FLÁVIO DE SOUZA BRITO

A TV Cultura de São Paulo e a produção de documentários (1969-2004)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Concentração Estudos dos Meios e da Produção Mediática, Linha de Pesquisa Comunicação Impressa e Audiovisual, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor em Ciências da Comunicação, sob a orientação da Profa. Dra. Marília Franco.

São Paulo
2009

FLÁVIO DE SOUZA BRITO

A TV Cultura de São Paulo e a produção de documentários (1969-2004)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Concentração Estudos dos Meios e da Produção Mediática, Linha de Pesquisa Comunicação Impressa e Audiovisual, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor em Ciências da Comunicação, sob a orientação da Profa. Dra. Marília Franco.

São Paulo
2009

FOLHA DE APROVAÇÃO

Flávio Brito
**A TV Cultura de São Paulo
e a produção de documentários (1969-2004)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Concentração Estudos dos Meios e da Produção Mediática, Linha de Pesquisa Comunicação Impressa e Audiovisual, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor em Ciências da Comunicação, sob a orientação da Profa. Dra. Marília Franco.

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

À Fabiana Varkulja

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que, de uma forma ou de outra, colaboraram para a realização deste trabalho, em especial,

aos meus pais, Adalberto e Cristina, pelo exemplo de vida;

a José, Cleide e toda a minha nova família;

a minha orientadora, Professora Doutora Marília Franco, pela compreensão, confiança e paciência;

a Alfredo Dias D'Almeida, que colaborou com a revisão e formação do texto final;

a Raphael Alario, grande parceiro nos projetos educacionais, que aqui contribuiu com a revisão dos dados e preparação do banco de dados;

aos companheiros do grupo ARUANDA lab.doc., que partilham das atividades simultâneas de pesquisar, ensinar e produzir documentários;

a Maria Isabel Blanco, profissional da TV Cultura, mestranda da ECA-USP e integrante do grupo ARUANDA, que contribuiu com o contato e a apresentação dos profissionais da emissora;

a Lia Kulakauskas Sá Freitas, estudante do Curso Superior do Audiovisual e orientanda de iniciação científica da Professora Marília Franco, que realizou a transcrição de algumas das entrevistas;

aos profissionais da TV Cultura que gentilmente me ajudaram em todo o período de pesquisa: Denise Righetto, Eneida Barbosa, Francisco Assis Moreira, José Maria, Marcelo Aith, Silvia Marques, Teder Muniz Morás e Vera Lucia Rodrigues;

aos depoentes e colaboradores que generosamente compartilharam sua experiência: Dan La Laina, Eliana Andrade, Fernando Martins, Gabriel Priolli, Gregório Bacic, João Batista de Andrade, Maria Inês Landgraf, Maria José (Zita) Bressane, Mario Borgneth, Nydia Lícia, Rita Okamura, Romeu de Freitas, Suzana Amaral, Teresa Otondo e Vera Roquette Pinto.

RESUMO

BRITO, Flávio. **A TV Cultura de São Paulo e a produção de documentários (1969-2004)**. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2009.

O objetivo geral da pesquisa é realizar uma abordagem histórica da produção de documentários da TV Cultura de São Paulo entre 1969 e 2004, procurando estabelecer recortes conceituais e eixos temáticos para sua análise. Destacando as particularidades de uma TV Pública cultural e educativa e utilizando-se de fontes diversificadas, os objetivos específicos referem-se às atividades de levantamento e sistematização das obras e das informações disponíveis sobre elas, produzindo e/ou tornando acessíveis documentos, informações e reflexões relevantes para pesquisadores nesse campo. A partir do registro de depoimentos e da análise do acervo, procurou-se valorizar a trajetória dos profissionais que trabalharam na emissora e suas relações com a história do Documentário Paulista (e Brasileiro) no período enfocado.

Palavras-chave:

televisão, documentário, TV Cultura - S. Paulo, TV pública, grade de programação, métodos de produção, tecnologia, memória da TV

ABSTRACT

BRITO, Flávio. **TV Cultura of São Paulo and documentary production (1969-2004)** Thesis (Doctoral) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2009.

The general purpose of this research is to undertake a historical approach of the documentary production of TV Cultura de São Paulo between 1969 and 2004, trying to establish conceptual clippings and thematic axis for its analysis. From testimonies records and collection analysis, evaluation of the path of professionals who worked for the TV broadcaster and their relationship with the São Paulo (and Brazilian) Documentary history during that period was pursued. Highlighting the peculiarities of a public cultural and educational TV broadcaster based on diversified sources, the specific objectives refer to the surveying and systematization activities of the works and information available on them, producing or providing access to documents, information and reflections relevant for researchers in this field.

Key-words:

television broadcasting, documentary, TV Cultura of São Paulo, Public TV broadcasting, TV program grid, production methods, technology, TV broadcasting history

LISTA DE TABELAS E GRÁFICOS

Tabela I - Digitalização do Acervo FPA.....	68
Tabela II - Principais séries exibidas 1969 - 2004	89
Gráfico I – Natureza e vida selvagem – 1988-2004	103
Tabela III – Mapa geral da produção da gerência de documentários.....	106
Gráfico II – Total de títulos por ano – 1969-2004	108
Gráfico III – Participação temática – 1969-2004.....	110

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2. METODOLOGIA	17
2.1 O recorte cronológico (1969-2004)	18
2.2 Relação institucional e acesso às fontes documentais	20
2.3 Diagnóstico e análise das fontes catalográficas	22
2.4.1 Fontes documentais da TV Cultura e sobre a sua produção documental	23
2.4.2 Documentários em película cinematográfica	29
2.5 Documentação audiovisual – os programas e as séries	31
2.6 Depoimentos e consultas com profissionais da TV Cultura	33
2.7 Procedimentos adotados e definição do universo da pesquisa	40
3 O DOCUMENTÁRIO NA HISTÓRIA DA TV CULTURA	42
3.1 Documentário e Jornalismo	55
3.1.1 O programa <i>A Hora da Notícia</i> (1972-1980)	57
3.2 A redemocratização e a emergência de novos temas (décadas de 1980/90)	60
3.3 As configurações tecnológicas	63
3.4 A digitalização do acervo	68
4 O DOCUMENTÁRIO NA PROGRAMAÇÃO DA EMISSORA	70
4.1 O documentário na grade de programação	71
4.2 As grandes séries	75
4.2.1 A produção de Carlos Gaspar	76
4.2.2 A produção de Roberto Santos	79
4.2.3 Séries sobre arte	81
4.3 Um novo modelo de produção; final da década de 1990 até 2004	85
4.4 O Projeto DOCTV I - <i>Brasil Imaginário</i>	87
4.5 Conclusões preliminares – As séries e a identidade da emissora	94
4.6 Análise do conjunto de títulos	97
4.6.1 Documentários em Película	98
4.3.3 Planeta Terra	102
4.3.4 Catálogo 1969-1998	104
4.3.5 Catálogo 1999-2004	106
4.3.6 Uma classificação temática?	109

5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
5.1	As continuidades	112
5.2	Dissonâncias e convivências	114
5.3	<i>Raízes de luz e sombra</i>	116
6	REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	119

1 INTRODUÇÃO

O pouco espaço dedicado ao documentário pelas TVs abertas e, mais recentemente, o incipiente alcance das TVs segmentadas, fizeram com que, mesmo considerando sua audiência relativamente baixa, nesse segmento, a programação da TV Cultura do estado de São Paulo conquistasse imensa credibilidade por parte do público, tanto o geral como o formado por profissionais do meio. Além de extensa produção própria, destacam-se importantes iniciativas dessa emissora estatal no campo da difusão e fomento da produção audiovisual brasileira, com diversas parcerias, apoios institucionais e até, mais recentemente, o projeto DOCTV, propondo um modelo nacional de produção de documentários junto aos realizadores e às emissoras educativas estaduais.

A produção documentarista da TV Cultura adquire relevância desde o início da década 1970, durante a ditadura militar, até o processo de redemocratização dos anos 1980, quando, além de manter uma produção contínua, constituiu o principal espaço de exibição desse gênero de comunicação audiovisual. Entre as poucas exceções do período, na programação das demais redes de televisão, encontram-se o horário fixo do Globo Repórter (com destaque para a produção anterior a 1983), alguns especiais na rede Manchete nos anos 1980 e os programas produzidos (ou exibidos) pela TVE (TV Educativa – Fundação Roquette Pinto).

A partir dos anos 1990, com o início das operações das TV por assinatura e dos novos sistemas tecnológicos de distribuição (acompanhada da elaboração de um novo quadro legal para o setor), o cenário se alterou significativamente. Outros

atores passaram a produzir e exibir documentários, como os canais públicos gratuitos (Comunitário, Universitário, Câmara, Senado, Justiça, etc.), aqueles com enfoque educativo e cultural como, Futura e TV Senac (hoje SESC), e os canais ligados as grandes programadoras internacionais, como Discovery e People&Arts ou nacionais como GNT (Globosat), entre outros.

Ainda assim, o alcance das TVs por assinatura somente em 2007 superará a marca de seis milhões de lares (em sua maioria das classes A e B). Entre as TVs abertas, a grade da Cultura permanecerá como a que dedica maior espaço aos documentários, sejam os de produção própria e de co-produção, ou os de produção independente ou adaptados de programas internacionais.

Nesta última década, o documentário adquire maior visibilidade em outros setores, com o surgimento (e o crescimento) de festivais especializados, com destaque para o *É tudo verdade / It's All true*¹. Vale citar ainda os Festivais do Cinema Etnográfico no Rio de Janeiro e Belo Horizonte e os de temática ecológica, como o Ecocine, de Goiás Velho (GO) e S. Sebastião (SP). Além disso, os documentários conquistaram um maior espaço nos festivais tradicionais, como nos de Gramado, Brasília e do Rio de Janeiro e na Mostra Internacional de São Paulo.

No entanto, até por tratar-se de fenômeno recente, essa maior visibilidade da produção documentarista não foi acompanhada na mesma proporção pelo equacionamento de questões relacionadas à formação do realizador e aos sistemas de fomento, distribuição e exibição, assim como por pesquisas e reflexões sobre o tema, envolvendo a identificação da diversidade de pautas e formatos, dos variados sistemas de gestão. Tampouco foi estabelecido um diálogo mais profícuo com a evolução tecnológica ocorrida ao longo desse período.

¹ Festival internacional de documentários, realizado anualmente em São Paulo, a partir de 1996.

A historiografia brasileira por décadas contou com restritas fontes sobre cinema documentário, podendo ser citadas “Filme e Realidade” de Cavalcanti (anos 1950), os artigos de Paulo Emílio sobre Grierson e Flaherty (anos 1960), referências à obra de Humberto Mauro (Viany, 1978) ou, já nos anos 1980, traduções publicadas em coletâneas (A experiência do cinema, de Ismail Xavier) e a obra de Jean Claude Bernardet (Cineastas e imagens do povo, 1983); esta, ainda que trate apenas da produção dos anos 1960/70, permanece como uma das mais importantes reflexões sobre o documentário brasileiro.

Uma série de outras fontes sobre o tema encontravam-se dispersas (e ainda encontram-se) em artigos de revistas especializadas (por exemplo, Cinemais, Bravo, Palavra e Sexta-Feira, algumas extintas ou descontinuadas), suplementos culturais, entrevistas e reportagens na imprensa, depoimentos de realizadores, teses e dissertações de mestrado, assim como era restrita oferta de cursos, mostras e festivais especializados.

Já a partir do final dos anos 1990, a produção teórica sobre o tema adquiriu uma maior densidade com relevantes publicações, entre as quais poderíamos destacar: o verbete dedicado ao documentário na *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (RAMOS e MIRANDA, 2000), o relançamento (revisto e ampliado) da obra de BERNARDET em 2003, as publicações de GODOY (2002), (TEIXEIRA, 2004), DARRIN e ESCOREL (2005), além da edição em português de *Introdução ao documentário* de NICHOLS (2005). Pudemos ainda incorporar nessa pesquisa as contribuições da última obra de RAMOS, *Mas afinal o que é mesmo documentário?* (2008).

Se, no meio acadêmico, os últimos anos apresentaram um sensível aumento no número de teses e publicações sobre o documentário, no campo da televisão brasileira continua sendo possível identificar lacunas importantes.

De maneira geral, estas podem ser observadas nas restritas pesquisas sobre a televisão brasileira ou na precariedade de seus acervos (com honrosas exceções), que tiveram uma história tão ou mais problemática que a dos acervos cinematográficos.

Além das perdas em incêndios ou por descasos variados, considera-se ainda a fragilidade dos vários formatos de vídeo, que, muitas vezes, são considerados “efêmeros” e de pouca importância histórica, as produções com créditos incompletos e os escassos registros escritos.

Ao possibilitar a intersecção de grande parte dessas preocupações, a escolha da produção de documentários realizada pela TV Cultura de São Paulo como objeto desta pesquisa visa contribuir com os diversos estudos sobre a emissora, assim como, de forma mais ampla, demonstrar sua importância na história do cinema e do vídeo documentário e na memória da televisão brasileira, que permanece merecendo pesquisas extensas.

Na primeira parte, define-se o recorte cronológico adotado, o percurso de pesquisa e procede-se à análise das fontes disponíveis, constituindo nosso universo de pesquisa.

Na segunda parte, é apresentado um breve panorama histórico da emissora e uma discussão sobre o papel desempenhado pelo documentário e seus profissionais responsáveis, abordando ainda as transformações tecnológicas vivenciadas no período.

Em seguida, são analisados os documentários produzidos ou exibidos pela emissora a partir de três abordagens: a sua participação e distribuição na grade de programação, as séries e suas principais características, e o conjunto de títulos no período estudado.

Nas considerações finais, busca-se sistematizar as sucessivas aproximações realizadas, seus recortes e cronologias, muitas vezes descontínuas e assíncronas.

2. METODOLOGIA

Diante da abrangência do tema, das condições particulares de organização das informações e das alterações nas condições de acesso ao acervo da TV Cultura de São Paulo, os aspectos metodológicos assumiram importância fundamental na delimitação do objeto e no estabelecimento dos procedimentos de pesquisa.

As atividades de pesquisa, realizadas entre os anos de 2005 e 2008, compreenderam o levantamento das principais fontes necessárias ao desenvolvimento do projeto e elaboração desta tese, buscando definir os parâmetros de tratamento do acervo de documentários.

As etapas iniciais consistiram na revisão da bibliografia de referência sobre a história do documentário e da televisão brasileira e sobre a TV Cultura, além do exame da documentação e dos catálogos disponibilizados na biblioteca e pelo Centro de Documentação da emissora.

O diagnóstico preliminar da documentação envolveu considerar os sistemas de indexação e organização, as bitolas e os formatos existentes, suas condições de conservação, os documentos impressos e eletrônicos, assim como sua relação com as fontes bibliográficas, permitindo estabelecer as dimensões do universo de pesquisa.

Nessa perspectiva, foi necessário investigar a história administrativa da emissora, dos departamentos e das equipes responsáveis, buscando identificar o papel nela desempenhado pela produção documentarista.

Os depoimentos de profissionais que trabalham e/ou trabalharam na emissora em diferentes períodos, previstos no projeto de pesquisa, demonstraram-se imprescindíveis para a consecução dos objetivos propostos, diante da insuficiência de dados relacionados à grade de programação e às fichas técnicas dos programas e das dificuldades de acesso a esses documentos.

A qualidade e a quantidade de informações, em geral, são inversamente proporcionais à sua antiguidade, com a produção mais recente apresentando fontes mais acessíveis e completas. Já as relativas aos primeiros anos da emissora são mais rarefeitas; além da dificuldade de acesso direto ao acervo, os mecanismos de indexação das informações sobre essa produção encontram-se dispersos em diferentes fontes. Em virtude de sucessivas transformações tecnológicas, também encontram-se no acervo programas em diferentes suportes (que exigem equipamentos adequados para serem assistidos) e submetidos a diferentes condições de armazenamento.

Em função de suas particularidades, cada uma dessas fontes documentais merecerá considerações metodológicas próprias, apresentadas nos itens a seguir.

2.1 O recorte cronológico (1969-2004)

O período extremamente amplo definido para a pesquisa, 35 anos (de 1969 a 2004), apresenta desafios consideráveis, mas justifica-se por uma série de critérios. Tomei o início das transmissões (junho de 1969) como marco, e junho de 2004, com a mudança da presidência da emissora, como delimitação final do período de

produção estudado. Optamos por não incorporar a crescente massa documental surgida nos anos seguintes e, ainda que fatos posteriores ao recorte não sejam o foco desta tese, estes interferiram diretamente nas atividades de levantamento de dados e serão considerados quando pertinentes.

O período imediatamente anterior (de 1960 a 1967) do canal 2, quando pertencia aos Diários Associados de Assis Chateaubriand, o processo de aquisição pelo Governo do Estado em 1967 (governo Abreu Sodré) e as atividades de implementação da emissora até seu novo lançamento em 1969, não serão aqui abordados, embora continuem merecendo pesquisas detalhadas.

Estudar uma instituição complexa como a TV Cultura, durante esse amplo intervalo de tempo, exige assumir o caráter sempre parcial da pesquisa. No decorrer do trabalho me deparei com a trajetória de centenas de profissionais e parte significativa da história da TV (e do rádio) no Brasil.

A perspectiva metodológica mais “segura” seria a de analisar apenas um curto período, um realizador, uma série ou um conjunto de documentários a partir de um recorte temático. No entanto, a inexistência de trabalhos que abordem o tema de forma ampla (necessária a qualquer estudo tópico), me fez manter a opção por esse longo intervalo de tempo.

A definição do recorte cronológico e das possíveis fases identificadas na história da emissora exigiu uma revisão das pesquisas anteriores sobre a TV Cultura no que se refere aos períodos em que se cada uma se deteve, as delimitações propostas e ao momento em que foram realizadas, aspectos abordados no capítulo 3.

2.2 Relação institucional e acesso às fontes documentais

No segundo semestre de 2004, foi realizado o primeiro contato com emissora, com o envio de uma carta de apresentação do projeto (e solicitação de colaboração) ao então presidente da Fundação Padre Anchieta, Jorge Cunha Lima. Também foi realizada uma entrevista preliminar com Mario Borgneth, então gerente de Documentários. A emissora cedeu alguns documentos (item 2.4.1) e publicou uma informação sobre a realização desta pesquisa no seu informativo interno.

Em 17 e 18 de agosto de 2004, participei como observador da oficina de Planejamento Estratégico do DOCTV II, realizado em São Paulo, com os representantes das TVs Educativas e das seções das ABDs (Associação Brasileira de Documentaristas) de todo o Brasil, permitindo me familiarizar com o modelo do projeto e acompanhar a avaliação de sua primeira edição e o planejamento da segunda.

Em meados de 2005, com as mudanças na presidência da emissora (assume Marcos Mendonça), no organograma e nas principais funções relacionadas a esta pesquisa, o trabalho de campo foi temporariamente interrompido.

Em função dessas alterações, todos os contatos tiveram que ser realizados novamente em 2006, sem obter uma resposta oficial da presidência. Em 2007, solicitei uma reunião com Rita Okamura, diretora do Centro de Memória, recém criado, na qual acordamos que eu centralizasse, no Departamento, as solicitações de documentos e filmes a serem analisados, e que os contatos seriam realizados com os profissionais Dan La Laina e Eliana Andrade.

A partir daí, passei a realizar visitas regulares. Também me foram fornecidos os trabalhos até então realizados pelo Centro de Memória, como um organograma

da emissora com os principais responsáveis por cada um dos departamentos desde sua fundação.

Uma conversa preliminar com Dan La Laina, profissional da emissora desde 1974, permitiu constatar que muitas das informações necessárias à minha pesquisa cujo levantamento fazia parte dos objetivos do Centro de Memória, ainda não estavam sistematizadas.

Em junho de 2007, ocorreu nova alteração na presidência da emissora (assume Paulo Markun) e a equipe do Centro de Memória foi demitida, tornando-se necessária uma nova apresentação institucional.

Apenas em maio de 2008 a pesquisa é novamente autorizada, com o atendimento direcionado ao chefe do Centro de Documentação, Teder Muniz Morás. Só então tornou-se possível estabelecer uma rotina de visionamento de filmes e consultas aos bancos de dados da emissora.

O fato de eu não ter sido ou ser funcionário da emissora também trouxe uma série de dificuldades, especialmente no estabelecimento de uma rede de contatos e na compreensão do funcionamento dos diferentes departamentos e do relacionamento entre eles. Em contrapartida, especialmente por terem ocorrido mudanças na direção da emissora durante o período da pesquisa, permitiu independência para dialogar com profissionais e ex-profissionais de diferentes épocas e vivenciar as reais condições oferecidas a um pesquisador externo.

Nesse sentido, tomei um cuidado especial para que as atividades necessárias à pesquisa não interferissem no ritmo de trabalho dos profissionais da instituição (envolvidos na dinâmica de produção de uma emissora de televisão).

Independentemente das dificuldades encontradas pelas alterações administrativas do período, sempre fui atendido por todos os profissionais e ex-profissionais com extrema presteza.

É importante ressaltar que esta pesquisa se ateve aos dados fornecidos oficialmente pela emissora. Outras fontes porventura existentes não foram utilizadas, mas oportunamente podem ser incorporadas à base de dados constituída.

Para definir o corpus, tomei como referência os produtos audiovisuais definidos como “documentários” nos catálogos e documentos da emissora, procurando compreender a forma como este termo foi utilizado nos procedimentos de indexação internos. No caso de alguns produtos comprovadamente ficcionais, optou-se por sua exclusão da base de dados geral, assim como os registros institucionais e os de prestação de serviços público (campanhas de vacinação, programas do Tribunal Regional Eleitoral, etc.). Embora estes não sejam analisados nesta pesquisa, são comentados sumariamente quando tratamos da relação da emissora com os governos estadual e federal.

2.3 Diagnóstico e análise das fontes catalográficas

A metodologia prevista no Projeto de Pesquisa original para análise dos dados institucionais (organização dos departamentos, profissionais e funções, projetos desenvolvidos), assim como aqueles relacionados à grade de programação da emissora (boletins, fichas técnicas) desde a sua fundação, mereceu revisões para superar as dificuldades encontradas, relatadas a seguir.

2.4.1 Fontes documentais da TV Cultura e sobre a sua produção documental

A pesquisa na biblioteca da emissora incluiu a leitura de publicações, teses e dissertações que tiveram a emissora como tema e da documentação institucional, tais como relatórios internos, grades de programação, boletins e demais documentos impressos, que encontram-se disponíveis em cerca de 40 pastas-arquivo, não catalogadas.

Em relação à pesquisa sobre a grade de programação, na biblioteca encontram-se disponíveis boletins de programação a partir de 1980², com uma lacuna no período que vai de 1995 a 1998 – nas pastas, encontram-se apenas a capa dos boletins de programação (e não seu conteúdo); para o período anterior a 1980, alguns dados de programação encontram-se em relatórios internos e foi necessária a consulta de jornais diários da época.

Entre os documentos impressos e eletrônicos, obtidos com profissionais da emissora, que constituíram referência fundamental para pesquisa, encontram-se:

- Grade programação geral (1969-89) – documento anexo da publicação comemorativa dos 20 anos da emissora;
- Catálogo: *TV Cultura, 30 anos de documentário (1969 a 1999)*, elaborado por Marcelo Aith (também em arquivo eletrônico);
- Catálogo da Gerência de Documentário relativo à produção de jun./1998 a dez./2004; elaborado por Marcelo Aith (também em arquivo eletrônico)
- Catálogo DOCTV I – dados sobre os 26 programas finalizados em junho de 2004;

² Data em que tem início sua publicação sistemática com a grade semanal da emissora

- Documento de referência para o Encontro Preparatório do DOCTV II, realizado em agosto de 2004, que contou com a presença de diretores das TV Educativas e das Associações Brasileiras de Documentaristas (ABDs);
- Organograma, em formato cronológico, com os principais cargos e respectivos responsáveis pela emissora desde 1969; documento impresso, fornecido pelo Centro de Memória em 2007;
- Site da emissora – consideramos os dados presentes em dois momentos: em 2005, texto com história da emissora datado de 1999 (depois retirado do ar); a partir de 2008, conjunto de depoimentos em vídeo denominado Memória Oral (disponível em: www.tvcultura.com.br/memoriaoral);
- Relatórios do Tráfego de Fitas fornecidos pelo Centro de Documentação (em arquivos eletrônicos);
- Documento institucional de 2008 com a descrição do funcionamento e atribuições do Centro de Documentação da emissora;
- Duas pastas-arquivo denominadas “Documentário”, existentes no Centro de Documentação, com boletins de programas que possibilitaram complementar os dados de equipe técnica e da data de exibição de alguns títulos;
- DVD comemorativo dos 40 anos da emissora, com resultados de pesquisas e depoimentos de profissionais (inclui trechos dos depoimentos presentes na seção “Memória Oral” do site da emissora);
- Relatório de atividades – publicação anual da presidência dirigida ao conselho curador e ao Secretário de Cultura do Estado de São Paulo;

não possui um padrão, mas em geral descreve as principais iniciativas de cada área, apresentando dados sobre a programação que utilizamos para checar os dados de alguns títulos.

- Relatório de Atividades da Divisão Cultural, enviado pelo assessor cultural ao presidente da emissora. Utilizamos aqui especialmente dois documentos, um datada de dezembro de 1971, assinado por Cláudio Petráglio e o segundo, referente ao período 1972-1974), por Nydia Licia.

No desenvolvimento da pesquisa, uma série de outras fontes foram utilizadas para a identificação de dados adicionais dos títulos citados:

- a dissertação de Paulo Ucelli (2004), na qual é apresentada uma relação de documentários produzidos entre 1994 e 2003;
- os sites PortaCurtas (www.portacurtas.com.br) e CurtaAgora (www.curtagora.com);
- a obra *O filme curto*, publicação coordenada por Carlos Rodrigues de Souza (1978).

Entre os documentos citados, o que mereceu maior atenção foi o catálogo *30 anos de documentário (1969-1999)*, que representa um imenso esforço de coleta de dados do pesquisador da emissora Marcelo Aith, primeira iniciativa de reunir a produção da emissora sob o recorte do documentário.

Na apresentação inicial, Aith indica os critérios utilizados para o levantamento da produção, revelando a precariedade existente na organização das informações e na preservação do arquivo da emissora (ainda que se tratasse só dos documentários).

Na introdução do catálogo, são apresentadas as fontes consultadas em sua elaboração: (1) Memória dos funcionários; (2) Edição comemorativa dos vinte anos da emissora/ mapa de programação exibida; (3) Arquivos do Núcleo de Documentários; (4) Setor de Copiagem; (5) Setor de Documentação; (6) Setor de Pesquisa de Imagem; (7) Tráfego de Fitas (fichas de programas com conteúdo das fitas, além de título, duração e número de cadastro, são dados que confirmam a existência material do programa).

Ainda que houvesse alterações no organograma da emissora, na hierarquia dos departamentos e nas equipes responsáveis, essas fontes permaneceram válidas até o momento e foram utilizadas para a revisão dos dados.

Contudo, torna-se necessário destacar alguns problemas identificados. Os títulos dos documentários estão organizados por séries, em ordem alfabética (quando existente, muitas vezes a ordem numérica interna é apresentada de forma descontínua); nem sempre existe uma distinção clara entre o que são séries completas e o que designa, na programação, uma faixa horária dedicada a documentários. Neste último caso, podem ser encontrados tanto programas isolados como séries completas. Ao final do catálogo, no Apêndice, encontra-se outra relação de títulos, na qual há dados sumários de títulos e a observação de que se trata de programas “cuja materialidade não estava comprovada”.

A análise desse catálogo confrontada com a consulta a outras fontes, indicou inúmeras imprecisões, envolvendo tanto erros de digitação e/ou grafia dos nomes de profissionais, como ausência de dados das fichas técnicas (datas, nomes e funções de profissionais). Entre outros exemplos dessas inconsistências, pode-se citar:

- ausência de padrão na nomeação dos profissionais e títulos. Em muitos casos, constam apenas o primeiro nome, sobrenome ou apelido. Cotejando com outras fontes, na maioria das vezes, foi possível identificar o nome correto do profissional, por exemplo: “Tonhão” é na realidade Antonio Carlos Assumpção e “Vera Roquete”, Vera Roquette Pinto; um programa cuja direção é atribuída a Zita Bressane, e a produção, a Maria José Bressane, quando se trata de uma mesma pessoa; ou Baía de Caramuru, quando trata-se da Baía de Camamu, etc.;
- duplicidade (triplicidade, etc.) de títulos, ocasionada por diferentes razões: um mesmo documentário é exibido em épocas diferentes sob outras denominações da faixa de grade, muitas vezes com inclusão ou troca de aberturas (“cabeças”); a existência de cópias em bitolas diferentes gerando um novo registro;
- datas contraditórias: como a maior parte dos dados provém do relatório de tráfego de fitas, as informações referentes às datas são de quando a fita foi copiada (não necessariamente a de sua exibição ou produção). Sempre que possível, a partir da grade de programação e de outras fontes, registrei a data correta de exibição. Nos demais casos, considerei a data da cópia como próxima da de sua produção e exibição. No caso de várias datas para um mesmo documentário, considerei a primeira ocorrência e indiquei as demais. Em cerca de 7% dos títulos do período 1969-1998 não foi possível identificar uma data de referência.

A ficha básica do tráfego de fitas apresenta o título, os dados da duração total (por vezes discriminada por bloco/partes), a data de gravação (nem sempre), a bitola (quadruplex, U-Matic, Beta, película) e a numeração da fita; se o programa é uma produção internacional ou cedida por distribuidora/consulado; e, no caso de programas (ou com imagens) de terceiros, aparece a indicação de venda proibida ou sob autorização;

Em algumas fichas, há uma sinopse do documentário, que pode conter diferentes informações: resumo; apresentador ou diretor; e/ou descrição dos entrevistados e das sequências (decupagem).

As informações referentes à equipe responsável pelo filme são precárias. Nas fichas catalográficas, constam normalmente o(s) nome(s) do(s) produtor(es), em alguns casos dos apresentadores e, mais raramente, a ficha técnica completa. Nos casos em que aparece apenas “produtor”³, a confrontação com outros dados permitiu estabelecer uma série de situações possíveis:

- a) o programa foi inteiramente realizado pelo(s) produtor(es) citado(s), agregando de forma geral as funções de diretor e roteirista. A partir das entrevistas, da consulta a outras fontes e/ou o visionamento dos programas, muitas vezes foi possível identificar a equipe responsável e suas respectivas funções.
- b) o profissional desempenhou a função “clássica” de produtor, dando suporte aos diretores, aos roteiristas e à equipe técnica;
- c) em programas de fontes externas, o profissional foi responsável por acompanhar a tradução, legendagem e revisão final; atribuição da área

³ Importante salientar que em televisão a designação “produtor” compreende o trabalho de diretor e roteirista, melhor segmentados nas produções cinematográficas;

de pós-produção, tanto no caso de produções nacionais como internacionais.

Além disso, o catálogo encontra-se em arquivo eletrônico, com as informações em forma de texto, impossibilitando seleções sob outros recortes, tais como filmes produzidos por ano ou por realizador.

Essas considerações não objetivam diminuir o mérito do trabalho realizado por Aith, ao contrário, valorizá-lo, dando continuidade a essa iniciativa em sinergia com outras relacionadas à memória da TV Cultura.

É importante registrar que a imprecisão dos dados é fruto, de um lado, da não utilização de uma ferramenta de banco de dados e de critérios técnicos de indexação, e, de outro, da forma como as informações sobre os documentários foram catalogadas ou armazenadas ao longo dos 30 anos anteriores.

Já a partir de 1998, graças ao trabalho do mesmo Marcelo Aith, os dados encontram-se reunidos em um catálogo da Gerência de Documentário (GEDOC). Mas, ainda que apresente as fichas técnicas completas, consolidando os dados totais dos títulos produzidos (e a distinção entre produção interna e co-produção; a jornalística e a cultural), as informações contidas nesse documento também não podem ser interpretadas sem ressalvas.

2.4.2 Documentários em película cinematográfica

Outra das opções metodológicas descartadas foi a de adotar o recorte “película cinematográfica”, pesquisando diretamente o acervo nesse suporte. Essa opção demonstrou-se inviável uma vez que há mais de 70 mil rolos de películas

arquivados, dos quais estima-se que cerca de 5% encontram-se catalogados na base informatizada da emissora; o restante está catalogado em fichas de papel, tornando impossível identificar o que é documentário nesse universo. Os filmes estão acondicionados em caixas de papelão e em espaço climatizado. Sua condição de conservação parece satisfatória e, em função da durabilidade do material fílmico, sua digitalização se dará posteriormente ao do material em suporte vídeo.

Uma abordagem desse acervo permanece fundamental, mas só seria viável a partir de uma iniciativa da própria emissora, requerendo uma metodologia específica, grande aporte de recursos e profissionais especializados, em um projeto de longo prazo.

Sobre esse acervo, mais dois aspectos merecem ser comentados:

- a) a pesquisa, na base de dados do Centro de Documentação, sob o indexador “documentário em película”, apresentou 255 citações, que serão abordadas no capítulo 4.3.
- b) além dessa amostra representar uma pequena parcela dos 5% catalogados, as demais fontes indicam que grande parte da produção documental (e jornalística) realizada na década de 1970 e início dos anos 1980 foi realizada em película 16mm, reversível, com banda sonora. Na ocasião de sua realização, foram editados em moviola e/ou telecinados e editados em quadrex, gerando uma cópia nessa bitola. Estas, por sua vez, em grande parte tiveram suas informações recuperadas em outras fontes catalográficas.

Assim, e na medida em que se observa a adoção um processo tecnológico híbrido⁴, melhor detalhado no capítulo 3.3, com relação à produção documental da emissora, o conceito “documentário em película” deve ser relativizado.

Vale lembrar que, na história da emissora, muito antes de se iniciar o processo de digitalização do acervo, muitos programas foram sucessivamente copiados para outras bitolas, em geral, quando foram reexibidos ou tiveram trechos utilizados em novas produções, gerando duplicidade de registros.

Mediante solicitação, gentilmente foram gravados em DVD os documentários em formato quadruplex e U-matic que ainda não haviam sido digitalizados, facilitando o visionamento. Os que estavam em formato BETA, foram assistidos em equipamento da emissora.

2.5 Documentação audiovisual – os programas e as séries

Como assinalado nos tópicos anteriores, qualquer tentativa de abordagem será parcial ao tratarmos de um universo que ultrapassa os 2500 títulos. As informações sobre os filmes (programas/vídeos/séries) encontram-se em diferentes fontes e o acesso apresenta uma série de problemas. Ainda que citado em grade ou catálogo, sua materialidade não é garantida; além disso, pelo fato de os filmes estarem gravados em suportes de diferentes bitolas/formatos, visioná-los exige disponibilidade de equipamento e de profissionais especializados (que devem ser deslocados de suas atividades funcionais na emissora).

⁴ Ressaltamos ainda que muitas das produções em vídeo foram apagadas para reutilização das fitas e ficaram sem registro.

Selecionar todos os títulos por critérios estatísticos (recortes temáticos, períodos, equipe técnica) e recompor a grade de programação com detalhes e informações complementares de cada programa exibido pela emissora entre 1969 e 2004 (ainda que apenas sob o recorte do documentário) constituem uma imensa tarefa, incluindo pesquisa, revisão e consolidação em um banco de dados, que demandam um tempo (e recursos) que excede o destinado para a elaboração de uma tese acadêmica. Por isso, foi necessário estabelecer uma série de critérios para seleção dos filmes. Foram analisados somente os documentários:

- citados por depoentes como significativos de sua experiência na emissora, como exemplo de processo de trabalho, pelo valor estético ou afetivo;
- que tiveram repercussão na mídia, ganharam prêmios, geraram cartas e mensagens para emissora e pedidos de compra de fitas;
- produzidos em função de datas comemorativas, seja da própria emissora e/ou da televisão brasileira, em especial aqueles que se referem à produção documentarista. No momento de sua realização, essas produções representaram tanto a posição institucional da emissora, como um grande esforço de pesquisa sobre as fontes disponíveis na ocasião. Como exemplo, destacamos a série de nove programas sobre a produção documentarista da emissora, dirigida em 1999 por Maria Inês Landgraf.
- que apresentaram recorrências temáticas – alguns temas mereceram mais de uma produção, entre os quais destacam-se as diferentes abordagens sobre a cidade de São Paulo, a figura de Mário de Andrade e as representações da diversidade da cultura brasileira.

2.6 Depoimentos e consultas com profissionais da TV Cultura

Durante o processo de pesquisa, foram realizadas doze entrevistas gravadas, além de conversas informais, com profissionais que atuam ou atuaram na emissora, anotadas e gravadas em áudio.

As entrevistas objetivaram não apenas preencher eventuais lacunas nas informações sobre os documentários, mas recuperar o seu contexto de realização a apurar as impressões e reflexões dos depoentes sobre a produção. Em função disso, a captação dos depoimentos mereceu uma atenção especial e o desenvolvimento de metodologia específica para sua realização.

Os entrevistados foram selecionados entre os profissionais que participaram das equipes responsáveis pela pesquisa, produção e direção⁵ dos documentários (conforme creditado nos catálogos da emissora), ordenando-os conforme o número de citações nas fichas técnicas.

Um outro critério adotado durante o processo de captação dos depoimentos, foi o de perguntar a cada um dos entrevistados quem ele consideraria relevante ser consultado sobre a temática. Esse procedimento, denominado de formação de rede na metodologia da História Oral, permitiu constituir um grupo de entrevistados representativos dos diferentes períodos da emissora:

[...] idealmente, supõe-se que um entrevistado indique outro ou outros, e a rede deve servir para abordar o argumento do projeto segundo a sugestão da comunidade e não da vontade exclusiva do diretor da pesquisa. (MEIHY, 2002, p.54).

⁵ Em relação aos documentários, a experiência das equipes técnicas (cinegrafistas, técnicos de som, editores, etc.), responsáveis pela realização concreta dessa vasta produção (e frequentemente os menos reconhecidos) continua merecendo um registro mais detalhado. Faltam também estudos relativos à esfera da direção.

Foi elaborada uma planilha (banco de dados) com os nomes para organizar as informações, sempre que possível constando dados como o período em que trabalhou na emissora, a função que exerceu, o endereço de contato e observações gerais.

A estratégia adotada para colher os depoimentos consistiu inicialmente na elaboração de uma pauta geral com os tópicos que deveriam ser contemplados:

- a) Dados Gerais: nome, períodos e funções ocupadas na emissora;
- b) Origens: formação, experiência profissional; anterior (posterior) à emissora;
- c) Influências: início da relação com produção documentarista;
- d) Experiência: no processo de produção de documentário na emissora;
- e) Conceito: entendimento da categoria documentário, reflexões e perspectivas;
- f) História da TV Cultura: fases e/ou eventos relevantes que identifica na história da emissora;
- g) Formação de rede de depoentes (e de fontes de pesquisa): indicação de filmes e de profissionais que trabalharam na emissora em diferentes períodos e funções.

Essa pauta foi complementada com informações obtidas em pesquisa em outras fontes (Internet, referências bibliográficas de ou sobre cada depoente) e nos catálogos e fichas técnicas da emissora. Desse modo, foi possível confirmar, durante a entrevista, a produção creditada aos profissionais. Também foi realizada uma análise prévia dos filmes produzidos por cada um dos selecionados (o que nem

sempre foi possível antes das entrevistas, nem sobre toda a produção, por exemplo no caso de profissionais com dezenas de produções realizadas na emissora, em diferentes funções).

A seguir, a relação dos depoentes e colaboradores, com as principais informações sobre cada um deles e sobre os temas abordados nas entrevistas (na ordem em que foram realizadas):

Mario Borgneth – gerente do Núcleo de Documentários de 1998 a 2006 – entrevista realizada em 16/02/2005.

O primeiro encontro teve por objetivo apresentar o projeto de pesquisa e solicitar apoio institucional, dando início ao levantamento de dados. Nessa ocasião, ele nos cedeu os catálogos de produção dos períodos 1969-1999 e 1998-2004. A conversa se concentrou na criação do conceito de DOC TV, projeto que naquele momento entrava no ar com os 26 documentários da primeira edição; também estava em andamento a preparação do DOCTV II e a elaboração da estrutura do DOCTV Ibero-América.

Teresa Otondo

Jornalista, vinda da imprensa escrita (O Estado de S. Paulo), ingressou na emissora em 1993 como assessora da presidência. Foi responsável pelo Núcleo de Documentário de 1994 a 1998, em um momento de restrições de verbas e corte de funcionários, tornado-se a seguir diretora de Relações Internacionais até 2005. Com ela, foram realizadas duas entrevistas, em março de 2005 e de 2006.

Romeu de Freitas – responsável pelo setor de Copiagem – entrevista realizada em 22/03/2005.

Um dos antigos funcionários da emissora, conhece profundamente o acervo e a condição de cada material; seu departamento é responsável pela venda dos programas da emissora. O depoimento abordou desde sua formação profissional, iniciando carreira no mercado fonográfico, até a vinda para a TV Cultura, com passagens pela Rede Globo.

Vera Roquette Pinto – entrevista realizada em 28/03/2007.

Formada na primeira turma de Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), ingressou na emissora em 1973 a convite de Heloisa Castellar. Foi assistente de Roberto Santos em várias de suas séries. Trabalhou em diferentes funções e programas tornando-se a primeira responsável do Núcleo de Documentários, onde se aposenta em 1994.

Gabriel Priolli

Jornalista, trabalhou na TV Cultura em três momentos: de 1975 a 1980, de 1999 a 2003 e de 2006 até o momento. Foram realizadas duas entrevistas, em junho de 2005 e janeiro de 2007, com ênfase na experiência do primeiro período, quando, no departamento de jornalismo, participou de uma série de reportagens especiais, entre as quais: *O negro da senzala ao soul* (1977), *Irecê* – sobre a seca nessa cidade da Bahia (1977) e *10 anos da chegada do homem à Lua* (1979).

João Batista de Andrade

Como uma das referências diretamente relacionadas a esta pesquisa, utilizei sua obra *O povo fala*, publicada em 2002, e a entrevista realizada em abril de 2003 (em que fui um dos entrevistadores), publicada em Mnemocine/Aruanda (disponível em <www.mnemocine.com.br/aruanda/jba.htm>).

Dan La Laina, Eliana Andrade e Rita Okamura

Trabalharam na emissora de 1974 até 2007 em diferentes funções, inclusive na produção de documentários. No período 2005-2007, quando responsáveis pelo Centro de Memória da emissora, foram realizados dois encontros com Rita e quatro com Dan e Eliana, além de várias trocas de e-mails. Com o contato facilitado por lecionarmos na mesma instituição, La Laina, em várias ocasiões, gentilmente contribuiu na revisão de informações catalográficas e aqui registro meu especial agradecimento.

Gregório Bacic – entrevista realizada em 20/12/2007.

Concedeu uma longo depoimento ao grupo de pesquisa “ARUANDA lab.doc., (laboratório de pesquisas e análises sobre métodos de produção audiovisual de não-ficção”, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo)⁶, no qual falou sobre o início de sua carreira na rádio Bandeirantes, sua passagem para a TV em 1967) e sua experiência na TV Cultura, onde chegou em 1969 a convite de Odi Fraga. Teve quatro passagens pela emissora e passou a produzir o programa *Provocações* de Antonio Abujamra a partir de 2000.

⁶ Participaram da entrevista, além de mim, a coordenadora do ARUANDA lab.doc., professora Marília Franco, as mestrandas Heidy Vargas (Unicamp) e Maria Isabel Blanco (USP) e o produtor Paulo Cesar Toledo (câmera).

Fernando Martins (29/02/2008)

Responsável pela pós-produção de programa internacionais, foi chefe de gabinete do presidente Antonio Soares Amora (1978 a 1983). Seu depoimento contribuiu com informações sobre a organização institucional e o papel desempenhado pelo documentário em diferentes períodos da emissora.

Maria Inês Landgraf (25/11/2008)

Profissional da emissora entre 1981 e 2003, tendo retornado em 2008. Graduada em Radialismo (RTV) pela FAAP em 1979, começou na TV Cultura como assistente de Suzana Amaral, desempenhando diversas funções. Dirigiu mais dezenas de documentários, com destaque (nesta pesquisa) para a série sobre os 30 anos da produção documentarista da emissora (1999). Seu depoimento também permitiu compreender um largo período da produção da TV Cultura, estabelecendo uma continuidade entre as equipes que começaram nos anos 1970 e as produções dos anos 1990.

Maria José (Zita) Bressane – Entrevista realizada em 29/12/2008

Profissional da emissora entre 1974 e 1994, apresentou detalhadamente o processo de realização de seus documentários na emissora através de documentos, tais como roteiros, transcrições e anotações de filmagem. Gentilmente, emprestou cópias de alguns de seus filmes.

Nydia Lícia – entrevista realizada em 06/01/2009.

Profissional já reconhecida no teatro e com atuação em todas as emissoras de televisão antes de colaborar com a TV Cultura, desde sua fundação; inicialmente

como apresentadora, a seguir como assessora cultural em dois períodos, de 1971 a 1975 e de 1980 a 1983. Seu depoimento esclareceu uma série de aspectos sobre o funcionamento da emissora, o papel do documentário e o seu convite a Roberto Santos, que conheceu no Conselho Estadual de Cultural. Gentilmente, emprestou relatórios de atividades e outros documentos de suas duas passagens pelas emissora.

No decorrer da tese, são citados outros profissionais a partir de obras e entrevistas publicadas, teses ou dissertações (presentes nas referências bibliográficas), entre os quais: Laurindo Leal Filho, Cristina Fonseca, João Batista de Andrade, Roberto Muylaert e Beth Carmona; Antonio Carlos Vicalvi e Nerci Ferrari (apud Cássia Santos, 1998); e Suzana Amaral (com a qual mantivemos conversas informais).

Também são aproveitados depoimentos e informações, envolvendo temas e profissionais relacionados ao documentário, com áreas de convergência com a produção da TV Cultura, resultantes do trabalho simultâneo realizado no âmbito do grupo de pesquisas Aruanda, com destaque para as pesquisas de mestrado de Renata Fortes (2008) sobre João Batista de Andrade e de Heidy Vargas, em andamento, sobre o Globo Repórter.

Uma série de outros profissionais igualmente importantes com extensa participação na produção de documentários da emissora não foi contemplada nesse primeiro levantamento. Um trabalho sistemático sobre a atuação deles permanece necessário, incluindo aqueles das áreas técnicas e dos níveis de direção.

2.7 Procedimentos adotados e definição do universo da pesquisa

O diagnóstico das referências catalográficas revelou a impossibilidade de um levantamento definitivo da produção (envolvendo co-produção, exibição e difusão) documentarista da emissora. Para tanto, seria necessário, entre outros procedimentos, a revisão da ficha técnica de boa parte dos títulos citados (assistindo aos filmes), levantamento dos boletins de programa e grades de programação (quando existentes), assim como uma consulta aos profissionais diretamente envolvidos, atividades que se configuram muito além das possibilidades desta pesquisa.

Se essa condição torna imprecisa uma abordagem estatística mais rigorosa, uma sistematização mínima tornou-se imprescindível para a continuidade da pesquisa. Assim, com as ressalvas apontadas, o procedimento adotado foi o de consolidar as informações dessas diferentes fontes em uma base de dados controlada. Embora incompleta, essa base de dados poderá ser continuamente aperfeiçoada (com novas informações e/ou campos de indexação).

Inicialmente, optei por uma ficha técnica com um número reduzido de campos, na tentativa de dimensionar a produção em seu conjunto, identificar datas de realização, as principais séries, programas e os profissionais envolvidos em sua realização.

Nessa nova formatação, os dados puderam ser revistos e sistematizados através de sucessivas filtragens (duplicidade, créditos, padronização de nomes dos profissionais, etc.). Sempre que possível, as informações foram checadas com fontes externas, consulta a profissionais da emissora e durante os depoimentos realizados.

A partir da transcrição e revisão desses dados, foi elaborado um conjunto de quatro planilhas que constituem o universo da pesquisa e servem de base para as análises dos capítulos seguintes.

- Catálogo 1969-1998 com 1.845 citações (reúne dados do catálogo da Gerência de Documentários com os de outras fontes da emissora);
- Catálogo 1999-2004 com 395 citações (reúne dados do catálogo da Gerência de Documentários com os de outras fontes da emissora);

Total de 2240 títulos

Os outros 2 catálogos serão analisados separadamente:

- Planeta terra: 407 títulos entre 1983 e 2004⁷;
- Documentários em película: 250 títulos;

⁷ A faixa “Planeta Terra” existe desde a fundação da emissora, no entanto encontra-se catalogada no banco de dados a partir de 1983; optamos por analisá-la em um planilha separada.

3 O DOCUMENTÁRIO NA HISTÓRIA DA TV CULTURA

Este panorama histórico visa contextualizar o papel do documentário na grade de programação da TV Cultura e apresentar alguns aspectos de seu processo de realização, contribuindo para a compreensão do conjunto da produção analisada nos capítulos seguintes.

Como já explicitado, foi definida como delimitação cronológica para a realização desta pesquisa o início da programação da emissora (1969) e o final da gestão de Jorge Cunha Lima (2004), não apenas por representar o encerramento de uma gestão frente à emissora, com as consequentes alterações no quadro de profissionais (incluindo na área dedicada ao documentário), mas também por marcar a implementação de um novo modelo de fomento e exibição no campo do documentário: a primeira edição do Programa DOCTV.

Dentro desse grande intervalo, inicialmente revisei as definições historiográficas e os marcos cronológicos adotados nas pesquisas já realizadas e aqueles estabelecidos pela própria emissora, através de suas publicações e programas especiais.

Uma das primeiras fontes utilizadas para tanto foi o livro *Atrás da câmaras* de Laurindo Leal Filho (1988), resultado de sua dissertação de mestrado defendida dois anos antes, que aborda o período entre 1967 e 1984. Embora não se refira à diretamente à produção documentarista, é uma obra pioneira, citada em praticamente todos os estudos posteriores e aqui utilizada no esclarecimento de

aspectos institucionais e políticos da trajetória da emissora, bem como suas influências na programação. Segundo o pesquisador, seu objetivo foi o de:

...analisar as principais propostas de programação que mantiveram, durante todos esses anos, uma difícil convivência no interior da emissora. Para encontrá-las foi necessário garimpar declarações daqueles que, num determinado momento, foram os responsáveis pelas linhas gerais da programação. São elas: a proposta elitista original, as tentativas populistas de busca de audiência, a tentativa de escapar dessa polaridade através de uma proposta conciliatória de acomodação entre as anteriores e as propostas vinculadas ao atendimento de aspirações populares. (LEAL FILHO, 1988, p.49)

Ainda que o contexto político do país, do estado e das disputas internas na emissora sejam visíveis no campo do documentário, acredito que uma classificação nelas baseada, de cunho sociológico, não seja adequada, embora pertinente sob aspecto um mais amplo: a convivência simultânea de diferentes propostas na grade de programação.

Outra fonte fundamental foi a obra *O povo fala*, de João Batista de Andrade (2002), na qual ele tece comentários sobre o período em que trabalhou na emissora – de 1972 a 1975 –, debatendo as relações entre o documentário e o jornalismo na televisão.

Entre as dissertações de mestrado, destacam-se as de Coutinho (2003), que aborda o período entre 1967 e 2001, a de Rondini (1996), o período entre 1986 e 1994, e a de Santos (1998), entre 1969 e 1995, a única que se dedica ao documentário e que, embora ressinta-se da insuficiência de fontes da emissora em algumas de suas conclusões, apresenta uma análise bastante precisa da história institucional e uma interpretação criteriosa dos documentários analisados.

Já a tese de doutoramento de Cristina Fonseca (2005) concentra-se nos nove documentários que realizou na emissora entre 1988 e 1997 e na dinâmica de produção durante a gestão Roberto Mulyaert.

Mais recentemente, Teresa Otondo (2008), profissional da emissora entre 1993 e 2005, defende tese em que traça um paralelo entre a TV Cultura e outras TVs educativas da América Latina (Chile), da França, Inglaterra e Estados Unidos a partir de suas estruturas jurídico-institucionais.

Ainda que as fontes primárias permaneçam pouco exploradas em seu conjunto e as fontes disponíveis permitam interpretações mais desenvolvidas, este breve panorama demonstra que as reflexões sobre a emissora ganham densidade.

Diversas análises abordaram os conflitos que acompanham a história da emissora, começando pelos debates em torno de seu caráter “público” ou “estatal” ou sua finalidade “educativa” e “cultural”.

De um lado, a TV Cultura (e seu conselho diretor) nasce sob o recorte da burguesia liberal paulista, com o poder público adquirindo um dos canais pertencentes ao decadente grupo dos Diários Associados de Assis Chateaubriand em uma complexa injunção política, em 1967, pouco antes do recrudescimento do regime militar.

De outro, busca-se adotar uma versão do modelo britânico de televisão pública e dar uma resposta ao popularesco na televisão comercial, muito criticada nos debates da época, que pudesse ao mesmo tempo atender a uma função educativa para as grandes massas urbanas trabalhadoras, assim como oferecer uma alternativa de programação de qualidade para as elites cultas.

Esses princípios que marcam o pensamento liberal esbarram no caso da RTC, com o autoritarismo imposto ao país pelo golpe de 1964 e revigorado pela edição do Ato Institucional No 5, em 1968. Os liberais que apoiaram o primeiro golpe acabaram se chocando, em determinados momentos, com os beneficiários do segundo. É o caso da primeira crise séria da história da emissora que redundou na demissão de sua primeira diretoria executiva, presidida por José Bonifácio Coutinho Nogueira. (LEAL FILHO, 1988, p.65)

Durante todo o período estudado é evidente a sincronia entre a mudança do governo de estado e da presidência da Fundação Padre Anchieta – TV sendo frequente a presença de ex-(ou futuros) secretários estaduais de Educação e Cultura, reitores da Universidade de São Paulo ou de funcionários com cargos de alta confiança do governador.

Não está entre os objetivos desta tese investigar as injunções políticas que levaram a escolha dos presidentes e dos detentores dos principais cargos de direção, muitos deles sem grande vinculação com a televisão, mas observar como, diante da necessidade de viabilizar uma programação de qualidade (e credibilidade), a emissora acabou incorporando ao seu quadro profissionais experientes nos campos da televisão, do cinema e das artes – como Cláudio Petraglia, Nydia Licia, Walter George Durst e Roberto Santos, entre outros) – além de contribuir na formação e na primeira experiência profissional dos egressos dos cursos de Cinema e de Radialismo (RTV) da Universidade de São Paulo.

Logo após o início das transmissões da TV Cultura, em junho de 1969, notamos que a utilização de satélites de cobertura nacional, a implantação da Embratel e o conceito de rede nacional de televisão acabam por privilegiar o padrão comercial, com a Rede Globo tornando-se emissora hegemônica já no começo da década de 1970.

Ao mesmo tempo, o projeto de rede nacional de emissoras educativas estaduais que deveria usufruir dessa mesma estrutura tecnológica se constitui muito lentamente e, na ausência de uma entidade federal com capacitação técnica adequada, a RTC muitas vezes passa a ser requisitada para registrar os eventos da Presidência da República e produzir os documentários “sobre o Brasil” para o público

internacional, assim como exibir programas e/ou participar ativamente dos projetos educacionais em nível nacional⁸.

A partir de então, até o início da década de 1980, observa-se um jogo de concessões e resistências diante das exigências do governo federal, onde manifesta-se a presença da censura. Segundo Cláudio César Guimarães Petrágli:

A organização da censura federal não tem capacidade de atender às necessidades dos exibidores. De outro lado, apesar de praticarmos a auto-censura, os censores que habitualmente nos visitam adotam critérios discutíveis para julgamento, criando repetidas vezes dificuldades até ridículas. (RELATÓRIO DE ATIVIDADES, 1971) .

Ou, a prestação de serviço, com o Relatório de Atividades da Divisão Cultural do período 1971-1974, registrando os seguintes “Programas especiais” realizados:

- inauguração da Pinacoteca com a presença do Presidente Emílio Garrastazu Médici.
- exposição do Museu de Arte Sacra de São Paulo em Lisboa – enviamos uma equipe especial a Lisboa para cobrir o acontecimento, que contou também com a presença do Presidente Emílio Garrastazu Médici.

Na história da RTC observamos ainda inúmeras alterações internas no organograma, realizadas para atender necessidades produtivas da emissora, os conceitos de grade adotados, momentos políticos e mudança tecnológicas.

Inicialmente, sob a primeira presidência de José Bonifácio Coutinho Nogueira, depois Secretário Estadual de Educação, a programação estava organizada em três divisões, com seus respectivos diretores, denominados então Assessores de Ensino, Cultural e Artístico: Antonio Soares Amora (depois presidente do Conselho da emissora), Cláudio Petrágli e Carlos Vergueiro, respectivamente.

⁸ Mesmo que a Fundação Roquette Pinto, TVE Rio seja oficialmente a cabeça de rede das emissoras educativas brasileiras.

A partir de 1972, as Divisões Artística e Cultural são reunidas, sob a direção de Nydia Licia, que permanece no cargo até 1975, com Samuel Pfromm Neto assumindo a Assessoria Educativa.

De novembro de 1975 até 1979, temos Walter George Durst como assessor cultural, quando assume Carlos Queiroz Telles, que em seguida torna-se coordenador de programas de TV. Até o início da década de 1980 era bastante nítida a separação entre a Divisão Cultural e a de Ensino, tanto no organograma, como na delimitação dos períodos na grade e na definição dos programas a serem realizados.

Já o Departamento Coordenador de Produção

tem a responsabilidade executiva da realização dos programas de televisão planejados pelas Divisões de Ensino e Cultural para transmissão direta ou gravação em vídeo-tape” (RELATÓRIO DE ATIVIDADES, 1973).

No âmbito do telejornalismo, em 1971, a Divisão Cultural lança o programa *Foco na notícia*, semanal, com a perspectiva de apresentar uma análise das informações com maior profundidade. Em novembro de 1972, com Nydia Lícia como assessora cultural, já sob a presidência de Rafael Noschese, ligado aos setores industriais de São Paulo, começa o *Hora da Notícia*, diário. Em 1974, o telejornalismo é desligado da Divisão Cultural, formando um novo departamento junto ao setor de esportes.

Durante a gestão de Antonio Soares Amora (1978-1983), com Walter George Durst como diretor da Divisão Cultural e Andre Casquel Madrid⁹ como chefe da produção (1974 a 1982), observamos tanto o atendimento às demandas institucionais do governo estadual e federal, como o amadurecimento de uma

⁹ Profissional que começou na TV Paulista em 1955 e foi professor da Escola de Comunicações e Artes.

geração de profissionais que se dedicam, entre outras produções, ao documentário, estabelecendo um modelo de produção que será melhor analisado no capítulo 4.2 com a produção de programas e séries com grande número de episódios.

A seguir, observamos a fusão das Divisões de Ensino e Cultural, na figura de Carlos Queiroz Telles, dando o início a um processo de centralização das decisões da programação, já na presidência de Renato Ferrari, entre 1983 a 1986. Os relatos dos depoentes indicam como uma das gestões mais inexpressivas, durante a qual a emissora caminhava com “vida própria”, representando o momento de transição “lenta e gradual” para o regime democrático, a partir da eleição de Franco Montoro para o Governo do Estado. Esta “vida própria” da TV Cultura só experimentará transformações mais sensíveis com a chegada de Roberto Muylaert, um experiente produtor cultural, em 1986.

A partir de então, Muylaert realiza mudanças no organograma, passando a centralizar as decisões sobre a grade de programação, criando a figura do diretor de programação, cargo exercido em um primeiro momento pelo profissional Roberto de Oliveira e, depois, por ele próprio. Nos anos 1990, Beth Carmona torna-se a responsável, embora sempre permaneça visível a presença do presidente.

Nesse contexto, o documentário ganha maior destaque com a criação de um departamento próprio, a seguir denominado “Núcleo de Documentário”, subordinado à área de Jornalismo, com Vera Roquette Pinto como primeira responsável.

Uma escolha bastante coerente já que ela era uma profissional da emissora desde 1973, tendo realizado programas em diversos formatos, especialmente documentários. Formada na primeira turma de Radialismo (RTV) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, neta de Edgard Roquette Pinto, ela iniciou sua relação com esse gênero na infância:

...a gente via mais as coisas do Humberto Mauro porque no INCE eles faziam filmes que eram enviados às escolas desde que tivessem o aparelho 16mm; então a gente ia pra lá por causa do vovô... ficava sentadinho numa sala vendo. Aí depois eu tive a honra de fazer um filme com o Roberto Santos. Um filme não, séries, uma justamente sobre documentários e outra sobre a obra documental do Humberto Mauro (ROQUETTE PINTO, 2007).

Em todos os relatos dos profissionais da época, é ressaltado que o início dos anos 1990, representou um momento especial para produção documentarista da emissora, envolvendo uma geração de profissionais, alguns já antigos na emissora, tendo sido assistentes e trabalhado em diversos programas, outros recém chegados, entre os quais citamos: Antonio Carlos (Cacá) Vicalvi, Cristina Fonseca, Estela Padovan, Maria Inês Landgraf, Regina Ferrari e Zita Bressane, além da pesquisadora Nerci Ferrari na área de pesquisa e roteiro.

Também recebe novo impulso a área de programas internacionais:

Na TV Cultura, onde iniciei em 1988 e permaneci até junho de 1997, fui uma das responsáveis pela implantação e chefia da Divisão de Programas do exterior (1989), área pioneira da TV brasileira, que desde esse período importa e veicula documentários das principais TVs internacionais: BBC de Londres, ZDF alemã, Granada Television, TV Espanhola, etc.. A idéia era essa, trazer programas de toda parte do mundo, para podermos pesquisar novos padrões. Logo depois fui responsável pela implantação e chefia do Núcleo de Documentários Nacionais, área complementar, que produzia documentários nacionais para o Brasil e exterior – exportação e co-produção. Propus a Muylaert: se estamos importando documentários de toda a parte do mundo, por que não fazemos uma linha de montagem para exportação? Ele aceitou e fui adiante. Depois do departamento estruturado, com diretores convidados como Aurélio Michiles e outros da própria TV, fui de vez para a área de criação, onde passei a ser uma das principais documentaristas da casa, com liberdade quase total, inclusive para sugerir pautas. Na maioria das vezes, minhas; outras, algo que eles acreditavam adequar-se ao meu estilo. Realizei nove documentários, de 1990 a 1997, quando sai da TV e montei minha própria produtora (FONSECA, 2008, p.119-120).

Vale lembrar que, sob variadas formas, a TV Cultura sempre realizou co-produções, parcerias e intercâmbio de programas com emissoras internacionais:

Com a finalidade de centralizar e agilizar as relações da RTC com organismos do exterior e representações estrangeiras no Brasil, foi criado em agosto de 1979 o Setor de contatos internacionais"... Realizamos contratos de venda de programação com diversos países e estamos negociando programas culturais e esportivos com dezenas de emissoras de todos os continentes. Cumpre salientar o apoio que nos foi dado pelo Ministério das Relações Exteriores no cumprimento dessa tarefa. Vale ainda o registro de que coube a RTC à produção de todos os programas que prepararam as visitas presidenciais, realizadas este ano, a diversos países (RELATÓRIO DE ATIVIDADES, 1980).

Nesse mesmo relatório, é citado o envio do documentário *Minha vida, nossa luta*, que ganhara o primeiro prêmio Festival de Brasília de 1979, para Festival de Bilbao, por convite feito a sua diretora, Suzana Amaral, assim como são reportados contatos e projetos em andamento com instituições de diversos países, incluindo a venda de programas da emissora.

As longas gestões de Muylaert e Cunha Lima acompanham a transição do MDB para PMDB, seguida pela cisão deste partido, com o surgimento do PSDB (1988), hegemônico no governo estadual e federal a partir de 1994.

Com a eleição de Fernando Henrique Cardoso à presidência da república, Muylaert torna-se por curto período de tempo seu Secretário de Comunicação, enquanto Jorge Cunha Lima assume a presidência da Fundação Padre Anchieta (FPA).

Se a gestão de Muylaert (1986-1993) marca a entrada no período democrático, simbolizada pela ampliação do Conselho Curador, e a implementação de procedimentos gerenciais e de organização da programação afinados com experiências contemporâneas, a de Cunha Lima (1994-2005) é caracterizada por grande restrição orçamentária¹⁰, contornada com um estímulo a um modelo de co-

¹⁰ Em 1994, Mário Covas é eleito e adota uma política de austeridade e recomposição das finanças do estado, ocorrendo um corte radical de verbas para a emissora.

produções e incremento das iniciativas junto às demais emissoras educativas brasileiras e internacionais.

Na área do documentário, Teresa Otondo substitui Vera Roquette Pinto em 1994 na chefia do Núcleo¹¹ de Documentário, procurando reorganizar a pequena equipe remanescente. Teresa permanece no cargo até 1998 (quando torna-se diretora de relações internacionais até 2005).

Em seu depoimento, Otondo (2005) relatou sua experiência na TV Cultura, desde sua adaptação à televisão e ao documentário, já que era oriunda da imprensa escrita (trabalhara no jornal O Estado de S. Paulo), até a experiência na chefia do Departamento, descrevendo o projeto que implementou e os sistemas de definição de pautas, de gestão das equipes e de realização dos programas¹². Seus focos temáticos principais foram o meio ambiente e o público infanto-juvenil, com o desenvolvimento de séries e cooperações internacionais.

... É, o organograma é importante... Eu respondia diretamente pro presidente. Na verdade não deveria, mas na prática foi o que aconteceu. A minha idéia era assim: eu desmonto as equipes e remonto. E vamos discutir as novas propostas de maneira colegiada pra tirar bons roteiros. Porque a falha ali, como ainda hoje, no Brasil todo é roteiro. São raros os programas de documentário no Brasil que têm o roteiro bem acabado antes de começar qualquer história. É uma falha grande nesse setor. Para o cinema um pouco menos agora, porque já tem massa crítica. Para documentário não tem. E então a minha proposta era essa: vamos trabalhar de uma maneira diferente (OTONDO, 2005).

A continuidade do PSDB no governo estadual e federal (1994-2002) certamente contribuiu para acentuar ainda mais o papel de liderança da TV Cultura junto às demais emissoras estaduais e a criação da ABEPEC (Associação Brasileira

¹¹ Também denominado de Departamento de documentários para, em 2002, ser designado “gerência” de documentário.

¹² No projeto de reestruturação do Departamento de Documentários, Teresa Otondo considera um ciclo de produção de quatro meses para realização de um programa: 1) Pesquisa e argumento, pré-roteiro e orçamento aprovado; 2) Produção e roteiro; 3) Gravação, edição e texto final; 4) Finalização e Divulgação.

de Emissoras Públicas, Educativas e Culturais), em 1996, torna-se um de seus grandes marcos. No campo do documentário, mais a frente será uma peça fundamental na viabilização do DOCTV que encontrará no governo Lula e na nova gestão do Ministério da Cultura, com Orlando Senna a frente da Secretaria do Audiovisual, as condições para seu amadurecimento.

No âmbito do documentário Identificamos outra fase, na segunda presidência de Cunha Lima, a partir de 1998, quando o Núcleo de Documentário passa a ser chefiado por Mario Borgneth e, em 2002, é criada a Gerência de Documentário. Sua gestão, que vai até 2006, caracteriza-se pelo estímulo às co-produções e pelo desenvolvimento do Projeto DOCTV, cujo modelo não se justificaria como alternativa econômica mas pelo entendimento de TV pública adotado:

Primeira vertente, sem dúvida nenhuma, toda essa trajetória da TV Cultura, todo o papel que o gênero documentário tem, sempre teve e continua tendo na filosofia de programação da TV pública, com seus compromissos, por um lado; por outro lado essa ação, esse fomento forte que teve à partir da segunda gestão do Jorge (Cunha Lima) no tocante ao entendimento da co-produção, da busca de parceria com o produtor independente não como uma alternativa econômica, mas por que está no DNA do conceito da TV pública. Tentar fazer a televisão tendo a sociedade como seu interlocutor, seja do ponto de vista da eleição dos seus temas, da eleição de seus conteúdos e também da sua própria realização; então o produtor independente para nós é aquele segmento dentro da sociedade que se dedica ao ofício de produzir documentário, portanto é com esse cara que eu tenho que trabalhar... (BORGNETH, 2004).

Seu depoimento, realizado no momento de elaboração do DOCTV Ibero-América, também apresenta forte filiação com a tradição documentarista latino-americana:

[...] eu fiquei com o olho cheio d'água em Cuba, porque quando eu cheguei lá com o Orlando [Senna] me lembrei de que eu não ia a Havana há 15 anos, desde quando eu saí da escola [EICTV de San Antonio de Los Baños] [...] o [projeto] DOC TV-Ibero América, como ele se chama agora, porque entrou Espanha e Portugal, não é mais América Latina só. Envolve a coordenação executiva do DOC TV Ibero América e o Ministério da Cultura brasileiro através da Secretaria do Audiovisual e da Fundação do Novo Cinema Latino Americano [...] eu tava lá com o García Márquez, o [Julio Garcia] Spinoza, o [Fernando] Birri, e o projeto... só precisa resolver esses problemas técnicos.

Os estudos que adotam recortes cronológicos tendem a utilizar, em sua maioria, as gestões dos presidentes ou dos principais ocupantes de cargos de direção como referencial. O assassinato de Vladimir Herzog em outubro de 1975 tem repercussões na política nacional e fatos como a compra do teatro Franco Zampari, em 1980, o incêndio na emissora, em fevereiro de 1986, ou a instalação da nova antena em 1992 costumam figurar entre os marcos cronológicos das publicações da emissora.

No entanto, pudemos observar, ao menos no campo da produção documentarista, esse tipo de recorte não corresponde imediatamente às mudanças na política da emissora para a área, uma vez que não dá conta da continuidade do trabalho de profissionais com 20 ou 30 anos na emissora, uma história da qual esta tese apresenta apenas uma pequena parte.

Embora houvesse casos de profissionais com dedicação exclusiva à produção de documentários, envolvidos tanto na realização de programas originais como na tradução, adaptação e edição do programas internacionais adquiridos pela emissora, a maioria deles trabalhava nos mais diversos programas da grade, assim como o pessoal da área técnica (cinegrafistas, câmaras, técnicos de som, editores etc.). Os depoimentos reportam que não havia divisão rígida entre funções, já que a produção era coletiva. Direção e produção eram funções normalmente acumuladas pela mesma pessoa – nos catálogos nem sempre há distinção entre elas. Com a regulamentação da profissão de radialista, as funções foram melhor definidas¹³.

Eu pelo menos sentia assim, liberdade para propor temas, compreende? E quando eu fui chefe de departamento, eu também gostava muito de sentir o que que o pessoal propunha [...] e depois eu sempre guardo na memória uma frase do Roberto Santos. Ele dizia assim: “Direção é você coordenar a criatividade da sua equipe” (ROQUETTE PINTO, 2007).

Seu depoimento, associado à experiência com Roberto Santos permite também estabelecer forte continuidade entre o trabalho realizado por Humberto Mauro no INCE e a produção da TV Cultura.

¹³ O Decreto nº 84.134, de 30 de outubro de 1979, regulamenta a Lei nº 6.615, de 16 de dezembro de 1978.

Art.4º- A profissão de Radialista compreende as seguintes atividades:

I- Administração; II- Produção; III- Técnica

Parágrafo 1º- As atividades de administração compreendem as especialidades, peculiares às empresas de radiodifusão.

Parágrafo 2º- As atividades de produção se subdividem nos seguintes setores:

a) autoria b) direção c) produção d) interpretação e) dublagem f) locução g) caracterização h) cenografia.

Parágrafo 3º- As atividades técnicas se subdividem nos seguintes setores:

a) direção b) tratamento e registros sonoros c) tratamento e registros visuais d) montagem e arquivamento e) transmissão de sons e imagens f) revelação e copiagem de filmes g) artes plásticas e animação de desenhos e objetos h) manutenção técnica.

3.1 Documentário e Jornalismo

Na história da televisão, o jornalismo sempre foi um dos principais gêneros da programação. Normalmente veiculado em horário nobre, o jornalismo é que explicita a linha editorial do veículo e de sua direção, no caso da TV Cultura, representados pelo presidente da emissora, seu conselho curador e o estatuto da Fundação, mas que em nenhum momento esteve isento das interferências do Governador do Estado à época.

Os documentários “clássicos” e as reportagens especiais sempre conviveram na grade da emissora. O termo “documentário”, além de aparecer tardiamente no próprio organograma da emissora, inicialmente designando como “núcleo”, “departamento” posteriormente como “gerência”, também nomeava programas e faixas horárias destinados aos programas do jornalismo. Ainda assim, na visão dos profissionais, havia um modelo bastante claro do que era documentário e do que era reportagem especial.

Marco Antonio Coelho, diretor de jornalismo desde 2005, em depoimento registrado no primeiro capítulo da série *Arquivo 30 anos*, de 1999, afirma:

A grande reportagem não consegue ter a angulação que um documentário é capaz. O documentário tem mais profundidade, é pesquisa, é documento; a grande reportagem é necessária para o momento, o documentário para a História. Na TV Cultura, tem maior liberdade, pois não tem dependência do mercado, de audiência.

O relato de Gabriel Priolli (2006) apresentando a concepção de documentário adotada pela equipe do jornalismo nos anos 1970, citou, como exemplo, uma produção de 1976 que acompanhou a torcida do Corinthians nas finais do campeonato brasileiro realizadas no Rio de Janeiro e Porto Alegre. As imagens

foram gravadas em 72 horas, com filme 16mm, editadas simultaneamente em quatro moviolas, e o programa foi exibido imediatamente após a edição.

Rita Okamura (2006) descreve a diferença dos processos produtivos: enquanto a Produção (a partir da Divisão Cultural) contava com maior planejamento antes das gravações, preparava o roteiro a partir de dados do Departamento de Pesquisa (“sabia aonde queria chegar”), o Jornalismo realizava “reportagens longas”, definia os temas com pautas mais atuais e ia a campo entrevistar pessoas, gravando e editando em pouco tempo. Também diz que, talvez pelo próprio dinamismo característico da área, as equipes do Jornalismo apresentavam maior rotatividade de profissionais.

Segundo Fernão Ramos:

No documentário há um espaço mais denso para expressão do viés autoral, geralmente ausente na reportagem. Pela noção de viés autoral, designamos a possibilidade de uma articulação discursiva mais trabalhada, incluindo a participação de uma equipe de especialistas em som e imagem que possui recursos e condições de explorá-los de forma mais detida. Mas não está aí a diferença central entre a reportagem e o documentário. O documentário possui uma forma narrativa que é geralmente fruída na unidade de uma extensão temporal determinada. Em outras palavras, as vozes que enunciam no documentário pertencem a um conjunto discursivo orgânico que estamos chamando de narrativa. E qual é a unidade da narrativa documentária? Algo muito próximo daquelas que chamamos filme: uma unidade narrativa enunciada numa duração temporal variável, mas una, sendo veiculada ao espectador enquanto unidade. O documentário, portanto, é um filme no modo que possui de veicular suas asserções e no modo pelo qual as asserções articulam-se enquanto narrativa com começo e fim em si mesma. (RAMOS, 2008, p. 58)

A diferenciação também torna-se visível nos créditos: enquanto as reportagens especiais apresentam uma equipe reduzida e a designação dos profissionais aparece normalmente como “reportagem de:”, os documentários tendem a apresentar créditos detalhados com funções mais próximas das produções cinematográficas (direção, roteiro, pesquisa, etc.).

Ainda que sujeita à urgência dos temas contemporâneos, ao enfoque televisivo (mesmo quando captados com câmeras 16mm) ou consideradas como reportagens especiais, as produções do Departamento de Jornalismo, muitas vezes, usufruíram de uma liberdade que permitiu o desenvolvimento de programas identificados com correntes do cinema documentário, como o cinema verdade, o cinema de rua ou as modalidades sugeridas por Bill Nichols (2005).¹⁴

Alguns programas e séries, embora nitidamente jornalísticos, mesmo quando apresentados como documentários, foram mantidos em nossa relação de títulos por variadas razões. A principal delas foi o aprofundamento dado ao tema abordado, sua duração e o método utilizado, apresentando alguns procedimentos característicos – entrevistas, locução *over*, interatividade, reflexividade – que estabelecem fortes relações com os debates contemporâneos acerca do cinema documentário.

3.1.1 O programa *A Hora da Notícia* (1972-1980)

Durante a ditadura militar, “A Hora da Notícia” polarizou a disputa com a censura e os dilemas éticos e políticos em representar a realidade do período. Esse programa mereceria um exaustivo estudo por sua extrema importância na história da emissora e da televisão Brasileira. Aqui, me atenho a indicar algumas de suas interfaces com o universo documentarista, a começar pela familiaridade de sua equipe com questões relativas a essa área.

¹⁴ “No cinema, as vozes individuais prestam-se a uma teoria do autor, ao passo que as vozes compartilhadas, a uma teoria do gênero. O estudo dos gêneros leva em consideração os traços característicos dos vários grupos de cineastas e filmes. No vídeo e no filme documentário, podemos identificar seis modos de representação que funcionam como subgênero do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático”. (NICHOLS, pp135)

Entre os profissionais mais significativos estão Fernando Pacheco Jordão e Vladimir Herzog, ambos com passagens pela BBC de Londres, tendo este último realizado um curso da Escola Documental de Santa Fé, na Argentina, de Fernando Birri, em 1963, e convivido com a geração de Thomaz Farkas e dos principais documentaristas dos anos 1960 e 1970.

Do grupo de Farkas saem figuras que ocupam postos-chaves na produção documentária televisiva brasileira dos anos 1970. Tanto no *Globo Repórter/Shell* quanto no grupo que domina a produção documentária e jornalística da emissora estatal paulista (TV Cultura), estão presentes cineastas que iniciaram suas carreiras com os médias de *Brasil Verdade* (1965) e a produção de 1969/1970. [...] . O grupo paulista está presente com mais peso em *Viramundo* e *Subterrâneos do Futebol*. Em *Viramundo*, o som direto é feito por uma equipe ampla (Muniz, Pallero, Capovilla e Herzog), significativa da dimensão desse aspecto técnico. Sérgio Muniz é também responsável pela direção de produção desse média, que tem montagem de Sylvio Renoldi e colaboração de Roberto Santos. Em *Subterrâneos do Futebol*, Clarice Herzog, Francisco Ramalho Jr., João Batista de Andrade e José Américo Viana são creditados como colaboradores, aparecendo ainda Vladimir Herzog como diretor de produção". (RAMOS, op cit. Pp 377)

O assassinato de Vladimir Herzog em 1975, precisamente nesse contexto, ainda que no momento não se pudesse vislumbrar, tornou-se o marco de inflexão do regime militar. Se na prática brutal buscou a intimidação, acabou por tornar-se símbolo de resistência a tantas outras arbitrariedades.

A colaboração de João Batista de Andrade em a *Hora da Notícia* entre 1982 e 1975, constitui um dos exemplos mais representativos desses debates, realizando programas filmados em 16mm, montados em moviola, ou telecinados e editados em quadrex, e que eram exibidos em blocos com mediação de apresentador ao vivo.

...E aí voltei para o Brasil com gana de fazer isso, e encontrei o Vlado (Vladimir Herzog) me esperando com uma proposta: "olha temos espaço aqui na TV Cultura para fazer jornalismo, um programa de jornal, noticiário, nós queremos que você seja o repórter especial" ai eu disse "repórter especial não, sou cineasta, documentarista, então vou fazer cinema lá; "não, é repórter especial";

"bom, sou cineasta...", era uma discussão sem fim... Então tá bom, põe o nome que quiser, mas vou fazer cinema, vou fazer filmes lá, meu projeto é esse, quero filmar a rua, quero filmar os lugares, a favela, o bairro, quero mostrar o país real, quero mostrar as pessoas falando..." "...Aí eles me chamaram, muitos me conheciam, tocados pelo Liberdade de Imprensa, cujo projeto eu levei para a TV, para fazer o programa "Hora da Notícia"; é um momento maravilhoso da minha carreira, talvez o momento que eu mais me realizei na vida, como cidadão, cineasta... Eu estava exercitando minha vocação como documentarista e ao mesmo tempo, exercitando a minha oposição à ditadura, com uma lucidez muito grande naquele momento." O Fernando Jordão que era o editor, falou: "O presidente Médici indicou hoje seu sucessor, General Ernesto Geisel, nossa equipe foi para as ruas ouvir a opinião das pessoas"... Aí, entram quatro ou cinco minutos com esses depoimentos (ANDRADE, 2001).

Também há inúmeros casos em que uma cobertura jornalística reúne material extremamente rico que gera um programa especial de maior duração. Dois exemplos de 1977, apresentados como *Hora da Notícia especial*, são as coberturas das finais do Corinthians (já citado) e da Quinzena do Negro, originando o programa *O Negro da senzala ao soul*, como explicitado por seu editor e apresentador, Paulo Roberto Lobo Leandro na abertura do programa:

Uma reportagem que superou os limites de nosso telejornal diário, "A hora da Notícia". A idéia inicial era cobrir as atividades da Quinzena do Negro, promoção da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, realizada na USP no mês passado... Mas, no contato com as fontes de informação, da convivência com pessoas e idéias da quinzena, a filmadora foi rodando livremente captando material mais volumoso que aquele que caberia numa reportagem do dia a dia, as pessoas foram falando, abrindo o coração para externar coisas muito íntimas e compor um quadro do pensamento negro no Brasil. É isso que estará em seu vídeo a partir de agora, negros falando de negros, negros falando de brancos em uma nova visão do problema racial... (Quinzena do Negro, 22 de maio a 8 de junho de 1977)

3.2 A redemocratização e a emergência de novos temas (décadas de 1980/90)

Após o trauma da morte de Herzog, durante o lento processo de redemocratização, em pleno governo de Paulo Maluf, a programação da emissora aos poucos mostra a emergência da sociedade civil organizada.

A produção de Suzana Amaral nesse período torna-se exemplar das contradições vividas pela equipe de realizadores: de uma lado, *Minha vida, nossa luta*, de 1979, sobre a organizações de mulheres na periferia de São Paulo, encontrando dificuldades com a censura (mas sendo premiado); de outro, registrando a inauguração da rodovia dos Trabalhadores ou do aeroporto de Cumbica, em 1981.

Nas produções do início dos anos 1980, cidadania e meio ambiente já aparecem como alguns dos temas que se consolidarão na década seguinte. Expondo as consequências da política desenvolvimentista do governo militar (e das multinacionais), a poluída cidade de Cubatão, no litoral paulista, é apresentada em dois filmes: o primeiro, *Vale da vida ou vale da morte? Vale a vida de quem?*, de Suzana Amaral, no programa *Câmara aberta – Ecologia*, de 1983, apresenta um diagnóstico da dramática situação ecológica e social da região, entrevistando desde geógrafos até representantes de movimentos populares da região (um deles com boné do PT); o segundo, *Cubatão urgente*, de João Batista de Andrade, feito logo após o incêndio de Vila Socó (em 24 de fevereiro de 1984), é francamente acusatório ao governo federal e à Petrobrás, não apenas registrando as

consequências da tragédia, como a miséria em que se encontravam os moradores da região.¹⁵

Além da situação humana e social, os documentários também explicitam o embate político entre o governo estadual de Montoro, primeiro governador eleito após a ditadura, e a Petrobrás, principal responsável pelo acidente, representante do governo federal, ainda militar, mas já sob forte pressão pelas eleições diretas para presidente.

Outro debate que acompanha a história da programação e coloca o jornalismo no centro das discussões refere-se ao seu papel na TV pública. De um lado, uma corrente defende que só na TV pública torna-se possível um maior aprofundamento das notícias, cumprindo assim seu papel educativo-cultural de formação do cidadão; de outro, outra vertente argumenta que o jornalismo de qualidade, ao menos na cobertura dos fatos atuais, não seria viável em uma TV pública, diante dos altos custos para manter uma estrutura que comporte uma grande equipe local, correspondentes em outros estados e países, associação às agências de notícias, sem incluir a competição das emissoras comerciais. De acordo com os defensores desta última posição, a emissora deveria investir em outros formatos e conceitos de programação, direcionamento defendido por Muylaert em sua gestão e em comunicações posteriores, onde o documentário aparece de forma destacada. Em 2007, nos debates sobre o papel da TV Pública nacional, Muylaert sintetiza sua posição:

Na área jornalística, há um caminho aberto para a TV pública: os programas jornalísticos, incluindo documentários. Ninguém faz quase nada nessa área, pois são programas difíceis, demorados de produzir, caros, elaborados e exigem profissionais preparados, do tipo que se encontra mais na imprensa escrita que na televisiva, salvo honrosas exceções. À falta de programas jornalísticos, a TV

¹⁵ Uma afinidade interessante entre estas duas produções é a presença do mesmo cinegrafista, Sideval Jordão, também com extensa participação na produção documental da emissora.

pública entrará no lugar-comum das coberturas no Congresso e no Executivo, onde já existem cerca de 15 microfones, à cata da mesma notícia. Nesse caso, o 16º microfone estendido nas entrevistas coletivas será o da TV pública, para uma repetição redundante e enfadonha da mesma notícia, com o diferencial exclusivo da falta de audiência. Em resumo: programas jornalísticos, sim, notícias de atualidade, não (exceto o mínimo previsto por lei). (MUYLEAERT, 2007)

Na gestão seguinte, de Jorge Cunha Lima, ocorre nova alteração. O Departamento de Jornalismo adquire maior importância, mantendo a Gerência de Documentário sob sua jurisdição. Nesse período, observa-se tanto a redução da produção própria, e de algumas de suas temáticas tradicionais (História e Arte), como a emergência de novos, como o terceiro setor, comportamento e a questão ambiental, com importantes séries como as de Washington Novaes (*O desafio do lixo*) e Neide Duarte (*Caminhos e Parcerias*) ou as reportagens especiais dirigidas por Paulo Markun (*Timor Leste, AIDS, Anita Garibaldi*), além do crescimento dos produtos resultantes de parcerias e co-produções, que mantém a ênfase temática na cultura brasileira.

Ainda assim, tanto na grade de programação, como na percepção dos profissionais e no âmbito estético, permanece nítida a diferença entre a produção jornalística, caracterizada pela atualidade do tema abordado, e a de documentários, que contam com maior tempo e recursos dedicados à pesquisa e ao acabamento formal (abertura, apresentador em cenário), além de um possível viés autoral. Independentemente da classificação adotada, numa visão retrospectiva, a produção realizada em todas essas vertentes constitui documentação fundamental sobre o período abordado.

3.3 As configurações tecnológicas

Historicamente, as condições tecnológicas evoluíram e também implicaram mudanças, consideradas aqui, sob três aspectos principais: nas condições de produção dos documentários, no alcance da programação da emissora e no universo das fontes primárias (o acervo).

Inicialmente a programação é em preto e branco, emitida por quatro horas e restrita a capital paulista. Somente em 1973, a emissão passa a ser em cores.

Inicialmente apenas com filmes coloridos e alguns programas filmados e passados para vídeo-tape” (RELATÓRIO DE ATIVIDADES, 1971-1974).

Em 1974, são adquiridas as primeiras câmeras de vídeo coloridas e progressivamente uma maior parte da programação passa a ser transmitida em cores, incluindo aquela captada em película. É importante lembrar que o preto e branco e a cor convivem na programação por algum tempo, assim como, para o espectador, a transição do parque de televisores de um processo para outro será paulatina, concluída só no final da década.

Embora a TV Cultura tenha iniciado suas transmissões quando o videoteipe já existia, continua a ser forte a presença do filme 16mm reversível em sua produção, especialmente nos documentários e em gravações externas:

Em seu início, a TV não dispunha de vídeo-tape, ou seja, não existia uma forma de registrar o sinal eletrônico da TV, e toda a programação era feita ao vivo. Mas e no caso de comerciais, reportagens e documentários? Alguns também eram feitos ao vivo, mas na impossibilidade de transmitir na hora adequada, a saída mais simples era o registro cinematográfico. Durante quase 30 anos, até a invenção do vídeo-tape em 1957, a televisão se valeu do cinema para o registro de grande parte de sua programação, e como o objetivo era a projeção numa pequena tela de 14 polegadas, não

havia necessidade de se utilizar do 35mm, maior e mais caro. O 16mm não só era mais barato como também se adequava perfeitamente ao formato da TV, 4:3 ou 1:1,33. Muito comum na década de 70 e 80 era a utilização de filmes 16mm reversíveis com banda sonora magnética, que permitiam a captação do som já na própria película (como é feito atualmente em qualquer câmera da vídeo), e que agilizavam muito o trabalho do telejornalismo. (SALLES, s.d.)

No entanto, a emissora não conta com uma infra-estrutura adequada para produção em película, como alertou o Assessor Cultural Claudio Petráglio, em relatório enviado ao Conselho Curador em 1971:

Departamento de Cinema:

Como consequência dos recursos escassos, não foi possível organizar um departamento de cinema como pretendíamos: apenas conseguimos atender às necessidades da produção e de telenotícias, assim mesmo em pequena escala.

A principal dificuldade foi a falta de equipamentos, de dispendioso valor; não dispomos de modernos equipamentos de revelação, copiagem e montagem, nem tampouco de câmaras sonoras.

Por essa razão, não tem sido possível fazermos reportagens mais completas, que divulgariam a realidade brasileira. O programa “Brasil este desconhecido”, que fornece coberturas dos mais variados recantos do país, é todo feito por terceiros devido a não termos possibilidades materiais para sua realização (RELATÓRIO DE ATIVIDADES, 1971).

As redefinições nas atribuições de cada setor, também geram alterações no organograma:

Até abril de 1971 o setor de cinema era subordinado à Divisão Cultural; No momento subordina-se a coordenação de produção, ficando entretanto a seleção e escolha das séries como parte das atribuições do Assessor Cultural. (RELATÓRIO DE ATIVIDADES, 1972).

Em meados dos anos 1970, a produção em cinema recebe um grande impulso com a aquisição de equipamentos cinematográficos, incluindo uma reveladora e uma copiadora, uma mesa de animação (*table-top*) 16 e 35mm, duas moviolas e infra-estrutura de projeção. No entanto, em virtude do elevado custo de

manutenção e da chegada dos novos equipamentos U-Matic, foram pouco utilizados. A produção em película é interrompida no início da década de 1980.¹⁶

Este trecho do Manual de Operações da Cinemateca Brasileira sintetiza com precisão a evolução das tecnologias do vídeo.

Em 1956 a fábrica Ampex fixa as exigências básicas, mecânicas e elétricas, que nortearão o desenvolvimento das gravações em vídeo para uso comercial como as conhecemos até hoje. Nesse mesmo ano a Ampex lança o teipe de duas polegadas utilizado com o sistema Quadruplex. No princípio dos anos 70, fabricantes japoneses criam a fita de uma polegada. Essa fita reduz consideravelmente os custos das gravações. Este sistema, conhecido como Helicoidal (a leitura da fita se realiza sobre um tambor em cujo interior giram as cabeças leitoras), permitiu que as gravações de vídeo fossem aplicadas aos mais diversos campos do conhecimento. A partir de 1969 diversos fabricantes dedicaram-se a investigar a simplificação das fitas de vídeo e de seus mecanismos leitores e de reprodução. Em 1971 aparecem três formatos novos em vídeo-cassete ou cartucho: o sistema U-Matic de 3/4 de polegada, o VHS e o Betamax de 1/2 polegada. Dez anos depois, em 1981, aparecem modalidades aperfeiçoadas desses formatos menores, como o U-Matic profissional, o VHS-M e o Beta-M, cuja capacidade de densidade e uso a baixas velocidades permitem mais tempo de gravação por cartucho (SOUZA, 1990).

Segundo relatos dos profissionais da emissora essas tecnologias foram introduzidas na emissora com uma considerável diferença em relação ao seu lançamento e implantação nos EUA, Japão e na Europa: utilizou-se primeiramente o quadruplex; só no final da década de 1970, início da década de 1980, optou-se pela bitola U-matic. Vários depoentes referem-se à edição desses materiais sendo feita “na gillette”, em processo semelhante ao da moviola cinematográfica. Registramos aqui a inventividade dos profissionais que utilizam uma série de estratégias na realização dos programas em diferentes suportes, incluindo a película. Por isso prefiro denominar o processo de “híbrido”.

¹⁶ Vale notar que embora tenha sua uso interrompido na televisão no início da década de 1980, mesmo sensivelmente reduzido diante dos novos formatos digitais, a película cinematográfica em 16mm e 35mm permaneceu sendo utilizada na captação de imagens até os dias de hoje na produção de longas metragens, projetos universitários e comerciais para televisão.

Embora o incêndio ocorrido em 1986 tenha danificado boa parte do parque de equipamentos (estúdios e ilhas de edição), os danos ao acervos foram mínimos. Apenas foram destruídas as fitas de uso recente ou programadas prontos para exibição imediata. Registra-se também o esforço dos funcionários em mutirão para salvamento das fitas quadruplex do acervo e na manutenção da programação da emissora. O incêndio, meses antes da entrada de Muyllet, também reforçou a importância simbólica desse ano como marco na história da emissora e acelerou o reaparelhamento tecnológico. E, no final dessa década, o formato *Betacam* passa a ser adotado em consonância com as demais emissoras brasileiras.

No decorrer dos anos 1970 e 1980 os relatórios técnicos reportam a continua expansão das transmissões pelo Estado de São Paulo (através de estações retransmissoras e links de microondas), alcançando apenas no início da década 1990 alcance pleno na região metropolitana, com a nova antena do bairro do Sumaré em São Paulo, em 1992 e nacional, com o início das transmissões por satélite, um ano depois.

Em todo o período estudado, a TV Cultura sempre se destacou como a principal emissora educativa do Brasil, fornecendo programação para as demais emissoras públicas estaduais, além de manter relações com outras instituições de abrangência nacional como a Rede Globo/Fundação Roberto Marinho.

A partir de meados deste ano (1980) a RTC passou a integrar o SINTED- Sistema Nacional de TV educativa, participando com uma parcela significativa de programação própria nas oito emissoras educativas que integram o sistema. Isto significa uma mudança radical na filosofia de programação que passou a ser dirigida a todo território brasileiro, mesmo quando tratando de assuntos eminentemente regionais. Em contrapartida a RTC passou a receber um numero cada vez maior de programas e eventos produzidos em outros estados, o que pode vir a gerar uma sensível redução de custos, além de enriquecer a programação com fontes alternativas de fornecedores. (RELATÓRIO DE ATIVIDADES, 1980)

Paradoxalmente, por sua condição de emissora “estadual”, por muito tempo não dispôs de transmissão aberta por satélite, em banda C, analógica. O uso do satélite representou um marco ao tornar a emissora acessível ao parque de parabólicas de todo o Brasil, além de melhorar a transmissão para o estado de São Paulo. Mas, em paralelo, continuou a ter programas retransmitidos por emissoras educativas de outros estados. Com a constituição da Rede Pública de Televisão em 1999, passou a ser a principal fornecedora de programação.

Em 2001, com a introdução da transmissão digital, foi suspensa a transmissão analógica, o que gerou inúmeras reclamações dos usuários de parabólica em todo o Brasil. Em 15 de março de 2005, a emissora voltou a transmitir seu sinal analógico por meio do satélite Brasilsat B1 (atualmente, pelo Brasilsat B4) para estimadas 15 milhões de parabólicas e mantém sua transmissão digital no Brasilsat B3.¹⁷

Só em 1980 a emissora passou a integrar as pesquisas do Ibope – Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística –, o que possibilitou um dimensionamento mais preciso de sua audiência, até então realizado de forma bastante intuitiva, contribuindo com mais elementos para um debate anterior (e permanente) na história da emissora entre os críticos de uso de dinheiro público para uma programação pouco assistida (demandando um perfil mais popular da emissora) e os que defendiam uma programação de qualidade independente das pressões da audiência¹⁸.

¹⁷ Informações fornecidas em 2007 por Luiz Augusto da Silva, coordenador técnico de Rede/Gerência de Projetos - Diretoria de Engenharia.

¹⁸ São reportados momentos nos quais o sucesso de determinados programas ou profissionais chamaram a atenção de outras emissoras, entre os mais conhecidos *Vila Sésamo* (1972), em que houve uma parceria com a Rede Globo para exibição da adaptação brasileira produzida pela TV Cultura.

3.4 A digitalização do acervo

A Tabela I apresenta as dimensões do acervo e as etapas de seu processo de digitalização:

Tabela I - Digitalização do Acervo FPA

Vídeo – 1ª Fase			
Mídia	Qtde	Digitalizadas	%
VT (fita quadruplex)	10.845	5.354	49
UP (fita U-matic)	9.374	38	0,4
K7	20.063	107	0,5
Total	40.282	5.499	13,7
Vídeo - 2ª Fase			
BE (fita betamax)	57.077	-	0
BD	10.099	-	0
DV	4.975	-	0
Total	72.151	-	0
Total Acervo Vídeo	112.433	5.499	4,9
Cinema - 3ª Fase			
16mm	70000	-	0
Foto			
Fotos/Neg	1.270.000	16.766	13
Texto			
Artigos	210.0000	100.000	4,7

Resumindo, em relação ao acervo com maior obsolescência de mídia (fita) e suporte (equipamento), o acervo em duas polegadas VT teve 50% das fitas digitalizadas, somados aos acervos de UP e K7, tivemos 13,7% das fitas selecionadas na primeira fase do projeto. De todo acervo de vídeo, cerca de 113 mil fitas, foram digitalizadas até agora 5.499 fitas, isto é, 4,9%. (CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO, 2008)

Embora essa iniciativa fundamental e necessária obedeça a uma série de critérios técnicos e precauções – é dado prioridade aos suportes mais antigos, as fitas a serem digitalizadas recebem limpeza, há tratamento de imagem posterior –, cabe registrar que as informações catalográficas de cada programa não são revisadas nem cotejadas com os créditos presentes nos programas, reproduzindo a série de imperfeições citadas.

4 O DOCUMENTÁRIO NA PROGRAMAÇÃO DA EMISSORA

Como descrito na metodologia, o procedimento adotado buscou compatibilizar informações de diferentes fontes na criação de uma base de dados geral de títulos.

Foram revisadas (por amostragem) as grades de programação semanais e, sempre que possível, ao menos um título representativo de cada série ou período foi assistido, tendo seus créditos transcritos da tela e cotejado com os catálogos.

A primeira abordagem consistiu em identificar as denominações e faixas de horário dedicadas ao documentário para, a seguir, dentro desses grandes segmentos, diferenciar um conjunto de categorias, com destaque para as séries completas produzidas por equipes da emissora.

A partir dessa base geral foi criada uma tabela (tabela II), com os dados principais das séries, procurando explorar as informações sobre as equipes responsáveis e as temáticas adotadas (privilegiadas, recorrentes) em cada período. Aqui também os depoimentos foram fundamentais para complementar as informações. Uma análise exploratória dos títulos em seu conjunto será realizada no item 4.3.

4.1 O documentário na grade de programação

Nos primeiros meses, a TV Cultura permanecia no ar por apenas quatro horas diárias – das 19h30 às 23h30. O primeiro programa exibido, às 19h30 do dia 16 de junho (de 1969), foi um episódio da série "Planeta Terra". O documentário trazia como tema terremotos, vulcões e fenômenos que ocorrem nas profundezas do planeta.¹⁹

O trecho acima – publicado no site da emissora em seção especial de comemoração de seus 30 anos – revela a importância do documentário ao inaugurar a programação da emissora; no entanto, no decorrer desse documento esta segue como única referência ao documentário, exceto pela relação de nomes citados em que figuram alguns produtores deste gênero.

Em grande parte do período estudado, o documentário foi uma produção sob responsabilidade da Assessoria Cultural, sujeito aos horários atribuídos a esta divisão:

[...] em meados de 1972 uma nova distribuição de horários. A assessoria cultural ficaria com o horário das 20h30 às 24hs e, durante a tarde, um período de 1h30. Numa segunda etapa, passamos a perfazer o horário das 12 às 15hs. (RELATÓRIO DE ATIVIDADES, 1971-1974)

A partir dessa primeira divisão da grade de programação, observa-se que os documentários participam de diversas faixas de horário durante a semana, em um padrão que de certa forma se mantém até metade da década de 1980.

No horário de almoço, são privilegiadas as produções sobre natureza, geografia, vida animal, ciência e tecnologia, enquanto produções jornalísticas são

¹⁹ Esta pesquisa foi acessada no site da emissora (disponível em: <www.cultura.com.br/30anos/ahistoria>. Acesso em: 23 maio 2005. Em 2007, esse endereço não estava mais no ar. Seus créditos indicam a data e a equipe que desenvolveu a pesquisa: "Departamento de Ensino - TV Cultura 1999 - Edição de Texto e Pesquisa: Zeca Castellar / Produção: Pedro Ferreira / Estagiária de Produção: Paula Skromov / Supervisão Nádia Hatori / Montagem: Equipe Webdesigners - TV Cultura"

exibidas a partir das 20h, assim como as séries e produções culturais que se tornam frequentes a partir de 1973.

Uma prática utilizada desde esse período é a das reapresentações, tanto do mesmo episódio em horários diferentes como, alguns anos depois, da série completa.

Em abril de 1975 a série *Caminhos da Aventura*, de Carlos Gaspar, era exibida às 21h30, nas quartas-feiras, e às 14h30, nas terças; *Museus e monumentos* e *Brasil século XX* eram exibidos às 21h30, nas terças e nas quartas, respectivamente; e *O mundo selvagem dos animais*, às 20h, nas quartas e sextas. No sábado, às 14h40, havia uma faixa genérica “documentários” e, no domingo, às 20h30, a série “Tipos Brasileiros”, também de Gaspar.

Em 1980, a série *História da Arte no Brasil* foi exibida às 23h30 e no início da tarde, enquanto *TV ano trinta*, reapresentada às 14h15. Em 1983 e 1985, *História da Arte no Brasil* reaparece na grade.

Embora essas produções iniciais já abordassem uma grande diversidade de temas e estilos e a produção de séries especiais acompanhe boa parte da história da emissora, a partir de 1976, com *Câmara Aberta* (1976-1985), *Relatório 2* (1977-1980), *Cultura documento* (1980-1990), *Repórter especial* (1987-1993) e *Documentários* (1990-1998), observa-se a utilização de uma designação mais ampla para produções documentais, na grade e na indexação dos títulos.

No interior dessas grandes categorias, algumas com centenas de títulos incluídos, encontramos séries e programas isolados com temas e autores variados, produções nacionais e internacionais, co-produções, exibição de produções independentes e filmes produzidos por outras TVs educativas do Brasil, sendo possível, no entanto, diferenciar certa delimitação entre os documentários da própria

emissora, realizados por equipes da Produção, as reportagens especiais, com temas mais contemporâneos, produzidas pelo Departamento de Jornalismo, e as produções internacionais – adaptações com revisão acompanhada pela pós-produção.

Até o final da década de 1980 era bastante reduzida a presença de documentários na grade do fim de semana, com pequena incidência de exibições aos sábados, no início da tarde e aos domingos à noite.

Já a partir do início da década de 1990, o domingo a tarde (e o início da noite) foi se convertendo em um horário privilegiado para a exibição de séries internacionais, nacionais e/ou programas relacionados ao meio ambiente, muitos deles também exibidos durante a semana, à tarde ou à noite.

Na gestão de Borgneth (de 1998 a 2004), foi estabelecido um novo horário fixo, o *DOC Brasil*, no sábado, às 21h, dedicado a co-produções e/ou produção nacional recente, faixa em seguida assumida pelas produções do DOCTV.

Também foram exibidos documentários nas quintas, à noite, como resultado de parceria com a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (por exemplo, *Arquitetura da destruição*, de Peter Cohen, em setembro de 2001), e nas sextas, à noite, na faixa *Cine Brasil*, (*O Velho*, de Toni Venturi, em setembro de 2003). O programa *Zoom*, a partir de 1995, também exibiu vasta produção de documentários em curta-metragem no início da madrugada.

Em todo o período estudado observa-se a presença do documentário em praticamente todos os dias da semana em pelo menos dois momentos: próximo à hora do almoço e à noite. Também foi frequente a exibição de um mesmo título nos dois horários na mesma semana, exceto de programas de temática evidentemente mais adulta, normalmente exibidos após as 22h.

No capítulo “Narrativa: os gêneros na TV Pública” (RINCÓN, 2002), a autora Nora Mazziotti ao propor os gêneros que devem estar presentes na grade de uma emissora pública dirigida à construção da cidadania, apresenta 3 postulados:

- deve estar alicerçada em uma programação de qualidade;
- deve assumir o que a televisão comercial deixa vago, sem pensar os gêneros com uma intencionalidade educativa ou conscientizadora;
- precisa levar em consideração a diversidade cultural, a tolerância e a abertura a outros sujeitos culturais. (RINCÓN, 2002, p.213)

Embora neste tópico não exista nenhuma referência direta ao documentário, apresenta questões semelhantes às encontradas em fontes diretamente relacionadas à TV Cultura, permitindo inferir que este atenda “naturalmente” às expectativas de uma televisão pública.

Nos nossos documentários procuramos tratar da realidade brasileira, seja do ponto de vista cultural, principalmente, seja através de temas sociais mais amplos. Do ponto de vista da cultura estrangeira, para a formação mais ampla do cidadão, tentamos buscar, lá fora, aquilo que se faz de bom, aquilo que seja o melhor e esteja dentro de nossa linha de trabalho. Então já veiculamos um documentário sobre Garcia Lorca, temos uma série sobre nazismo, sobre a Segunda Guerra e assim por diante. Temos ainda os programas do Mundo animal, que tem uma aceitação de público bastante interessante e alcançam uma faixa especial, que é a faixa familiar. Esses são programas a que se assiste em grupo, constituem uma experiência bem importante (FÍGARO, 1998.).

Nessa perspectiva, ainda que considerando que a reapresentação - prática posteriormente estabelecida pela TV por assinatura – seja em parte proveniente da falta de recursos para produção original, o documentário revela extrema flexibilidade de adequação à grade. De um lado, ao atingir potencialmente duas faixas de público por horário (almoço/noite) e, de outro, embora normalmente se dirija ao jovem e ao adulto, não possui grandes restrições às crianças, apresentando um espectro etário bastante amplo, atendendo assim às finalidades educativo-cultural (muitas vezes conflitantes) da emissora.

4.2 As grandes séries

Ainda que não signifiquem a maior parte dos títulos exibidos, as séries representam parte fundamental da identidade documentarista da emissora e constituem um dos principais objetos de minha análise.

No início da década de 1970 os documentários geralmente já eram apresentados como séries completas, com temática bem definida ou a presença de um mesmo apresentador (formato, duração do episódio, identidade visual da apresentação e do cenário), destacando-se as produções de Carlos Gaspar e Roberto Santos.

Em relação as séries internacionais adaptadas, a emissora se beneficiou de sua condição pública/educativa, obtendo títulos gratuitamente ou a baixo custo a partir do apoio de embaixadas e consulados, de organismos vinculados a a ONU e por meio de parceria com outras TVs internacionais, em geral públicas, o que ocorre até hoje.

Filmes internacionais sobre natureza, história e geografia do mundo, como séries históricas e biográficas, *Planeta Terra* e *Vida selvagem*, também estiveram presentes em toda a história da emissora. Neste e em outros casos, envolvendo um trabalho de tradução, locução em português, legendagem e/ou dublagem e, muitas vezes, incluindo uma “cabeça”²⁰.

Já a segunda metade dos anos 1970 e início dos anos 1980, observamos uma intensa produção documentarista, representando o auge da produção das séries de grande fôlego, demonstrado inclusive pelo número de episódios: *História*

²⁰ Denominação para presença de um apresentador em estúdio no início do programa e/ou abertura dos blocos.

da Arte no Brasil, com 26 episódios, *História da telenovela*, com 29, *30 anos da TV*, com 18, e *Aventura do teatro paulista*, com 20.

Os créditos da produção desse período, corroborada pelos depoimentos, permitem afirmar que neste momento se consolida um modelo de produção de documentários envolvendo profissionais com vasta experiência em cinema e televisão e o amadurecimento de uma equipe, em geral formada nas primeiras turmas de cinema e RTV da Universidade de São Paulo que, após anos como assistentes de produção, passa a dirigir programas, entre os quais citamos: Adalberto Penna Filho, Antonio Carlos Assumpção, Carlos Colonese, Celia Regina, Celso Hatori, Cesário Palma Travassos, Cláudio Favieri, Dan La Laina, Eliana Andrade, Flavia Soledade, Heloisa Castellar, José Castellar, Júlio Lerner, Marcelo Amadei, Mauro Gianfrancesco, Marina Su, Nadia Hatori, Rita Okamura, Suzana Amaral, Thaís Carrapatoso, Vera Roquette Pinto, Zeca Abdalla e Zita Bressane.

4.2.1 A produção de Carlos Gaspar

Experiente repórter com passagens em outras emissoras de rádio e televisão, Carlos Gaspar realizou na Cultura uma extensa produção entre 1971 e 1977. Foram identificadas, nesta pesquisa, sete séries, totalizando 152 títulos no período.

Marina Su, em depoimento gravado para a série *Arquivo 30 anos*, de 1999, declara: *“Ele tinha um plano de trabalho, sabia para onde queria ir, quantos dias iria ficar. O mais curioso é que ele saía e em trinta dias trazia uma série de doze programas de meia hora”*.

Os filmes foram realizados em diferentes regiões do Brasil, em grande parte pelo próprio apresentador. Materiais externos, especialmente quando os filmes

abordavam temas estrangeiros, eram editados e apresentados pelo próprio Gaspar. Em vários momentos, materiais captados foram utilizados em diferentes títulos e/ou reapresentados.

O formato de suas séries obedecia a um padrão: episódios de 20 a 30 min., intercalando seqüências no estúdio – o apresentador, de terno, na abertura do programa ou bloco – com entrevistas e interações no ambiente – nesses casos, o apresentador aparece em traje mais informal (camisa de manga curta).

A vasta produção de Gaspar permitiu também explorar as diferenças de abordagens sobre um mesmo tema, dentro da programação da emissora e da produção nacional do período.

Foram selecionados três episódios para análise: da série *Brasil este desconhecido* (1971), o episódio sobre a cidade de São Paulo e sobre a transamazônica; e da série *Brasil século XX* (1973-1975), o episódio sobre a cidade de Juazeiro.

Se Gaspar foi um dos primeiros a fazer grandes reportagens na Transamazônica (quatro episódios de *Brasil este desconhecido*, 1971), exaltando o progresso e o avanço da fronteira agrícola, pouco depois, em 1974, Jorge Bodanzky e Orlando Senna trazem outro ponto de vista da questão amazônica em *Iracema, uma transamazônica* onde, em registro semi-documental, através do personagem de um caminhoneiro, representado por Paulo César Pereio, são tratados temas como a prostituição de adolescentes e a extração ilegal de madeira.

O filme de Gaspar sobre a cidade de Juazeiro concentra-se na figura de Padre Cícero e nos benefícios econômicos que trouxe para a região do agreste, estabelecendo um contraste com *Visão de Juazeiro* dirigido por Eduardo Escorel em 1969 e exibido no Programa *Categoria especial* (Sylvia Bahiense e Gregório Bacic),

em 1974. Não apenas o filme, como a entrevista de Thomas Farkas, seu produtor, que a antecede, dialogam com a vertente de Rouch e do documentário militante latino-americano, tornando evidente o misticismo religioso como um fenômeno de alienação política.

No programa sobre São Paulo, temos a abertura com o apresentador Carlos Gaspar, em estúdio; o cenário é simples, composto por uma mesa de escritório, tendo ao fundo uma prateleira com alguns livros. Ao lado, com mudança de câmera, passamos para um mapa da cidade de São Paulo colado na parede. Nova mudança de plano, detalhe do mapa, onde o apresentador, com uma caneta, marca os pontos da cidade em que as imagens foram captadas.

Locução over exaltando o progresso, *travellings* e *pans* sobre a cidade em diferentes ângulos; novos prédios e muitas imagens de construção e um panorama sobre as principais instituições da cidade. Ao passar pela USP, a locução tem um breve momento de descontração, ao comentar sobre o prédio da Escola de Comunicações e Artes, onde se formaram vários profissionais que trabalham na TV Cultura.

A visão de Gaspar representa a cidade de São Paulo destacando seu progresso com um ufanismo na tradição de Jean Manzon (também exibido pela emissora no período), Amaral Neto e Primo Carbonari. O retrospecto de referências pode ainda nos levar para obras como *São Paulo em festa* (de Lima Barreto, feito em 1954 pela Vera Cruz para o IV Centenário, último filme do estúdio) ou, indo ainda mais longe, *São Paulo, sinfonia de uma metrópole* (de Adalberto Kemeny e Rodolfo Lustig, 1929). Ao mesmo tempo, observamos as influências do jornalismo norte-americano com a presença constante do repórter (ou de sua voz over), em estúdio e na locação.

Já Roberto Santos, seguindo a linha dos clássicos brasileiros (Humberto Mauro, Cavalcanti), honra as influências da tradição internacional de Ivens, Grierson, e Vertov, exercitando uma visão poética em sua própria produção, com especial afeto pela cidade de São Paulo.

4.2.2 A produção de Roberto Santos

Não é fácil fazer uma declaração de amor a São Paulo, impessoal, furtiva, uma colcha de retalhos, tirada de um antigo baú, desbotada e mal alinhavada [...] dessas colchas que só ganham presença quando penduradas ao sol e ao vento. São muitos os retalhos dessa colcha, cada um de uma época, uma formação, um jeito próprio de ser. (Marília Santos, em depoimento na série Arquivo 30 anos, sobre a produção de Roberto Santos).

Em 1973, Roberto Santos (falecido em 1987) dirigiu três séries, tendo Vera Roquette como assistente e Marília Santos, sua esposa, como responsável pela pesquisa, equipe que se mantém em praticamente todas suas produções na emissora.

Personagens do cinema brasileiro, com 4 episódios (*As divas*, *As vedetes*, *Os marginais* e *Os padres*), aborda a construção de alguns personagens característicos da cinematografia nacional. Em *Raízes de luz e sombra*, de 12 episódios, são exibidos 15 curtas de Humberto Mauro, produzidos no INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo, fundado em 1937), e, em *Terra e gente no curta metragem brasileiro*, de 14 episódios, produzido em parceria com o INC (Instituto Nacional de Cinema, surgido em 1966, depois extinto e incorporado à Embrafilme em 1975), são apresentados curtas-metragens sobre aspectos da cultura brasileira, contando com depoimentos de seus realizadores sobre o processo de produção.

Embora apresentem trabalhos de outros autores, essas duas últimas séries revelam um projeto consistente: além do importante trabalho de difusão da obra de Mauro, os programas contam com um cenário bem cuidado e um texto de contextualização do autor bastante extenso e completo, apresentado por Joanna Fomm:

Por que uma série de programas sobre Humberto Mauro? A resposta produzida apenas por palavras seria falsa: é preciso assistir, ouvir sua obra. E a partir daí analisá-la, sentir em cada um dos gêneros que Humberto Mauro abordou, o científico, recreativo, musical, industrial, literário, artístico, histórico, didático, toda sua grande sensibilidade e um enorme empenho em vivenciar a magia das coisas vivas...

Na série *Terra e gente...*, os dois episódios selecionados demonstram grande complexidade e apresentam-se tematicamente articulados. O primeiro apresenta o filme *Cinco patamares*, de Chico Botelho, sobre a ferrovia na Serra do Mar, em São Paulo, antecedido por entrevistas com o diretor, com Ella Durst, fotógrafa, e Eduardo Peñuela Cañizal, professor da Escola de Comunicações e Artes da USP, que acompanhou a produção. Em seguida, aproveitando o tema “ferrovia”, é realizada a transição para o próximo episódio; há uma comparação com trechos do clássico da escola documentarista inglesa, *Night Mail* (1936), de Basil Wright e Harry Watt, que contou com a participação de Alberto Cavalcanti, antecedendo a exibição de documentário de Alfredo Serra, de 1970, sobre este diretor.

Já o em *O poeta e a cidade*, série de dez episódios exibida em 1973 e 1974, observamos claramente o viés autoral na fotografia e nos enquadramentos, em sua articulação com o texto e a narração em voz *over* é menos ostensiva: enquanto o poema do homenageado conduz a narrativa, com longas pausas, as imagens não são meramente ilustrativas ou didáticas, mas propõe um olhar diferenciado sobre a cidade.

Outras duas séries do autor realizadas na emissora são: *Asas da terra*, seis episódios entre 1974 e 1976, sobre artistas e inventores desconhecidos, e *Cidade dos meus amores*, de nove episódios, com produção de Rosane Madeira, sobre os bairros da capital de São Paulo, cujos títulos aparecem dispersos na faixa *Câmara Aberta*, com datas entre 1978 a 1985.

4.2.3 Séries sobre arte

As artes sempre estiveram entre as temáticas privilegiadas da produção documentarista da emissora, tanto em grandes séries, como nos títulos independentes.

O cinema está presente em séries como: *Terra e gente no curta metragem brasileiro* (Roberto Santos, 1973) e *Categoria especial* (1974), que de certa forma dá continuidade ao projeto de Roberto Santos, trazendo e exibindo os curtas metragens de dezenas de jovens realizadores paulistas. Também, desde o início da emissora, foram freqüentes as séries internacionais como *75 anos de cinema* (1970), *História da animação*, apresentada por Rubens Ewald Filho, além de biografias de atores e diretores, como Chaplin, Jacques Tati, etc..

Sobre teatro, foram produzidas as séries *O teatro e o ocidente* (1977/78) e *Aventura do teatro paulista* (1981), além de documentários sobre diretores teatrais (com destaque para duas produções sobre Antunes Filho).

Outra importante série do período foi *História da arte no Brasil* (1979-1980), cujos episódios eram acompanhados por publicação lançada nas bancas pela

editora Abril. As imagens do norte e nordeste foram filmados por Ozualdo Candeias, profissional contratado para essa série; a produção em São Paulo e sudeste foi realizada por Zita Bressane, Cesário Palma Travassos era o responsável pelo roteiro e texto final e Carmelinda Guimarães pela pesquisa. Dan La Laina passa a colaborar a partir do sétimo episódio.

Tendo como marco a inauguração da TV Tupi em 18 de setembro de 1950, a TV Cultura dedicou duas grandes séries comemorativas dos 30 e 40 anos de aniversário da TV no Brasil (1980 e 1990, respectivamente). Representam um esforço de pesquisa dos profissionais da emissora, permitindo avaliar a concepção historiográfica adotada no momento. Destaca-se ainda a série comemorativa para os 20 anos da emissora, em 1988 (acompanhada de publicação impressa), e a série de nove episódios *Arquivo 30 anos*, de 1999, que aborda a produção documentarista da emissora.²¹

Os documentários que tem a música como tema envolvem os mais variados formatos: cobertura de concertos, festivais (especialmente o de Campos de Jordão), shows, entrevistas e biografias de músicos; não incluímos em nossa pesquisa o programa *Ensaio* e outros registros na emissora com praticamente todos os artistas representativos das últimas décadas (além dos documentários que abordam os artistas mais antigos), representando também papel fundamental tanto na difusão da música erudita como da música popular, incluindo o lançamento das novas gerações surgidas após os anos 1980, que mereceriam estudos detalhados e exclusivos

²¹ 1980 - *TV 30 anos*. Vencedor do Prêmio APCA – Melhor Programa de Pesquisa, para Rita Okamura, Eliane Jorge e Célia Ferreira Santos, e Prêmio Sistema de Rádio e TV - Melhor Programa de TV. 1981- *AVENTURA DO TEATRO PAULISTA*. Vencedor do Prêmio APCA – Melhor Programa de Pesquisa, para Júlio Lerner, Décio de Almeida Prado, Carmelinda Guimarães, Márcia D' Alessio e Maria Teresa Vargas

O tema “cultura popular brasileira” é um dos mais abordados pela produção da emissora, seja nas séries, seja nos programas isolados. Mesmo que não declarado nos títulos, associado a programas com temas afins, como geografia e história, ou em reportagens realizadas nas mais diversas regiões do Brasil, está presente em todo o período estudado. A figura de Mario de Andrade e da Missão de pesquisas folclóricas de 1938, de uma lado é exemplar pela visão de nação que propõe, de outro aparece na programação da emissora quase por acaso.

De acordo com Gregório Bacic (2007),

Eu li uma coisa que o Mario de Andrade quando foi diretor do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo em 1938, ele já entrou e fez uma expedição para filmar cultura popular no nordeste do Brasil. Gravar, tudo, ele fez uma bela expedição, foi comandada inclusive por um arquiteto que eu conheci, que morreu já também, o Luis Saia... Então eu me interessei por isso, eu fui atrás desses filmes.

Sobre o programa *Primeiros documentos* (1975), da série *Folclore do Brasil*, Bacic (2007) recorda:

Eu acabei descobrindo esse material num lugar chamado Discoteca Pública Municipal, que ficava no bairro da Lapa. Aí eu cheguei lá e estava tudo guardado. Ninguém podia mexer naquilo. Aí eu comecei a pressioná-los um pouco pra me emprestarem alguns desses filmes o que veio a acontecer muito tempo depois, eu até fiz um programa depois mostrando alguns trechos disso.²²

Encontramos também a presença recorrente do folclorista Câmara Cascudo, que tem início em um documentário de Zita Bressane em 1978. Em virtude da dificuldade auditiva do autor, todas as perguntas e orientações de filmagem foram realizadas através de bilhetes (guardados por Zita). Ao final do filme, ela lhe enviou o roteiro com todas as falas transcritas, e recebeu dele uma carta com um comentário emocionado.

²² Parte deste material foi restaurado e lançado em 2006 pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo/ Centro Cultural São Paulo.

Gratíssimo por tudo quanto realizou no derredor desse velho professor provinciano. Incluo a jubilosa oportunidade do seu conhecimento pessoal. A seleção dos depoimentos num plano de simpatia melodiosa no derredor de minha tarefa obstinada e tranquila. A surpreendente emoção pelos depoimentos carinhosos, inesperadamente consagradores e inexquecíveis à minha memória. Faço elogio de sua técnica natural e prodigiosa na montagem e disposição dos sucessivos componentes documentais. Lembre-se de minha surdez irrecoverável, corrigida pelo generoso script enviado. [...] Natal, 17/08/1978.

Na área da literatura, destacam-se *Os sertões*, que mereceu três versões, assim como seu autor e boa parte dos escritores e poetas foram objeto de documentários, com destaque para Mario de Andrade (três títulos), tema recorrente em vários períodos e abordagens além dos títulos em que aparece no contexto mais amplo do modernismo.

As séries de documentários *Leituras do Brasil*²³(1995-1997) com quatro programas, e *Artistas brasileiros contemporâneos*²⁴(2000) com três títulos, talvez representem os últimos momentos em que se manifesta um modelo de produção próprio, contando com equipes de longa permanência na emissora e estabelecendo uma linha de continuidade com a década de 1970.

²³ Casa Grande & Senzala (1995), de Maria Inês Landgraf; Os Sertões (1995) e Duas Águas (1997), de Cristina Fonseca; O Povo Brasileiro (1995), de Regina M. Ferreira; Nerci Ferrari na pesquisa;

²⁴ Dirigidos por Estela Padovan e Maria Ines Landgraf.

4.3 Um novo modelo de produção; final da década de 1990 até 2004

A partir de 1990, embora se note uma sensível redução no número de títulos realizados com recursos próprios, as mudanças na grade de programação e no modelo de produção não se deram de forma imediata, mas em um processo que vai até 2004, quando se consolida um novo modelo com predomínio do fomento e difusão, representado pelo DOCTV, e a produção própria é praticamente interrompida.

Em contrapartida, como demonstrado no item 4.1, observamos uma maior participação do documentários na grade de programação, com produções internacionais, exibição de títulos ou co-produções nacionais.

Há ainda ampla difusão da recente produção documentarista (independente, vencedora de editais e festivais), além de produções e co-produções de séries e reportagens especiais entre as quais destacamos:

- *Desafio do lixo*, de Washington Novaes (11 países e 9 estados brasileiros (1999/2000), 5 documentários de 52 min.;
- *Repórter Eco* (a partir de 1992);
- *Arquivo 30 anos*, de Maria Inês Landgraf, série de 9 episódios, sobre a produção de documentários da emissora (1999);
- *Século das Mulheres no Brasil*, com 10 episódios (2000);
- *O povo brasileiro*, série coordenada por Isa Grispum Ferraz - 10 episódios de 26 minutos (2000);
- *Expresso Brasil*, com direção geral do cineasta Philippe Barcinski – duas edições da série composta por 13 programas de trinta minutos (1997 e 2001);

Mesa Brasileira de Ricardo Miranda – série de 10 episódios (2002);

- *Caminhos & Parcerias* (1999-2004), com direção, texto e roteiro de Neide Duarte. Embora possa ser incluído no debate sobre se é ou não uma reportagem especial e tenha surgido no final de 1999, um momento em que a emissora já descontinuava a produção própria, *Caminhos e Parcerias* apresenta muitas características que a aproximam das séries documentais da emissora. Com um foco bem definido, acompanha iniciativas e projetos sociais em episódios em torno de 25min. A presença afetiva da apresentadora conduz a narrativa: ela se senta no chão ao lado dos seus entrevistados e revela a presença da câmara (ela também operando). Apresenta identidade visual própria, cuidado com a fotografia (trechos em preto e branco), trilha sonora e efeitos gráficos, além do texto de vertente poética, também em consonância com a estética da emissora. De 1999 a 2004, quando foi encerrada a série, foram realizados 47 programas, além de quatro especiais retrospectivos de 56min cada, a partir de materiais de programas anteriores. Após 2002, por restrições de verba o programa passou a ser realizado apenas no Estado de São Paulo.

Algumas séries não categorizadas como documentário foram excluídas da contagem geral de títulos:

A escola que dá certo - parceria com a Secretaria de Estado da Educação: quarenta e oito programas de 30 minutos em 2001 e quinze programas em 2003;

Negócios & Soluções, série de 24 episódios - SEBRAE (2004);

De olho no futuro, 30 programas em co- produção com a Fapesp (2001)

A escola que dá certo, 48 programas de 30 minutos, em parceria com a Secretaria Estadual de Educação (2001)

O programa *Zoom* (1995-atual): Lançado em 1995 ocupando o início da madrugada, tornou-se uma dos principais espaços de veiculação de documentários em curta-metragem, apresentando um importante panorama da produção contemporânea. Entre os documentários exibidos, encontramos vencedores de concursos e editais como o Prêmio Estímulo do Estado de São Paulo, participantes de festivais como o de Curtas metragens de São Paulo, o Festival Internacional de documentários “É tudo verdade”, entre outros (ambientais, antropológicos); exhibe ainda produções realizadas por fundações, ONGs e movimentos populares, trabalhos de conclusão de curso universitários e de produtoras independentes.

4.4 O Projeto DOCTV I - *Brasil Imaginário*

O projeto DOCTV é resultado de uma parceria firmada em agosto de 2003 entre o Ministério da Cultura, a Associação Brasileira de Emissoras Públicas Educativas e Culturais (ABEPEC) e a Fundação Padre Anchieta- TV Cultura de São Paulo, pela qual estes aportam 80% dos recursos e as emissoras regionais garantem 20% de contrapartida. Em uma engenhosa articulação política (no comprometimento dos atores envolvidos) e de produção, o projeto viabiliza a realização simultânea de 26 documentários de 52 minutos.

O DOCTV não envolve apenas o processo de seleção dos contemplados com R\$ 80mil, mas oficinas de formatação de projetos, acompanhamento da produção e

a perspectiva mais ampla de estimular a implantação de pólos regionais de produção e difusão.

Os 26 títulos da primeira versão foram lançados entre 26 de junho a 18 de dezembro de 2004 e, em 2005, o projeto foi ampliado com a inclusão de mais seis estados e a realização de 35 documentários²⁵.

Se não é possível identificar uma temática única (mas um recorte amplo: “Contemplando a diversidade cultural do estado”), muito menos um estilo ou estética que dê unidade aos títulos, na concepção do modelo do DOCTV, com base na própria trajetória de seus principais protagonistas, Orlando Senna e Mario Borgneth, é possível perceber as influências da Escola Internacional de Cinema e Televisão de San Antonio de los Baños, de Cuba, ou antes, da Escola de Santa Fé, da Argentina, trazendo a experiência em articular a diversidade latino-americana (ou regional) em um processo de produção cinematográfica (especialmente documentarista), pedagógico e claro, também político.

²⁵ Em 2004, Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Paraná e Minas Gerais realizaram dois filmes cada.

Tabela II - Principais séries exibidas 1969 - 2004
(ordem cronológica)

Titulo	N. Epis.	Tema Sinopse	Equipe	Prod. Interna/co-prod Brasil/ internacional	Início	Fim
ARTES NO BRASIL	12	Aborda a vida e a obra de importantes artistas plásticos brasileiros, tais como Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral	Gregório Bacic		1969	1970
SETENTA E CINCO ANOS DE CINEMA	2	Especial comemorativo		Internacional	1970	1970
BRASIL ESSE DESCONHECIDO	15	Variados locais do Brasil, com destaque para a Transamazônica (que recebeu quatro capítulos)	Carlos Gaspar		1971	1971
HISTÓRIA DO DESENHO ANIMADO	7	História da animação	Irineu de Carli – Roberto Muller	Internacional	1972	1977
TEMPO DE BRASIL	52	Peculiaridades de nosso país	Carlos Gaspar		1972	1973
BRASIL SÉCULO XX	18	Fatos de nossa história	Carlos Gaspar		1973	1975
CAMINHOS DA AVENTURA	91	Aspectos de todos os continentes	Carlos Gaspar		1973	1975
CATEGORIA ESPECIAL	29	Cinema em curta metragem; produções de cineastas do período	Gregório Bacic; Sylvia Bahiense (coordenação geral e apresentação)		1973	1977
COMANDANTES, OS	7	A vida de generais famosos	Irineu de Carli	Internacional	1973	1976
CORES DO BRASIL, AS	7	Retratam regiões do Brasil	Carlos Gaspar e Luiz Daganellos		1973	1974
HOMEM E A ARTE, O	15	Perfil de pintores, escritores, músicos	Heloísa Castellar		1973	1973
MEMÓRIA DE CHURCHILL	26	Biografia de Winston Churchill		Internacional	1973	1973
PERSONAGENS DO CINEMA BRASILEIRO	4	Mostra a importância do "personagem" no cinema Nacional	Roberto Santos		1973	1973
POETA E A CIDADE, O	10	São Paulo e a poesia	Roberto Santos		1973	1974
RAÍZES DE LUZ E SOMBRA	14	Apresenta a obra de Humberto Mauro	Roberto Santos e Vera Roquette		1973	1973
TERRA E GENTE NO CURTA METRAGEM BRASILEIRO	14	Apresenta entrevista com diretores e exibe curtas do período e de autores consagrados	Roberto Santos e Vera Roquette		1973	1973
ACONTECEU AQUI	5	Sobre o Estado de São Paulo, abordando fatos históricos			1974	1975
ASAS DA TERRA	6	A criatividade de artistas e inventores desconhecidos	Roberto Santos e Vera Roquette		1974	1976
CÂMERA NA MÃO	2	Ferrovias	Rex Endsleigh / Dan La Laina		1974	1974

MUSEUS E MONUMENTOS	22	Panorama dos museus e monumentos da cidade de São Paulo	Narração: Sergio Viotti;sonoplastia: Laerte Silva; Filmagens Jorge Silva; Montagem: José Luis Sasso; assistente de produção: Dan La Laina Sene; produção: Simões de Carvalho		1974	1974
PERFIL DE EDUCADOR, O	12	Grandes nomes: Dorina Nowill, Caetano de Campos e Antônio Ferri.	Heloisa Castellar; assistente de produção: Dan La Laina Sene e Vera Roquette; montagem José Luis Sasso; pesquisa: Priscila e Haroldo Camargo; narração: Valdir Guedes; voz: Geraldo Cunha		1974	1975
BRASILIANA	23	Especificidades do folclore brasileiro	Vários		1975	1977
ROTEIROS DO VALE	10	Histórias das cidades do Vale do Paraíba-SP	Suzana Amaral Resende		1975	1976
TEMA LIVRE	30	Convidados da area de cultura e artes	Gregorio Bacic e Vera Roquette		1975	1975
TIPOS BRASILEIROS	15	O pisador de cacau, o seringueiro e o colono do vinho	Carlos Gaspar		1975	1975
BRASIL DOCUMENTO	34	Regiões do Brasil, além de manifestações culturais diversas	Carlos Gaspar e Marina Sú		1976	1977
CÂMERA ABERTA (total)	172	Temas diversos	Vários		1976	1985
DEPOIMENTO	12	Grandes nomes da cultura brasileira	Zita Bressane (e outros)		1976	1990
ARTE DE VER, A	13	A história das artes, com participação do professor Antônio Santoro	Ana Nery e Mila Daou		1977	1985
CRISE E ENERGIA	2	Questão energética	Nádia Hatori		1977	
O TEATRO E O OCIDENTE	35	Grande série sobre Teatro	Barbara Heliodora (Autora/apres.) Produção João Candido	DAC Funarte	1977	1978
RELATÓRIO 2	93	Temas diversos	Celso Hatori; Nádia Hatori Marina Sú; Antônio Carlos Assumpção; Vera Roquette		1977	1980
CÂMERA ABERTA 2	10	Cidade dos meus amores - Bairros de São Paulo	Roberto Santos e Rosane Madeira		1978	1985
HISTÓRIA DA ARTE NO BRASIL	26	A evolução das artes, desde o início da colonização portuguesa no Brasil, até o Modernismo da década de 1960	Direção: Zita Bressane e Ozualdo Candeias; assessor da série: Bia Rosenberg; Ana Nery; Dan La Laina, Prof. Pedro Manuel; Roteiro: Cesário		1979	1981

			Palma Travasso			
HISTÓRIA DA TELENOVELA	29	A criação do gênero, imagens e depoimentos	Antonio Carlos Assunção, Rita Okamura, Célia Regina, Elvira. Marina Su; Apresentação Carlos Queiroz Telles		1979	1980
CULTURA DOCUMENTO	38	Temas diversos	Vários		1980	1990
O QUE É QUE SÃO PAULO TEM	41	Pontos de interesse da cidade de São paulo	Etty Fraser e Alceu Nunes (apres.); produtor/diretor: Anto Carlos Assumpção; produção executiva: Marina Su		1980	1980
RTC INTERNACIONAL	20	Temas diversos - Internacional	Vários		1980	1985
TV 30 ANOS	18	Série que resgata toda a história da TV no Brasil	Célia Regina; Rita Okamura, Marina Su, Eliana Andrade; Missaki		1980	1980
AVENTURA DO TEATRO PAULISTA	20	História do teatro em São Paulo	Júlio Lerner e Sônia Bongiovanni		1981	1981
CÂMERA ABERTA 3	5	Países do Mundo (Arábia Saudita, Polônia, Iugoslávia, Japão, Portugal)	Vários		1981	1981
O SÉCULO XIX	6	Principais fatos do século XIX; Revolução de 1848, o desenvolvimento da ferrovia e o imperialismo europeu	Eliana Fonseca		1981	1981
CÂMERA ABERTA 4	11	Rios do mundo (Nilo, Ganges, Tejo, Danúbio, Volga...)	Vários		1983	1983
PLANETA TERRA	355	Natureza e vida selvagem	Vários	Internacional	1983	2004
IMAGEM & AÇÃO	11	Nomes do cinema nacional em debate; entrevistas e trechos de filmes	Lucianos Ramos e Cláudia Matarazzo		1984	1986
OUTROS TEMPOS	7	Antigas profissões, condutores, gráficos e ferroviários	Carlos Colonese e Sonia Bongiovanni		1984	1984
CÂMERA EM AÇÃO	10	Temas diversos	Kika	Internacional	1985	1985
CULTURA GERAL	99	Temas diversos	Vários		1986	1998
DESCOBRIMENTOS PORTUGUESES	5	Aventura portuguesa pelos mares	Rita Okamura		1986	1986
REPÓRTER ESPECIAL	112	Temas diversos - contemporâneos	Vários		1987	1993
CULTURA 20 ANOS	11	Programação especial dos 20 anos de TV Cultura			1989	1989

DOCUMENTÁRIOS	340	Temas diversos			1990	1998
DOCUMENTÁRIOS 2	6	Os anos 30		Instituto Cultural Itaú	1990	1990
HIMALAIA	5	Aspectos do Himalaia		Internacional	1990	1990
TV 40 ANOS	38	Série sobre a história da TV brasileira	Júlio Lerner; Mauro Gianfrancesco; Maria Célia Sacramento; Silvina		1990	1990
A DÉCADA DA DESTRUIÇÃO	7	Meio ambiente	Estelas Padovan		1991	1991
CULTURA BRASILEIRA	5	Retratam a música, o teatro, as artes plásticas e a Literatura	Carla Spadaro Antoniazzi; Estela Padovan (dir. epis.4)	TVE – Fundação Roquette Pinto	1992	1996
AMAZÔNIA, A TERRA PROMETIDA	5	Meio ambiente	Carla Spadaro Antoniazzi	Série pertencete a ETNOS Documentary	1994	1995
LEITURAS DO BRASIL	4	Casa Grande & Senzala; Os Sertões; Duas Águas; O Povo Brasileiro	Casa Grande & Senzala (1995) Maria Inês Landgraf; Os Sertões (1995) e Duas Águas (1997) - Cristina Fonseca; O Povo Brasileiro (1995) Regina M. Ferreira		1995	1997
ZOOM		Exibe produção de curta metragem (documentário e ficção)	Vários		1995	2004
EXPRESSO BRASIL 1	14	Estados brasileiros através da visão de artistas	Direção geral do Philippe Barcinski; direção episódios: Ulisses de Andrade; Marcelo Gomes; Helder Aragão,	Polo de Imagem	1997	1998
ARTISTAS CONTEMPORÂNEOS BRASILEIROS	3	Luiz Paulo Baravelli, Renina Katz Maurício Nogueira Lima	Estela Padovan; Maria Inês Landgraf		1998	1998
CAMINHOS & PARCERIAS 1998	5	Aborda projetos sociais no Brasil	Neide Duarte		1998	1998
ARQUIVO 30 ANOS	9	História do documentário na TV Cultura	Maria Inês Landgraf	NUDOC – interno Rec.próprios	1999	1999
CAMINHOS & PARCERIAS - 1999	9	Aborda projetos sociais no Brasil	Neide Duarte		1999	1999
GENOMA	5	Ciência	Mônica Teixeira	Recursos externos	1999	1999
HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	10	História da música	Reinaldo Volpato; Direção de arte e apresentação Ricardo Kanji		1999	1999
CAMINHOS & PARCERIAS - 2000	13	Aborda projetos sociais no Brasil	Neide Duarte		2000	2000
O POVO BRASILEIRO	10	Série sobre a obra de Darcy Ribeiro	Isa Grinspum Ferraz	GNT E SUPERFILMES	2000	2000
O SÉCULO DAS MULHERES NO BRASIL	10	Grandes personalidades femininas	Direção geral: Danilo Palásio; direção, roteiro e edição: Rosani Madeira		2000	2000
PAINEL DA ARTE CONTEMPORÂNEA	5	<i>Dança, Música e Teatro Circo Design</i>		GW COMUNICAÇÃO - APOIO BNDES	2000	2000

BRASILEIRA						
SÉRIE BRASIL ALTERNATIVO	5	Meio ambiente	Renato Levi	Instituto Ecoar para a Cidadania	2000	2000
SÉRIE O DESAFIO DO LIXO	5	Meio ambiente	Washington Novaes		2000	2000
CAMINHOS & PARCERIAS 2001	12	Aborda projetos sociais no Brasil	Neide Duarte		2001	2001
EXPRESSO BRASIL 2	13	Estados brasileiros através da visão de artistas	Direção geral de Philippe Barcinski; direção de episódios: Ulisses de Andrade; Marcelo Gomes; Helder Aragão	POLO DE IMAGEM	2001	2002
CAMINHOS & PARCERIAS - 2002	4	Aborda projetos sociais no Brasil	Neide Duarte		2002	2002
MESA BRASILEIRA	10	Cultura Brasileira a partir da culinária	Ricardo Miranda	CANAL AZUL-NATURALISTA	2002	2002
NOS CAMINHOS DA EDUCAÇÃO	3	Educação	Lila Schnaider	SECRETARIA DE ESTADO DA EDUCAÇÃO - POLO DE IMAGEM	2002	2002
SÉRIE BIOTA	4	Meio ambiente	Lawrence Wahba e Rodrigo Astiz	CANAL AZUL - NATURALISTA	2002	2002
SÉRIE ESPECIAL: ÁGUA	6	Meio ambiente	Cláudio Savaget	RAIZ SAVAGET	2002	2002
BRASIL SUSTENTÁVEL 1	5	Meio ambiente	Cláudio Savaget	RAIZ SAVAGET	2003	2003
CAMINHOS & PARCERIAS - 2003	7	Aborda projetos sociais no estado de São Paulo	Neide Duarte		2003	2003
ESPECIAL SEBRAE	3	Institucional - não veiculado	Ricardo Soares		2003	2003
MEMÓRIA DO MEIO AMBIENTE	10	Meio ambiente	Anna Terra		2003	2003
PROJETO ESCOLA QUE DÁ CERTO	48	Educação	Lila Schnaider	SECRETARIA DE ESTADO DA EDUCAÇÃO - POLO DE IMAGEM	2003	2003
CAMINHOS & PARCERIAS - 2004	4	Aborda projetos sociais no estado de São Paulo	Neide Duarte		2004	2004
DOCTV I – BRASIL IMAGINÁRIO	26	Diversidade cultural brasileira	Vários	NUDOC - MINC	2004	2004

4.5 Conclusões preliminares – As séries e a identidade da emissora

A possibilidade de realização de grandes séries constitui um dos principais diferenciais e méritos da televisão pública, em especial da TV Cultura, revelando inicialmente uma determinação de pautas de longa duração, propostas pela direção, pelas equipes de produção ou por outras circunstâncias, e recursos dificilmente disponíveis em emissoras privadas brasileiras.

Entre outras raras exceções, algumas séries documentais foram veiculadas na Rede Manchete nos anos 1980 (produzidas pela Videofilmes) ou na TVE-RJ, até a chegada das emissoras segmentadas nos anos 1990, com destaque para o GNT, além dos canais internacionais. Em contrapartida, nessa mesma época, a TV Cultura passou a ter transmissão por satélite, consolidando a cobertura no estado de São Paulo, ganhando abrangência nacional em parabólicas e ampliando ainda mais sua retransmissão de programas em emissoras públicas estaduais.

A análise das fichas técnicas e os depoimentos permitiram verificar um procedimento de trabalho bastante coerente ao longo dos anos, certamente facilitado pela longa permanência dos profissionais na emissora, possibilitando o desenvolvimento e a criação de uma identidade própria em seus documentários.

Alguns dos padrões observados foram:

- em sua maioria, as séries apresentam uma mesma equipe na produção de todos os episódios. Quando existiam alterações nos membros, procurava-se manter a concepção do projeto (que prevê anteriormente a pauta do início ao fim dos episódios). Esse aspecto fica mais evidente em séries marcadamente autorais, seja pela presença do próprio realizador

na tela como apresentador e/ou repórter (Carlos Gaspar, João Batista, Julio Lerner, Neide Duarte), seja por um maior cuidado estético de filiação cinematográfica;

- a produção contava com forte colaboração do Departamento de Pesquisa (pesquisa de texto, de imagens fotográfica e cine-videográficas, dados estatísticos, etc.) e/ou a contratação de um assessor externo, especialista no tema – eventualmente, também um dos entrevistados. Conforme o Relatório de Atividades de março de 1972, o serviço de pesquisa surge em 1971, com o objetivo de

- (i) atender às solicitações dos Srs produtores na parte de visuais (filmes, slides, fotos) e de pesquisa eventual de textos dentro ou fora da Fundação;
- (ii) catalogar e arquivar slides já existentes no setor de cenografia e arte; e
- (iii) decupar, cena por cena os filmes existentes na filmoteca, catalogando-os e arquivando-os.

Em pouco tempo, transforma-se em setor fundamental para toda a trajetória documentarista da emissora, não apenas provendo conteúdo para os programas, como colaborando intensamente na área de roteiro, relacionamento com especialistas e outras instituições de pesquisa. Nesse aspecto, os relatos registram a contribuição fundamental, entre outros profissionais, de Carmelinda Guimarães, premiada pela série História da Arte no Brasil (1979-1981) e de Nerci Ferrari, nos anos 1990;

- um apresentador em cenário fazendo a abertura para o programa; em alguns casos, apenas apresentando um programa de terceiros; em outros tratava-se do próprio repórter e/ou diretor do programa que, a seguir, aparecia conduzindo o programa em campo;

- a qualidade da direção de arte, tanto na cenografia como na pós-produção (aberturas, letreiros);
- a presença da locução over (“voz de Deus”) em variadas dimensões mantendo sempre a sobriedade; em alguns casos, mais “ostensiva”, utilizando de dados estatísticos, em outros, com um texto mais poético, intercalado com as sequências de imagens, entrevistas e depoimentos (este último, normalmente em destaque, sem a presença da voz do entrevistador).
- a narração é sempre marcada pela qualidade dos textos, precisão gramatical e clareza de apresentação dos conteúdos objetivos ou, em boa parte dos casos, de caráter poético. A experiência mais radical deste último é sem dúvida a série *O poeta e a cidade*, de Roberto Santos, no qual os textos são os próprios poemas dos autores enfocados.
- a preocupação em manter a identidade da emissora, desde a seleção dos títulos exibidos e sua colocação na grade de programação, até o processo de tradução e adaptação, a introdução do apresentador e/ou locutor identificado com a emissora, mesmo nos documentários internacionais e ou de produtoras independentes;
- uma identidade temática, mantendo-se o mesmo formato, apresentador duração, cenário e arte gráfica, apesar de o número de episódios ser variável – desde três episódios até quarenta episódios, em séries de grande duração e profundidade. Porém: a numeração dos episódios muitas vezes não é sequencial, apresentando lacunas (nem sempre foi possível identificar os números restantes) e a ordem numérica nem

sempre corresponde com a data de produção/exibição, entre outros dados que não puderam ser verificados;

- a edição de um ou mais episódios retrospectivos, com os melhores momentos, no caso de grandes séries (no catálogo muitas vezes denominado como “resenha”);
- o reaproveitamento, na íntegra ou editado, de uma mesma produção. Por exemplo, o filme sobre Câmara Cascudo, realizado por Zita Bressane em 1977 e exibido na série *Depoimento*, é posteriormente veiculado em 1980 em *Câmara Aberta*. Já em 1999, parte desse material é utilizada no programa *Câmara Cascudo, o provinciano incurável*, de Ricardo Miranda.

4.6 Análise do conjunto de títulos

Como explicitado no tópico 2.4, a perspectiva adotada foi a de transferir as informações de todos os títulos identificados (produzidos, co-produzidos ou exibidos pela emissora no período) para um único formato. Por razões metodológicas, abordamos separadamente os conjuntos: “documentários em película” e “Planeta Terra (1983-2004), “1969-1998”, “1999-2004”, para em seguida proceder a um exercício de consolidação na tabela III

Ainda que a insuficiência de dados não permitisse uma análise estatística criteriosa, foi possível realizar, com o auxílio de outras fontes, interpretações parciais, retificar dados dos programas e identificar boa parte das séries (em faixas de programação).

Ao longo de toda a programação encontrei títulos nacionais e internacionais que foram apenas exibidos pela TV Cultura, mas cujos créditos se referem a um

profissional da emissora, geralmente aquele responsável pelos programas internacionais ou pelos curtas-metragens exibidos no programa Zoom (especialmente as produtoras Emilia Martinez, Eneida Barbosa ou Daniela Baranzini, que posteriormente torna-se diretora do ZOOM).

Um outro parâmetro a ser utilizado para a análise do conjunto da produção seria o de identificar claramente aquelas produções realizadas com recursos próprios (equipe, equipamentos) da emissora, daquelas nacionais e internacionais, apenas exibidas e/ou co-produzidas em diferentes formatos de parcerias, o que só foi possível estabelecer com precisão a partir de 1999.

4.6.1 Documentários em Película

Como citado na metodologia, embora representem uma amostra pouco representativa do acervo no suporte película, o conjunto de filmes dessa listagem, concentrada da década de 1970, permite algumas interpretações pertinentes a nossa pesquisa. O primeiro aspecto observado é a diversidade de temas e fontes de origem desses programas.

Produções internacionais:

Inicialmente cabe lembrar que antes do surgimento da TV Cultura muitos países já haviam consolidado seus modelos de TVs Educativas (com destaque para a BBC) e, antes, a partir do rádio, serviços internacionais de educação, difusão cultural e jornalismo, fornecendo programação a custo praticamente zero.

Um breve levantamento nos créditos revela a diversidade dessas produções, em geral viabilizadas pelas embaixadas e consulados, envolvendo não apenas emissoras públicas, produtoras e instituições de apoio à cultura e ao comércio

internacionais: Atelier Filmique; Bailey Films, Inc – Hollywood; BTF – British Transport Films; CBS; DF – Office de Documentation par le Film; Encine Audiovisual; Encyclopaedia Britannica Films; Films Associates of California; Ho Bin Baik; Japan Turist Association; KBS – Korean Broadcasting Systems; Koga Productions; RAI – Radiotelevisione Italiana; Random Production, RCA; Shu Taguchi Productions Inc.; Societe Nouvelle Pathe – Cinema; Time Life Films / National Educational Television; Trans Tel Zeigt; Unicef; Upitn – Documentaries. E algumas empresas privadas, como BASF e FORD;

No Relatório de Atividades da Divisão Cultural (1971-1974), há um panorama de algumas das séries internacionais veiculadas:

Filmes:

Planeta Terra
Segredo dos animais
Sobrevivência
Informe científico
Na senda do futuro
Visão dos Estados Unidos
Imagens do Canadá

Documentários:

Reportagens especiais – CBS
Reportagens especiais – NBC
O mundo submarino de Jacques Cousteau
Japão de Hoje
Memórias de Eva
Memórias de Churchill
A primeira Guerra Mundial”

Produção Nacional

Entre as produções nacionais, também há uma grande variedade de fontes e temáticas, envolvendo trechos de reportagens, coberturas de eventos governamentais (de todos os níveis de governo) e aspectos da cultura e da geografia do Brasil, além de filmes científicos, de natureza e história, destacando-se:

- títulos cedidos por instituições públicas, tais como o Instituto Nacional de Cinema, a Comissão Estadual de Cinema, o Museu da Imagem e do Som e a Universidade de São Paulo, além de filmes vinculados ao governo federal, como produções do projeto Rondon, manobras das forças armadas, autoridades em eventos oficiais etc.
- títulos envolvendo a contratação de empresas produtoras, entre as quais destaca-se a Jaraguá Filmes, na figura de seu diretor, Rubens

José Rodrigues do Santos²⁶. A produção creditada a ele nesse catálogo é bastante extensa, envolvendo documentários sobre aspectos da geografia e cultura de diferentes regiões do Brasil, a cobertura das grandes obras públicas do estado (hidrelétricas, eclusas, emissário submarino, tratamento de água, potencial turístico do Guarujá, etapas do metrô da capital, etc.), além de uma versão de *Os sertões*, de Euclides da Cunha;

- títulos de filmes sobre efemérides, ou seja, programas dedicados a alguma personalidade da política ou da cultura já falecida, no aniversário de sua morte ou nascimento, ou relacionado a datas comemorativas. Nessa linha, temos também o registro da inauguração da TV Cultura e das cerimônias de posse de seus presidentes. Outro formato, também adotado por outras emissoras, refere-se às retrospectivas anuais, ou resenhas, realizadas pelo jornalismo, embora não ocorresse em todos os anos (as primeiras ocorrências são em 1972 e 1973).

Todos esses títulos explicitam a visão institucional (editorial) daquele período e foram objetos de pesquisa.

²⁶ Rubens José Rodrigues do Santos (1925-2000), engenheiro e jornalista por 37 anos do jornal O Estado de São Paulo, foi curador vitalício da Fundação Padre Anchieta.

4.3.3 Planeta Terra

Essa faixa temática concentra as produções internacionais dedicadas a aspectos da geografia de países do mundo, da natureza e da vida selvagem. Embora presente em praticamente toda a história da TV Cultura, a consulta ao catálogo da emissora identificou 407 títulos concentrados entre 1988 e 2004, parte deles – 71 – não apresentava data.

Entre os 407, encontram-se desde títulos isolados até pequenas séries de até sete episódios que, junto aos demais títulos categorizados nessa linha, representam parte importante da programação e da identidade da emissora.

Só em meados da década 1990 temos a entrada das TVs por assinatura com canais dedicados exclusivamente a esses temas; ainda assim, na TV aberta, a Cultura permaneceu a única a lhes dedicar um espaço em sua grade de programação, assim como, em relação ao total de documentários exibidos e produzidos no período 1988-2004²⁷, notamos uma presença significativa dessa temática.

²⁷ Essa temática (natureza e vida selvagem), ainda que anteriormente presente na programação, foi considerado apenas entre 1988-2004 quando a faixa “Planeta terra” é incluída no catálogo

Gráfico I – Natureza e vida selvagem – 1988-2004

4.3.4 Catálogo 1969-1998

Considerando a quantidade total de títulos por ano, observa-se alguns períodos de maior ocorrência (Tabela II):

- entre 1973 e 1975 e entre 1979 e 1981 – período que representam as grandes séries, notando-se uma continuidade entre as equipes de produção;
- de 1989 a 1991 – período que representa a rearticulação da produção interna da emissora e de seus quadros, muitos retornando à produção de documentários, tendo ainda a participação de cineastas como Eduardo Escorel e Aurélio Michiles, além do incremento das fontes internacionais de programação;
- de 1996 a 1998 – após a crise de 1993/1995, a produção interna é reduzida enquanto o número de títulos exibidos assume uma trajetória de crescimento, incorporando os primeiros resultados das leis de incentivo, editais e parcerias, além da inclusão dos curtas-metragens, mantendo uma forte presença dos documentários e séries internacionais.

Ao lado do “renascimento” do cinema ficcional, observa-se um *boom* do documentário, representando demandas expressivas (de grupos sociais, de indivíduos), o barateamento da produção, com o advento dos equipamentos digitais, e a produção universitária, entre outras matrizes, adquirindo maior visibilidade em mostras e festivais.

A TV Cultura torna-se parte integrante desse processo, incorporando novas fontes de programação, entre as quais destacamos o Festival Internacional de Documentário “É tudo verdade”.

Tendo sua primeira edição em 1996, o festival organizado por Amir Labaki rapidamente se consolida como o principal do gênero no Brasil. O contínuo aumento no número de inscritos a cada edição tornou-se um importante indicador do crescimento (e qualificação) da produção documentarista brasileira a partir do final da década de 1990.

A programação da TV Cultura sempre teve grande afinidade com o festival. Já em sua primeira edição, mais da metade dos filmes inscritos no “Panorama Brasil” são exibidos na emissora (no Programa ZOOM). Em 1998, “O velho” de Toni Venturi, vence o festival e é exibido (filme também ganhador do PICTV). A partir de 1999²⁸, com júri próprio, a TV Cultura passa a oferecer no festival um troféu e um prêmio de aquisição para a obra.

²⁸ O primeiro vencedor do prêmio de R\$ 5 mil e de um troféu especial foi *Cine Mambembe: O Cinema Descobre o Brasil* (Laís Bodanzky e Luiz Bolognesi, Brasil-SP, 56 min, 1998), exibido na TV Cultura na quinta-feira, 22 de abril, às 22h30, em um programa especial apresentado por Lorena Calábria.

4.3.5 Catálogo 1999-2004

A partir de 1998, observamos a adoção de um novo padrão de organização para a produção documentarista; os títulos já dispõem de ficha técnica completa e da distinção entre produção interna e co-produção, a jornalística e a cultural, além de uma tabela com os dados consolidados (abaixo).

Tabela III – Mapa geral da produção da gerência de documentários
(junho de 1998 a dezembro de 2004)

DOCUMENTÁRIOS	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	TOTAL
JORNALÍSTICOS	8	17	44	92	75	47	98	380
CULTURAIS	6	12	23	14	23	4	01	84
TOTAL	14	29	67	106	98	51	99	464

DOCUMENTÁRIOS	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	TOTAL
PROD. INTERNA	11	27	28	91	75	29	04	265
CO-PRODUÇÃO	3	2	39	15	23	22	95	199
TOTAL	14	29	67	106	98	51	99	464

Fonte: Catálogo de Documentários (1998-2006) – Gerência de documentários

Uma análise dos títulos e dos critérios utilizados em sua totalização indica que algumas séries com grande número de títulos – co-produzidas, institucionais e/ou de viés educativo – não seriam categorizáveis como documentário, “inflacionando” o número de títulos por ano (especialmente em 2001 e 2004). Além disso, como citado, considera apenas as produções sob responsabilidade da Gerência de Documentário, não incluindo aquelas realizadas por outras áreas da emissora, programas internacionais, etc., sendo necessário compatibilizar as informações anteriores com as do novo catálogo, que tem início em junho.

Assim, abordando separadamente o período entre 1999 e 2004, incluímos as demais produções identificadas, chegando a um total de **395** documentários exibidos no período (1999-2004).

A análise do conjunto de títulos desse período exemplifica claramente a mudança no modelo de produção acentuando a redução da produção interna (já observada desde 1993) e o crescimento das co-produções e do papel de difusão da emissora.

Assim, ponderando a análise do total de títulos no período completo (1969-2004), com sua participação na grade de programação, observamos que, ainda que sujeito as alterações em sua percepção no interior da emissora, o documentário mantém uma forte presença (e talvez ainda mais significativa) na programação a partir dos anos 1990.

Gráfico II – Total de títulos por ano – 1969-2004

4.3.6 Uma classificação temática?

Uma classificação temática apresentaria outra ordem de problemas. Além da falta de informações adicionais - muitas vezes nem é possível saber de que trata o filme ou se é mesmo documentário; embora classificado como tal identificamos muitos casos de obras nitidamente ficcionais -, mereceria uma complexa avaliação para consolidar os indexadores possíveis, os debates conceituais e a subjetividade envolvida nessas avaliações.

Ainda assim insistimos em aplicar alguns filtros temáticos, ao menos naquelas grandes áreas que já se mostravam recorrentes sob outros recortes, permitindo confirmar ou refutar algumas de nossas hipóteses ou dimensionar sua representatividade na produção da emissora. Entre estes estão: a arte; a representação da cidade de São Paulo, do estado de São Paulo e das diversas regiões do Brasil; e os documentários (geralmente internacionais) sobre história, biografias, natureza e vida selvagem.

Em um ensaio estatístico sobre essas categorias amplas, até 1999, observamos a forte presença da Arte em suas diferentes manifestações (pintura, teatro, música, cinema, literatura, quadrinhos, RTV) alcançando quase 25% dos títulos desses primeiros 30 anos da emissora, percentual que poderia ainda ser aumentado se incluídas as biografias de artistas.

Já uma avaliação comparativa entre as representações de aspectos da geografia e da cultura da cidade de São Paulo (4%), do estado de São Paulo (4%) e do Brasil (14%), indica um campo particularmente caro à emissora.

A partir de 1999 a temática dedicada aos aspectos da geografia e cultura do Brasil ganham ainda maior destaque, alcançando 40% dos títulos. Por outro lado, títulos dedicados a cidade e ao estado de São Paulo e os temas relacionados à arte se tornam menos frequentes.

Gráfico III – Participação temática – 1969-2004

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer da pesquisa foi necessário lidar com certa dose de frustração diante de um universo tão amplo e de uma série de perspectivas que foram sumariamente contempladas ou que permaneceram em aberto. A pesquisa identificou e produziu documentação que permite interpretações mais aprofundadas e apontam outras abordagens, assim como algumas de suas conclusões terão que ser revistas à luz de novos dados...

Durante o levantamento dos dados, me deparei com períodos de transição na presidência da emissora, o que dificultou a pesquisa, mas não me isenta das responsabilidades por erros factuais e eventuais equívocos em algumas interpretações. Também peço perdão às dezenas de profissionais cujos nomes não foram citados.

Não cabe fazer aqui a crítica aos sistemas de catalogação adotados pela emissora no decorrer deste largo período ou julgar as razões ou as circunstâncias que as geraram. Talvez a sistemática existente atendesse adequadamente às demandas de seus profissionais e/ou a organização dos acervos da emissora tenha sido relegada diante das necessidades urgentes de manutenção da grade, do histórico de restrição de verbas ou das injunções políticas.

Talvez a identidade do “documentário” não estivesse bem definida. O fato é que, por essas razões, as informações obtidas em geral não respondiam as perguntas iniciais dessa pesquisa, nem serviam para comprovar ou refutar suas hipóteses originais.

Nesse aspecto, a estratégia metodológica se mostrou adequada ao compatibilizar as diferentes fontes disponíveis, buscando preencher suas lacunas e elaborar narrativas paralelas, muitas vezes assíncronas.

5.1 As continuidades

A pesquisa permitiu estabelecer alguns aspectos recorrentes em toda a história do documentário na emissora.

- i. A exibição de produção internacional, inicialmente a partir de parcerias com consulados e embaixadas, a seguir diretamente com as emissoras educativas e outras instituições, permitiu a continuidade de uma programação dedicada a temas relacionados a: história, cultura e geografia de países do mundo, biografias, natureza e vida selvagem;
- ii. Não apenas no campo do documentário, a emissora sempre foi a principal fornecedora de programação para emissoras estaduais, assumindo muitas vezes as demandas do governo federal;
- iii. Mesmo que nos catálogos uma grande variedade de formatos e programas esteja indexada como documentário, a percepção dos depoentes indica claramente uma diferenciação entre os documentários feitos pela “produção” e aqueles realizados pelo jornalismo;
- iv. A presença de cineastas e artistas como colaboradores na produção da emissora, entre os quais destacamos: Roberto Santos, Luiz Alberto Pereira, Ozualdo Candeias, Aurélio Michiles e Eduardo Escorel, como um fator enriquecedor das equipes da emissora e da grade de programação.

- v. A consolidação e a continuidade de um padrão estético e de um processo produtivo, abordado na análise das séries, mas presente nos títulos individuais. Embora em muitos momentos sujeita a restrições de verba, equipe ou tecnologia, a TV Cultura, de modo geral, apresentou condições privilegiadas para a realização de documentários. Havia um espaço na grade de programação para a exibição, e as equipes de produção tinham liberdade para sugerir temas a serem abordados, além de disporem de maior tempo para a pesquisa e realização dos programas e séries, condições praticamente ausentes em qualquer outra emissora. Apesar de os quadros de direção apresentarem grande rotatividade, os quadros médios (produção) e ainda mais os técnicos (cinegrafistas, técnicos de som, editores) permaneceram quase que os mesmos por 20, 30 anos, permitindo a criação e manutenção de um modelo de produção próprio.
- vi. Muitos dos profissionais da emissora pertencem aos primeiros quadros de professores e de graduados nos cursos de comunicação da USP e da FAAP (então recém criados). Posteriormente, alguns se tornaram professores e profissionais técnicos dessas e de outras instituições. Desde a sua fundação e até o momento, a emissora representou um importante espaço de estágio e iniciação profissional de estudantes e recém formados em cinema e RTV. Também é fundamental mencionar que muitos profissionais dos quadros iniciais da TV Cultura tiveram experiência em outras emissoras brasileiras e encontram-se entre os pioneiros da TV brasileira.

5.2 Dissonâncias e convivências

Em todo o período estudado, uma abordagem sob o aspecto da política formal também no campo dos documentários, demonstra a grande influência do governo, especialmente do estadual e de seus órgãos secretarias, fundações, nos rumos da emissora. De um lado, aportando recursos adicionais ao caixa da emissora, de outro, usufruindo da sua estrutura como “natural produtora de vídeos” do governo.

Ainda assim, observamos que essa relação nunca se deu sem conflitos. Tanto durante a ditadura militar, como no período democrático, filmes tiveram sua exibição vetada ou foram produzidos em razão de “ordens superiores”. A eleição de Montoro demorou para repercutir na dinâmica da TV Cultura e a aparente continuidade de governantes do MDB, PMDB e PSDB no governo do Estado (muitos sucedidos por seus vices) apresentou dissonâncias, registrando-se no início do governo de Mario Covas, uma das maiores rupturas na história da emissora, com grande corte de pessoal.

No plano institucional, a produção de documentários prioritariamente esteve vinculada à Divisão Cultural, convivendo paralelamente com as reportagens especiais realizadas pela área de jornalismo. A partir de meados dos anos 1980, passa a assumir uma identidade própria, com a criação do “Núcleo de Documentário” e, a partir de 2002, da “Gerência de Documentário”. Ao mesmo tempo, outros departamentos da emissora continuavam produzindo, ou viabilizando produções nacionais e internacionais, categorizadas como documentário.

Ainda que presente em toda a história da emissora, o documentário, por tratar-se de um programa de alto custo - normalmente exige viagens e deslocamento de equipe – e de ciclo longo de produção (ainda mais se considerarmos as grandes séries), sempre foi muito sensível às crises econômicas, tendo seu ritmo de produção reduzido nesses momentos.

Entre 1993 e 1995, o corte de verbas e de pessoal coincide com a entrada das TVs por assinatura e seus canais especializados, tanto internacionais como nacionais, representando uma concorrência em um terreno no qual até então a TV Cultura reinava absoluta.

No entanto, embora reduza drasticamente sua produção própria, entre as TVs abertas, a emissora permanece como a única que se dedica ao documentário, integrando-se ao impulso observado na produção documentarista brasileira recente e, na prática, dedicando cada vez maior espaço ao documentário em sua grade de programação.

5.3 *Raízes de luz e sombra*²⁹

A análise do conjunto das séries e dos títulos exibidos pela emissora, demonstrou que sua perspectiva sempre foi nacional, embora muitas vezes tenha sido acusada de ser mais paulistana do que paulista.

Não apenas no campo do documentário (mas nessa área, particularmente, de modo evidente), em sua história institucional e no seu modelo de gestão, no conteúdo de sua programação e na trajetória de seus protagonistas, a história da TV Cultura ecoa uma série de discursos que explicitam um projeto de identidade nacional a partir de São Paulo, cujas raízes encontramos a partir dos anos 1920, em uma série de instituições e personalidades relacionadas à arte e à cultura: a Semana de Arte Moderna em 1922; a fundação da USP (1934); a presença de Levi e Dina Strauss e sua colaboração com Mário de Andrade na elaboração da Missão de Pesquisa Folclóricas (1938); Roquette Pinto (em vários recortes), Humberto Mauro e a Fundação do INCE (1937); Franco Zampari³⁰ com o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) em 1948 e a criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz em 1949 (incluindo a presença de Alberto Cavalcanti); além da fundação do Museu de Arte Moderna em 1947 e o lançamento da televisão em 1950 por Assis Chateaubriand; o Museu de Arte Moderna – MAM – em 1948, criado por Ciccillo Matarazzo; a I Bienal Internacional de Artes Plásticas em 1951 e as comemorações do IV centenário (1954), com a inauguração de grandes obras públicas na cidade de São Paulo (Parque do Ibirapuera, em especial).

²⁹ Título da série de Roberto Santos que apresenta a obra de Humberto Mauro

³⁰ Em 1980, o teatro Franco Zampari é adquirido pela Fundação Padre Anchieta, servindo de base para sua produção de programas de auditório e musicais.

Mário de Andrade teve dificuldades para justificar (e obter verbas) para um projeto do município de São Paulo de amplitude nacional assim como, em sua carta de apresentação, procura explicitar a “benemerência” (e importância nacional) de sua iniciativa:

Toda a documentação recolhida pela missão, será publicada para estudo e uso nacional. O departamento de Cultura solicita de quantos brasileiros este documento lerem, a assistência, o conselho e acolhida jamais recusada pela generosidade nacional, certo de que será por todos reconhecida a benemerência do trabalho que se propôs e que esta missão realiza [...] Mário de Andrade, carta de apresentação da Missão Folclórica³¹ (apud TONI, 2006)

A representação da cultura e geografia de São Paulo e das regiões do Brasil, inicialmente, esteve presente em duas vertentes, uma ufanista e laudatória ao poder, representada nas produções de Carlos Gaspar, e outra mais poética, nos documentários de Roberto Santos, de certa forma assumindo e atualizando (para a televisão) o projeto do INCE, em uma perspectiva que será priorizada no estilo documental da emissora.

Nos anos seguintes, na trajetória da TV Cultura, São Paulo (Estado e capital com participação bastante equilibrada) tende a perder importância, enquanto todas as regiões do Brasil continuam passando por sucessivas abordagens em séries e programas, até o final do período estudado, quando temos *Caminhos e parcerias*, *Mesa Brasileira* e as séries exibidas e/ou co-produzidas, como *O povo brasileiro* e *Expresso Brasil*, além do projeto DOCTV.

³¹ Vale lembrar que a documentação da Missão de 1938 foi parcialmente difundida pelo programa de Bacic em 1975; a partir de 1998 o grupo de músicos “A barca” pesquisou e interpretou alguns dos registros recolhidos e apenas em 2006 parte desse material foi sistematizado e publicado (livro e CDs) pelo Centro Cultural São Paulo/SMC.

Ao longo da pesquisa, foi possível testar alguns modelos de abordagem, dimensionar essa produção e valorizar o trabalho de muitos dos profissionais responsáveis, permitindo demonstrar sua importância no documentário paulista e brasileiro

No âmbito da exibição de documentários na TV aberta, este trabalho evidencia que a emissora foi e é pioneira em todo o período estudado e que, no campo da produção, constituiu, sem dúvida, o maior conjunto de títulos do Brasil.

Concluimos assim, esperando que esta modesta contribuição possa significar também um convite para que todos os protagonistas dessa história continuem a valorizá-la, representando também um estímulo a outras pesquisas e as iniciativas dedicadas à memória da TV Cultura e da televisão brasileira.

6 REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALMEIDA, Manuel Faria de. Cinema Documental – história, estética e técnica cinematográfica. Porto, Edições Afrontamento, 1982.

ANDRADE, João Batista de. O povo fala: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira. São Paulo, Editora SENAC, 2002

ARAÚJO, Emanuel. A construção do livro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Instituto Nacional do Livro, 1986.

ARISTARCO, Guido. História das teorias do cinema. Lisboa: Editora Arcádia Ltda, 1961.

ARONCHI DE SOUZA, José Carlos. Gêneros e formatos na televisão brasileira. São Paulo, Summus, 2004.

AVELLAR, José Carlos. A Ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, García, Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de cinema na América Latina. Rio de Janeiro, Ed. 34/Edusp, 1995.

BARNOUW, Erick. Documentary: A History of the Non-Fictional Film, New York, Oxford University Press, 1974 e 1993.

BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e imagens do povo. São Paulo, Brasiliense, 1985 (versão revista e ampliada: São Paulo, Cia das Letras, 2003).

BORELLI, Sílvia H. Simões e PRIOLLI, Gabriel. (coords.) A Deusa Ferida. São Paulo, Summus Editorial, 2000.

BOURDIEU, Pierre. Sobre a televisão. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.

BUCCI, Eugênio (org.) A TV aos 50. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2000.

BURKE, Peter & BRIGGS, Asa. Uma história social da mídia. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004.

CAETANO, Maria do Rosário. Cineastas Latino americanos. São Paulo, Estação Liberdade, 1997.

CAVALCANTI, Alberto. Filme e realidade. Rio de Janeiro, Livraria e Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1957.

CHARTIER, Roger. Práticas de leitura. São Paulo; Estação Liberdade, 1996.

_____ A aventura do livro, do leitor ao navegador. São Paulo, Editora Unesp / Imprensa Oficial do Estado, 1999.

COSTA, Alcir; SIMÕES, Inima e KEHL, Maria Rita. Um país no ar, história da TV brasileira em 3 canais. São Paulo, Brasiliense/Funarte, 1986.

DA-RIN, Silvio. Espelho partido. Tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2004.

ELLIS, Jack C. The documentary idea. A critical history of english-language documentary film and video. N. Jersey, Prentice Hall, 1989.

ESCOREL, Eduardo. Adivinhadores de água. São Paulo, Cosac Naif, 2005.

FEDERICO, M. E.B. História da comunicação: rádio e TV no Brasil. Petrópolis, Editora Vozes, 1982.

FRANCÉS, Miguel. La producción de documentales en la era digital. Madrid, Ediciones Cátedra, 2003.

GASKELL, Ivan, História das imagens. In: BURKE, Peter, org., A escrita da História. Novas perspectivas. São Paulo, 1992: 237-272.

GASPARI, Elio. A Ditadura Encurralada. São Paulo, Cia das Letras, 2004.

GODOY, Hélio. Documentário, Realidade e Semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento. São Paulo, Editora Annablume e FAPESP, 2002.

KUPERMAN, Mario. Fracasso de Bilheteria. São Paulo, Marco Zero, 2007.

LABAKI, Amir. É tudo verdade - Reflexões sobre a cultura do documentário. São Paulo, W11, 2005.

_____ Introdução ao documentário brasileiro. São Paulo, Francis, 2006.

_____ e MOURÃO, Dora (orgs.). O cinema do real. São Paulo, Cosac Naif, 2005.

LEAL FILHO, Laurindo Lalo. Atrás das câmaras: relação entre cultura, Estado e televisão. São Paulo, Summus, 1988.

_____A melhor TV do mundo. O modelo britânico de televisão. São Paulo, Summus, 1997.

LINS, Consuelo. O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MACHADO, Arlindo . A Televisão Levada a Sério. 1. ed. São Paulo: Editora do Senac, 2000. v. 1. 245 p.

MARINHO, José. Dos homens e das pedras - O Ciclo do Documentário Paraibano (1959/1979). Niterói, EDUFF, 1998.

MEIHY, José Carlos S.B. Manual de história oral. 4.ed (rev. e ampl.). São Paulo: Ed. Loyola, 2002.

MORIN, Edgar. Educação e Complexidade. Os sete saberes e outros ensaios. São Paulo, Cortez, 2002.

MOURA, Edgard. Câmara na mão – som direto e informação. Rio de Janeiro, FUNARTE/Instituto Nacional da Fotografia, 1985.

NICHOLS, Bill. La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona, Paidós, 1997.

_____Introdução ao Documentário. Campinas, Papirus, 2005.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Cine Documental en America Latina. Madrid, Ediciones Cátedra, 2003.

PFROMM NETTO, S.. Telas que ensinam: mídia e aprendizagem. Campinas: Alínea, 2001.

RAMOS, Fernão (org.). Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e Narratividade Ficcional (vol.2). São Paulo, Editora SENAC, 2005.

_____ Mas afinal o que é mesmo documentário? São Paulo, Editora SENAC, 2008.

_____ e MIRANDA, Luiz Felipe. (Orgs.). Enciclopédia do Cinema Brasileiro. São Paulo, Editora Senac, 2000.

PELLIZZARI, Lorenzo & VALENTINETTI, Claudio. *Alberto Cavalcanti*. São Paulo, Instituto Lina e P.M. Bardi, 1995.

RINCÓN, Omar. Televisão Pública: do consumidor ao cidadão. Friedrich-Eberet-Stittung / Proyecto Latinoamericano de Médios de Comunicaciós, Quito, 2002.

RODRIGUES, Cris. O cinema e a produção. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2002.

ROSENTHAL, Alan. The new documentary in action: a casebook in film making. Univerty of Califórnia Press, 1972.

SAAD, Beth. Estratégias para a mídia digital. São Paulo, Editora SENAC, 2004.

SANTEIRO, Sérgio. Conceito de dramaturgia natural. Filme Cultura, Rio de Janeiro, n. 30, ago. 1978.

SAMPAIO, Mario Ferraz. História do rádio e da televisão no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro, Editora Achiame, 1984.

SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e as Imagens do Brasil. São Paulo, Unesp, 2004.

SOUSA, Mauro Wilton (org.). Sujeito, O Lado Oculto do Receptor. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo/Brasiliense, 1995.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). Documentário no Brasil: tradição e transformação. São Paulo, Summus, 2004.

VIANY, Alex e outros. Humberto Mauro: sua vida, sua obra, sua trajetória no cinema. Rio de Janeiro: Arte Nova/Embrafilme, 1978.

Teses e dissertações:

APONTE, Manuel Antonio Diaz - Análise comparativa da televisão pública do estado de SP e da República Dominicana: RTC e Radio Televisão dominicana dissertação de mestrado - Instituto Metodista de Ensino Superior (IMESP), São Bernardo do Campo-SP, 1992.

COUTINHO, Josmar Brandão. A relação entre o Estado e a TV educativa no Brasil: a particularidade da TV Cultura do estado de São Paulo.. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara, 2003.

FONSECA, Cristina. Documentário: ensaio e experimentação Tese de doutorado - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, 2005.

FRANCO, Marília S.. Escola audiovisual. Tese de doutorado, Biblioteca da ECA/USP, 1988.

GODOY, João. Métodos de trabalho na tradição documentária. Análise dos procedimentos metodológicos na realização dos filmes “Santo Forte” de Eduardo Coutinho e “Notícias de uma guerra particular” de João Salles. ECA/USP, Dissertação de mestrado, 2001.

LUI, André. O jornalismo Cultural nos 37 anos de TV Cultura - Um estudo exploratório do conteúdo jornalístico nos programas de cultura da emissora - Programa de pós graduação Latu sensu em Jornalismo Cultural - Instituto Metodista de Ensino Superior (IMESP), São Bernardo- SP, 2006.

OTONDO, Teresa Montero. Televisão pública na América Latina: para quê e para quem?" Tese de Doutorado, PROLAN/Universidade de São Paulo, 2008.

RONDINI, Luiz Carlos. Limites de uma proposta de entretenimento: a TV Cultura de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Historia Social) – Pontifica Universidade Católica, São Paulo, 1996.

SANTOS, Cássia Regina Gonçalves dos Santos. Uma TV educativa para o Brasil dimensões da trajetória da TV Cultura de São Paulo – 1969/1997. Dissertação (Mestrado em História Social) Pontifica Universidade Católica. São Paulo, 1998.

UCELLI, Paulo Fabrício. A recente produção documentária brasileira: um levantamento da produção de documentários nos últimos dez anos no Brasil – 1994 a 2003. Dissertação de mestrado. Campinas, UNICAMP/Instituto de Artes, 2004.

Outras fontes: revistas páginas na internet:

BARROS Filho, Eduardo Amando de. A TV Cultura de São Paulo vista pelo campo acadêmico. Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. São Paulo: ANPUH/SP / USP, set. 2008. Disponível em: <<http://www.anpuhsp.org.br/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Eduardo%20Amando%20de%20Barros%20Filho.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2008.

CARMONA, Beth e FLORA, Marcus (orgs.). O desafio da TV pública – uma reflexão sobre sustentabilidade e qualidade - Compilação das palestras do encontro promovido pela TVE Rede Brasil, em junho de 2003, Rio de Janeiro, 2003.

DOSSIÊ Valdimir Herzog (1937-1975). Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=352DVH001>>.

FÍGARO, Roseli. TV se faz com Cultura. Entrevista com Beth Carmona. Revista Comunicação e educação, no 11. São Paulo, CCA-ECA-USP/ Editora Moderna jan/abr – 1998.

GALVÃO, Walmess Nogueira; GALVÃO, Waldimas Nogueira (orgs.). Cultura 20 anos. São Paulo, IMESP, 1989.

REVISTA USP - Dossiê Televisão. Coordenadoria de Comunicação Social – Universidade de São Paulo – São Paulo, ed. mar/mai, 2004

REVISTA D'ART. Do Mercado, n.12, Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo – Prefeitura da Cidade de São Paulo, 2005.

SALLES, Filipe. Fotografia para Cinema – capítulo 2 - Bitolas e formatos. s.d.

Disponível em: <<http://mnemocine.com.br/cinema/cinetecindex.htm>>

SOUZA, Carlos Roberto. Manual de Operações da Cinemateca Brasileira. Em processo de compilação, 1990.

SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues de (coord.). O filme curto. Pesquisa1, vol.1. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980.

TONI, Flávia Camargo. Missões de Pesquisas Folclóricas - Mário de Andrade. Secretaria Municipal de Cultura/SESC-SP, 2006.

VALIM. Maurício. ANOS 90 – A história da televisão no Brasil. Tudo sobre TV. São Paulo: Magia Comunicações, s.d. Disponível em: <<http://www.tudosobretv.com.br/histortv/tv90.htm#>>. Acesso em: 5/01/2009