filmagem que criaram fama na França e Estados Unidos/Canadá. Os contextos são completamente diferentes. As realidades (e mesmo limitações) dos brasileiros no primeiro momento do documentário moderno geraram necessidades próprias, mesmo que tenham recebido influências do estrangeiro quase imediatas e tenham conhecido os filmes do lado de lá ou as críticas sobre eles logo nas primeiras horas.

Essa digressão se fez necessária para que se possa associá-la a outro momento, em outro contexto da história documentária brasileira. Trata-se do DocTV, programa de fomento à produção de documentários do governo federal, que teve quatro edições nacionais entre 2003 e 2010 e cujo principal diferencial entre outros editais foi a promoção da regionalização da produção, uma vez que as 27 unidades federativas do país seriam, necessariamente, contempladas com pelo menos um projeto selecionado. A preocupação com a estética a ser empregada nos documentários era central para os gestores do Programa. Depois da primeira edição, o Programa avaliou que significativa parte dos filmes produzidos tinha cunho educativo ou jornalístico, contrariando expectativas dos gestores quanto à inovação da linguagem documentária. Assim, o regulamento foi sucessivamente alterado para acolher projetos que fossem promissores em suas formas, relegando considerações sobre as temáticas. Além disso, criaram-se oficinas com os realizadores dos projetos selecionados às vésperas das filmagens. A seguir, falaremos com mais vagar sobre esse processo para, por fim, nos remetermos de volta ao contexto do documentário moderno.

Desde as constantes alterações do regulamento do DocTV nas sucessivas edições, o Programa vinha buscando enfatizar a preocupação com a forma a ser adotada pelo realizador na execução de seu filme, chegando a eliminar a palavra “tema”, tão costumeiramente trazida à frente quando se trata de projetos de documentários.

A partir da primeira edição, o Programa constatou que havia “se igualado a

uma série de concursos que elegem o melhor tema e não a melhor proposta de relação com o tema, amadurecimento desejado aos Concursos DocTV”, como se lê no Balanço DocTV – 2003-2006, relatório produzido pelos próprios gestores do Programa.

Enquanto nas primeira e segunda edições, no tópico referente ao objeto do edital de inscrição, diziam-se que se tratava de seleção de projeto sobre “temas relativos à diversidade cultural do estado”, no DocTV III essa frase foi retirada e acrescentou-se: “O concurso DocTV III selecionará projetos de documentários que proponham uma visão original a partir de situações, manifestações e processos contemporâneos no estado”.

O DocTV I solicitava dos candidatos uma apresentação de projeto semelhante aos concursos existentes no país, que não consideravam as especificidades do documentário e, ao contrário, repetiam as exigências feitas a um projeto de ficção: descrição do tema; justificativa do projeto; sinopse e/ou estratégia de abordagem; roteiro detalhado ou indicativo; plano de produção, orçamento; cronograma físico e financeiro; currículo do autor.

Na segunda edição, solicitavam-se: indicação do tema; hipótese sobre o tema; pesquisa sobre o tema; eleição e descrição dos objetos; eleição e justificativa das estratégias de abordagem; roteiro; plano de produção (em formulário-padrão); orçamento com previsão de impostos (em formulário-padrão); cronograma físico-financeiro (em formulário-padrão).

Além de alterações relacionadas à produção, com introdução de formulários padronizados, por exemplo, o DocTV II detalhou as informações sobre o tema, solicitando não mais somente a descrição, mas sua indicação, hipótese e pesquisa.

No DocTV III, o regulamento solicitou que fossem apresentados: proposta de documentário; eleição e descrição dos objetos; eleição e justificativa das estratégias de abordagem; simulação das estratégias de abordagem (opcional); sugestão de estrutura; plano de produção e cronograma físico-financeiro (em formulário padrão); orçamento com previsão de impostos (em formulário-padrão).

Como se verifica, a palavra *tema* foi eliminada do regulamento da terceira edição do Programa, que passou a dar mais importância à criatividade na eleição dos objetos e na adequação das estratégias de abordagem.

O Programa também instituiu a oficina de desenvolvimento de projetos, encontros que os realizadores já selecionados deveriam participar antes de partirem para a feitura de seus filmes. Em tais encontros, os projetos eram discutidos e orientados por documentaristas veteranos, com o propósito de instigar os novos realizadores ao “como fazer”, evitando modelos convencionais, geralmente empregados no telejornalismo. A Coordenação do Programa, como se constata, exercia atento controle na condução formal dos projetos selecionados.

O Balanço DocTV – 2003-2006 revela que o Programa previa a realização, que não se efetivou, de uma publicação que “consolidaria as experiências das ações de formação”. Seriam os Cadernos DocTV. Esta ação consistiria em transcrever e publicar os debates das experiências da Oficina para formatação de projetos, da Oficina para desenvolvimento de projetos e dos Seminários DocTV. O propósito da publicação, segundo exposto no relatório, seria enquadrar “o debate estético de hoje como *legitimação teórica e/ou promoção de novos grupos*, no rearranjo de forças que determinarão o próprio debate estético dessa década” (Balanço, p. 92 - grifo nosso). Assim como nas referidas oficinas, o propósito da publicação desse Caderno demonstra a vontade do Programa em afirmar um pensamento estético que consolide determinados valores e, conseqüentemente, em promover determinados realizadores⁴.

É uma revelação contundente, afinal, é questionável qualquer tentativa de legitimar teoricamente algum pensamento estético promovido por instâncias públicas, o que pode ser acusado de direcionamento por alguns. Evidentemente, seria um disparate sugerir qualquer semelhança com o Realismo Socialista, uma vez que não se comparam o contexto, os princípios e as conseqüências, mas vale trazê-lo à tona, juntamente com outro momento – este relacionado ao Brasil do

⁴ Não iremos problematizar a utilização do termo “estético”; apenas seguimos a expressão adotada pelo relatório Balanço DocTV que, ao empregá-la, se refere às estratégias formais do documentário.

período da ditadura - pela diferença de pesos entre conteúdo e forma.

Eleito o oficial do regime stalinista a partir da década de 1930, o estilo Realismo Socialista foi uma imposição no conteúdo das artes e que deveria, ao glorificar o estado soviético, ser facilmente assimilável pelo povo, sem se ater a questões formais refinadas ou a experimentações (FURHAMMAR; ISAKSSON, 2001, p. 13-26). Em outro contexto – Brasil, década de 1970 -, Jean Claude Bernardet questionava a censura dos filmes exibidos nos cineclubes populares feita pelos programadores, que temiam que o público não estivesse pronto para filmes considerados “herméticos” ou “sofisticados”. Segundo Bernardet, o objetivo imediato da “programação adequada” decidida pelos programadores é “oferecer filmes que abordem aspectos da situação social dos públicos que frequentam tais lugares de projeção e que possibilitem discussões sobre essa situação. Uma função do tipo pedagógica” (BERNARDET, 1982, p. 29-35).

De modo avesso em relação ao exemplo soviético de 80 anos atrás, e ao exemplo cineclubista brasileiro de 35 anos atrás, o DocTV não se importa tanto com o conteúdo – contanto que trate de assunto relacionado à cultura local. Enquanto a queixa de Bernardet recaía na preocupação do teor pedagógico perseguido pelo programador e, no caso soviético, o cuidado do regime era impor determinados conteúdos; o DocTV preocupa-se justamente em que os filmes não sejam didáticos ou meramente transmissores de informação.

No entanto, tanto lá quanto cá, ao se controlar o que é exibido/produzido, age-se como se se soubesse o que é adequado ao público. É o risco em que se incorre quando se busca legitimar teorias e promover novos grupos. Na prática, essa meta pode excluir inúmeros realizadores que não pactuam com determinados princípios. Por outro lado, a motivação do DocTV em estimular o exercício formal parece muito mais de ordem ideológica que tendência autoritária ou arbitrária.

A contundência do propósito da publicação nos leva a buscar a raiz de sua motivação – a forte carga ideológica dos que estavam à frente da condução do DocTV - e a refletir sobre a inevitabilidade de lidar com as marcas próprias das

diferenças e necessidades que cada realizador e contextos carregam consigo.

A chegada, finalmente, de um partido de esquerda brasileiro ao poder, em 2003, vitalizou o desejo de alguns gestores em construir algo verdadeiramente novo num Brasil traumatizado por 20 anos de ditadura militar seguida de governos neoliberais. Na esfera da cultura, especificamente do audiovisual, a equipe que levou adiante o DocTV tinha forte entusiasmo em fomentar novas ideias que dialogassem com o que era considerado mais inventivo naquele momento; seu objetivo não era exaltar o governo no plano do discurso dos seus filmes, mas buscar um aprofundamento no campo estético, através da reflexão e pesquisas formais e sensoriais, procurando tirar o documentário daquele lugar geralmente associado a estratégias enfadonhas de abordagem, como entrevistas pouco originais ou a voz expositiva do modelo jornalístico.

Com o resultado da primeira edição do DocTV, viu-se que boa parte dos filmes parecia buscar “expressar a visão que as pessoas tinham de programação de TV pública”, como avalia Paulo Alcoforado, coordenador executivo das primeiras edições do DocTV (2003-2006), em entrevista. Assim, os gestores sentiram necessidade de aproximar o “debate estético” das produções. Alcoforado diz que naquela época estava completamente envolvido com o estudo do documentário, desde quando fora aluno do Instituto Dragão do Mar, em Fortaleza, entre 1998 e 2000, a quando, ao mesmo tempo, passou a escrever na Revista Sinopse (USP), chegando a integrar seu conselho editorial. A questão estética, portanto, era especialmente relevante para ele quando assumiu a coordenação executiva do DocTV, que o encontrou profundamente motivado a colocar em prática o que acreditava. Dessa forma, os regulamentos das edições do Programa foram se adequando a uma nova maneira de se formatar os projetos, passando a exigir informações agora consideradas relevantes para a explanação da forma, como “a visão original do realizador”. Com a mesma intenção, foram também incorporadas as “oficinas de desenvolvimento de projeto”, onde se discutiam os formatos dos documentários. Logo na segunda edição, diz Alcoforado, já se percebia o reflexo das alterações através dos filmes produzidos, destacando-se *As vilas volantes* – o

verbo contra o vento (Alexandre Veras, CE, 2005) e *Acidente* (Cao Guimarães e Pablo Lobato, MG, 2005). Na terceira edição, “a gente quis forçar muito a mão para o dispositivo”, continua, exemplificando com *Um corpo subterrâneo* (Douglas Machado, PI, 2007), *Uma cruz, uma história e uma estrada* (Wilson Freire, PE, 2007) e *Alô, alô Amazônia* (Gavin Andrews, AP, 2007), três espécies de *road movies* que buscam o acontecimento no processo da filmagem: “a gente tinha conseguido o que queria, que era a consciência do dispositivo, a consciência da forma, da estratégia de abordagem”.

A ideia de dispositivo aqui é a de criação pelo realizador de um conjunto de regras ou artifícios que vão gerar as trajetórias próprias do documentário (ver LINS; MESQUITA, 2008, p. 56-68). *Um corpo subterrâneo*, por exemplo, tinha um objetivo definido a percorrer: visitar o cemitério de distintas cidades piauienses, identificar a sepultura mais recente e encontrar os familiares do morto para que falem sobre ele. Ou seja, o filme é disparado por esse dispositivo, é resultado do processo dessa investigação.

Mas Alcoforado também reconhece que “forçou a mão no DocTV III. O resultado veio como a gente queria, só que a gente viu também que havia, em alguns casos, uma hipertrofia do dispositivo”. O risco desse procedimento era a aleatoriedade, que variava de níveis de filme para filme: “precisa ser consistente, não pode ser qualquer coisa aleatória, tem que ter alguma promessa de revelação”, nas palavras de Alcoforado. *Sábado à noite* (Ivo Lopes, CE, 2007) pode ilustrar o que ele se refere. O filme se afasta totalmente de uma narrativa, de qualquer fato consumado; a primazia é das composições dos enquadramentos, da iluminação, dos longos planos, da investigação sonora, que induz a uma atmosfera imprecisa. Não há palavra falada ou escrita que organize um sentido objetivo, algum discurso informativo. O mundo real é pretexto para abstrações poéticas. Mais do que por um tema propriamente, *Sábado à noite* se interessa pela exploração das potencialidades sensoriais da imagem e do som.

Assim, para conter os níveis exagerados de aleatoriedade, os regulamentos da quarta e última edição são novamente alterados, passaram a solicitar a descrição

da “ideia audiovisual” e “o tema de importância”. Isso vinha como “uma ideia de recuo, não em relação ao estímulo do dispositivo, ele continua ali, mas ele vinha como uma espécie de ponderação ou de critério para usar o dispositivo”, ainda para Alcoforado (ALCOFORADO, 2012). Nota-se em sua fala, especial atenção ao recurso do dispositivo, como algo que, por si, fosse uma conquista valorosa.

Em alguns momentos, entretanto, a busca experimental gerada por uma demanda excessiva por criatividade nos filmes do DocTV, ocasiona artificialidades e conflitos estéticos. *Calabar* (Hermano Figueiredo, AL, 2007) tem um discurso amadurecido sobre seu tema, certamente resultado de pesquisa exaustiva, que se comprova ao resgatar uma história do Nordeste açucareiro de mais de 300 anos atrás até associá-la à atualidade. Ao longo dos séculos, as versões sobre o mito de Calabar moldam-se de acordo com os interesses dos grupos dominantes de cada época. Da mesma forma, percebe-se o domínio das técnicas cinematográficas, como iluminação e sonoplastia. No entanto, os artifícios gerados pelo filme parecem excessivos. Quando uma trilha sonora pontua a narração ou quando depoimentos são dados numa sala escura com projeções de imagens ao fundo, cuja variação de luminosidade “suja” a cena, tem-se dificuldade em reter-se o discurso que, didaticamente, é dito. Como diz Cléber Eduardo, *Calabar* sobrecarrega na estetização “para criar uma conotação artística” num filme, de fato, didático – sem demérito a essa qualidade. Como exemplo dessa estetização, Eduardo cita ainda entrevistados especialistas no assunto “envoltos na sombra, ou fundidos às imagens de fundo, em busca de efeitos plásticos”. Ou seja, alguns documentários podem se sentir pressionados ou excessivamente motivados a enquadrar formas estilísticas ousadas em propostas nem tanto ousadas.

No recente documentário brasileiro, ou pelo menos em parte da produção que tem recebido atenção em análises de pesquisadores e críticos, tem-se verificado a presença de narrativas diversificadas, ora subjetivas ou reflexivas - centradas ou não na primeira pessoa -, ora influenciadas pelo estilo direto ou orientadas por métodos e formatos de outras artes. Em geral, há influxos para a construção do

acontecimento (criação de dispositivos); há influxos da escala micro, que singulariza os sujeitos; e há influxos da antirrepresentação, um distanciamento do saber documental que estabelece novas formas de se relacionar com o espectador - a mediação é o que interessa porque explicita a natureza falsa de toda imagem.

Dos filmes da terceira edição do DocTV, exibida em 2007, podemos, dentre tantas possibilidades, destacar dois exemplos que se contrapõem formalmente: *Handerson e as horas* (Kiko Goifman, SP, 2007) e *O crime da Ulen* (Murilo Santos, MA, 2007).

O primeiro, a tirar pelas informações dos tantos letreiros iniciais, parece nos convidar a imergir no mundo violento, inseguro e desconfortável do longo tempo passado no caótico trânsito paulistano. Mas esse argumento é abandonado e logo faz predominar a celebração dentro de um ônibus de um grupo de passageiros em torno da própria filmagem. O filme será resultado dos acontecimentos durante esse trajeto. O método de risco de *Handerson e as horas*, fundado em dispositivos rígidos, embora aleatórios, não é incomum na filmografia do diretor, mas neste filme a aposta não foi alta, não foram dadas condições austeras a serem cumpridas, o argumento largou-se.

Em *O crime da Ulen* são usados artifícios mais convencionais na estrutura do documentário, como entrevistas e reconstituição de cenas para apresentar a desconhecida história de José Ribamar Mendonça que, em 1933, assassinou Harold Kennedy, suposto herdeiro da famosa família estadunidense. Harold era contador da empresa Ulen, empresa dos Estados Unidos contratada na década de 1920 pelo governo maranhense para prestar serviços de infraestrutura, como energia, saneamento e transporte. Os péssimos serviços prestados pela empresa estrangeira, que recebia um terço da renda do estado, causavam revolta na população. O funcionário José Ribamar, ao reclamar por ter sido demitido sem seus direitos trabalhistas assegurados e sem receber os últimos três salários, desentendeu-se com o contador e acabou atirando nele antes que ele próprio fosse alvejado. A empresa, que continuou atuando no estado até 1948, tentou por

muitos meios condenar Ribamar em sucessivos processos, mas Ribamar, elevado a mártir pela população, que viu heroísmo em seu ato de enfrentamento, foi absolvido em todos os três julgamentos do qual participou.

Ambos diretores têm vasta experiência. Se Kiko Goifman realizou diversos filmes e é conhecido nacionalmente, em especial pelo filme *33*, Murilo Santos, embora sempre atuando em seu estado, sem ressonância nacional, é diretor de longa vivência, “revelado” no início da década de 1970 pelo Laboratório de Expressões Artísticas – LABORARTE –, grupo criado em 1972 que movimentou as áreas artísticas de São Luís. Só nessa década, Murilo produziu cerca de 14 filmes em 16mm e em Super 8 em seu estado e continua produzindo atualmente (HOLANDA, 2008, p. 142-144).

É evidente que o uso de determinados artifícios estilísticos não é garantia de melhores resultados e nos leva a pensar sobre a inevitabilidade de lidar com as marcas indelévels das diferenças e necessidades de cada região e de cada realizador, que diferem em relação às experiências. O caos do trânsito em São Paulo é um fenômeno conhecido por todos os brasileiros. Que o diretor se sinta motivado a levar esse argumento em *Handerson e as horas* sob um dispositivo que vai levar a impressões ao invés de usar uma narrativa convencional com dados pontuais, satisfaz sua necessidade de experimentar formas e sensações num contexto amplamente familiar a todos. Mas a história de um funcionário em São Luís dos anos 1930 alçado a herói pela população por enfrentar a arrogância imperialista, é desconhecida pelo país, até mesmo pelos próprios maranhenses. A opção estilística do diretor por entrevistas e encenações em *O crime da Ulen* é coerente com sua necessidade de apresentar um fato pela primeira vez.

São dois breves exemplos que poderiam se multiplicar no universo de filmes do DocTV. A intenção aqui é questionar a política de regionalização que o Programa pratica, tanto por meio de oficinas quanto pelo processo seletivo, que parece conceder autorização aos cineastas periféricos, condicionando sua participação ao alinhamento estético hegemônico, aquele que ressoa no centro do país, promovendo uma espécie de regionalização colonizada.

Como acreditam Shohat e Stam, no momento em que todas as histórias possíveis foram contadas e recontadas numa Europa hegemônica, “um certo pós-modernismo (Lyotard) fala do fim das narrativas e Fukuyama proclama o fim da história”. É preciso, entretanto, perguntar que narrativas e histórias estão se findando. Certamente, não são as dos povos do Terceiro Mundo ou das minorias do Primeiro, que apenas começam a ser contadas e, provavelmente, são as de uma Europa esgotada de seu repertório estratégico de histórias (SHOHAT; STAM, 2006, p. 355-6).

De maneira análoga, podemos ver dentro do Brasil vários brasis – uns apenas começam a contar suas histórias. A variedade e originalidade dos assuntos tratados pela maior parte dos documentários do DocTV afirmam veementemente que essas histórias apenas começam a ser contadas. Os heróis nacionais se reconfiguram e assumem novas faces, como em *O crime da Ulen*. Por que seguir determinados modelos quando as necessidades parecem ser/afirmar os próprios espaços, apresentar as desconhecidas histórias? O que parece rico dessa miscelânea de filmes e diretores é justamente revelar essas tendências, sem direcionar, artificialmente, seus caminhos.

Esse quadro se assemelha ao dos documentaristas no Brasil do início dos 1960 em relação às demandas ideológicas dos cineastas franceses e norte-americanos do mesmo período. Não é que, necessariamente, os cineastas brasileiros do período ignorassem o modelo estético daqueles – vale ressaltar *Crônica de um verão* (Jean Roch e Edgar Morin, 1960) e *Primárias* (Robert Drew, 1960), para ficar com os principais ícones desse momento -, mas os brasileiros transformaram-no em outra coisa, de acordo com as urgências que lhes apareceram. Com seus filmes – vale ressaltar os ícones *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964), *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) e até *A opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967) - podem ter demonstrado ansiedade em resolver e explicar o país ou arrogância e superioridade sobre o outro (ou o mesmo) de classe ou exigido ação política ou, ainda, que tenham recorrido ao modelo *griersoniano* dos idos anos 1930. O fato é que são aqueles filmes que fazem parte de nossa

história, que falam de nós, é o que se vê na tela ou o que se lê por trás das câmeras.⁵

O modelo hegemônico que vingava no Primeiro Mundo foi gradualmente sendo assimilado no Brasil, recebendo cores próprias. Se não tivessem liberdade em aflorar tal como afloraram, esses documentários não se teriam perdido em artificialismos metodológicos? O que estaria hoje escondido por baixo do tapete? O que teríamos deixado de aprender, por exemplo, com “Cineastas e imagem do povo” (Jean Claude Bernardet, 1984) que, provavelmente, não teria sido escrito?

Diante do marasmo criativo que reina na programação de documentários na televisão aberta, é compreensível o desejo por renovação formal nos documentários do DocTV, mas uma vez que optou pelo anonimato do realizador no ato de inscrição do projeto, ou seja, quando não exigiu experiência anterior, o Programa não deveria criar expectativas estilísticas – os realizadores trazem repertórios, urgências e experiências próprios.

O DocTV foi um programa maduro que foi muito além da burocrática seleção de projetos; teve apenas quatro edições e seus resultados quantitativo e qualitativo ficarão como exemplo de política pública das mais marcantes e acertadas realizadas no país, sobretudo pela promoção da regionalização, cujos resultados impactaram fortemente estados sem nenhuma tradição em produção. No entanto, acreditamos que essa excessiva preocupação formal dos filmes deve ser contida na eventualidade de novos programas públicos de fomento, já que não se transportam com êxito modelos estéticos a realidades e urgências específicas – o processo é duradouro, requer acúmulo e depende das experiências pessoais.

⁵ Aqui, faço breve menção à *A entrevista* (Helena Solberg, 1966), filme ignorado ou pouco discutido pela historiografia do cinema brasileiro e que, no entanto, é bastante original em relação ao que se fazia até então no Brasil – o curta não se coloca com maior saber sobre o outro, busca a polifonia do discurso, através de opiniões variadas e, muitas vezes, contraditórias. Mas não avançaremos sobre esse filme neste espaço. Ele, certamente, merecerá atenção especial.

Referências Bibliográficas

ALCOFORADO, Paulo. Entrevista presencial. Rio de Janeiro, 2012.

BERNARDET, Jean Claude. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.

EDUARDO, Cléber. *DocTV: uma outra percepção do documentário na TV*. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/doctv.htm>. Acessado em 17 de agosto de 2008.

FURHAMMAR, Leif & ISAKSSON Folke. *Cinema e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª ed., 2001.

HOLANDA, Karla. *DocTV: a produção independente na televisão*. Tese (doutorado em Comunicação). UFF. Niterói, 2013.

_____. *Documentário nordestino: história, mapeamento e análise*. São Paulo: Annablume, 2008.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2008.

RAMOS, Fernão. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Ed. Senac, 2008.

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

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: ed. Cosac, 2006.