

Televisão aberta: uma opção para o documentário em vídeo no Brasil

Denis Porto Renó*

Índice

1	Introdução	1
2	Le Cin Documentaire: A produção documental francesa no século XX	4
3	Alberto Cavalcanti e o documentário com jeito brasileiro	5
4	33: Kiko Goifman produz um novo olhar para o teledocumentário	6
5	Projeto DOCTV abre espaço para documentaristas na televisão	8
6	Reflexões	8
7	Referências	10

Resumo

O paper analisa a trajetória do documentarismo desde o seu surgimento até os dias de hoje, propondo um novo espaço para a modalidade audiovisual: a televisão. Os focos analisados, historicamente, foram as formas

*Jornalista, mestre em comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), pesquisa nas áreas de narrativas audiovisuais, documentário e novas tecnologias. Frequentou disciplinas relacionadas à produção de documentários no programa de pós-graduação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Atualmente é doutorando em Comunicação Social na Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), sob a orientação da profa. Dra Elizabeth Moraes Gonçalves. Contato: denis@ojosenelmundo.com.

de captação de recursos de financiamento, os locais preferidos de exibição, as diferentes estruturas utilizadas no processo de produção e os objetivos dos antigos filmes documentais, no surgimento do cinema. Ao mesmo tempo, foram utilizados como recorte de estudo algumas obras do documentarismo brasileiro na atualidade, produzidas com foco na exibição também da mídia televisiva. O artigo abre a possibilidade de novas formas de captação de recurso, de plataformas de produção e de acordos de exibição dos documentários, além de uma proposta de estudo a respeito.

1 Introdução

A falta de acesso à cultura para o povo brasileiro está cada vez mais freqüente, contrapondo a um crescente detrimento do conteúdo instrutivo e educacional na televisão aberta, considerada uma das grandes fontes de comunicação em massa dos tempos atuais. O povo brasileiro, com pouco hábito de leitura e dono de uma problemática estrutura educacional, necessita de novas fontes de informação e instrução como reforço ao conhecimento.

França e Inglaterra, países que possuem um marcante formato de televisão não co-

mercial e a definição de um eficaz padrão de qualidade em conteúdo e sem fins lucrativos, a realidade é bem diferente. Apesar dos dois povos europeus possuírem um desenvolvido hábito de leitura, historicamente comum, os canais de televisão oferecem à população inúmeras produções documentais como fonte de informação e de conhecimento. Através de incentivos da iniciativa privada e de concorrências públicas, os documentaristas conseguem realizar seus objetivos artísticos e educacionais. Em espaços definidos pelas emissoras de televisão, esses materiais audiovisuais são exibidos à população, que encontra no documentário uma nova fonte de informação e de conhecimento.

Mas essa realidade atual não é novidade nesses países europeus, estudados na pesquisa. Desde o primórdio das produções documentais na França e na Inglaterra, os cineastas já contavam com o apoio financeiro do poder público ou da iniciativa privada. Esses filmes eram produzidos com baixos orçamentos e muita criatividade, objetivando salas especiais de projeção ou escolas, fortalecendo o conteúdo das aulas convencionais.

Na mesma época, do outro lado do canal da mancha, os cineastas ingleses produziam seus filmes de realidade com o apoio da iniciativa privada. Reunidos em grupo, eles passavam as suas idéias para a película, sempre objetivando específicas salas de projeção, de caráter educacional. Filmes importantes para a história do documentário, como o documentário *Night Mail* (que mostra como funciona o processo de distribuição de correspondências naquele país), foram financiados pela iniciativa privada. Empresas da iniciativa privada serviram-se do documentário para divulgar suas atividades, suas

realidades. Nessa época, o Brasil contava com um importante representante na escola inglesa. O cineasta Alberto Cavalcanti trabalhava como diretor de áudio em diversas produções daquele país com a criatividade tupiniquim na hora de contornar os baixos orçamentos, financiados por empresas privadas.

Ao mesmo tempo, em terras brasileiras, Umberto Mauro produzia documentários educativos, retratando o Brasil para o Brasil. Tudo isso numa época em que o cinema era a grande diversão esperada por todos e o mais envolvente meio de comunicação e entretenimento do planeta.

Segundo o documentarista e teórico francês, Roger Odin, professor aposentado da Universidade Paris III/Sorbonne Nouvelle, durante palestra proferida na Unicamp – Universidade Estadual de Campinas, em março de 2004, “o melhor local para se exibir um documentário é a televisão. O telespectador escolhe os canais, optando por uma leitura documentarizante, quando é isso o que procura”.

O Canal TV5, a principal emissora de televisão francesa, exhibe documentários regularmente em sua programação, retratando diversos temas, como a Guiana Francesa, o Tsunami, nações africanas, a Índia e mesmo o Brasil. A maioria dessas produções são financiadas pelo próprio canal. Segundo levantamento realizado por essa pesquisa entre os dias 01 de março e 30 de abril de 2005, 26,66% das obras exibidas receberam o subsídio da emissora. Foram exibidos, no período, 15 obras documentais, sendo que 4 deles exibiram, no final, a TV5 como financiadora. Com isso, os telespectadores conseguem adquirir conhecimento ao mesmo tempo em que exercitam o entretenimento digital que a televisão proporciona, mistu-

rando prazer com informação, como defendido por Roland Barthes. O lingüista defende que uma informação científica deve proporcionar o prazer da leitura.

Da ciência para a escrita, há uma terceira margem, que a ciência tem de reconquistar: a do prazer. Numa civilização inteiramente treinada pelo monoteísmo para a idéia do Pecado, em que todo o valor é produto de sofrimento, esta palavra soa mal: tem algo de leviano, de trivial, de parcial (BARTHES, 1988: 17).

No Brasil, o espaço para a produção documental na televisão aberta ainda é pequeno. Apenas a TV Cultura e a TVE abrem esse espaço de forma regular e eficaz na televisão aberta brasileira em grande cobertura. Em alguns municípios, a SENAC TV e a TV Câmara ampliam a programação documental, mas em modesta abrangência territorial. O povo brasileiro, por questões econômicas, não possui acesso aos canais fechados de televisão, muitas vezes especializados em produções documentais, como o *National Geographic* ou o *Discovery Channel*. Acabam limitando-se aos canais da televisão aberta. A problemática começa a tomar corpo com a realidade da educação brasileira. Segundo estudos publicados pelo INEP (Instituto Nacional de Educação em Pesquisa) em 2004, tendo como base números publicados pela UNESCO, em 2003, o Brasil ocupa o penúltimo lugar em alfabetização entre os países do Mercosul, estando à frente apenas do Paraguai. Esses dados justificam uma necessidade de contar com o conteúdo dos documentários na construção de uma melhor base de conhecimento do povo brasileiro através da televisão aberta.

Segundo números apresentados por representantes do Ministério da Cultura durante o 23º Encontro de Produtores Culturais, realizado na sede do Sebrae/SP em outubro de 2003, as produções documentais, com o apoio de leis de incentivo à cultura, não ultrapassaram 400 obras ao ano, utilizando uma pequena parte da renúncia fiscal do Governo Federal para fins culturais, de acordo com as leis de incentivo à cultura. Mesmo assim, ainda são produzidos alguns documentários com o incentivo do BNDES e da Petrobras, grandes responsáveis pela produção cultural brasileira. Dessa forma, os projetos saem por custos mais reduzidos e dispensam o processo de telecinagem após a produção, quando a obra é destinada à televisão.

No Brasil, agora que começam a surgir para o cinema comercial grandes esperanças de reorganização, o documentário poderá apresentar ao povo brasileiro, com maior simplicidade, idéias gerais indispensáveis; iniciar a sua educação cívica; interessá-lo pelas questões econômicas e pelos problemas sociais do país. A higiene, a agricultura, milhares de outros assuntos aguardam. Eles são mais absorventes que o adultério, o romance policial, o folclorismo barato, o sentimentalismo fácil e a falsa poesia (CAVALCANTI, 1972: 75).

A televisão aberta do Brasil possui cinco canais em rede nacional, todos divididos em emissoras regionais, afiliadas ou filiadas, que repetem seu conteúdo de forma parcial ou total, considerando a rede de emissoras educativas como apenas uma rede. Dentre as emissoras nacionais de televisão aberta, 20% abrem espaços regulares aos documentários, uma secundagem inferior a 0,5% do total de horas das programações somadas. Em nenhuma delas existe a cultura de comprar

ou financiar a produção documental, como ocorre na França e na Inglaterra. Com isso, só resta ao documentarista a produção com o financiamento da iniciativa privada e a exibição de forma gratuita de sua obra na televisão aberta, como proposto na reflexão do artigo.

Através do documentário, a grande massa pode receber informações muitas vezes não compreendidas no jornalismo tradicional, na notícia. Com o desenvolvimento do documentarismo na televisão aberta, essas informações poderão ser esclarecidas com maior eficácia e rapidez, estando ao alcance de todos.

2 Le Cin Documentaire: A produção documental francesa no século XX

A história da produção documental francesa começa com o surgimento do cinema. As primeiras cenas de realidade foram produzidas pelos irmãos Lumière, quando os mesmos registraram a saída dos operários da usina Lumière por diversos dias, ou mesmo a chegada do trem à gare de Vincennes. Nascia, naquele momento, o cinema. E também surgia a trajetória de um novo olhar, o do cinema de realidade, o documentário.

Tão logo os Irmãos Lumière apresentaram seu promissor negócio de projeção das imagens em movimento em um encontro de promoção da indústria francesa em Paris, em março de 1895, iniciaram uma produção em série de cinematógrafos, bem como treinaram uma equipe de operadores para filmarem em locais distantes e exóticos (SOUZA, 2001: 242).

O documentarismo francês foi muito maior do que apenas alguns “filmetes” produzidos em caráter experimental pelos irmãos Lumière. O gênero passou por mãos que o modificaram a cada dedilhar de câmera, a cada planejar de roteiro, a cada sede por desafios. Um dos grandes nomes dessa construção documental foi Jean Rouch, que levou ao espectador o olhar de participante da cena, com recursos de câmera de mão. Um dos grandes exemplos dessa habilidade de Jean Rouch pode ser observado no documentário etnográfico *Les maîtres fous*, em 1956, quando o documentarista parece participar do transe junto à tribo africana. O olhar da realidade é tão forte que a sensação de quem assiste é de estar dentro da cena, sendo quase “possuído”.

O método de Rouch e de Leacock são formas de aproximação da Realidade através do documentário, utilizando-se equipamentos portáteis com som síncrono. O método do “*Cinéma Verité*” de (Rouch) implicava em alguma medida uma interferência assumida pelos realizadores sobre os acontecimentos, um envolvimento com o assunto (SOUZA, 2001: 260).

Mas Jean Rouch foi precedido por outros grandes nomes, como Georges Roquet, que em 1942 filmou o documentário *Le Tonnelier*, que mostra como é construído um tonel. A obra utiliza animações que, para a época, eram o máximo em efeitos especiais. Além disso, o documentarista utiliza elementos de *mise en scène*, como recurso de contextualização no roteiro.

Ao mesmo estilo de produção da obra de Roquet foi o filme *Les sabotier du val de Loire*, de Jacques Demy, em 1956. A obra mostra como são fabricados os tamancos de

madeira tradicionais na região do vale, misturando ficção, emoção e realidade.

Outro grande exemplo da produção documental francesa, desta vez relacionada à proposta deste artigo, foi a obra *Oh saisons, Oh chateaux*, de Agnès Varda, em 1956. O filme utiliza intensamente os recursos de *mise en scène*, a começar na cena de abertura, quando jardineiros apresentam um “ballet” com seus carrinhos de mão e seus rastelos na tarefa de juntar as folhas dos gramados. A obra serviu como uma ferramenta de divulgação turística, mostrando ao mundo os castelos da França. O filme foi financiado pelo Governo da França e era destinado à exibição em salas especiais, as quais podemos comparar à televisão dos dias atuais.

Hoje a França possui uma das mais importantes indústrias de produção documental do mundo. Suas obras são quase totalmente financiadas através de concursos públicos, e destinadas à exibição em emissoras de televisão e em circuitos especiais destinados às obras documentais. Seus produtos audiovisuais ainda servem de modelo para os novos movimentos e seus teóricos alimentam diversas pesquisas que acontecem, simultaneamente, em vários centros de pesquisas acadêmicas sobre a produção audiovisual documental.

3 Alberto Cavalcanti e o documentário com jeito brasileiro

Foram diversos os nomes que marcaram o cinema nacional. Mas não se pode falar de produção audiovisual sem resgatar a memória de Alberto Cavalcanti, cineasta que viveu momentos importantes do cinema mun-

dial ao lado de nomes representativos para a história do audiovisual.

Brasileiro, nascido no Rio de Janeiro em 1897, Cavalcanti participou de diversas obras como produtor, ao lado de nomes como Robert Flaherty e John Grierson, cineastas que produziram suas obras sem a dependência de retorno pelas bilheterias. Seus métodos de captação de recursos seguiram pelo espaço da iniciativa privada, tendo diversas empresas ocupando a posição de financiadoras dessas obras.

Uma de suas participações em obras importantes para o cenário do audiovisual foi no filme *Night Mail*, produzido pelo grupo experimental GPO – General Post Office Unit, criado em 1936 pela Empresa Britânica de Correios e Telégrafos. O documentário mostra, literalmente, como é o percurso da distribuição de correspondências na Inglaterra, como olhar de dentro do vagão. O trem atravessa a Inglaterra de Londres a Glasgow durante a noite, separando e entregando as cartas. Em um de seus artigos, Alberto Cavalcanti comenta o efeito *Night Mail* como um fenômeno do cinema documental.

Só na Grã-Bretanha mais de mil cinemas passam *Night Mail*, e os espectadores aplaudem longamente, enquanto o filme comercial, que o acompanha, termina numa indiferença e num silêncio completo (CAVALCANTI, 1972: 74).

Além dessa obra, Alberto Cavalcanti desenvolveu diversos estudos sobre a produção documental. Numa delas, Cavalcanti defende arduamente a produção documental com o apoio da iniciativa privada, exemplificando sua teoria com Robert Flaherty realizando diversas obras com o apoio de governos ou da iniciativa privada. Uma das obras,

The Land, Flaherty produz com o financiamento do Governo dos Estados Unidos, durante a Segunda Guerra Mundial. A outra obra exemplificada por Cavalcanti no artigo foi o filme Louisiana Story, patrocinada pela Standard Oil Company.

Não só os governos, mas também as grandes organizações industriais, como Philips, Shell-Mex, Standard Oil e Light and Power, de São Paulo, não hesitaram em se servir do documentário para se fazerem conhecer e arejar seus problemas, contribuindo, assim, para a educação do público. Vão se criando, desse modo, arquivos ultramodernos que registram as atividades da vida de hoje (CAVALCANTI, 1972: 57).

Alberto Cavalcanti foi, sem dúvida, um dos maiores documentaristas brasileiros, tendo levado suas obras, de certa forma, para diversos povos, com diversos olhares, tendo sempre no enquadramento as imagens do povo.

4 33: Kiko Goifman produz um novo olhar para o teledocumentário

Mineiro de Belo Horizonte, Kiko Goifman revolucionou o olhar documental brasileiro da atualidade com a obra 33, um documentário multimídia que teve como aporte o jornalismo, a televisão e a Internet.

De forma sublime, Goifman relata seus 33 dias à procura de sua mãe biológica, uma luta contra o tempo, marcada por frustrações e ilusões. Enquanto isso, imagens e situações reais são registradas, com enquadramentos que lembram, em alguns momentos, de um voyeur, um observador. E, a todo o

momento, o objeto observado por Kiko Goifman é ele mesmo à procura de seu passado.

Um filme como "33" supõe –por parte do documentarista– um risco grande, porque realmente ele não sabe que filme ele vai poder fazer. É só no final da filmagem que ele vai conhecer o resultado de seu material. É um documentário que trabalha com o princípio da incerteza. O que é diferente do documentarista tradicional, que opera sobre situações estáveis e que vai dispor delas – documentários sobre um quadro, o ateliê de um pintor, pessoas na rua etc. – durante todo o tempo da realização do seu filme (BERNARDET, 2004).

Mas o que Kiko Goifman realiza, além de uma nova linguagem que mistura a ficção com a realidade, claramente misturada, está na estrutura tecnológica utilizada. A obra possui fatores interessantes que servem como um divisor de águas dentro do documentarismo brasileiro. Goifman utiliza durante todo o período de filmagem uma câmera digital, algo que vai se chocar com as tradições documentais no Brasil, que ainda alimentam o romantismo da película. Outra novidade que Kiko Goifman traduz na obra é a secundagem. O documentário, uma obra híbrida, foi produzido pensando em salas de cinema, mas com a possibilidade de ser exibido na televisão. Para isso, Goifman, além de projetar um filme com captação limitada a 33 dias, finalizou a edição com exatos 52 minutos, o que possibilitou a exibição em canais de televisão aberta com 1 hora de programação. Ou seja, enquanto todos os grandes documentaristas constroem seus roteiros com secundagem livre graças à intenção de exibi-los em salas alternativas de cinema, Goifman pensou em dividir a obra

com as pessoas que não possuem acesso a essas salas, restritas às capitais e que atingem pouca bilheteria. Esse formato cada vez mais presente na produção audiovisual de documentários resulta de uma movimentação do mercado de produção audiovisual da década de 70, impulsionado pela British Broadcast Corporation (BBC), passando a utilizar equipamento analógico com sistema de vídeo Hi8, antecessor do atual Hi8D.

Os ecos da experimentação continuam soando até os dias atuais. Em setembro de 1994, a British Broadcast Corporation (BBC) concordou com a produção de uma série intitulada “Russian Wonderland” que merece um destaque pela inovação tecnológica introduzida. Adam Alexander elaborou contrato de produção com a BBC, baseado nas potencialidades do sistema de vídeo Hi8, um equipamento analógico com uma fita de 8mm de largura, compacto e com grande possibilidade.(...) Tecnicamente, é possível perceber os ecos da década de 70, agora nas transformações trazidas pelos sistemas digitais (Souza, 2001: 258).

Apesar dessa nova visão, 33 acabou sendo aceito pela comunidade cinematográfica brasileira da mesma forma que seria se tivesse sido captado em película. Venceu concursos importantes, como o Festival É Tudo Verdade, na edição de 2003, concorrendo com diversas obras captadas em 35mm de igual para igual. A obra, no entanto, foi finalizada com um custo inferior às produzidas em película, o que viabilizou a produção com poucos apoios financeiros e permitiu que suas experiências fossem transmitidas na totalidade. O documentário “33” foi, certamente, um divisor de águas para o documentarismo nacional.

Chego a ter a impressão –possivelmente errada– de que talvez “33” seja a única produção brasileira que realmente realize isso. Dessa forma, eu o vejo um pouco como um filme-manifesto que deve ser levado em conta pelos outros documentaristas. Para mim, “33” representa novos horizontes para o cinema documentário (BERNARDET, 2004)

Sua obra foi financiada por empresas, com o apoio das leis de incentivo à cultura, do Ministério da Cultura. Mas a maior condição de viabilidade do projeto está no suporte de captação digital, que proporcionou a Goifman uma maior mobilidade na produção, além de uma melhor edição final dentro dos custos possibilitados pelas leis de incentivo. Como um de seus destinos foi a televisão, a produção digital não representou, em momento algum, obstáculo para exibição, pois estava dentro da qualidade esperada pelo meio.

Provavelmente deve haver alguma diferença em termos de filmes eletrônicos (vídeo), principalmente considerando-se que existem diferenças significativas de preços entre os diferentes formatos de sistemas de vídeo, bem como entre as formas de finalização escolhidas (linear ou não-linear) (SOUZA, 2001: 267).

A iniciativa de Kiko Goifman em produzir um documentário tendo em vista a tela da televisão foi tão louvável quanto a transparência em expor sua intimidade familiar, e em utilizar-se da mídia para envolver ainda mais os futuros espectadores, numa produção multimídia que envolveu produção digital, Internet, jornal impresso e televisão, todos em busca de sua mãe biológica, ou de pistas que pudessem aproximá-lo da revelação.

5 Projeto DOCTV abre espaço para documentaristas na televisão

O fomento à produção audiovisual no Brasil não segue, simplesmente, uma tendência natural, apesar de alguns acreditarem ser esse um movimento resultante de mudanças na linguagem dos filmes de realidade. Diversos projetos, dentre eles o DOCTV, empurram a produção documental para a ascensão.

O DOCTV, um projeto lançado em agosto de 2003 através de uma parceria entre a TV Cultura de São Paulo (Fundação padre Anchieta), o Ministério da Cultura e a ABEPEC - Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais, nasceu com o objetivo de incentivar documentaristas de todo o Brasil em produções regionais que retratassem os Estados brasileiros. Sob a coordenação do secretário do Audiovisual, do Ministério da Cultura, Orlando Senna, o projeto beneficiou projetos escolhidos com verba de produção e estrutura.

Logo no primeiro ano, o projeto recebeu apoio da ABED – Associação Brasileira de Documentaristas e conseguiu finalizar o ano com 26 documentários produzidos, em coproduções de emissoras públicas e produtoras independentes. Dessa forma, regiões até então desconhecidas pelo resto do país, evidentemente fora do eixo audiovisual Rio – São Paulo, ganharam espaço no arsenal de informações de pessoas que puderam assistir às suas exibições na televisão aberta, pois, com as obras em mãos, foi programada uma série documental pra exibir todos os filmes. A série Brasil Imaginário apresentou os 26 filmes de 20 Estados diferentes durante o ano, estendendo a programação para a mai-

oria das emissoras públicas do país. Através desse projeto, diversas regiões puderam ser retratadas em massa, transformando-os em novas informações para o resto da população, realizando, assim, o principal objetivo do filme documentário: o de documentar.

Não é senão à base do documentário, tratando de temas utilitários, que o nosso cinema representará o seu papel na vida do Brasil, como devem representar a imprensa, o rádio e a televisão. (...) Sem o cinema, não pode existir, hoje, uma grande nação (CAVALCANTI, 1972: 75).

O projeto acabou sendo considerado um sucesso para o fomento do documentarismo brasileiro, e repetiu-se em 2004 com o mesmo número de produções finalizadas. A iniciativa se assemelha bastante com a produção audiovisual francesa, que recebe o envolvimento da TV5 e de órgãos governamentais no financiamento, na produção e, posteriormente, na exibição.

6 Reflexões

Historicamente, o documentário foi financiado por empresas da iniciativa privada, mesmo no Brasil. Como disse Alberto Cavalcanti, há muitas definições para propaganda. Pensando dessa forma, diversas empresas financiaram obras documentais para solucionar problemas de imagem própria.

O documentário sempre teve vocação para a televisão, até pelo seu estilo. Estamos vivendo o momento de inclusão do documentarismo na televisão aberta. Como disse Roger Odin, durante o seminário “Do documentário à leitura documentarista: uma abordagem semio-pragmática”, realizado na Unicamp em março de 2004, “A televisão é um

bom lugar para o documentário. Na França, a televisão faz viver o documentário. É ela quem mais financia. Nela, os filmes funcionam”.

No Brasil, movimentos diversos apontam uma nova modalidade do cinema nacional, com a produção de obras híbridas, destinadas às salas de cinema e às telas da televisão, como aconteceu com *O Auto da Compadecida* (ainda em película) e *A Invenção do Brasil* (produzido em plataforma digital).

Paralelamente, a produção documental vive um momento próprio de ascensão. A busca pelo olhar da verdade, o cinema de realidade, as produções do gênero estão crescentes no país, contando, inclusive, com o crescimento de disponibilidade documental em videolocadoras e salas de cinema do Brasil, como aconteceu com a obra “*O Prisioneiro da Grade de Ferro*”, dirigida pelo cineasta brasileiro Paulo Sacramento.

Mas isso tudo seria quase impensável se ainda convivêssemos com o conceito anterior de produção, tendo como plataforma de produção a película, e contássemos com as bilheterias como financiadoras dos projetos. A plataforma digital e a difusão de novas tecnologias digitais de edição proporcionaram ao movimento documentarista um maior crescimento. Paralelamente a isso, as leis de incentivo à cultura, tendo como proponentes empresas que possuam declaração de impostos por lucro real, começam a enxergar no apoio cultural uma nova forma de construir marca, o que possibilita ainda mais essa realidade.

Os projetos de fomento à produção audiovisual no país, apesar de receberem críticas por parte de alguns produtores culturais, têm alavancado diversas obras, ampliando a participação artística do país dentro e fora dele.

Trata-se de uma cessão de direitos de recebimento de impostos por parte do Governo Federal aos proponentes que tiveram seus projetos aprovados pelo Ministério da Cultura. Através da aprovação, o interessado em financiar a obra pode direcionar até 4% do valor devido de impostos sobre o lucro real. O proponente, por sua vez, deve prestar contas de todos os gastos com a obra mediante apresentação de notas fiscais. Obras cujos orçamentos não ultrapassem R\$ 100.000,00 estão isentos de apresentação de gastos com relatório de auditoria, o que facilita o processo. A empresa apoiadora, por sua vez, possui enormes vantagens com a adoção desses projetos, pois coloca em evidência a sua marca como empresa preocupada com a cultura, sem custo algum, pois o valor será retirado de seus caixas da mesma forma. A diferença é que o credor, o Governo Federal, abre mão de recebê-lo, encaminhando-o para o proponente do projeto em questão.

Mas, ao mesmo tempo em que existe um espaço mercadológico de financiamento, a televisão sofre uma crescente necessidade de conteúdo, tendo como demanda uma segmentação cada vez mais definida dentro de suas programações. O custo de produção televisiva, por sua vez, está dificultando a criação de novos programas em formatos tradicionais, e isso abre a possibilidade do surgimento de um novo espaço dentro das grades das emissoras de televisão aberta, além do já existente em algumas emissoras a cabo. E, dentro em breve, um novo espaço tende a absorver esses produtos audiovisuais: o celular digital, que surge como um novo provedor de conteúdo audiovisual.

Com essas constatações que se aprofundam na história do documentarismo mundial percebo que o conceito de produção exis-

tente no país por diversas correntes documentaristas anda na contramão do que pode incentivar ainda mais essa produção. Além disso, o documentário serve para informar, educar, e não para alimentar o ego artístico dos que produzem e procuram exibir em salas fechadas para poucas pessoas.

7 Referências

- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo; Companhia das Letras, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. “33” traz novos horizontes aos documentários. Folha Online. São Paulo, mar.2004. Seção Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42369.shtml>>
- FRANCE, Claudine de (org.). *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas, SP; Editora da Unicamp, 2000.
- GABLER, Neal. *Vida, o filme: como o entretenimento conquistou a realidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- CAVALCANTI, Alberto. *Produção de documentário in* MARQUES DE MELO, José. (org.). *Jornalismo audiovisual: técnica do documentário*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes [Departamento de Jornalismo e Editoração], 1972.
- MORIN, Edgar. *O Método III, o conhecimento do conhecimento*. 2ª edição. Editora Sintra: Europa-América, 1996.
- ODIN, Roger. *Film documentaire, lecture documentarisanse : cinemas et réalités*, CIEREC Paris; Université de Saint-Étienne, 1984.
- SALIBA, Maria Eneida Fachini. *Cinema contra cinema: o cinema educativo de Canuto Mendes (1922-1931)*. São Paulo; Editora AnnaBlume, 2003.
- SANTORO, Luiz Fernando. *A imagem nas mãos - o vídeo popular no Brasil*. São Paulo, Summus Editorial, 1989.
- SOUZA, Hélio Augusto Godoy de. *Documentário, realidade e Semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento*. São Paulo; Editora AnnaBlume, 2001.
- WATTS, Harris. *On Camera: o curso de produção de filme e vídeo da BBC*. 4ª edição, São Paulo; Editora Summus, 1990.