

IGOR PINTO SACRAMENTO

DEPOIS DA REVOLUÇÃO, A TELEVISÃO
CINEASTAS DE ESQUERDA NO JORNALISMO TELEVISIVO DOS ANOS 1970

ECO/UFRJ

2008

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**DEPOIS DA REVOLUÇÃO, A TELEVISÃO
CINEASTAS DE ESQUERDA NO JORNALISMO TELEVISIVO DOS ANOS 1970**

IGOR PINTO SACRAMENTO

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e
Cultura da Escola de Comunicação da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como
parte dos requisitos para a obtenção do título de
Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof^a Dr^a Ana Paula Goulart Ribeiro

ECO/UFRJ

2008

Sacramento, Igor Pinto.

Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970. /Igor Pinto Sacramento – Rio de Janeiro, 2008.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, 2008.

Orientadora: Ana Paula Goulart Ribeiro

1. Cineastas – Cinema Novo – Brasil. 2. Televisão – Brasil – História. 3. Globo Repórter – Jornalismo – História. 4. Cineastas – Televisão – História. I. Ribeiro, Ana Paula Goulart (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação. III. Título.

DEPOIS DA REVOLUÇÃO, A TELEVISÃO
CINEASTAS DE ESQUERDA NO JORNALISMO TELEVISIVO DOS ANOS 1970

IGOR PINTO SACRAMENTO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura, sob a orientação da professora Doutora Ana Paula Goulart Ribeiro.

Banca Examinadora

Prof^ª Dr^a Ana Paula Goulart Ribeiro - Orientadora
Doutora em Comunicação e Cultura (UFRJ), ECO/UFRJ

Prof^º Dr^º João Batista de Macedo Freire Filho
Doutor em Literatura Brasileira (PUC-Rio), ECO/UFRJ

Prof^º Dr^º Marcelo Siqueira Ridenti
Doutor em Sociologia (USP), IFCH/Unicamp

Rio de Janeiro

2008

DEDICATÓRIA

*À minha mãe, pelo apoio incondicional da vida
toda, renovando as minhas esperanças e a minha
vontade de continuar. Nunca lamentar, mas
seguir em frente. Obrigado sempre!*

*A todos aqueles que acreditam que (ainda e
apesar de tudo) podemos mudar o curso da
história.*

AGRADECIMENTOS

Não fiz este trabalho sozinho. Minha família, meus amigos, professores, colegas e cineastas e jornalistas entrevistados são partes deste diálogo. Em casa, tive a compreensão e o carinho da minha mãe (Euny), da minha tia (Osdina) e da minha prima (Luzenyr), incentivadoras diárias. Meu pai (João) foi um grande conselheiro. Dotado de alento nas palavras, ele me tem sido uma inspiração constante. À minha avó (Lourdes), a todos os meus tios e tias, primos e primas, padrinho (Lourival) e madrinha (Nancy) deixo o meu muito obrigado. Já partes da minha família, Dr. João e Terezinha e suas filhas Sheila, Jelma e Kátia também me apoiaram nessa empreitada como em várias outras.

Aos amigos de todas as horas, Clara Belato, Débora Gares, Luciano e Letícia Menegale, Luiz Alberto, Marcos William, Nelson Luiz, Pedro Aguiar, Talita Marçal e Vanissa Vieira, um forte abraço com o som de “valeu mesmo!”.

Agradeço a Ana Paula Goulart Ribeiro por ter sido tão presente e sábia em todos os momentos, questionando constantemente as minhas posições para que eu as tivesse mais fortes, revigorando a minha confiança no trabalho e sendo paciente e generosa quando estive inseguro e ansioso. Ana Paula me orientou nessa etapa tão importante da minha vida. Obrigado.

De diferentes maneiras, outros professores contribuíram para a realização da minha dissertação e com eles dialoguei em presença (conversando em salas de aulas e fora delas) ou virtualmente (por e-mails e pelos textos): Angela Prysthon (CAC/UFPE), Consuelo Lins (ECO/UFRJ), João Freire Filho (ECO/UFRJ), Liv Sovik (ECO/UFRJ), Marialva Barbosa (IACS/UFF), Marcelo Ridenti (IFCH/Unicamp), Muniz Sodré (ECO/UFRJ) e Raquel Paiva (ECO/UFRJ). A eles agradeço o incentivo e as sugestões. Dentre eles, gostaria de destacar as contribuições de João Freire Filho e de Marialva Barbosa que acompanharam o desenvolvimento deste trabalho mais de perto e que, gentilmente, participaram do meu “informal” Exame de Qualificação, apontando-me problemas e direções. Também sou grato à dupla de coordenadores do Programa de Pós-Graduação da ECO, Micael Herschmann e Paulo Vaz, por proporcionarem um agradável ambiente de estudo e pesquisa.

Não posso deixar de agradecer aos meus colegas – Camila Medina, Henrique Mazzetti, Rachel Sodré e Thomás Rosa –, com quem dividi momentos alegres e ansiosos do primeiro ano de mestrado, quando nós resolvemos fazer um grupo de estudos sobre a Escola de Frankfurt, começando por Adorno. O tempo foi curto, a ambição, enorme, mas os papos proveitosos. Deixo também meu obrigado a outros queridos colegas: Carla Baiense, Bruno Campanella, Danielle Brasiliense, Herica Lene e Simone do Vale.

A Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom), em 2006, concedeu-me o primeiro lugar no Prêmio Francisco Morel, por um artigo apresentado no Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, fato que me deu mais certezas e forças para continuar o trabalho. As afetuosas palavras do professor José Marques de Melo e da professora Anamaria Fadul foram importantes e me guiaram. Sou muito grato a eles.

Não esqueci. Arthur Vinícius, Humberto e Jorgina, funcionários sempre atenciosos da Secretaria da Pós, ajudaram-me bastante por não fazerem da burocracia dos processos – viagens, bolsas, declarações, coleta Capes – pepinos. Assim como sou agradecido a eles sou aos funcionários das instituições por que passei à procura de periódicos (Associação Brasileira de Imprensa e Biblioteca Nacional), de documentos oficiais (CPDOC/FGV) e de filmes (Cinemateca Brasileira e *Oeste Filmes*). Nessa minha procura, também me ajudaram as queridas companheiras de tema de pesquisa, Heidy Vargas e Renata Fortes, alunas do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp.

Os entrevistados! Se não fosse a atenção e a disponibilidade de Eduardo Coutinho, João Batista de Andrade, Maurice Capovilla, Walter Lima Júnior e Washington Novaes, este trabalho não poderia ser realizado. Não seria o que eu pretendia. Agradeço a eles pelas horas de conversa. Algumas delas não seriam possíveis, se não contasse com a ajuda de Bernadete Duarte (a Berna), do Canal Brasil, que me facilitou os contatos.

Por último, mas não em último, deixo meu agradecimento à Capes, pela bolsa que permitiu minha dedicação integral à pesquisa nesses dois últimos anos.

RESUMO

SACRAMENTO, Igor. *Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2008.

Esta dissertação analisa o que criou as condições para a presença e para a participação de cineastas identificados com o Cinema Novo em dois programas jornalísticos da *TV Globo* nos anos 1970, *Globo-Shell Especial* e *Globo Repórter*. Partindo dessa discussão, o trabalho detém-se nos objetivos centrais: estudar os limites e as possibilidades de atuação desses cineastas formados num período de imbricação entre arte e política num sentido revolucionário, assim como as rupturas e as continuidades em relação àquela “estrutura de sentimento” dentro da maior empresa de televisão do país em tempos de ditadura militar. Para contar essa história, examino a produção da imprensa da época sobre os programas, os cineastas e a televisão em geral, considero as memórias de cineastas e de jornalistas que trabalharam para os programas e analiso documentários dirigidos por Eduardo Coutinho e por João Batista de Andrade para o *Globo Repórter*.

ABSTRACT

SACRAMENTO, Igor. *Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo nos anos 1970*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2008.

This dissertation analyzes what set the stage for the presence and participation of filmmakers identified with the “New Cinema” (Cinema Novo) in two news programs aired on *TV Globo* during the 1970’s: *Globo-Shell Especial* and *Globo Repórter*. From that discussion, this paper focus on his central topics: study the limitations and the possibilities of engagement of those filmmakers who were shaped at a time when art and politics were superimposed in a revolutionary sense and also the gaps and continuity related to that “structure of feelings” within the country’s largest television company at the time of a military dictatorship. To tell that story, I chose to examine what the press produced about programs, movie makers and television in general, consider the recollections of filmmakers and journalists who worked for those programs, and analyze documentaries directed by Eduardo Coutinho and by João Batista de Andrade for the *Globo Repórter*.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1: Cineastas brasileiros, da revolução à televisão	
1.1. Uma brasilidade revolucionária	26
1.2. Cinema Novo e CPC, uma mesma estrutura de sentimento?	34
1.3. No ritmo da industrialização da cultura	46
1.4. Cineastas de esquerda e a televisão	54
Capítulo 2: Um novo lugar da nacionalidade	
2.1. A televisão do grotesco	71
2.2. Seu Sete e a suspensão do <i>mundo cão</i>	76
2.3. Por uma televisão de <i>qualidade</i> e em rede	82
2.4. O jornalismo na linha de frente	96
Capítulo 3: Do <i>Globo-Shell</i> ao <i>Globo Repórter</i>	
3.1. A gênese de um projeto	108
3.2. O jornalismo do <i>Globo Repórter</i>	129
3.3. O <i>Globo Repórter</i> e os cineastas de esquerda	144
3.4. Um projeto em crise	176
Capítulo 4: Eduardo Coutinho e as imagens do sertão	
4.1. A <i>Globo</i> no meio caminho	192
4.2. <i>Seis Dias de Ouricuri</i> (1976)	207
4.3. <i>Theodorico, o Imperador do Sertão</i> (1978)	218
4.4. <i>Exu, uma Tragédia Sertaneja</i> (1979)	229
Capítulo 5: João Batista de Andrade e as imagens da cidade	
5.1. Sob o signo da Vênus Platinada	240
5.2. <i>Caso Norte</i> (1978)	262
5.3. <i>Wilsinho Galiléia</i> (1978)	276
Conclusão	297
Bibliografia	304

Introdução

Um marxismo sem algum conceito de determinação é, com efeito, destituído de validade. Um marxismo com muitos dos conceitos de determinação que tem hoje é radicalmente inválido.

Raymond Williams¹

A televisão sempre me interessou. Novelas, desenhos, seriados, filmes, telejornais, programas de auditório, apresentadores e personagens fazem parte da minha rotina. Ainda adolescente tive de decidir “o que fazer da vida”. A televisão continuava me seduzindo. Queria trabalhar com ela. Mas tinha de resolver um outro impasse: a História ou a Comunicação Social, escrever sobre televisão ou escrever para ela.

Ainda cheio de dúvidas, despedi-me das salas do Liceu Franco-Brasileiro e passei a frequentar as da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ), onde aprendi que poderia escrever sobre e para a televisão. Comecei a ler cada vez mais sobre essa mídia. Uma frustração. A literatura nacional havia optado, majoritariamente, pelo estudo dos reflexos das políticas estatais de uma época na administração e na programação das emissoras, pouco informando, assim, sobre o que havia sido veiculado – as diferentes linguagens e rotinas de produção adotadas. A televisão também é imagem. Sempre soube disso. Todos nós nos lembramos disso.

Em 2002, mesmo ano em que entrei para a ECO, um tema me incomodou. Fui ao Festival Internacional de Documentários – É Tudo Verdade e assisti a documentários dirigidos por cineastas para dois programas jornalísticos de enorme sucesso de público e de crítica – o *Globo Repórter*, que estreou em 3 de abril de 1973, e o seu precursor, o *Globo-Shell Especial*, uma série de documentários que entrou no ar pela primeira vez em 14 de novembro de 1971. *Os Índios Kanela*, de Walter Lima Júnior, *Caso Norte*, de João Batista de Andrade, *O Último Dia de Lampião*, de Maurice Capovilla e *Theodorico, o Imperador do Sertão*, de Eduardo Coutinho, entre outros, impressionaram-me por terem sido produzidos e exibidos pela *TV Globo*. Como a emissora que normalmente é apontada como aliada do regime militar pôde transmitir documentários que tratavam da fome, da miséria,

¹ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1979, p. 87.

da violência, da impunidade, da desigualdade e da exploração sociais?, perguntava àquela literatura.

Ana Paula Goulart Ribeiro, minha orientadora desde a graduação, respondeu-me que os processos de hegemonia são sempre contraditórios e complexos e só dessa maneira podem ser estudados. Ciente disso, resolvi escrever minha monografia sobre o primeiro telejornal exibido em rede nacional. Analisando algumas reportagens de sua primeira década de existência, pude perceber que as imagens do Brasil construídas pelo *Jornal Nacional* não eram somente as de um “país do futuro”. Afinal, aprendi que o discurso não se forja isoladamente, autonomamente, mas relacionalmente, uma vez que é uma prática social.

Mas aquele outro tema me incomodava como faz até hoje. Não só me incomodava, me perseguia. Em 2005, fui trabalhar no Canal Brasil e lá me deparei com fitas em que estavam gravados os filmes que tinha visto três anos antes. Entendi que tinha algo a estudar. Eu tinha uma história para contar. Aproveitei, então, a possibilidade profissional de aproximar duas áreas de meu interesse – o cinema e a televisão brasileiros – para aprofundar meus conhecimentos sobre eles. A análise daqueles filmes seria uma grande oportunidade para isso.

Aprovado para o curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ, em 2006, reformulei questões. Procuro entender como cineastas praticantes de uma arte engajada no sentido revolucionário nos anos 1960, foram parar na *TV Globo* e como lidaram com essa institucionalização. Por que cineastas de esquerda² foram trabalhar na televisão? Quais foram os limites e as possibilidades de atuação desses cineastas no jornalismo televisivo? Como escrever essa história?

Para chegar a essas questões, foi fundamental o curso “Televisão: teoria e história”, ministrado por minha orientadora. Lá, mapeamos a produção acadêmica sobre a televisão brasileira dos anos 1970, quando se funda o debate, até anos mais recentes, quando se revisam posturas consagradas e se propõem novas perspectivas. Por causa da leitura sistemática de diversos trabalhos com as mais variadas filiações teóricas e opções metodológicas, nos pareceu ainda mais instigante consolidar uma alternativa ao modo de se

² Neste trabalho, o termo esquerda assume o mesmo sentido dado por Marcelo Ridenti (2000:17) e designa “as forças políticas críticas da ordem capitalista estabelecida” que se identificam com as lutas travadas, em uma dada época, pela transformação social.

fazer história da televisão no Brasil. Temos o objetivo de analisar “o que foi ao ar” e em que condições se deram a produção e o consumo, ambos realizados por indivíduos concretos, algo que parece óbvio, mas que não tem sido feito. Propor novos rumos para os estudos históricos da televisão, se não for a maior, é uma das maiores motivações da realização deste trabalho.

Nesta dissertação, estudo a presença e a atuação de cineastas como David Neves, Eduardo Coutinho, Geraldo Sarno, Gustavo Dahl, Hermano Penna, Maurice Capovilla, João Batista de Andrade e Walter Lima Júnior, sob a coordenação do também cineasta Paulo Gil Soares, naquela que seria a maior emissora de televisão do país – a *TV Globo*. O fato de esse contato ter ocorrido na época em que a emissora carioca se consolidava como hegemônica chama a atenção. Afinal, muitos desses cineastas que passaram por lá tiveram trajetórias ligadas às questões da revolução nacional-popular no Brasil dos anos 1960, especialmente às formas de engajamento político propostos pelo Cinema Novo e pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE). O que estava em jogo nessa associação? Quais os interesses implicados? Quais posições envolvidas? Quais conflitos?

Raymond Williams é uma inspiração. O crítico britânico trabalha a determinação não só como fixação de limites, mas também como existência de pressões. Como ele escreve: “a ‘sociedade’ não é nunca (...) apenas uma ‘casca morta’ que limita a realização social e individual” (WILLIAMS, 1979: 91). Desse modo, todos os processos sociais são compostos por diversas pressões políticas, econômicas e culturais que, de diferentes maneiras, contraditórias e ambíguas, são interiorizadas e se transformam em “vontades individuais”. Nessa perspectiva, acredita-se que qualquer conjunto de realizações específicas é constituído (não controlado) pelo processo social real de uma experiência histórica. Os processos sociais são experiências vivas e vividas por pessoas concretas que de diferentes maneiras se posicionam e são posicionadas no “sistema ideológico”. Acreditando nisso, não se pode nunca decantar as práticas da realidade social em que elas foram possíveis.

Para Williams, na teoria marxista, no lugar de determinação deveria ser usado “superdeterminação”, que evita tanto o isolamento de categorias autônomas como a crença

nas práticas como reflexo unicamente da base econômica.³ Deixemos Williams (1979: 92) explicar:

Em suas formas mais positivas – isto é, no seu reconhecimento de forças múltiplas, e não de forças isoladas dos modos ou técnicas de produção, e em seu reconhecimento dessas forças estruturadas, em situações históricas particulares, e não como elementos de uma totalidade ideal, ou pior ainda, simplesmente adjacentes – o conceito de “superdeterminação” é mais útil do que qualquer outro, como meio de se compreender situações vividas historicamente e as complexidades da prática.

Aqui, então, o que importa são as diferentes pressões e determinações que permitiram o ingresso daqueles cineastas na *TV Globo* e que também estiveram presentes no cotidiano do trabalho deles e nos documentários que dirigiram. Sendo assim, não ignoro o que é cerne na produção e no consumo da televisão – os programas. A seguir, em capítulos, resumo o itinerário de questões formuladas para escrever essa história.

No capítulo *Cineastas brasileiros, da revolução à televisão*, discuto as condições que possibilitaram a aproximação de cineastas realizadores de um “cinema revolucionário” nos anos 1960 com a televisão. Mostro que o recrudescimento da censura e da repressão do Estado autoritário, assim como a consolidação da indústria cultural brasileira na década de 1970, foram os principais fatores que levaram à “precipitação” daquela “estrutura de sentimento” ao mesmo tempo em que abriram novos caminhos para os seus artistas. A televisão foi um deles. Para estudar essa participação, visito posturas teóricas consagradas e, a partir delas, proponho uma perspectiva de crítica diferente.

Em *Um novo lugar da nacionalidade*, apresento o momento por que passava a *TV Globo* quando foram contratados aqueles cineastas. A busca por uma “televisão de qualidade” em tempo de criação e de expansão da rede nacional foi uma das principais estratégias da emissora. Nesse momento, o jornalismo foi a área que ganhou mais destaque.

³ Mikhail Bakhtin (2004), certamente, está sendo convocado nesse momento. O teórico russo acredita que todo e qualquer signo é um fragmento material da realidade e, dessa forma, reflete e refrata a realidade, reproduz e transforma ao mesmo tempo. Sendo assim, não há barreira entre texto e contexto, entre “dentro” e “fora”. Ela só existe como artifício, porque, na verdade, o contexto já é textualizado. Robert Stam (1993: 152) salienta a importância dessa perspectiva: “a ‘poética histórica’ de Bakhtin evita a dupla armadilha de um formalismo apocalíptico vazio e das versões deterministas do marxismo, onde a superestrutura artística simplesmente ‘reflete’ uma base econômica; em vez disso, ela propõe uma espécie de ‘justaestrutura’ de determinações mútuas e, em alguns aspectos, recíprocas”.

O *Globo Repórter* é criado para ser um dos símbolos dessa nova estética televisiva no momento em que se procura fazer esquecer a “televisão do grotesco”.

Do Globo-Shell ao Globo Repórter é o capítulo em que é esmiuçada a participação de cineastas de esquerda nos programas, investigando como se deram a incorporação, o controle e a transformação, assim como o reconhecimento, a consagração ou a execração das obras televisivas deles. Ocupo-me, portanto, da tarefa de reconstituir o “terreno de lutas” em que se deu essa colaboração e em que se provocou o seu fim, ressaltando as variadas posições imbricadas.

Não poderia ser diferente. Os dois capítulos em seguida analisam documentários dirigidos por Eduardo Coutinho e por João Batista de Andrade para o *Globo Repórter*. A escolha desses dois cineastas se justifica por suas trajetórias. Eduardo Coutinho, “paulista do Rio de Janeiro”, participou das discussões político-estéticas do CPC, assim como daquelas travadas pelos cineastas que faziam parte do núcleo central do Cinema Novo. João Batista de Andrade, “mineiro de São Paulo”, também inspirado pelas questões levantadas por aqueles dois grupos, durante sua juventude, procurou realizar um cinema que fosse capaz de intervir na realidade brasileira, um cinema que brigasse com o real tamanho o inconformismo.

Além dessas, há outras justificativas. Seus trabalhos no *Globo Repórter* estiveram entre os que mais repercutiram na imprensa. A ampla divulgação desses novos produtos reforça aquilo que deveria ser tomado pelo público como o modelo do programa (aquilo era digno de nota), mas não permite que se percebam plenamente os “desajustes” em relação à televisão presentes naqueles documentários. Também pesou o fato de Eduardo Coutinho e de João Batista de Andrade terem sido funcionários da emissora e não atuarem exclusivamente como produtores independentes. Por último, o limite de tempo de realização da dissertação de mestrado me impediu de estudar outros cineastas, mesmo reconhecendo a importância de cada um deles.

No capítulo *Eduardo Coutinho e as imagens do sertão* são analisados *Seis Dias de Ouricuri* (1976), *Theodorico, o Imperador do Sertão* (1978) e *Exu, uma Tragédia Sertaneja* (1979). Logo depois, *João Batista de Andrade e as imagens da cidade* traz *Caso Norte* (1978) e *Wilsinho Galiléia* (1978) à cena. Nesses capítulos, discorro sobre como esses filmes faziam parte de debates políticos do Brasil da época, assim como da emissora e do

programa, validando e contrariando a ordem social. Sendo assim, quando analiso os documentários, particularizo modos de lidar com as pressões e as determinações daquele contexto em duas trajetórias individuais.

Partindo da vontade de conferir materialidade às situações vividas, resolvi encarar o proveitoso desafio de fazer uma coleta sistemática de informações na imprensa da época sobre a emissora, os programas e a participação dos cineastas. No período estudado, de 1971 a 1983, usei como guia *O Globo*, que, por ser um jornal das Organizações Globo, de que também faz parte a *TV Globo*, publicou muitas matérias, artigos e críticas que interessam à pesquisa. A partir dos meus achados nesse periódico, busquei mais informações no *Jornal do Brasil*, na *Folha de S. Paulo* e na *Veja*. Utilizei também como fontes a *Filme Cultura*, uma das revistas de cinema mais importantes da época, e a *Mercado Global*, publicação mensal da Central Globo de Comercialização.

Por mais de um ano, busquei na Biblioteca Nacional, de acordo com a metodologia detalhada acima, todo tipo de material que me permitisse contar essa história e descobrir eventos, personagens e tramas. Essa pesquisa foi fundamental, me trouxe questões que ficariam esquecidas, perdidas, se me poupasse em realizá-la e me concentrasse na revisão bibliográfica, no exame de entrevistas realizadas por mim e por outros pesquisadores e na análise de documentários, como pretendia meu pré-projeto de dissertação. Não me concentrei exclusivamente na coleta de documentos sobre os dois programas jornalísticos estudados, mas considerei importante também analisar aqueles que abordam a televisão brasileira, enfatizando a *Rede Globo*, para poder ter uma visão mais ampla e ao mesmo tempo detalhada do processo. A pesquisa naquela instituição foi complementada por algumas idas à Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no Rio de Janeiro, em que me debrucei sobre o seu acervo da revista *Veja*, e à Cinemateca Brasileira, em São Paulo, onde pude assistir a documentários que não tinha.

Esse árduo trabalho empírico foi motivado pela crença na necessidade de os estudos históricos terem de trabalhar os meios de comunicação não só como objetos, mas também como fontes de pesquisa, por conta de sua centralidade na determinação daquilo que é ou não “fato histórico” nas sociedades contemporâneas. Ribeiro (1995: 32-33) contribui para essa reflexão ao afirmar que o pesquisador que usa a mídia desse modo deve entender que o fato histórico (re)produzido por ela não é algo dado, não é o “fato real”, não é o que

ocorreu, mas uma produção de sentido que assume certas posições e intenções. O mais importante, portanto, é perceber como elas são assumidas, como elas são relatadas. Dessa maneira, os discursos de determinadas épocas históricas e, principalmente, os midiáticos são “espaços privilegiados onde se travam as lutas sociais”, sendo, portanto, “o campo por excelência do ideológico, onde várias vozes disputam a hegemonia das representações” (RIBEIRO, 1995: 34).

Mas não será só a imprensa utilizada para contar essa história. Para trazer mais nuances ao que ia descobrindo ao longo da pesquisa, resolvi entrevistar cineastas e jornalistas que participaram daqueles programas. Apesar de este não ser um trabalho exclusivo de História Oral, ele leva em conta que o ato mnemônico é uma narrativa elaborada no presente, constituindo, assim, um campo de lutas e de negociações que os sujeitos travam em situações sociais concretas e específicas acerca dos sentidos do passado (RIBEIRO, 2006: 183). Pensando nisso, prefiro tratar das maneiras pelas quais os entrevistados forjam suas lembranças e as convocam para reconstruir o campo em que elas se deram, enfatizando as disparidades e as similaridades de suas concepções sobre o tempo em que trabalharam no *Globo-Shell Especial* e no *Globo Repórter*, a acreditar que seus depoimentos são “a” verdade. Eles não são os “fatos em si”, mas são versões elaboradas e motivadas pelo momento em que foram produzidas. Afinal, se o passado está morto, só resta ao presente os indícios à espera de diferentes interpretações, que atribuem nova vida ao que morreu, ressuscitando, assim, as disputas. Não como foram, mas como passam a ser.

Anoto, agora, mais uma observação norteadora. João Freire Filho (2004: 208-214) sugere que haja uma reorientação da pesquisa histórica da televisão brasileira em direção à aceitação do caráter multifacetado (industrial, social, cultural, tecnológico e estético) do meio, mostrando como ele é moldado por fatores internos (a programação, a produção e a divulgação) e externos (a crítica, a regulamentação e o consumo). Dessa maneira, o historiador da televisão deve estudar um modo particular de viver e de fazer televisão, contemplando, assim, outros elementos, além dos determinantes políticos e econômicos. Freire Filho, portanto, propõe um afastamento da historiografia tradicional⁴ que se detém a

⁴ Os trabalhos de Lúcia Maciel Barbosa (2001), de Maria Elvira Frederico (1982), de Sergio Caparelli (1982), de Othon Jambeiro (2001) e de Sergio Mattos (2002), principalmente, compõem essa perspectiva dominante, que prioriza a dimensão institucional da televisão.

analisar os reflexos da infra-estrutura social nos rumos do desenvolvimento da mídia eletrônica.

Acrescento que esses estudos tradicionais enfocam, de diferentes modos, a reflexão entre a televisão e a sociedade como se fossem duas categorias autônomas e colaboram, assim, com um tipo de determinismo que não demonstra que elas se constituem mutuamente e formam uma totalidade diferenciada, múltipla e, por vezes, contraditória. Dessa maneira, entende-se que a produção material, as instituições, as atividades políticas e culturais e a “consciência” dos sujeitos atuam como campos estanques e não mantêm laços indissolúveis entre elas – ora a televisão (e todos os indivíduos nela envolvidos) reflete a sociedade, ora refrata. A bibliografia a que Freire Filho se refere optou por verificar a coação da estrutura social, política e econômica na formação, no desenvolvimento e no funcionamento da televisão, deixando de lado ou concebendo a partir dela os programas produzidos pelas emissoras, os profissionais neles envolvidos e as ideologias (dominantes, cabe ressaltar) veiculadas nos programas que escondem a verdade dos fatos (e da dominação social) de seus alienados telespectadores.

Ainda pensando nisso, considero o consumo televisivo.⁵ Para tanto, ressalto a importância da proposta apresentada por Marialva Barbosa (2000). No trabalho, a autora constrói um modelo teórico-metodológico da história dos sistemas de comunicação e entende que os estudos nesse campo não podem se limitar a dar voz aos produtores das mensagens, mas também aos sujeitos sociais concretos que receberam e se apropriaram delas de diferentes maneiras, participando, assim, da produção de sentido. A contribuição de Barbosa repercute ao longo desta dissertação, especialmente por ter elegido a imprensa como o lugar privilegiado dos debates acerca da televisão brasileira tanto nos termos de

⁵ No Brasil, a partir dos anos 1980, as pesquisas de recepção se iniciaram. Carlos Eduardo Lins da Silva (1985) trabalha com a recepção do *Jornal Nacional* entre trabalhadores de duas localidades, no bairro operário Paicarã em Guarujá (São Paulo) e no bairro também operário Lagoa Seca em Natal (Rio Grande do Norte), por meio de uma pesquisa-ação. Outro trabalho desse momento fundador é o de Ondina Fachel Leal (1986), que é uma densa etnografia que discute as diferentes apropriações e comportamentos produzidos pela assistência da telenovela *Sol de Verão* (1982/1983), em dez famílias separadas em dois grupos – o popular e o dominante. Lançado em 1995, *Sujeito, o lado oculto do receptor*, organizado por Mauro Wilton de Souza, foi importante instrumento de difusão desse tipo de pesquisa em Comunicação. Mais recente, o coletivo *Vivendo com a telenovela* (2002), organizado por Maria Immacolata Vassalo Lopes, Sílvia Helena Simões Borelli e Vera da Rocha Resende, consolida a perspectiva das mediações socioculturais e toma a recepção de maneira multidisciplinar para poder abranger tanto o espaço da produção quanto o tempo do consumo. Há que se destacar também outro trabalho: a introdução a diferentes perspectivas teórico-metodológicas desse campo de estudos, *Comunicação e recepção* (2005), de Ana Carolina Ecosteguy e Nilda Jacks.

produção quanto nos institucionais. A televisão é, sobretudo, modos de ver. E eles não são meramente contemplativos, eles também intervêm e determinam escolhas, posturas e mudanças. Sendo assim, a crítica televisiva como um público de especialistas não é apenas mera testemunha da história, mas é co-autora dela, abençoando ou amaldiçoando profissionais e seus trabalhos, conferindo ou destituindo-lhes prestígio.

Além desses questionamentos, outros foram feitos. Arlindo Machado (2000: 19), valendo-se do vocabulário de Marshall McLuhan (1969), demonstra sua preocupação com o fato de a maioria dos estudos sobre a televisão no Brasil terem privilegiado uma “abordagem macroscópica”, em que o meio aparece apenas como uma estrutura abstrata de gerenciamento, financiamento e controle, esquecendo-se dos programas, daquilo que foi ao ar e que mobilizou milhares de espectadores. Então, ele conclui: “O contexto, a estrutura externa, a base tecnológica também contam, é claro, mas eles não explicam nada se não estiverem referidos àquilo que mobiliza tanto produtores quanto telespectadores: as imagens e os sons que constituem a ‘mensagem’ televisual”.

Num trabalho mais recente, escrito em parceria com Marta Lucía Vélez, Machado (2007: 2-3), mais próximo das posições de Raymond Williams de *Television: technology and cultural form*, pondera:

Se, nos tempos mais ortodoxos do estruturalismo, o que importava era o “texto” e apenas o “texto” (isto é, a obra na sua materialidade, o que nela está impresso em termos de imagem e som), hoje a análise de um trabalho audiovisual não descarta também os sub-textos relacionados a esse trabalho: as restrições (econômicas, políticas, institucionais, tecnológicas) impostas ao processo de realização, o diálogo do trabalho com o espaço e tempo de sua produção, a maneira como ele foi “lido” (aceito, rejeitado, criticado, interpretado) pelas diferentes parcelas do seu público e assim por diante. Alguns detalhes fundamentais para a análise de um programa de televisão, por exemplo, podem não estar dados no próprio “texto” do programa, mas precisam ser buscados em outros materiais (documentos de produção, textos jornalísticos relacionados ao trabalho, depoimentos da equipe produtora, análise de recepção, análise de conjuntura etc).

Mais uma crítica aponta para novos rumos. Num artigo em que resume a sua tese de doutorado, Alexandre Bergamo (2006) discute o crescente interesse de realizações de pesquisas acadêmicas sobre a televisão no Brasil e analisa os trabalhos de referência nesse campo publicados na década de 1970 até os primeiros anos da década de 2000. Ele conclui que existe uma tensão entre os estudos de hoje e os de ontem e demonstra que a televisão

passou a ser estudada e representada como se fosse constituída por gêneros independentes e desarticulados – telenovela, humorísticos, telejornal, programas de auditório. Essa abordagem é diferente da dos trabalhos fundadores, que faziam análises de caráter mais holístico, tratando a televisão como um todo, sem claras distinções de gênero, pois tinham como primordial a discussão sobre os impactos e as determinações socioculturais que ela ocasiona e sofre. O autor argumenta que isso demonstra que as novas pesquisas passaram, ao mesmo tempo, a legitimar a televisão e a submeter suas análises aos ditames da mídia, reproduzindo suas classificações, tendências e perspectivas. Para Bergamo (2006: 325), o caráter autônomo dos trabalhos pioneiros deu lugar à heteronomia. A maioria das pesquisas que surgiram a partir dos anos 1990, especialmente, consagra (ou bajula, nas palavras dele) os profissionais de televisão e suas realizações, minimizando a crítica, enfatizando as ações individuais e menosprezando os fatores sociais, culturais e históricos que possibilitaram tais feitos.

Refletindo sobre essas questões, tomo o materialismo cultural como desvio. Em poucas palavras, Williams (1997: 243) sintetizou:

O que eu diria ter conseguido formular (...) é uma teoria da cultura como um processo produtivo (material e social) e das práticas específicas, as “artes”, como usos sociais de meios materiais de produção (da linguagem como consciência prática às tecnologias específicas da escrita e de formas da escrita, passando pelos sistemas eletrônicos e mecânicos de comunicação).

A televisão também são “artes”. São programas específicos que foram produzidos, exibidos e consumidos de diferentes maneiras num determinado momento. Negar isto é negar a história, ou boa parte dela. Os programas têm de ser considerados como constituintes de um processo social material, e, por isso, o estudioso empenhado em seguir tal proposta deve demonstrar os “nexos históricos” que não permitem a separação deles do social.

Em trabalho publicado pela primeira vez em 1974, o materialismo cultural é praticado. Williams (2005) se afasta das correntes que tomam o desenvolvimento das tecnologias da comunicação a partir do “determinismo tecnológico” e da “tecnologia sintomática”. Se a primeira diz respeito à crença de que toda nova mídia surge da “evolução autônoma das técnicas” e a sociedade tem de se adaptar às suas mudanças e exigências inexoráveis e a segunda corrente trata a (nova) mídia como um sintoma dos avanços

técnicos possíveis num dado momento e é usada para atingir os próprios fins da sociedade, as duas isolam a tecnologia da sociedade e não analisam as tecnologias a partir de um conjunto de ênfases e reações que se dão *no interior* das pressões e determinantes de uma sociedade capitalista.

Para Williams (2005: 39-76), as formas da televisão (como as de qualquer produção cultural) são sempre socialmente construídas, visto que constituem um momento histórico e são constituídas por ele. Esse dualismo é fundamental. Williams rejeita as teorias que se atêm exclusivamente à dimensão tecnológica – e estética – da televisão por meio de análises imanentes que demonstram o impacto e o valor da mídia e de seus programas por eles mesmos, pela “natureza” deles. Ao contrário disso, é preciso lidar com os usos sociais da televisão e as restrições socioculturais e históricas imbricadas. No lugar de entendê-los como “sub-textos”, como propõe Machado (2000, 2007), é preciso tomá-los como textos e, portanto, partes de um contexto. As diferentes posições, comportamentos e vivências, os conflitos e as relações de poder também são os textos e os são porque eles não existem em estado puro; são ideológicos e, portanto, estão numa relação recíproca de constituição com a experiência social. Por tudo isso, não podemos deixar de lado as “artes”, os programas televisivos e suas formas, e os “indivíduos reais” que, em situações concretas e específicas, realizaram suas obras e tiveram-nas valoradas.

Sendo assim, como parte dessa opção metodológica, está a análise da atuação e da construção social do *autor*. Quando Williams (1979: 191-197) se deteve nessa questão, identificou que a problemática de se lidar com a autoria dentro da perspectiva do materialismo cultural consiste no fato de que, mesmo analisando o processo de individuação, de fixação de limites ao isolamento, também se faz a valorização da autonomia do produtor individual. Em *Cultura*, Williams (2000: 111), mais uma vez, adverte:

Da época de uma cultura letrada privilegiada, extraíamos um estereótipo do produtor cultural como indivíduo; caracteristicamente, um *autor*. A associação da raiz dessa palavra com sentido de autoridade não é acidental; a concepção de um “autor” é a de uma fonte autônoma. Podemos saber que os autores trabalham dentro de condições sociais e culturais determinadas, mas ainda assim salientamos o fato da produção individual. E embora também saibamos que, em períodos anteriores, e de maneira especial e persistente em certas formas – teatro, pintura, canto coral -, nem sequer nesse sentido manifesto a produção era individual, mas sim grupal, ainda assim a ênfase no “produtor”, no “autor” continua

sendo predominante, porque corresponde bastante diretamente às condições manifestas de produção na escrita e na imprensa, e a certas formas orais que as precederam de imediato. O escritor e, a seguir, o impressor, o escultor, o compositor estão manifestamente naquele conjunto de relações específicas, diretamente vinculadas à natureza de seus meios de produção imediatos.

Atento a essas observações, minha preocupação também é observar a *criação* do autor a partir dos sentidos produzidos por seus leitores especializados (os críticos de televisão, no caso deste trabalho) e a *exteriorização* de coerções no “fazer artístico” como partes distintas de um mesmo processo.⁶ Mais do que o proprietário de sua obra, a “especialidade” do autor é construída socialmente, dada pelo reconhecimento de outros indivíduos dentro de um determinado regime de possibilidades, e não é um “dom natural” de um “gênio” isento de materialidade – uma negação de toda determinação (EAGLETON, 1993: 57).

Douglas Kellner é outra inspiração teórica deste trabalho. Baseado no materialismo cultural de Williams, ele ressalta a importância da análise do sistema que constrange ao que pode e não pode ser produzido, que impõe limites e possibilidades para a produção cultural. Nesse sentido, os estudos culturais não podem se esquivar da análise da “economia política” e caminhar unicamente na direção de observações centradas no texto e no público.

⁶ No Brasil, a autoria na televisão tem sido estudada especialmente em relação à telenovela e menos em relação a outros gêneros, como o telejornalismo. Sendo assim, o “escritor”, como na literatura, e não o “diretor”, como no cinema, é considerado o “dono do estilo” da obra. Há duas perspectivas distintas lidando com o tema: a estética e a sociológica. Para Lisandro Nogueira (2000), se a autoria for abordada do ponto de vista do “fazer artístico”, é possível perceber o trabalho de autores na televisão, mesmo sob as tensões postas pelas relações de poder entre quem cria e quem dita as normas na televisão. Para ele, é preciso, a partir disso, perceber a “expressão pessoal” como distinção e as temáticas recorrentes. Reconhecendo tais “marcas de autoria”, é possível tratar de como os autores lidam com o problema de criar, seguir e burlar as regras da televisão. Na sua vez, Maria Carmem Jacob de Souza (2004) trata da autoria como construída a partir do reconhecimento e da consagração de determinados sujeitos envolvidos no processo de produção da obra e na obra em si. Ensaaios, entrevistas, depoimentos, reportagens e críticas jornalísticas assim como o desenvolvimento de fãs-clubes ou agrupamentos do tipo são importantes para realização desse processo. Souza (2004: 77) propõe como metodologia a associação da análise interna (“poética”) da obra à sociológica da produção e de sua ingerência nas características básicas do gênero a que se filia, contemplando também a posição dos realizadores no campo em que atuam e as suas escolhas estilísticas. Um trabalho bem anterior a esses já pensava essas questões. Péricles Leal em *Iniciação à televisão*, livro publicado pela primeira vez em 1964, prefere a palavra “Realizador” (assim mesmo, com a inicial maiúscula) para designar o “tríplice mister” de autor (ou adaptador), diretor e produtor, aqueles que têm “toda a responsabilidade pela mensagem da obra de arte na TV” e que possuem “o domínio inteiro de sua linguagem” (LEAL, 1964: 22). Inspirado pelo idealismo kantiano, Leal cita um trecho de *A Crítica do Juízo* para confirmar a capacidade que o Realizador impõe à TV para poder levar a sua mensagem ao público, assim, “produzindo em quem contempla [as obras] a impressão de que foram criadas sem intenção, à semelhança da natureza” (KANT *apud* LEAL, 1964: 23).

Sabendo disso, o estudioso da cultura deve desenvolver uma metodologia de análise capaz de criticar as ideologias hegemônicas e de demonstrar como certas posições nos textos da cultura da mídia reproduzem ideologias políticas existentes nas lutas contemporâneas, assim como atentar para a presença de utopias (esperanças, medos e desejos da coletividade). Como interpreta Kellner (2001: 144), a ideologia tem duas faces: contém erros, mistificações e técnicas de manipulação e de dominação, mas também contém um “resíduo ou excedente utópico” que pode ser usado pela crítica social na afirmação política.

Está no ensaio “Reificação e utopia na cultura de massa”, de Fredric Jameson, publicado pela primeira vez em 1979, a origem dessa alternativa metodológica de Kellner. Lá, Jameson afirma que as obras da cultura de massa têm de ser entendidas em suas dimensões legitimadoras e contestadoras da ordem, uma vez que elas mostram ao mesmo tempo e em determinados pontos como a sociedade é e como ela deveria ser. Para esse crítico marxista estadunidense, ao mesmo tempo em que não se deve subestimar o poder da indústria cultural em transformar as idéias mais críticas em mercadoria, não se deve negar tampouco que exista nela a repercussão das contradições de uma época. Nesse sentido, Jameson (1995: 35) acredita que a cultura de massa contém “o nosso imaginário mais profundo sobre a natureza da vida social, tanto no modo como a vivemos agora [ideologias] como naquele – que sentimos no nosso íntimo – deveria ser [utopias]”. Para esse autor, embora os produtos da indústria cultural tenham a função de legitimar a ordem existente – ou outra ainda pior –, eles não podem cumprir tal tarefa sem desviar a favor das mais profundas e fundamentais esperanças e fantasias da coletividade, dando-lhe voz e “não importa se de forma distorcida”. Desse modo, a função de um estudo cultural crítico é analisar as ideologias dominantes, sem deixar de detectar momentos utópicos e subversivos nas formas vigentes de dominação.

Ampliando a metodologia forjada em trabalho anterior⁷, Kellner (2001: 135-136), ao reconhecer o trabalho de Jameson, propõe:

Um modo de delinear as ideologias da cultura da mídia é ver sua produção *em relação*, situando os filmes, por exemplo, dentro de seu gênero, de seu ciclo e de seu contexto histórico, sóciopolítico e econômico. Ver filmes *em*

⁷ Junto com Michael Ryan, Kellner (1988) inicia a proposta de que “todo filme é político” e reconstitui, a partir de filmes de Hollywood, o terreno de lutas ideológicas que assolava os EUA nas décadas de 1970 e de 1980, em que, além da crise econômica, viram ameaçados o seu domínio político internacional pela expansão do socialismo.

contexto significa ver como eles se relacionam com outros filmes do conjunto e como os gêneros transcodificam posições ideológicas.

Essa proposta desemboca numa *crítica diagnóstica*, que permite uma análise política dos filmes a fim de identificar as lutas e as posições políticas convergentes e divergentes, os pontos fracos e fortes da sociedade e também problematizar como a cultura da mídia é capaz de convocar desejos, sentimentos, emoções, crenças e visões e como ela respalda uma posição política ou outra. Essa dimensão é considerada na análise dos documentários dirigidos por Eduardo Coutinho e por João Batista de Andrade para o *Globo Repórter*.

No entanto, para acompanhar as propostas de Jameson e de Kellner, é preciso evitar a dicotomia entre momentos “ideológicos” e “utópicos” presentes em filmes. Jameson e Kellner analisam filmes de Hollywood de notória visibilidade pública ou de fácil acesso para sua assistência, o que lhes permite partir de um conhecimento prévio de seus leitores. Não é o caso deste trabalho, cujos documentários analisados são de acesso restrito. Procurando entender os mecanismos textuais produzidos dentro de uma complexa rede de relações sociais, recorro à teoria do romance de Bakhtin (1990 [1934-1935]: 74-75):

O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas da composição com a ajuda das quais o plurilingüísmo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizada em maior ou menor grau).

Desenvolvidas ali estavam discussões expostas em *Problemas da poética de Dostoievski*, cujo romance Bakhtin (2005 [1929]: 04) definiu como polifônico por proporcionar uma “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis” – equípolentes. Para os estudos midiáticos, Stam (1993: 167) muito bem comentou a validade e a aplicação do conceito bakhtiniano:

A idéia de polifonia, com suas implicações de simultaneidade harmoniosa, deve ser suplementada pela idéia de heteroglossia, com suas sugestões de conflito social, enraizado, não nas dissonâncias individuais aleatórias, mas nas profundas clivagens estruturais da vida social. O filme ou o comercial de televisão em que um em cada oito rostos é negro, por exemplo, está mais relacionado com a demografia das pesquisas de mercado ou da consciência pesada do liberalismo do que com uma autêntica polifonia, já que a voz negra, nesses casos, é geralmente desprovida de sua alma, privada de sua cor e entonação. A polifonia não consiste no mero aparecimento de um representante de determinado

grupo, mas na promoção de um cenário textual em que a voz desse grupo possa ser ouvida com toda a sua força e sonoridade.

Para uma corrente mais ortodoxa, pode causar desconforto a inspiração na teoria bakhtiniana do romance e na análise de “filmes de ficção” (como as elaboradas por Jameson e por Kellner) para analisar documentários televisivos, pois, assim, não se estaria reconhecendo que o gênero carrega e preserva a verdade dos fatos. Afinal, o documentário é uma ficção diferente das outras, como argumenta Consuelo Lins (2007a: 232), porque tem um “grão de real”, ou uma “ancoragem factual”, como observa Ribeiro (2005: 117) em relação ao discurso jornalístico. As práticas de produção e de recepção de “filmes” e documentários são diferentes. Todos os dois, no entanto, são construtos ideológicos dotados de figuras equivalentes às do romance: o autor (o “diretor”), o narrador e as personagens.

A voz está claramente relacionada ao estilo, à maneira pela qual um filme, de ficção ou não, molda seu tema e o desenrolar da trama ou do argumento de diferentes formas, mas o estilo funciona de modo diferente no documentário e na ficção. A idéia da voz do documentário representa alguma coisa como “estilo com algo mais”.

Essa caracterização foi dada por um dos mais celebrados teóricos do documentário, Bill Nichols. Pouco antes, ele tinha confirmado: “A voz do filme revela como seu criador se engaja no mundo de uma forma a que talvez nem mesmo ele tenha reconhecido plenamente” (NICHOLS, 2007: 74), já que, como reflete Robert Stam (2000: 13), “o discurso *é* uma situação” particular e concreta de comunicação social em que “autor” e “leitor” se imaginam constante e reciprocamente, embora nunca na mesma relação. Junto com Ella Shohat, Stam (2006: 310) completa:

A tarefa do crítico seria chamar a atenção para as vozes culturais em interação, não apenas ouvidas em “*close-up*” auditivo, mas também aquelas distorcidas ou abafadas pelo texto. O trabalho analítico deveria ser análogo àquele do “mixador” em um estúdio de som, cuja responsabilidade é realizar uma série de operações compensatórias, acentuando o agudo, aprofundando o grave, ampliando a instrumentação e “revelando” as vozes que permanecem latentes ou descoladas.

Desse modo, assim como estudei os cineastas como “autores empíricos” que foram socialmente construídos pelos relatos da imprensa e pelas memórias dos entrevistados, foi preciso analisar como os “autores textuais” organizaram estilisticamente as vozes do

diretor, do narrador e das personagens dos documentários dentro de uma “diversidade social de linguagens”, como menciona Bakhtin (1990: 74), para que pudesse reconstruir o processo social de que participaram aqueles cineastas. Em suma: para além de perceber os documentários como “superfícies textuais” marcadas pela sociedade ou determinada pela vontade de um autor, deve-se analisar como, dentro de sua organização textual, o social se torna presente, limitando e possibilitando a construção de sentidos.

Diante disso, nos capítulos em que são analisados os documentários, considero a trajetória de Eduardo Coutinho e a de João Batista de Andrade como constitutivas do amálgama “formação” e “projetos”, e não como numa relação causal, com uma intenção primeira, mas como num processo em que diferentes formas materiais podem existir em determinadas formações sociais (WILLIAMS, 1996: 169). Nesse sentido, não há um “projeto original”, um “desde então” ou um “desde pequeno” que encerram as ações dos indivíduos num fatalismo. A trajetória de um indivíduo (ou de um grupo) deve ser compreendida a partir de um quadro de interações sociais, sendo avaliada e imaginada por outros indivíduos e grupos num dado momento e contexto (BOURDIEU, 2007a). Se autores *nos* filmes, os cineastas foram personagens nos textos da imprensa, nas fabulações das memórias e nos livros citados.

Passemos à história.

1. Cineastas brasileiros, da revolução à televisão

Negar a TV é burrice.
Paulo Gil Soares⁸

1.1. Uma brasilidade revolucionária

“O país estava irreconhecivelmente inteligente”, define Roberto Schwarz (1992: 69) num ensaio que marcou época. O crítico atribui tal fenômeno ao momento em que foram produzidas diversas obras politicamente engajadas. Desde os meados da década de 1950 até o final da posterior, artistas e intelectuais brasileiros estavam impregnados pelo intuito de fazer uma revolução socialista no país por meio da conscientização e da mobilização do povo diante do avanço do capitalismo. Suas produções, dessa forma, passaram a servir como um instrumento político-ideológico de defesa das causas das “massas populares”.

Heloísa Buarque de Hollanda (1992), ao escrever suas impressões sobre “os incríveis anos 60”, observa uma relação direta e imediata que se estabeleceu entre arte e sociedade. No início daquela década, foram organizados diversos grupos cujos projetos se orientavam nesse sentido. O Teatro de Arena, o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), o Cinema Novo, o Tropicalismo. Assim Hollanda (1992: 17) lembra:

A produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós-1964 marcada pelos temas do debate político. Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a “fé no povo” estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética.

Empenhado em discutir as raízes e o desenvolvimento que caracterizaram as lutas e as idéias dos artistas de esquerda daquele período, Marcelo Ridenti (2000) encontra no romantismo a chave explicativa. Ao usá-lo, o substantivo não é utilizado com um único sentido. Assume uma conotação pejorativa, quando remete a uma certa ingenuidade e à ausência de realismo político, mas tem um sentido positivo quando se percebe que, na

⁸ *O Globo*, 03/07/1972: 16.

contemporaneidade, o triunfo do capitalismo redimensionou as reivindicações e fez com que a revolução se tornasse anacrônica e tida como inviável.

Tendo como referência Michael Löwy e Robert Sayre (1995), Ridenti entende que o romantismo, pensado como uma visão social de mundo presente nos mais diversos campos da atividade humana e não só nas artes, é uma reação contra o modo de vida da sociedade capitalista dada por um conjunto de respostas às transformações ditadas pelo desenvolvimento do capitalismo. É, portanto, uma “autocrítica da modernidade” (RIDENTI, 2000: 26), uma vez que é elaborada dentro dela mesma, não em seu exterior. Ao reagir, o romantismo revolucionário (ou utópico) usa a lembrança do passado como arma para lutar por um futuro melhor, buscando as características que foram perdidas no presente e fazendo um questionamento radical da ordem estabelecida.

Num artigo em que amplia os pressupostos de *Em busca do povo brasileiro* (2000), Ridenti (2005) incorpora a noção de estrutura de sentimento elaborada por Raymond Williams (1979: 130-137) para entender como foi possível o surgimento de um imaginário crítico nos meios artísticos e intelectuais brasileiros na década de 1960 e como ele se transformou e se “(re)inseriu” institucionalmente a partir dos anos posteriores. Dessa forma, são analisadas as condições que permitiram a criação e o compartilhamento de uma “estrutura de sentimento da brasilidade (romântico-) revolucionária” entre artistas e intelectuais a partir de final dos anos 1950 e como ela se transformou ao longo do tempo.

Essa perspectiva é interessante por entender que a feitura da arte nunca se dá num tempo passado, mas que ocorre sempre como um processo formativo de um presente específico, em que a primazia de certas presenças e processos, atualidades tão diversas e específicas, foram vigorosamente afirmados e reclamados. Como diz Williams (1979), toda estrutura de sentimento é compartilhada por um grupo de maneira heterogênea, o que não inviabiliza uma aproximação, um senso, formando, assim, as qualidades peculiares a uma geração num período específico. É, portanto, uma consciência prática e coletiva que corresponde àquilo que é realmente vivido. Enfim, é um tipo de sentimento e de pensamento que, num só tempo, é social e material, é simbólico e concreto. Ainda que se encontre numa fase embrionária, antes de se tornar uma troca plenamente articulada, definida e reconhecida, estabelece complexas relações com o que já está articulado, definido e reconhecido no período em que foi criada.

Na abertura do capítulo em que discorre sobre o assunto, Williams (1979: 130) critica as teorias que abordam o social como “sempre passado”, em que as instituições, as formações e as posições são tomadas como fixas, explícitas e conhecidas, relegando ao “pessoal” tudo aquilo que é móvel, vivo e subjetivo. O “social” e o “pessoal” não se contrapõem, mas, pelo contrário, constituem-se mutuamente e existem sempre num presente, num complexo e ininterrupto processo de mudança que nega a imobilidade. Por isso, ele sugere o uso do termo “sentimento” e explica:

“Sentimento” é escolhido para ressaltar uma distinção dos conceitos mais formais de “visão de mundo” ou “ideologia”. Não que tenhamos apenas de ultrapassar crenças mantidas de uma maneira formal e sistemática, embora tenhamos de levá-las em conta, mas que estamos interessados em significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente, e as relações entre eles e as crenças formais ou sistemáticas são, na prática, variáveis (inclusive historicamente variáveis), em relação a vários aspectos, que vão do assentimento formal com dissentimento privado até a interação mais nuançada entre crenças interpretadas e selecionadas, e experiências vividas e justificadas (WILLIAMS, 1979: 134).

O autor prefere não utilizar “estruturas de experiência”, porque um dos sentidos da palavra remete a um tempo passado, anterior, o que se evita com sentimento que, pelo contrário, trata de algo presente. Uma alusão à físico-química é bastante esclarecedora: “as estruturas de sentimento podem ser definidas como experiências sociais *em solução*, distintas de outras formações semânticas sociais que *precipitadas* existem de forma mais evidente e imediata” (WILLIAMS, 1979: 136). No entanto, isto não quer dizer que toda manifestação artística já surja como “estrutura de sentimento”. Não raro, a maioria delas se configura de modo afinado com as formações sociais dominantes. Uma estrutura de sentimento, portanto, é uma alternativa real às formas fixas recebidas e produzidas pela ordem social, mas que não, necessariamente, nasce para opô-las, mas de um contexto que, de alguma maneira, é favorável às mudanças.

Destarte, é bastante esclarecedor identificar em certa produção artística e intelectual do pós-1960 o apogeu e o declínio da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária. Como observa Ridenti (2005: 84), a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária não havia nascido do combate à ditadura, mas, antes, havia sido forjada no período democrático entre 1946 e 1964, especialmente no governo de João Goulart, quando diversos artistas e intelectuais acreditavam estar na crista da onda da revolução brasileira

em curso. A quebra de expectativas com o golpe de 1964 (contra o qual inicialmente não houve resistência) foi avassaladora.

O debate acerca do desenvolvimento nacional-popular do país havia estado presente nos governos de Getúlio Vargas, especialmente no segundo, de 1951 a 1954, e de Juscelino Kubitschek, entre 1956 e 1961. Em diferentes medidas, a modernização capitalista, a integração da nação e a revolução expressaram o grande mosaico ideológico em que se firmavam as frentes pelas transformações sociais, que, como descreve Daniel Pécaut (1990: 107), confirmavam a entrada em cena do povo como protagonista político. Em julho de 1955, Café Filho, como presidente interino, criou o Instituto Brasileiro de Estudos Brasileiros (ISEB), que se tornaria o maior símbolo da postura nacional-desenvolvimentista da década de 1950, em que um grupo de intelectuais procuravam promover uma proclamação unificadora a caminho da “desalienação” do povo.

Durante o curto governo de João Goulart, de 1961 a 1964, o ISEB, passou a um “populismo revolucionário”, em que a ideologia desenvolvimentista articulava-se à problemática das classes populares e aliava-se ao movimento favorável às “reformas de base”. Os isebianos, além de se aproximarem de organizações como o PCB, redefiniram a posição dos intelectuais na sociedade. A militância deveria dar o tom. O engajamento político procurava se sustentar num “reencontro com o real”, na possibilidade de instaurar uma nação unificada e com um povo consciente dos problemas nacionais e, ao mesmo tempo, atento às possibilidades de progresso.

Nesse momento, o Partido Comunista Brasileiro (PCB) havia se tornado um dos mais importantes atores políticos, um dos principais fomentadores das ideologias que fundamentavam o desenvolvimento nacionalista. Apesar de estar na ilegalidade desde 1947, o PCB contava com numerosos e influentes intelectuais. Alfredo Dias Gomes, Carlos Nelson Coutinho, Ênio da Silveira, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Amado, Leandro Konder e Nelson Pereira dos Santos foram alguns deles. Além disso, o florescimento da brasilidade revolucionária se deu num contexto internacional de inúmeras revoluções marcadas por idéias socialistas e pelo protagonismo dos trabalhadores rurais. Nos anos 1960, começou a ser valorizada a vontade de mudar o curso da história, a partir de um “homem novo”, do campo, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista. A Revolução Cubana, em 1959, a independência da Argélia, em 1962, a “revolução cultural proletária” na China, em

1966, as lutas anticoloniais na África pela emancipação nacional e as antiimperialistas no Vietnã são os principais exemplos, e se relacionaram, de diferentes modos, à polarização do mundo entre socialismo e capitalismo em tempos de Guerra Fria. Relacionando-as ao contexto brasileiro da época, Ridenti (2005: 87) observa que:

Os artistas engajados das classes médias urbanas identificavam-se com os deserdados da terra, ainda no campo ou migrantes nas cidades, como principal personificação do caráter do povo brasileiro, a quem seria preciso ensinar a lutar politicamente. Propunha-se uma arte nacional-popular que colaborasse com a desalienação das consciências. Recusava-se a ordem social instituída por latifúndios, imperialistas e – no limite, em alguns casos, – pelo capitalismo. Compartilhava-se um certo mal-estar pela suposta perda da humanidade, acompanhado da nostalgia melancólica de uma comunidade mítica já não existente, mas esse sentimento não se dissociava da empolgação com a busca do que estava perdido, por intermédio da revolução brasileira. Pode-se mesmo dizer que predominava a empolgação com o “novo”, com a possibilidade de construir naquele momento o “país do futuro”, mesmo remetendo a tradições do passado.

Desde a segunda metade da década de 1950, grupos universitários de teatro, como o Teatro Paulista de Estudantes (TPE), e até profissionais, como o Teatro de Arena, também de São Paulo, propuseram-se a dramatizar temáticas nacionais e valorizar em seus textos questões políticas, sociais e econômicas. O Arena surgiu primeiro, em 1953, como um grupo experimental dentro do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), de 1948, majoritariamente pautado por autores internacionais clássicos. O novo grupo servia como um laboratório para novos atores. Com custos de produção baixos, buscava atingir um público mais jovem. Por sua vez, o TPE, aproveitando o espaço cedido pelo Arena, preferia encenar peças de jovens autores comunistas, conciliando a vida partidária com a experiência teatral.

Em 1956, ano em que o TPE se fundiu ao Arena, tendo como responsável o diretor José Renato, Augusto Boal dirigiu *Ratos e Homens*, de John Steinbeck, apresentando os indícios de novos tempos, marcados por uma linguagem cênica despojada e empenhada em ser cada vez mais realista. A peça de Gianfrancesco Guarnieri *Eles Não Usam Black-Tie* estreou em 1958 e ficou um ano em cartaz. Um enorme sucesso de público, a peça foi pioneira por encenar o cotidiano de operários de uma fábrica. Em 1959, Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, começou a colaborar com o Arena e dirigiu a peça *Chapetuba F.C.*, sobre os conflitos sociais e políticos enfrentados por um time de futebol.

Vivia-se um momento de renovação do teatro brasileiro. O TBC se rendeu às obras nacionais engajadas e levou a seu palco *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, em 1960. Todavia, a peça que se tornou emblemática, um modelo de engajamento na dramaturgia, foi *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* (1961), de Vianinha, dirigida por Chico de Assis, que utilizou linguagem direta, cartazes, *slides* e números musicais para facilitar a absorção dos conceitos marxistas pelo público. A sua trilha sonora foi composta por Carlos Lyra.

Ainda em fase de produção, Vianinha solicitou ao diretor assessoria científica para poder formular alguns trechos da peça. Chico de Assis foi pedir ajuda no ISEB. Carlos Estevam Martins se ofereceu para a empreitada. Como conta Ridenti (2000: 107-108), o sucesso da peça, em sua temporada na Faculdade de Arquitetura da UFRJ, atraiu diversos artistas, intelectuais e estudantes fascinados pela proposta. A aproximação entre o público e os produtores da peça foi tanta que foi criado um curso de História da Filosofia, ministrado por José Américo Pessanha, sediado no prédio da UNE. Durante o curso, consolidou-se idéia de fazer “arte popular” em diferentes esferas: teatro, cinema, literatura, música e artes plásticas. Em 1962, é fundado o CPC. Carlos Estevam Martins, Leon Hirszman e Vianinha se destacaram por coordenarem as atividades do Centro, que tinha autonomia em relação à UNE e se autofinanciava com a venda dos ingressos dos eventos que produzia.

A experiência do CPC se generalizou. A “UNE Volante”, uma comitiva que percorreu diversos centros universitários do país, propagou os ideais de que os estudantes tinham o dever de intervir na política universitária e na nacional, tendo como meta livrar o país das amarras do subdesenvolvimento, assim como afirmar a identidade do povo brasileiro. Com isso, por exemplo, em Salvador, criou-se também um CPC que se destacou pelas atividades de teatro, de artes plásticas e de alfabetização de adultos com base no método criado por Paulo Freire. Destacaram-se, entre outros, Carlos Nelson Coutinho, Capinan, Geraldo Sarno, Iraci Picanço, Paulo Gil Soares, Tom Zé e Wally e Jorge Salomão. Glauber Rocha, Luiz Carlos Maciel e João Ubaldo Ribeiro também contribuíram com o grupo, mas, diferente dos outros, não se vinculavam ao PCB.

O Movimento de Cultura Popular (MCP), de Recife, liderado por Miguel Arraes, à época prefeito da cidade, articulou-se àquele movimento, privilegiando um programa pedagógico de “elevação do nível espiritual e material” do povo, também inspirado pela

pedagogia do oprimido de Paulo Freire. O MCP procurava se constituir como uma ampla movimentação em torno da educação e da cultura, promovendo, por exemplo, a alfabetização de crianças e adultos, com auxílio da Igreja Católica. Acreditava-se no poder transformador da educação. O movimento trabalhava com a cultura popular em seu sentido folclórico e tradicional – a cultura praticada e vivenciada pelo povo. O CPC, como afirma Daniel Pécaut (1990: 153), de um outro modo, é caracterizado como “um movimento novo por alcançar a ‘realidade brasileira’ e acelerar a sua mutação”, apesar das simplificações formais e da rigidez ideológica. Preocupava-se em produzir cultura para o povo.

A produção artística que se identificou com o engajamento cepecista deveria ser produzida por um artista comprometido a ser povo e não meramente a estar ao lado do povo, num sentido paternalista, como extrai Hollanda (1992: 19) do “Anteprojeto do Manifesto do CPC”, escrito por Calos Estevam Martins. O esforço era o de fazer uma arte popular. O artista deveria ser povo. Na sua vez, Renato Ortiz (2003: 72) acrescenta ao debate que, diferente da concepção gramsciana de cultura popular como a de uma visão de mundo das classes subalternas (cf. GRAMSCI, 1968a), o termo não se reportava às “manifestações populares no sentido tradicional”, mas às atividades desempenhadas pelos centros e pelos artistas e intelectuais que deles faziam parte ou que por eles eram influenciados.

Em 1962, foi lançado o filme *Cinco Vezes Favela*, cuja produção foi feita pelo CPC do Rio de Janeiro. O longa-metragem reuniu cinco episódios: *Um Favelado*, de Marcos Farias; *Escola de Samba Alegria de Viver*, de Cacá Diegues; *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges; *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade; e *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman. Esta experiência dialogou diretamente com a emergência do Cinema Novo, mesmo que, como veremos, tal aproximação tenha recebido ressalvas por parte de alguns cineastas.

Naquele mesmo ano, também foi aprovado o projeto do cineasta Eduardo Coutinho, uma ficção que retrataria a história de João Pedro Teixeira, líder camponês assassinado a mando de grandes proprietários de terras nordestinos. *Cabra Marcado para Morrer*, que teve parceria do MCP e da “UNE Volante” para filmar no interior de Pernambuco, nunca chegou a ser concluído, mas ganhou as telas, como um documentário, vinte anos depois de

sua paralisação em 1964. Como estamos vendo, predominavam nas obras os pobres e os miseráveis, desumanizados, excluídos e esquecidos como personagens principais.

Outra tentativa que não pôde ser completada por causa do golpe militar foi a de um documentário dirigido por Maurice Capovilla. O filme, que tinha a intenção de abordar a vida de pedreiros e serventes em São Paulo, surgiu do convívio do cineasta na formação de um cineclube na Cinemateca Brasileira, em 1961, que tinha como principal público os membros do Sindicato de Trabalhadores da Construção Civil.

Em 1963, mais uma realização do CPC carioca foi lançada. A coleção de três volumes *Violão de Rua*, da série “Cadernos do Povo Brasileiro”, publicado pela editora Civilização Brasileira, que contaria com quinze volumes, teve suas edições interrompidas pelo golpe. O poeta Moacyr Félix foi o editor e organizador da coleção e fazia algumas críticas em relação à postura do CPC por submeter a arte à política. Félix queria fazer algo que o povo pudesse entender, o que, para ele, não acontecia na arte revolucionária. Uma vez inspirados no marxismo, os poemas da coleção tinham como tema muito mais o homem do campo do que o operário das fábricas. Expressavam a busca de um povo capaz de promover a regeneração e a renovação da humanidade, encontrando num “povo idealizado” o sentido da revolução, levantando questões que não podem ser dissociadas da afirmação de uma identidade de terceiro-mundista para o Brasil.

De acordo com Ridenti (2005: 91), em contraste com a “alienação total do pessoal Jovem Guarda”, vários bossa-novistas compartilharam, de alguma maneira, a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, como Carlos Lyra, Edu Lobo, Nara Leão, Sérgio Ricardo e Vinícius de Moraes. Vinícius de Moraes, por exemplo, foi autor de alguns dos poemas engajados de *Violão de Rua*, além de ter escrito a letra do *Hino da UNE*, em 1962, cuja música era de Carlos Lyra. Também compôs com Tom Jobim, em 1964, *O Morro Não Tem Vez*. No ano seguinte, com Edu Lobo, compôs a canção vencedora do I Festival da *TV Excelsior*, *Arrastão*, cujos versos exaltam o trabalho de uma comunidade de pescadores. Edu Lobo, em 1964, fez a trilha sonora da peça *Arena conta Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Em 1970, ainda como resquícios daquele romantismo, Chico Buarque grava *Gente Humilde*, música composta em parceria com Vinícius.

Na próxima seção, recorro a formação da estrutura de sentimento de filmes do Cinema Novo, mostrando como obras tão díspares faziam parte dela e como autores tão

singulares, ímpares, parceiros e rivais, compartilhavam algo em comum. Se foi um sentimento, foi um sentimento sentido de modos tão diferentes quanto específicos.

1.2. Cinema Novo e CPC, uma mesma estrutura de sentimento?

A história do Cinema Novo tem muitos começos. Todos eles remetem ao contexto de emergência da “arte popular revolucionária”, mesmo que seus filmes não tenham se limitado a ela. Cineastas com diferentes posições estéticas e políticas compartilharam a vontade de retratar a realidade brasileira e o seu povo. Propuseram-se a fazer um cinema em busca do Brasil. Isto, porém, não significou que houve um consenso absoluto. Ao acreditar que o CPC e o Cinema Novo tenham sido estruturas de sentimento da brasilidade revolucionária, não estou querendo dizer que não tenha havido contradições, embates e conflitos, mas ressalto os elementos que eram comuns e que, de alguma maneira, balizaram essa produção cinematográfica.

Diferente das gerações anteriores de cineastas formados nos anos 1930, 1940 e 1950, marcados pela vinculação a produtoras como Brasil Vita Film, Cinédia, Atlântida e Vera Cruz, nos quais, de diferentes maneiras, eram defendidas a construção de um cinema brasileiro pautado por uma industrialização nos moldes hollywoodianos, o Cinema Novo surge da vontade de assumir e não aceitar a condição colonial do Brasil. Dessa maneira, fica evidente no movimento cinemanovista a influência dos debates presentes no ISEB e no CPC, por exemplo.

Como alternativa ao cinema de “nível internacional” da Vera Cruz e à “paródia hollywoodiana” da chanchada, o Cinema Novo propunha um cinema antiindustrial, “aberto, sem nenhum dogma, nenhum preconceito, (...) autoral, sincero, criativo, revolucionário e que olhasse a realidade social e econômica do Brasil com vontade de analisá-la, transformá-la num mundo melhor para todos” (SARACENI, 1993: 118), tendo, como não poderia deixar de ser, um “alto nível de compromisso com a verdade” (ROCHA, 1981: 30). Como definiu, anteriormente, Glauber Rocha (1963: 62), não deveria ser feito um “cinema populista”, que serve para submeter o povo à lógica das classes dominantes, mas, pelo contrário, tinha de ser um “cinema popular” capaz de mudar a realidade, pois é crente na sua potência revolucionária.

Nas memórias dos cineastas Paulo César Saraceni e Glauber Rocha, podemos perceber, claramente, o romantismo revolucionário descrito por Ridenti (2000) que havia dominado as artes daquele período. A crença de que o cinema promoveria a revolução foi a motivação dos primeiros anos do Cinema Novo. Os jovens cineastas engajados de classe média desenvolveram uma aguçada sensibilidade para os problemas sociais enfrentados pela maioria dos brasileiros. O cinema, portanto, era tomado como um projeto coletivo que advinha de uma ânsia de apreender o homem brasileiro e a sua realidade (RAMOS, 1983: 13).

Paulo Emílio Sales Gomes, num livro publicado pela primeira vez em 1973, provoca ao afirmar que o subdesenvolvimento não é um estágio, uma etapa, mas um estado. Para ele, então, não há como o cinema praticado em países do Terceiro Mundo escapar, por ele mesmo, da sua condição, da sua condenação. Na visão do autor, esse incômodo havia sido prenunciado durante a exibição de *Rio 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos. Nesse momento de irrupção do Cinema Novo, como lembra Sales Gomes (1996: 81), foi englobado, de forma pouco discriminada, “tudo o que se fez de melhor – em matéria de ficção e documentário – no moderno cinema brasileiro”.

Aruanda (1960), de Linduarte Noronha, acalorou ainda mais as discussões. Como relata Jean-Claude Bernardet (1967: 19-23), quando foi exibido na Convenção da Crítica Cinematográfica, realizada na Cinemateca Brasileira em São Paulo, o filme ensinou “como era possível fazer cinema sem equipamento, sem dinheiro e sem circuito de exibição”, mas “pautado por um corpo a corpo com o Brasil”. A precariedade não estava apenas nos personagens da comunidade registrada, mas nas próprias condições de filmagem, ao tratar da fuga dos escravos, da criação de um quilombo em Serra do Talhado e de seus remanescentes à época. Exibido naquele mesmo ano, *Arraial do Cabo*, de Mário Carneiro e Paulo César Saraceni, também está nas origens do Cinema Novo. O documentário contrapõe duas realidades distintas que são impostas quando da instalação a Fábrica Nacional de Álcalis, produtora de sal marinho na cidade fluminense: a dos funcionários da fábrica, forasteiros que se tornam a classe dominante da região, e a do povoado de pescadores, ameaçado de desaparecer com a expansão da empresa.

Depois dessas experiências, de acordo com Bernardet (2003), a maioria dos documentários brasileiros produzidos nos 1960 e nos 1970 passou a corresponder ao “modelo sociológico”, em que a voz do locutor é a “voz do saber”, da “verdade científica”,

possuindo, assim, autoridade suficiente para poder denunciar a exploração social que o povo não conseguia ver. *Viramundo* (1967), de Geraldo Sarno, havia fundado o modelo, ao investigar a passividade política do povo brasileiro. *Garrincha, a alegria do povo* (1962), de Joaquim Pedro de Andrade, *Integração Racial* (1964), de Paulo César Saraceni, *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirszman, *Memória do Cangaço* (1965), de Paulo Gil Soares, *Subterrâneos do Futebol* (1968), de Maurice Capovilla e *Opinião Pública* (1967), de Arnaldo Jabor, foram outros documentários que também compuseram a filmografia do Cinema Novo.

Na Bahia, em 1961, Roberto Pires dirigiu *A Grande Feira*. Com produção executiva de Glauber Rocha, o filme retrata as ameaças de despejo sofridas por feirantes de Água de Meninos. Uma empresa imobiliária pretende lotear o terreno e os feirantes querem conservá-lo, pois a feira era a garantia de sobrevivência. O confronto entre classes díspares – ricos e pobres – é a tônica. Lançado no ano seguinte, *Barravento*, de Glauber Rocha, é “um filme cuja estrutura transpõe para o plano da arte uma das estruturas da sociedade em que o filme se insere”, mesmo que o seu diretor não tenha percebido “quão profundamente seu trabalho expressava a sociedade brasileira” (BERNARDET, 1967: 57-58), ao registrar a exploração a que se submetem pescadores que, após a abolição da escravidão, continuam vivendo como escravos.

Simultaneamente à eclosão do Cinema Novo, no Rio de Janeiro, o CPC finaliza, em 1962, a produção de *Cinco Vezes Favela*, iniciada no ano anterior. O filme, como escrevi na seção anterior, foi dividido em quatro episódios. *Um Favelado* conta a história de um homem que se torna ladrão porque não encontrava trabalho para poder pagar o aluguel. *Zé da Cachorra* mostra a revolta de um favelado, que não tem moradia, contra o rico proprietário dos barracos. A preferência de um favelado pela organização de festas carnavalescas em detrimento da participação na vida sindical é o ponto de partida de *Escola de Samba Alegria de Viver*. Produzido anteriormente, *Couro de Gato* foi integrado ao rolo por relatar a vida de três meninos de rua que, ao realizarem o seu ofício – caçar gatos para transformar em tamborins –, refletem sobre a vida que levam e se entristecem. Todos os episódios, de diferentes modos, retrataram a favela como uma zona rural. *Pedreira de São Diogo* focaliza a articulação de operários que, ao perceberem o risco de desabamento dos barracos de uma favela em consequência das explosões de dinamite, mesmo contra o

patrão, incitam os moradores a iniciarem um movimento de resistência para impedir realização da obra.

Apesar desse esforço, *Cinco Vezes Favela* não entrou em circuito nacional, ficando restrito ao Rio de Janeiro de 1963, quando estreou. Sendo assim, não conseguiu se comunicar com o povo como pretendia. Ao contrário disso, restringiu-se à platéia de estudantes, intelectuais e artistas. O filme não atingiu seu objetivo, mas a sua realização possibilitou a discussão se o cineasta deve abdicar de suas inquietações pessoais em nome da análise da realidade brasileira, sacrificando o artista em detrimento do líder social.

Bernardet (1967: 25) lembra de uma conversa entre Glauber e Leon, em que o fundador do CPC havia mostrado para o amigo que a melhor forma de causar impacto no povo num sentido de promover a sua conscientização era preciso deixar que as personagens num grau de alienação tal, que beirasse o ridículo, pois, assim, poderia “promover um incômodo tão grande nas pessoas que elas poderiam se rebelar contra as estruturas de dominação da sociedade”. Nesse ponto, está um das maiores fissuras entre o Cinema Novo e o CPC. Este procurava submeter a estética à política como um instrumento na luta revolucionária. Por isso, o cineasta deveria conter os preciosismos formais e estabelecer uma comunicação direta com o público popular. As preferências estéticas – e de classe – do diretor tinham de ser suprimidas. O desenvolvimento do Cinema Novo, ao contrário, demonstrou uma volta para si. A politização do filme não deveria engessar a sua dimensão estética. A liberdade estética era entendida como uma forma de liberar a política de qualquer tipo de dogmatismo.

Essa diferença de posições, porém, não impediu que houvesse um trânsito entre os cinemanovistas e cepecistas. Arnaldo Jabor, Cacá Diegues, Eduardo Coutinho, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman são recorrentemente identificados como cinemanovistas, apesar de terem se formado no CPC. Helena Salem (1997: 108), ao escrever a biografia de Leon, aponta para essas polêmicas. Ela comenta que Glauber e Cacá Diegues, recém-saído do CPC por causa dessas divergências, acreditavam que a tentativa de encontrar o caráter nacional e o popular da cultura brasileira consistia na busca de uma expressão própria da “arte moderna revolucionária”. Para eles, deveria ser feito um cinema político, mas não como braço da política. A instrumentalização da arte passou a ser o principal alvo de combate dos cinemanovistas.

Para Carlos Estevam Martins, fundador e ideólogo do CPC, porém, a questão se colocava de maneira diferente. Os artistas deveriam se comunicar e não se expressar, deveriam “dar aulas para o povo”. Em entrevista à Ana Paula Goulart Ribeiro e à Angélica Muller, ele reafirmou:

A nossa função não era fazer arte, nós não estávamos ali para fazer arte, estávamos ali para fazer educação. Nós éramos educadores, estávamos ali para educar, para transmitir conteúdos para a população. E, portanto, nós temos que colocar esses conteúdos dentro de formas populares. Então, você tem a forma e tem o conteúdo. A forma tem que ser popular. Tem que ser da cultura do povo, não é nem cultura popular, a cultura do povo mesmo, e enfiar todos esses conteúdos. Isso foi uma briga muito grande, mas acabou prevalecendo essa diretriz (16/06/2005, cf. www.mme.org.br, acessado em 24/03/2007).

A insistência nesse modelo de produção artística fez com que Cacá Diegues como outros cineastas se desligassem do movimento e se dedicassem às suas carreiras com “mais autonomia”. Para Carla Siqueira ele reclamou do CPC, lembrando como havia se estruturado o antagonismo com o projeto do Cinema Novo:

O programa, o projeto do Cinema Novo era muito simples. Ele tinha só três pontos, que era mudar a história do cinema, mudar a história do Brasil e mudar a história do mundo. Era só isso. E nós tínhamos absoluta certeza de que os nossos filmes iam fazer isso. E acho que foi essa megalomania que fez com que aqueles filmes fossem tão bonitos e que até hoje tenham uma existência concreta na cultura brasileira, permanente e muito importante, como um marco, como uma luz. Mas havia dentro do CPC um pensamento hegemônico que não achava isso. O pensamento hegemônico e vitorioso no CPC, posterior à época do Aldo Arantes, achava que, simplificando, a cultura não passava de um braço da luta política, que a arte não tinha um valor de transformação em si mesma, ela servia como forma de transformação política. Era a idéia de instrumentalização da arte, de transformar a arte ou a cultura, de um modo geral, num braço cultural da luta política, como eu estava dizendo. Nós nos batemos muito contra isso, mas o pensamento hegemônico permaneceu esse. Aí o Cinema Novo, praticamente todo, saiu do CPC. (27/10/2004, cf. www.mme.org.br, acessado em 24/03/2007).

Num depoimento para Bernardet e para Maria Rita Galvão (1983: 148-149), Leon, que também participou dos dois movimentos, teve uma postura diferente que demonstra apreço pelas duas experiências:

Para os rapazes que pretendiam ser cineastas, era importante partir para a atividade prática. Em relação ao processo que desencadearia a cultura popular, (...) foi a experiência da mais-valia (...) que encaminhou a discussão no sentido da realização de filmes. Foi aí que se viu uma grande diferença, a disparidade que veio dar no Cinema Novo (...). A

conquista do métier, do savoir-faire, da capacidade de realização, era de certa forma o principal – junto à denúncia social, a tentativa de compreensão da realidade sócio-política etc. (...) Mas não era uma coisa que corresponde a uma unidade de caráter ideológico. (...) Uma das grandes qualidades do Cinema Novo, artisticamente, foi que ele não propôs nenhum projeto de ordem ideológica (...), quer dizer, não simplificou, assumiu a complexidade e a adversidade de suas posições, e a partir daí tentou crescer. Um crescimento que não tinha direção no sentido de uma proposta ideológica.

Bernardet e Galvão (1983) arrematam a questão, dizendo que a principal marca do Cinema Novo estava na questão de promoção do “cinema de autor”, em que era possível um cineasta expressar livremente suas idéias, da forma como quisesse, do ponto de vista que lhe parecer mais apropriado. Eles ressaltam ainda que a “liberdade de autoria” não significa um descompromisso com a realidade social, mas uma recusa à submissão a qualquer perspectiva política pré-determinada para o entendimento dela.

Por sua vez, Hollanda e Gonçalves (1982: 37-38) também notaram aquela diferença e foram mais contundentes, afirmando que a idéia de cinema de autor consiste numa ruptura com “os constrangimentos das grandes produções”. Buscava-se a existência de um autor como “dono do estilo”, da história e da problemática do filme, podendo, assim, assumir as mais variadas posições políticas. Como eles relatam, o experimentalismo desse tipo de cinema era visto pelos membros do CPC como uma incapacidade de comunicação com o povo, visto que só possibilitava a comunicação entre pares.

Em outro livro, Bernardet (1994) escreve sobre a questão da autoria no cinema brasileiro nos anos 1960, traçando um paralelo com a discussão acalorada na França da década anterior. Como aponta ele, portanto, impõe-se uma separação entre “filmes de gênero” e “filmes de autor”, os do primeiro grupo são comerciais e os do segundo, artísticos. Há, portanto, a depreciação do primeiro grupo, acusado de ser da linhagem do “sempre igual”, em detrimento da valorização da obra do cineasta-autor, que conquistou um “espaço mágico” (autônomo) de expressão da criatividade individual. A cristalização dessa dicotomia se deu com intuito de conferir legitimidade cultural de “ser um escritor” ao cineasta, de fazê-lo pertencer a uma “nobreza literária” e de poder ter o domínio total sobre o “livro-filme”.

Bernardet (1994: 11) não se esquece de um paradoxo e provoca: “Hollywood é geralmente tida como o lugar do comércio, do divertimento, do cinema de massa e nunca

como lugar da arte e da autoria, mesmo que tenha sido esse tipo de produção cinematográfica que mais aplicou a política dos autores”. Apesar disso, a legitimação por “ser arte” distinguia o “cinema de autor” dos outros que usam a autoria como estratégia mercantil. Na França, mas também no Brasil, imaginou-se um cinema independente, livre de constrangimentos e pressões que obliterariam a expressão pessoal de “diretores intrinsecamente vigorosos”, como denomina Stam (2006: 103) em referência aos dizeres de François Truffaut. Nesse sentido, o autor, numa contribuição individual, deveria reproduzir em seus filmes o “si mesmo”, materializando idéias em ações e individualizando-se pelo estilo. Assim, os partidários da Nouvelle Vague e do Cinema Novo se julgaram capazes de explicar a formação cultural que permitiu a existência dos movimentos na celebração da “personalidade estilística”, tematicamente reconhecível, mesmo sob um esquema de produção industrial hollywoodiana, como no caso de Alfred Hitchcock e de Orson Welles.

No entanto, a repetição, confirmadora da autoria, é ela mesma uma prisão ao estilo e à expectativa do público, da crítica e do mercado da arte cinematográfica.⁹ Se há autonomia, ela é uma autonomia relativa, visto que depende de instâncias que não são propriamente artísticas, como as relações econômicas e de poder. Opondo-se ao cinema estritamente comercial, o “cinema de autor” como produção erudita teria de obedecer à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento cultural concedido pelos seus pares, que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes, e não deveria se pautar pela lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível: o “público cultivado” no lugar do “grande público” (BOURDIEU, 2005: 105).

Procurando não generalizar suas hipóteses, Bernardet se esforça no estudo de cineastas brasileiros que acompanharam a “nova onda” francesa, em que o cinema de autor não poderia ser subjugado pelos ditames do comércio e nem por aqueles relativos à prática

⁹ Tratando da questão da autoria, José Mário Ortiz Ramos (1993) acrescenta que a repetição, que seria “o mal maior dos gêneros”, é também uma característica do cinema de autor, pois ele depende de um “cineasta que se repete” para permitir que analistas, conhecedores e admiradores (os *experts*) reconheçam a matriz do cinema de um determinado autor, o seu universo fílmico e a sua diferenciação em relação a outros realizadores. Para Ramos (1993: 110-111), na verdade, se está lidando com repetições que são culturalmente processadas de maneiras distintas: “No cinema de autor, os invariantes de um cineasta são apropriados, ressignificados e valorizados por um grupo culto, restrito, que paradoxalmente cultua o ‘novo’, mas faz do domínio dos realizadores um fator de legitimação artística, tanto do cineasta quanto do próprio segmento de conhecedores. No cinema de gênero ocorre um processo mais amplo, uma relação cultural que envolve camadas populares do público, onde os sujeitos-espectadores, leitores prazerosos, acionam a sua memória cultural no contato com os filmes. A repetição aqui é fonte de um outro tipo de conhecimento, que reside no acionar de um imaginário, e envolve as projeções e identificações através da fruição ficcional” (RAMOS, 1993:110-111).

revolucionária, como no caso do CPC. No Cinema Novo, prevaleceu o primado do estético. A política era uma dimensão estética.

Quando trata da idéia de Glauber Rocha de autoria, Bernardet (1994: 139-152) mostra que ele deve ser revolucionário, uma vez que não se submete aos ditames do mercado, à indústria e à linguagem cinematográfica convencional, mas preza pela liberdade de expressão artística, optando pela imprevisibilidade e pela precariedade. O escritor entende que o pensamento do cineasta estava direcionado para criação de uma “indústria do autor”, um oxímoro que deveria ser a síntese da nova dialética da história do cinema.

Assim, a liberdade de autoria conjugada a uma visão política de esquerda – não necessariamente partidária ou institucional – foi compartilhada, de diferentes maneiras, por um heterogêneo grupo de cineastas brasileiros. O sentimento de construir, num primeiro momento, um cinema livre do mercado e colado à realidade do país ganhou diversos adeptos, mesmo que nem todos fossem reconhecidos como tais.

Por causa das divergências que vimos acima, o Cinema Novo e o CPC começaram a se distanciar cada vez mais. E os cineastas envolvidos com o movimento estudantil se encantaram com as possibilidades de liberdade ideológica e estética da nova onda cinematográfica brasileira. Tal situação não impediu o compartilhamento de sentimentos (romântico-)revolucionários, já que, como articulação de uma resposta a mudanças determinadas na organização social (CEVASCO, 2001: 153), aquela estrutura de sentimento contou com artistas que não tinham uma identidade total entre eles, podendo ser rivais e terem projetos diferenciados, mas tinham em comum a luta pela constituição de uma identidade para o povo brasileiro. Em suma, a estrutura de sentimentos dos filmes do Cinema correspondia em trazer uma nova realidade para as telas: a realidade brasileira. A idéia dos cineastas era mostrar “o povo na terra” – como as estruturas de exploração social se consolidavam no país. Era comum a ênfase na dicotomia entre o sertão pobre e o litoral rico. A desigualdade social, respaldada pela geográfica, era a justificativa para creditar ao interior e a seu povo o rótulo de “Brasil de verdade”.

Produzidos em 1963 e lançados no ano seguinte, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, *Os Fuzis*, de Ruy Guerra, e *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, constituem “a trilogia de filmes” que levou as câmeras das cidades para o sertão e serviu de síntese da proposta do movimento. Ao desenvolver sua análise, Ridenti (2005: 95) aponta

para mais um começo do Cinema Novo: *O Grande Momento* (1958), de Roberto Santos. Além desse, outros filmes herdeiros da estética proposta pela Vera Cruz foram influenciados pela emergência do Cinema Novo. São eles: *O Pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte, baseado na peça homônima de Dias Gomes, e *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1965), inspirado no conto de Guimarães Rosa, também de Roberto Santos. Nessa perspectiva, não se restringe o Cinema Novo ao grupo (extremamente heterogêneo) de cineastas oriundos do Rio de Janeiro ou sites àquela cidade – Arnaldo Jabor, Cacá Diegues, David Neves, Eduardo Coutinho, Glauber Rocha, Geraldo Sarno, Gustavo Dahl, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Luiz Carlos Barreto, Nelson Pereira dos Santos, Paulo César Saraceni, Paulo Gil Soares, Ruy Guerra, Sérgio Ricardo, Walter Lima Júnior e Zelito Vianna –, mas também reconhece que cineastas de São Paulo como Francisco Ramalho Júnior, Hermano Penna, João Batista de Andrade, Luiz Sérgio Person, Maurice Capovilla e Renato Tapajós se identificaram com as propostas cinemanovistas.

Também se identificando com essa estrutura de sentimento, entre setembro 1964 e março de 1965, Thomaz Farkas produziu quatro médias-metragens (*Memória do Cangaço*, de Paulo Gil Soares; *Nossa Escola de Samba*, de Manoel Gimenez; *Subterrâneos do Futebol*, de Maurice Capovilla; *Viramundo*, de Geraldo Sarno), reunidos posteriormente, em 1968, e lançados sob o título *Brasil Verdade*. Depois desse projeto, o produtor convidou, entre outros, Eduardo Scorel, Geraldo Sarno, Hermano Penna, Jorge Bodansky, Paulo Gil Soares e Sérgio Muniz para partirem para o Nordeste e realizarem, entre 1969 e 1971, documentários em curta-metragem para “divulgar e registrar autênticas tradições da cultura nordestina em vias de desaparecimento” (RAMOS, 2004: 92-93) e que fariam parte da série “A Condição Brasileira”.

Os sentimentos compartilhados pelos cinemanovistas no Rio de Janeiro não se restringiram somente a eles, mas se espalharam. Isso demonstra, portanto, a supremacia e a distinção do Cinema Novo no campo do cinema brasileiro daquela época. Era um cinema de prestígio e de poder, influenciando ao mesmo tempo em que desbancava outros movimentos e cineastas. Além da identificação com o caráter revolucionário, a aproximação de outros cineastas também resulta de uma busca por poder e por prestígio

(RIDENTI, 2005: 96). Sendo vistos como do Cinema Novo, estariam, como os seus fundadores, sendo consagrados como *autores* de um cinema moderno e de qualidade.

Quando entrevistei Maurice Capovilla, ele não titubeou em dizer que se considerava plenamente influenciado pelo Cinema Novo e que o seus filmes refletiam isso. O cineasta, que trabalhou na Cinemateca Brasileira no início dos anos 1960, em São Paulo, presenciou e participou de diversas discussões sobre os rumos do cinema brasileiro. Acreditando que “não existe um movimento cinematográfico, mas um momento histórico que se impõe para uma geração”, o cineasta comparou o cinema carioca e o paulista que contava com “autores anônimos”, salvo poucas exceções:

O que havia de cinema em São Paulo? Bom, o cinema de São Paulo é o resultado de um grande fracasso da Vera Cruz, de uma grande implosão da Vera Cruz. O cinema de São Paulo era um cinema essencialmente formalista e em todo esse período até 60 e pouco você tinha o Walter Hugo Khouri, Roberto Santos e Luiz Sérgio Person eram os grandes diretores e mais ninguém. Os longa-metragistas não existiam. Existia o cinema da Boca, de autores anônimos, e havia o movimento dos jovens diretores de curtas-metragem. E aí surge numa segunda etapa com o João Batista [de Andrade], com o [Francisco] Ramalho, que montaram uma produtora. Mas era muito pobre o movimento cinematográfico paulista comparado com o do Rio de Janeiro, para onde migraram os baianos, os mineiros, além dos cariocas. Houve um movimento inspirado no que se fazia no Rio de Janeiro. Em São Paulo, o cinema era muito pobre. Você conta nos depois quem estava fazendo cinema. O cinema paulista nunca se equiparou ao carioca. Isso você pode pegar pela quantidade de filmes, mas, principalmente, pela qualidade. Isso se explica pela herança da Vera Cruz, que custou a ser esquecida. Eu sou paulista, mas sinto muito. Não dá pra comparar.

Depois, ele me afirmou que *O Profeta da Fome* (1969) era um filme extremamente influenciado pelo Cinema Novo, mas que não teve o impacto que poderia ter por ter sido lançado num momento de desarticulação do movimento. “Esse filme tinha de ter sido lançado antes, no lugar de *Bebel, a Garota Propaganda*, de 1968, talvez”, lamentou. No filme, a “Estética da Fome” elaborada por Glauber foi o ponto de partida para Capovilla não falar da fome propriamente dita. O faquir Alikan (José Mojica Marins) trabalha num circo numa cidade do interior, come vidros, deita em pregos, e fica famoso ao bater o “recorde da fome”, passando a ser considerado um santo. A fome virou um produto da indústria cultural, tornou-se espetáculo. A fome deveria ser usada como motivação para produzir mudanças reais na sociedade e não para simplesmente entreter. Apesar desse

contraponto, ele não se considera filiado ao Cinema Marginal ou à Boca do Lixo.¹⁰ Afinal, ele procurava fazer um “cinema crítico” e que era crítico até na sua identificação com o Cinema Novo. Na mesma entrevista, o cineasta completou:

Veja bem, nunca houve um movimento de cinema da Boca do Lixo, o que havia era que a Boca do Lixo produzia, realmente, cerca de 50, 60 filmes de pornochanchada. Esse era o produto da Boca. Então, eu fico discutindo um pouco com os meninos que fizeram essa tese do “cinema da Boca do Lixo”. Nós nunca defendemos o cinema da Boca do Lixo. Ao contrário, fazia-se um cinema raivoso em São Paulo, por uma questão de estilo do cinema paulista. O João Batista [de Andrade] se considera um cineasta da Boca. Eu não me identifico porque, na verdade, nós utilizávamos os técnicos que trabalharam na Boca, mas para outros fins (entrevista ao autor, 06/02/2007).

De modo semelhante ao de Capovilla, João Batista de Andrade relata a formação do Grupo Kuatro em 1963 na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, em que junto com Ramalho e com o próprio Capovilla, cineastas em início de carreira, e com Roberto Santos e Luiz Sérgio Person, já consagrados, discutia a produção cinematográfica paulista. O cineasta chega a afirmar que o que estava se formando, naquele momento, era um “Cinema Novo Tardio de São Paulo”. A mim ele confirmou:

¹⁰ Por volta de 1969, organizou-se um grupo de jovens diretores que buscava fazer um contraponto ao Cinema Novo. Trata-se do chamado Cinema Marginal, que, por se estruturar como uma resposta à repressão política imposta pelo regime militar, particularmente após o AI-5, foi alijado das “respeitáveis” salas de exibição pela Censura Federal. Fernão Ramos (1987: 15-16) observou que a palavra “marginal” possui pelo menos dois significados. O primeiro se refere a “estar à margem de, à beira de, ao lado de alguma coisa”, ou seja, próximo e relativo à significação da palavra “margem”. A segunda forma é a de entender a palavra como “vagabundo e delinqüente” das cidades (e não o “povo do sertão”). Em suma, a primeira fase do Cinema Novo voltou-se para temáticas rurais como instrumento de crítica das desigualdades da modernidade periférica do capitalismo brasileiro, mas a partir do impacto do golpe de 1964 houve a tendência a encarar “a essência do Brasil” como algo ligado às questões urbanas, tendo como exemplos disso os filmes *São Paulo S/A*, de Luiz Sérgio Person, e *A Grande Cidade*, de Cacá Diegues. Entretanto, como se decretassem a falência do projeto cinemanovista, surgem novos cineastas que, defendendo um Cinema Marginal, procuraram construir representações mais radicais do espaço urbano - e de sua falência. Nesse momento, foram realizados os filmes de Ozualdo Candeias [*A Margem* (1967)], de Rogério Sganzerla [*O Bandido da Luz Vermelha* (1968)], de Andrea Tonacci [*Bang-bang* (1970)], de Júlio Bressane [*O Anjo Nasceu* (1969) e *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969)], de João Batista de Andrade [*Gamal, o Delírio do Sexo* (1970)], e de Maurice Capovilla [*O Profeta da Fome* (1970)], embora esses dois últimos cineastas não mantivessem articulação direta com aquele movimento. Diferente do Cinema Novo, o Cinema Marginal havia trocado a subversão pela transgressão, pelas personagens e temáticas marginais – prostitutas, bandidos, mendigos, assassinos – circunscritos ao centro decadente da cidade de São Paulo. A “Boca do Lixo”, no bairro Santa Efigência, uma região do centro da cidade de São Paulo caracterizada pelo meretrício e pela violência, entre o final dos anos 1960 e a década de 1980, teve seus cortiços transformados em produtoras e foi um dos maiores pólos de produção cinematográfica do país, realizando, inicialmente, os “filmes marginais” e, posteriormente, as pornochanchadas. Sobre o Cinema Marginal, consultar Ferreira (2000) e Ramos (1987). Em relação às pornochanchadas produzidas na Boca do Lixo, ler Abreu (2006).

Me considerava um iniciante influenciado pelo Cinema Novo, de uma geração muito próxima, por isso chamo de “Cinema Novo Tardio”. O pessoal do Rio era mesmo muito fechado: eu era um dos poucos (pouquíssimos) que mantinha uma relação mais estreita com alguns deles: Leon, Joaquim e Zelito, principalmente. Eu disse “mais estreita”, nada mais do que isso, embora tivesse cultivado uma certa amizade, principalmente com esses citados (entrevista ao autor, 17/01/2007).

Mesmo com essa expansão do movimento, o incipiente sistema cultural “artista-obra-público” não conseguia a popularidade esperada, mas, ao contrário, cada vez mais que se limitava ao jovem estudante universitário como produtor e receptor, artista e público. As obras não tiveram impacto popular. Como percebe Marcos Napolitano (2001a: 104), apesar de os filmes terem tido a intenção de conscientizar o povo ao mostrar as profundezas do Brasil, foram mais representativos entre seus pares. Assim sendo, num tempo de consolidação da lógica da indústria cultural e da expansão dos seus segmentos, surgia a vontade de “ir ao mercado”, impulsionada pelo golpe militar de 1964 e, principalmente, pelo Ato Institucional nº 5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968. O autor prefere o verbo “impulsionar” para enfatizar que a discussão da conquista do povo dominava os debates dos artistas engajados desde o final dos anos 1950. O “segundo golpe”, porém, recrudesceu a repressão às expressões artísticas contraditórias ao regime. Não se podia tratar das mazelas do Brasil em tempo de “milagre”. Tinham de ser buscadas novas formas de representação do popular e de comunicação com o povo que poderiam ser aceitas na época, algo que cerceou a liberdade na produção cinematográfica.¹¹

Para sobreviver dentro de um novo contexto, os cinemanovistas começaram a optar por combinar a tradição erudita com a comédia popular, definindo um modo de análise social que passa a não ter mais a ansiedade de promover efeitos imediatos de conscientização popular para o levante revolucionário, já que a ânsia por uma política de “atingir o público” repercutiu na produção de “comédias desajeitadas” como *A Garota de Ipanema* (1967), de Leon Hirszman, e *El Justiceiro* (1966), de Nelson Pereira dos Santos, além da exaltação feita por Glauber Rocha de *Todas as Mulheres do Mundo* (1967), de Domingos Oliveira, como um filme pertencente ao Cinema Novo (XAVIER, 2001: 61).

¹¹ Para entrar nos detalhes acerca da censura ao cinema brasileiro daquele período, consulte Simões (1999) e, principalmente, Pinto (2001), em que há uma análise sistemática de filmes censurados, da cobertura da imprensa sobre esses eventos, dos pareceres dos censores e de entrevistas com cineastas censurados realizadas pela própria autora.

O Cinema Novo não resistiu ao impacto da ditadura militar e se desmantelou em projetos individuais, voltando-se para si próprio, para seus realizadores e para o seu público – jovem estudante de esquerda (SALES GOMES, 1996: 103-104) –, por ter se assustado com o momento sombrio por que passava o país e se decepcionado ao perceber que houve uma “perda de contato com o povo” que limitou a arte engajada a um circuito de espetáculo, em que só era possível um “simulacro de militância” que já não tinha forças para promover mudança alguma (HOLLANDA, 1992: 31). Nesse momento de fragmentação, são produzidos filmes que repensam o papel dos artistas e intelectuais de esquerda como *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, e *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni.

Destarte, os cineastas, assim como outros artistas de esquerda tiveram de escolher novos caminhos para produzir arte. Ridenti (2005: 98) assim os identifica:

A ditadura, entretanto, tinha ambigüidades, com a mão direita punia duramente os opositores que julgava mais ameaçadores – até mesmo artistas e intelectuais –, e com a outra atribuía um lugar dentro da ordem não só aos que docilmente se dispunham a colaborar, mas também a intelectuais e artistas de oposição. Concomitante à censura e à repressão política, ficaria evidente na década de 1970 a existência de um projeto modernizador em comunicação e cultura, atuando diretamente por meio do Estado ou incentivando o desenvolvimento capitalista privado.

Na próxima seção, discuto, a partir da aproximação de cineastas do Cinema Novo com o Estado militar, representado pela Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), o impacto do desenvolvimento da indústria cultural na produção cinematográfica tida como autônoma.

1.3. No ritmo da industrialização da cultura

É uma tarefa bastante difícil e polêmica definir o período em que a lógica da indústria cultural se tornou hegemônica no país. O primeiro trabalho a se aventurar de modo mais sistematizado nesse debate é *A moderna tradição brasileira*, de Renato Ortiz, publicado em 1988. O autor avisa, porém, que o tema é indissociável das discussões acerca da identidade nacional brasileira. Acompanhando a disseminação de uma “mentalidade capitalista” nos empresários e produtores culturais desde o final do século XIX, Ortiz (2001: 113) anota que a partir do momento em que o Estado militar tomou, de forma mais

contundente, a questão cultural para si é que se pode falar da consolidação da produção industrial de bens culturais.¹² Ele explica:

Se os anos 40 e 50 podem ser considerados como momentos de incipência de uma sociedade de consumo, as décadas de 60 e 70 se definem pela consolidação de um mercado de bens culturais. Existe, é claro, um desenvolvimento diferenciado dos diversos setores ao longo desse período. A televisão se concretiza como veículo de massa em meados de 60, enquanto o cinema nacional somente se estrutura como indústria nos anos 70. O mesmo pode ser dito de outras esferas da cultura popular de massa: indústria do disco, editorial, publicidade etc. No entanto, se podemos distinguir um passo diferenciado de crescimento desses setores, não resta dúvida que sua evolução constante se vincula a razões de fundo, e se associa a transformações estruturais por que passa a sociedade brasileira.

Retomando argumento de livro anterior, *Cultura brasileira e identidade nacional*, publicado pela primeira vez em 1985, Ortiz (2003: 79-126) afirma que, desde o golpe de 1964, há a preocupação na produção e na organização da cultural, que só pode ser comparada ao Estado Novo, em que foram criados em 1937 o Instituto Nacional do Livro (INL) e o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), entre outras instituições. Os governos militares do pós-1964, empenhados em forjar uma integração nacional, criaram

¹² Além da obra de Ortiz, existem trabalhos que recuam ainda mais na história do Brasil recente para perceberem a formação da indústria cultural. Nelson Werneck Sodré (1999) e Marialva Barbosa (2000) consideram que em meados do século XIX já existiam jornais funcionando sob a lógica industrial, como o *Jornal do Commercio* (1827). Juarez Bahia (1990) aponta para as duas primeiras décadas do século XX como os primórdios da entrada do jornalismo numa fase em que a lógica empresarial impera, quando são lançados títulos como *Folha de S. Paulo* (1921), *O Globo* (1925) e *O Cruzeiro* (1928). Na sua vez, Gisela Godenstein (1987) analisa e compara as trajetórias dos jornais *Última Hora* (1951) e *Notícia Populares* (1963) e demonstra como foram utilizadas técnicas da indústria cultural para o aquecimento de lutas políticas de que foram expressões. Partindo dessa perspectiva, Ana Paula Goulart Ribeiro (2007) estuda o processo de modernização da imprensa carioca dos anos 1950, em que os pressupostos do jornalismo norte-americano são tomados como modelo e em que são implementadas mudanças nas empresas e nos textos, além de ser o momento em que se deu a profissionalização dos jornalistas e se constituiu todo um ideário sobre o fazer jornalístico. Concentrando a sua análise nos jornais *Diário Carioca* (1928), *Última Hora*, *Tribuna da Imprensa* (1949) e *Jornal do Brasil* (1891), a autora não esquece de mencionar que, se naquele momento são mais salientes os sinais da emergência da lógica da indústria cultural no país, o fenômeno, de fato, consolida-se sob a égide do Estado militar, depois do golpe de 1964. No caso do rádio, Lia Calabre (2002) atribui o seu apogeu em termos industriais aos anos 1940 e 1950 – a “época de ouro”. José Mário Ortiz Ramos (1983) chama a atenção para o fato de a consolidação da indústria cinematográfica nacional ter sido colocada como um problema de Estado desde os anos 1950. Esses estudos enfatizam a lógica empresarial dos meios de comunicação, suas estratégias mercantis na apropriação (e na submissão) de todas as práticas de produção de cultura existentes e também os mecanismos de consagração dos produtos dela que são por ela e dentro dela engendrados. São abordagens (inclusive a de Ortiz) que, de diferentes modos, relacionam-se àquilo que Bourdieu (2005: 136) entende por indústria cultural: o sistema de produção cultural que, fundamentalmente, obedece aos imperativos da concorrência pela conquista do mercado, ao passo que a estrutura de seu produto decorre das condições econômicas e sociais de produção.

diversos órgãos: a Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel), em 1965; o Conselho Federal de Cultura (CFC) e o Instituto Nacional de Cinema, em 1966; o Ministério das Telecomunicações, em 1967; a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), em 1969; e a Fundação Nacional de Arte (Funarte), em 1975, foram alguns deles. Esses órgãos contribuíram para o aumento do volume e da dimensão do mercado de bens culturais, sem igual em qualquer época anterior àquela.

É nesse momento, por exemplo, que cineastas provenientes do Cinema Novo estabelecem relações com a Embrafilme, assumindo cargos, pressionando pela adoção de determinadas políticas e se beneficiando delas. O aparente paradoxo dessa aproximação é desfeito pela análise de José Mário Ortiz Ramos (1983). O autor discorre sobre o fato de a “esquerda cinematográfica”, desde os anos 1960, acreditar que o grande responsável pelo desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira deveria ser o Estado, promovendo sanções aos interesses do capital internacional e investindo numa produção nacional e subdesenvolvida e não na colonizada, acusada de imitar os filmes de Hollywood.

Criada em 1969, a Embrafilme ficou responsável pelo financiamento, co-produção e distribuição de filmes brasileiros. A partir de 1974, assume a direção da empresa Roberto Farias, tendo Gustavo Dahl como diretor de comercialização, o que possibilitou a dominância de cineastas do Cinema Novo na conquista dos benefícios, reforçando a autoridade e o prestígio que foram sendo a eles imputados ao longo de suas trajetórias. Mas eles não estiveram isentos das mudanças. Sob essa nova lógica de produção, os cineastas de esquerda aproximaram a denúncia social do entretenimento como única maneira de fazer com que a arte cinematográfica nacional-popular sobrevivesse. Tal relacionamento intenso continuou na gestão de Celso Amorim (1979-1982).

Acontece, porém, que o envolvimento desses cineastas com a Embrafilme, como destaca Marina Soler Jorge (2002), não condicionou meramente a aceitação da visão cultural oficial, mesmo que a intenção maior deles tenha sido a de atingir o público que não havia conquistado na década anterior. Apesar da ênfase na produção de “filmes populares”, os ex-cinemanovistas não tinham a intenção de produzir pornochanchadas, mas “filmes culturais”. As produções, além da censura do governo, sofriam a censura do “potencial de mercado”. Normalmente, eram aprovados os projetos que tivessem “um forte apelo popular”. Jorge (2002: 66) completa: “É importante atentarmos para o que, no

relacionamento dos ex-cinemanovistas com o Estado, orientou uma perigosa forma de censura: a intolerância contra a chamada *pornochanchada*". A autora percebe que tal rótulo foi uma estratégia de diferenciação por parte daqueles cineastas, que demonstravam "desprezo imediato" por aquilo que não havia sido por eles produzido.¹³ Assim, operava-se uma consagração do que era tido como "mais culto" em relação à esfera erudita, que serviu como escala em relação à qual os gostos e as pessoas deveriam ser aferidos (ORTIZ, 2006: 186). Desse modo, todos aqueles que não haviam compartilhado as propostas cinemanovistas não mereciam lugar de destaque nas discussões sobre os caminhos do cinema nacional.

Os filmes dos ex-cinemanovistas que ganharam as telas trouxeram novas abordagens para temas antigos: a crença na proteção das divindades da Umbanda frente aos problemas enfrentados por um rapaz egresso da Bahia e morador de Caxias no Rio de Janeiro esteve presente em *O Amuleto de Ogum* (1974), de Nelson Pereira dos Santos; os conflitos travados por um casal pobre que tem de dividir a mesma casa são retratados por *Guerra Conjugal* (1975), de Joaquim Pedro de Andrade; e a relação tensa entre uma família de classe média e pedreiros no microcosmo de um apartamento da Zona Sul do Rio de Janeiro em *Tudo Bem* (1978), de Arnaldo Jabor.

De certo modo, o projeto oficial de integração nacional do governo repercutia na Embrafilme pela adoção de uma preocupação com o mercado, com o público e com o lucro, no sentido de evitar qualquer tipo de elitismo, de erudição, que, antipopular, impediria a conquista de grandes platéias. *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de

¹³ Celso Amorim (1985: 139-140), ao tratar da redução do prejuízo da Embrafilme de quase 40% do valor ativo em 1978 para cerca de 13% em 1981, numa carta publicada no *Jornal do Brasil* de maio de 1982 e reproduzida em seu livro, afirma que a melhora financeira da empresa não se deu pelo investimento em filmes populares e comerciais, em "pornochanchadas", pelo contrário: "E, diga-se de passagem, essa melhoria da performance financeira não foi conseguida através do sacrifício de filmes de caráter cultural em favor de filmes mais comerciais. Ou como será que se imagina que foram obtidos os 22 prêmios e distinções internacionais a que generosamente se refere o artigo? Com pornochanchadas? E quanto à concentração de recursos no lançamento de filmes mais voltados para o mercado, em detrimento supostamente das produções culturais, eu perguntaria: filmes como *Bye Bye Brasil* [de Cacá Diegues, lançado em 1979], *Gaijin* [de Tizuka Yamazaki, lançado em 1980], *Pixote* [de Hector Babenco, lançado em 1981] e *Eles Não Usam Black-Tie* [de Leon Hirszman, lançado em 1981], todos com volumosas despesas de lançamento, não são culturais? E *A Idade da Terra* [de Glauber Rocha, lançado em 1980] em relação ao qual o *JB* publicou, à época da morte de Glauber, uma citação do próprio autor, que até guardo como troféu maior da minha gestão? Realmente, na minha gestão, por força da situação financeira do país, mas também por convicção de que é preciso, gradativamente, reduzir o paternalismo estatal em relação à criação artística no campo do cinema, a Embrafilme foi, ou procurou ser, rigorosa na seleção dos projetos. Mas esse rigor não procurou privilegiar o comercial em detrimento do cultural".

Andrade, *Toda Nudez Será Castigada* (1972), de Arnaldo Jabor, *Quando o Carnaval Chegar* (1972) e *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, e *Tendas dos Milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos, foram produzidos sob lógica, apesar de em muito escaparem em relação à temática e à abordagem, tanto que foram censurados. O filme de Joaquim Pedro foi o maior sucesso de público conseguido por um cinemanovista, especialmente por causa de sua ligação com a chanchada. Seu protagonista era Grande Othelo.

Impressionada com esses filmes, Hollanda (1992: 92) lamenta que os cineastas do Cinema Novo, que haviam produzido obras extremamente críticas e questionadoras da sociedade nos anos 1960, na década posterior, tenham se limitado a aderir à política cultural do Estado. A arte nacional-popular, uma questão revolucionária, havia passado a ser um parâmetro de mercado, que, no lugar de mostrar fenômenos contraditórios, preferia os estereótipos. A autora enxerga uma ingenuidade no processo: os artistas acreditavam que, entrando no sistema, poderiam transformá-lo, quando, na verdade, estavam abastecendo-o de produtos “maduros” e “qualificados” e que permitiam a conquista de públicos “mais sofisticados” para os filmes da Embrafilme. Para ela, o sistema foi capaz de absorver e de amortecer todo tipo de contestação política. “As obras engajadas vão-se transformando num rentável negócio para as empresas da cultura: a contestação, integrada às relações de produção cultural estabelecidas, transforma-se novamente em reabastecimento do sistema onde não consegue introduzir tensões”, decreta Hollanda (1992: 93).

Tal percepção denuncia o envolvimento cada vez mais intenso entre artistas de esquerda e a indústria cultural, caracterizando-o como uma desvirtuação das propostas por eles defendidas nos anos 1960. Após aqueles “incríveis anos” os produtos culturais perderam o seu “espírito revolucionário”. Todavia, mesmo tendo isso como uma premissa, duvido que a contestação presente no “sistema vigente” não introduzia nenhuma tensão. Ao contrário, elas produziram tensões de outras ordens. Não eram mais revolucionárias no sentido de outrora, mas poderiam oferecer, de alguma forma, resistência ao *status quo* num momento de frustração (não houve uma revolução de esquerda) e de repressão causado pela implementação e pela consolidação do Estado militar, quando foi preciso encontrar novos caminhos para a produção artística.

Filmes como *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, *São Bernardo* (1970), de Leon Hirszman, *Bye Bye Brasil* (1979), de Cacá Diegues, *A Idade da Terra* (1980), de

Glauber Rocha, não se afinaram tão fielmente à ordem vigente, apesar de terem contado com a colaboração da Embrafilme. Mesmo que a autora tenha apontado para a relevante questão da despolitização – o “desengajamento” da esquerda –, é preciso pontuar que o compromisso em focalizar – e criticar – a realidade brasileira sofreu transformações, mas continuaram existindo, mesmo sem a bandeira revolucionária. Por isso, pergunto-me se é possível falar da inexistência de tensões observando unicamente a apropriação dos cineastas sem analisar o que eles produziram, como vivenciaram aquelas novas relações e como tiveram seus trabalhos reconhecidos, desconsiderando, assim, muitos acontecimentos da história, para tratar de uma pequena parte deles.

Naquela afirmação de Hollanda, há uma certa aceção do conceito de indústria cultural como foi formulado por Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985: 114), para quem a sua existência não passa de um negócio e que os produtos advindos dela só servem para difundir “uma ideologia destinada a legitimar o lixo cultural que propositalmente produzem”. Desse modo, o fato de a indústria cultural ter levado de maneira desajeita a arte para a esfera do consumo, uma vez que a primeira é extremamente inflexível em relação à variação de estilos e à liberdade da autoria, havia produzido “o mais do mesmo”, conferindo a tudo um ar de semelhança, como argumentam Adorno e Horkheimer (1985: 123).

Todavia, o conceito de indústria cultural formulado pelos autores tem uma dimensão muito mais ampla do que essa. Adorno e Horkheimer o formularam como reação ao desenvolvimento da racionalidade técnica em oposição à contemplação da verdade. O Esclarecimento, acontecimento definidor da Modernidade, teria se fundado num paradoxo: a vontade de dominar a Natureza pelo homem por meio da técnica (e não do conhecimento) permitiu que fossem criados um maior número de aparatos que dominam o próprio homem no lugar de libertá-lo. O desenvolvimento da lógica da indústria cultural é, portanto, o apogeu da anulação do sujeito autônomo e a validação do indivíduo passivo. O homem, assim, tornou-se instrumento da indústria tanto como produtor tanto como consumidor; tornou-se objeto do capital.

Apesar de reconhecer como extremamente problemático o entendimento da cultura de massa como monolítica, inferior e produtora de consumidores passivos em contraste da “arte autêntica” superior, clássica e lugar onde os sujeitos contestam a sociedade e

promovem uma emancipação artística, Kellner (2001: 46-47) não desconsidera a relevância da teoria de Adorno e Horkheimer. Para ele, esses dois pensadores da Escola de Frankfurt fornecem um modelo integral que transcende as divisões contemporâneas nos estudos de mídia, cultura e comunicações e dissecam a interconexão entre cultura e comunicação nas produções que reproduzem a sociedade existente, apresentando de modo positivo as normas e práticas sociais e legitimando a organização capitalista da sociedade. Definitivamente, são contribuições que não podem ser esquecidas.¹⁴

Entretanto, não se deve acreditar na autonomia da lógica da indústria cultural e de seus segmentos em relação à sociedade. Se a indústria cultural constitui o social e o controla, como dizem Adorno e Horkheimer, ela também é constituída e controlada por ele. Tomando assim, o social é concebido pelo conflito, pela contradição, pela tensão. Mesmo que haja estratégias pela onipresença da unidade, de uma mesma voz, a diferença constitui a sociedade. Não é se concentrando exclusivamente na análise da indústria cultural como um sistema fechado e auto-suficiente ou na consideração exclusiva do texto e do público que são detectados os momentos de crítica e de resistência existentes. É preciso analisar produtos específicos que são produzidos e consumidos por sujeitos concretos que lutam, desejam, aceitam, negam dentro de um quadro de condições, situações e interações específicas. Acreditar que todas as diferentes experiências culturais são totalmente controladas, determinadas e previstas pela ordem social vigente numa época é quase remontar à metáfora do gênio maligno, ao mesmo tempo em que confiar na contestação constante dos produtores e dos consumidores das mídias é praticamente confirmar que vivemos numa sociedade anômica.¹⁵

Destarte, é preciso voltar a um conceito fundamental de Antonio Gramsci: o de hegemonia. A constituição de uma hegemonia é um processo demorado que ocupa os diversos espaços da cultura. A hegemonia é produzida por uma classe que lidera a construção de um bloco histórico de poder, possível somente por uma ampla e uma durável aliança de classes e grupos díspares da sociedade. A maior estratégia da hegemonia é sua capacidade de unificar por meio da ideologia um bloco social essencialmente heterogêneo.

¹⁴ Ao longo do trabalho, mesmo que use denominações como “meios de comunicação”, “mídia” ou “veículos de comunicação”, dotadas de um sentido neutro, elas são entendidas como indústria cultural e com o sentido forte que lhe é atribuído pela interpretação de Kellner (2001).

¹⁵ Para um panorama da variedade de posições teóricas no campo dos Estudos Culturais que lidam com a questão da resistência, consultar Freire Filho (2007b: 13-28).

Empenha-se, então, na articulação das diferentes forças e no impedimento da existência de um conflito entre elas que impeça a manutenção do sistema ideológico em vigor.

Ali, está presente a idéia de que a política não se exerce somente, nem prioritariamente, pela coerção, mas pelo consenso, pelo compartilhamento de valores, visões de mundo, conceitos éticos e morais e padrões comportamentais. A cultura é um instrumento de força política. Nesse sentido, a cultura compartilhada sedimenta e possibilita a dominância de um grupo sobre o conjunto da sociedade. É no terreno da cultura em que os diferentes grupos sociais disputam a hegemonia. Para entender isso, há que se “estudar concretamente, em um determinado país, a organização cultural que movimenta o mundo ideológico e examinar o seu funcionamento prático” (GRAMSCI, 1966: 29).¹⁶

Nessa perspectiva, como considera Jesús Martín-Barbero (2003: 116), o processo de produção de hegemonia não é uma imposição anterior, exterior e sem sujeitos. Ao contrário disso, preocupa-se em mostrar como uma determinada classe – ou um grupo – se torna hegemônica em relação a outras, como suas idéias, suas práticas e costumes são difundidas e preteridas pelas classes ou grupos subalternos. Como um processo vivo, a hegemonia depende constantemente de diversas estratégias, de apropriações e de concessões para se manter, uma vez que ela é sempre ameaçada por aqueles que não a tem, mas que, por ela, lutam. A contribuição de Martín-Barbero também fica interessante, se a ampliarmos para todo tipo de apropriação executada pela indústria cultural, inclusive de artistas.

Na década de 1970, muitos cineastas, em paralelo à participação na Embrafilme, vislumbram a televisão, principalmente a *TV Globo*, como um novo mercado de trabalho em tempo de dificuldades, motivados pela censura militar, pela restrição dos investimentos daquela estatal ou até mesmo pela “descoberta” da nova mídia e pelo fascínio de poder atingir um público muito maior do que o imaginado para o cinema.

Na próxima seção, ao lembrar de colaborações de cineastas de esquerda para a televisão, discorro sobre o que a crítica cultural brasileira consagrou como perspectiva de

¹⁶ Para fundamentar essa discussão, foram consultadas as seguintes obras do autor: *Concepção dialética da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 11 – 63; *Maquiavel, a política e o Estado moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968a, p. 03- 103; e *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968b, p. 03- 67.

análise quando aborda o relacionamento entre artistas da revolução e a televisão e me posiciono.

1.4. Cineastas de esquerda e a televisão

Durante a década de 1970, o contato de cineastas brasileiros com a televisão teve uma repercussão polêmica. De acordo com Ramos (2004 [1995]: 82), num momento em que o campo cinematográfico encontrava-se dividido entre cineastas identificados com o Cinema Novo ou com “projetos isolados”, como Domingos Oliveira, Sylvio Back e Walter Hugo Khouri, e aqueles que defendiam e produziam “cinema comercial”, como David Cardoso e Ody Fraga. O primeiro grupo procurava manter a “autonomia cultural e artística”, enquanto o segundo entendia a televisão como possibilidade estética e de trabalho.

É interessante notar que os cineastas que efetivamente se vincularam à televisão naquela época foram aqueles associados a um “cinema artístico”, especialmente ao Cinema Novo. Em diferentes momentos e emissoras, David Neves, Dib Lutfi, Domingos Oliveira, Eduardo Coutinho, Geraldo Sarno, Gustavo Dahl, Glauber Rocha, Hermano Penna, João Batista de Andrade, Jorge Bodansky, Maurice Capovilla, Nelson Pereira dos Santos, Neville D’Almeida, Orlando Senna, Paulo Gil Soares, Renato Tapajós, Roberto Santos, Sylvio Back, Walter Lima Júnior e Zelito Vianna trabalharam na nova mídia no mesmo momento em que outros artistas da revolução como Alfredo Dias Gomes, Armando Costa, Ferreira Gullar, Luiz Carlos Maciel, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Gianfrancesco Guarnieri também o fizeram, contrariando a postura intelectual da época, mas procurando ir onde o povo estava.¹⁷

¹⁷ Num estimulante artigo, Freire Filho (2003) estuda a relação entre literatos e mercado a partir das diferentes posturas que eles assumiram ao longo do desenvolvimento da televisão no Brasil, entre os anos 1950 e 1980. A análise de diversos artigos, ensaios, cartas, crônicas e entrevistas lhe permitiu perceber que, nos primeiros anos da nova mídia, houve um conjunto de expectativas em relação às qualidades intrínsecas e às possibilidades de criação da “mais nova expressão artística”. O *Jornal de Letras* publicava, com certa regularidade, textos que ressaltavam o papel da televisão na difusão do livro e na consolidação de um novo e estimulante mercado para o trabalho literário. Aníbal Machado, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Marques Rebelo e Orígenes Lessa tiveram obras veiculadas por *A História da Semana*, programa da *TV Rio*. Do mesmo modo, *TV de Vanguarda*, programa quinzenal da *TV Tupi*, conduzido pelo “mestre” Cassiano Gabus Mendes era tido como uma das “mais sérias e honestas pesquisas de uma linguagem especificamente de TV”, por ter adaptado clássicos da literatura mundial e, por vezes, abrir espaço para a nacional. A televisão havia adquirido o status de “oitava arte”. Nos anos 1960, a situação foi outra. Diante da generalização do consumo televisivo, as emissoras abandonaram o “formato artístico” e adotaram a fórmula “popularesca”,

Ramos (2004 [1995]) entende que a entrada daqueles cineastas na televisão faz parte da transformação do nacional-popular, que havia se tornado não mais uma questão revolucionária, mas de mercado. A televisão, num contexto de ufanismo militar, busca novos profissionais que pudessem desvincular da sua imagem a dependência da produção e do capital estrangeiros. A partir do momento em que a oposição entre um “cinema artesanal” e uma “televisão fabril” (RAMOS, 2004 [1995]: 98) se tornou cada vez menos latente, visto que a cinematografia nacional passou a adotar fórmulas cada vez mais populares para garantir o sucesso de seus filmes e acabou se submetendo aos constrangimentos das grandes produções, o trânsito entre cineastas e a televisão se tornou mais intenso.

O que se destaca nessa circulação é o fato de ela demonstrar diferentes comportamentos no momento em que se dava a consolidação da indústria cultural brasileira num contexto de ditadura militar, possibilitados pelas diferentes posições que ocupavam no setor cinematográfico. Enquanto uma “primeira geração” do Cinema Novo (Cacá Diegues, Glauber Rocha, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos) trabalhava majoritariamente para poder continuar fazendo cinema (no sentido de preservação da autoria, da expressão pessoal), mesmo sob os desígnios da Embrafilme, outros cineastas de uma “segunda geração” do movimento (Eduardo Coutinho, João Batista de Andrade, Maurice Capovilla, Paulo Gil Soares, Walter Lima Júnior), por falta de espaços, devido à nova configuração do mercado audiovisual, aceitaram convites para trabalharem na televisão, tentando continuar a “fazer cinema”, com a vantagem da assistência de um público infinitamente maior.

Fazendo lembrar a postura de Hollanda (1992), Ortiz (2001) estuda as condições que permitiram que o “nacional-popular”, conceito que nos anos 1960 tinha vocação revolucionária, passe a se despolitizar, quando absorvido pelos novos veículos de comunicação de massa, especialmente pela televisão. A preocupação dele é a de compreender em que medida o advento da indústria cultural vem modificar o panorama dessa discussão. Para ele, a televisão equaciona a identidade nacional em termos

tendo como estrelas Chacrinha, Dercy Gonçalves, Flávio Cavalcanti, Raul Longras e outros. Após as celebrações iniciais, com o predomínio do “mau gosto”, os literatos procuraram manter um certo distanciamento da TV comercial e dos prejuízos inerentes que ela lhes causaria às obras. Apesar disso, seduzidos pela possibilidade de “falar às grandes massas”, artistas de esquerda se dispuseram a “deixar o preconceito de lado” e “tentaram modificar a televisão agindo estrategicamente dentro dela”, mesmo tendo de conviver com as necessidades e as preferências dos produtores televisivos e da audiência.

mercadológicos, ao interligar consumidores em potencial espalhados pelo país. Mas isto só foi possível, principalmente, a partir dos anos 1970, quando as emissoras brasileiras começaram a aumentar consideravelmente as produções nacionais, acompanhando o ufanismo da modernização conservadora da época. É neste momento que Ortiz (2001: 179) percebe na televisão uma maciça presença de artistas da esquerda brasileira que se diziam e eram vistos como “não alienados” e como “engajados com a realidade”. Então, o autor questiona: suas obras televisivas conscientizariam o público? Ou ainda: se elas são a realidade, não haveria mais ilusão e engano? Não há mais contradição?

Ao se deparar com as declarações de Dias Gomes, no semanário *Opinião* de 26 de fevereiro de 1973, sobre o fato de ter encontrado na televisão a platéia popular que procurava com o teatro, e com o depoimento de Guarnieri sobre a sua crença de que a teledramaturgia é a arte que consegue melhor imitar o homem brasileiro e sua realidade, Ortiz (2001: 180) dispara:

O que chama a atenção no discurso que justifica esse tipo de produção é que as razões de mercado se encontram encobertas, legitimadas por uma perspectiva superficialmente política e nacionalista. Política, porque muitos intelectuais da televisão, provenientes dos movimentos culturais dos anos 50 e 60, carregam com eles a mesma ideologia sobre o “povo alienado”, só que agora aplicado a um contexto inteiramente deslocado. (...). Nacionalista, na medida em que a proposta de construção de uma linguagem, de uma dramaturgia brasileira, encontra na televisão um espaço para se realizar.

Para o autor, é preciso que sejam percebidas as contradições intrínsecas à inserção dos intelectuais de esquerda na televisão, o que só ocorre quando é posto em evidência o seu caráter essencialmente mercadológico. Dessa maneira, não se pode ter a ilusão de que os programas escritos ou dirigidos por eles eram um prolongamento das utopias que os orientavam em décadas anteriores. Na televisão, seria impossível haver um trabalho político, no sentido de engajamento e de transformação social, voltado para as massas. Nessa nova conjuntura, as categorias revolucionárias conformaram-se como uma nova função de justificadora do funcionamento da indústria cultural. Nesse momento, parece haver uma retomada da clássica distinção entre utopia e ideologia proposta por Karl Mannheim (1950). Lá, a primeira aparece relacionada à promoção de mudanças, enquanto a outra aparece como a que produz a conservação e a reprodução da ordem. Ortiz (2001: 181), assim, denunciou:

Os intelectuais do nacional-popular não perceberam é que eles são presas de um discurso que se aplicava a uma outra conjuntura da história brasileira, e são, portanto, incapazes de entender que a ausência da contradição os impede inclusive de tomar criticamente consciência da sociedade moderna em que vivem.

Como está explícito neste trecho, o autor não titubeia em defender a noção de ideologia no sentido de “falsa consciência”. Ele pressupõe a existência de um universo autônomo, separado da realidade, que é a ilusão. A contradição, neste sentido, só seria resultado do enfrentamento entre o real e o ilusório. Nessa concepção, não se pode aceitar que o realismo das obras dos artistas da revolução que foram para a televisão é idêntico à realidade da sociedade, pois afirmar isto é acreditar que a identidade nacional tenha se efetivado. Aqueles artistas não haviam atentado para tal problema. Ao deixarem tal oposição de lado, a própria noção de alienação perdeu todo o sentido. Sendo assim, na televisão eles estavam alienados por acreditarem no poder transformador daquela indústria.

Como demonstrei, na crítica de Ortiz (2001) à entrada de artista da revolução na televisão, há uma certa acepção de ideologia. Lá, além de “falsa consciência”, quando ela estava relacionada a posicionamento (“visão de mundo”), era vista como um fardo do qual os artistas da revolução não poderiam se livrar. Lamenta-se, então, que o abandono de certas posturas utópico-revolucionárias tenha sido inevitável, quando eles foram cooptados pela televisão.

O que mais me incomoda é que as afirmações sobre a alienação dos “novos colaboradores da ordem” elaboradas por Ortiz foram feitas ignorando uma metodologia de coleta e de análise de documentos mais sistematizada. Só é citado apenas um texto de Dias Gomes e um depoimento de Guarnieri, como vimos. A maior quantidade de textos (da imprensa e da televisão, propriamente) traria, certamente, uma variedade de posições (difíceis de dicotomizar) sobre como eles lidaram com a nova situação.

A perspectiva desenvolvida por Ortiz fez história. Num artigo, Sergio Miceli (1994) estuda a situação peculiar que o Brasil vive como país exportador oriundo da periferia capitalista. Para ele, retomando a discussão feita por Ortiz (2001: 182-212), o país é exportador de diversos produtos agrícolas e de matérias-primas que prescindem de um processo industrial mais complexo, mas também exporta programas televisivos e filmes em longa-metragem que, em muitos casos, requerem bastante sofisticação estética e tecnológica. Miceli concluiu que o sucesso nacional e internacional dos produtos da

indústria cultural brasileira, especialmente nas décadas de 1970 e de 1980, devia-se a uma política de recrutamento de membros de uma geração de artistas comprometidos com a ética e a estética de esquerda, que estavam mais habilitados a fabricar bens culturais mais afinados com os padrões de gosto dos públicos metropolitanos. Os recrutados, pela sua formação acadêmica, artística, intelectual ou técnica, seriam responsáveis pela criação e pelo domínio de uma linguagem de enorme êxito, como no caso das telenovelas. Por não ter se concentrado na análise dos produtos assinados pelos artistas daquela geração, seu texto causa uma impressão semelhante ao de Ortiz: a de cooptação. Na televisão, particularmente, aqueles artistas e suas obras estavam agregados a um projeto muito maior, dos militares e dos empresários, mas, em pouca parte ou em parte alguma, aos deles.¹⁸

Apesar de não se deter longamente em explicar a sua hipótese, Miceli deixa como questão latente que no investimento em uma produção “nacionalista” estava a busca pela qualidade dos produtos. Naquele momento, por terem produzido uma arte nacional-popular, aqueles artistas eram dotados de capital simbólico (prestígio, status, legitimidade, poder) de extrema valia nas trocas culturais e comerciais, conferindo, ao mesmo tempo, maior notoriedade para eles próprios e para a televisão. Isso se deu porque, como nos diria Bourdieu (2002; 2005), eles vinham sendo constantemente classificados, distribuídos e autenticados a partir do volume de capital que estavam acumulando em relação aos outros que faziam parte ou não daquele grupo. O compartilhamento de sentimentos revolucionários era, sem dúvida, elemento de distinção e de conferência de legitimidade para tratar do Brasil. A “cultura de esquerda”, ao se tornar a mais apropriada para o consumo erudito, corou seus artistas como distintos.¹⁹

¹⁸ Tradicionalmente, na abordagem da participação política, a *cooptação* tem sido usada em oposição à *representação*. Enquanto a primeira implica uma atuação débil, já que desprovida do sentido original de luta (o indivíduo ou grupos cooptados passam a legitimar a ordem social vigente), a segunda corresponde à manutenção da “voz própria”, a uma atuação independente.

¹⁹ Como deixarei evidente, a apropriação que faço da teoria social de Bourdieu se dá numa maneira muito próxima à feita por Eagleton (1997: 140-142): tomar a obra do autor como uma “teoria da ideologia na prática”. Assim como as contribuições de Gramsci com o conceito de hegemonia, de Bakhtin com o de ideologia do cotidiano e de Williams com o de estrutura de sentimento foram trazer as ideologias para a terra, para as práticas e relações concretas e cotidianas, colocando o foco nas lutas entre indivíduos (não apenas entre Estados e instituições) com diferentes posições ideológicas, tomando-as como matrizes de interpretação enraizadas em grupos sociais concretos cujas diferenciações são expressões da própria organização social, Bourdieu com conceitos como distinção e capital simbólico também espantou os espectros de uma concepção da ideologia como arraigada unicamente ao cognitivismo (à questão da “falsa” consciência) e partiu para o historicismo, reconhecendo que as disputas são travadas por desiguais, por diferentes, por dominantes e dominados, vencidos e vencedores, que não estão nunca em situação cômoda ou fixa, mas que, por conta dos

Para Bourdieu (2002), a distinção se constrói a partir do que cada grupo mostra de si mesmo e de como isso remete à incorporação mental coletiva de esquemas de percepção e de reconhecimento de categorias vinculadas a um grupo ou a um indivíduo, desembocando na encarnação de uma identidade social capaz de representar as pessoas de uma maneira individual ou coletiva. É daí que provêm as constantes lutas por classificações, reclassificações e desclassificações atribuídas a indivíduos de dentro e de fora de um campo e também por indivíduos de fora do campo em relação aos de dentro. A distinção é, enfim, relacional, é um ganho ou uma perda de capitais que se dá no convívio e nas disputas com outros. É mais distinto aquele grupo ou indivíduo que mais acumula capitais em sua trajetória e que mais é capaz de negociar com altas “taxas de câmbio”. Presente, de modos particulares, em todo terreno de disputas, está a concorrência pela legitimação cultural (consagração propriamente cultural). É a vitória nessa concorrência, por exemplo, que concede ao artista o direito de legislar com exclusividade sobre aquilo que lhe é próprio: a forma e o estilo de suas obras. Quanto maior a legitimidade cultural, maior é a distinção.

Nesse sentido, é interessante notar que recentes trabalhos acerca da censura às expressões culturais no Brasil, como o organizado por Maria Luiza Tucci Carneiro (2002) e o escrito por Creuza de Oliveira Berg (2002) não tratam das ações sofridas por artistas populares ou “cafonas”, como foram classificados Agnaldo Timóteo, Odair José, Waldick Soriano e Nelson Ned. Na sua vez, Paulo César Araújo (2002) expõe que aqueles artistas, acusados de aderirem à cultura oficial durante a ditadura militar, foram mais censurados do que os artistas de esquerda reconhecidos como formadores da Música Popular Brasileira (MPB) naquela época, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Geraldo Vandré.

Num de seus livros, Napolitano (2001b: 91), influenciado por Ortiz, mostrou como um conjunto de representações simbólicas do Brasil e de seu povo (e que até hoje estariam em nossas consciências) são originárias da formação da moderna indústria cultural brasileira. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)* demonstra como as forças conservadoras do Estado militar e da indústria cultural tornaram possível a convivência de

conflitos, assumem posições móveis, relacionais e intercambiantes num dado processo histórico específico. Dessa maneira, o legado de Bourdieu é usado para que se possam estudar as *microestruturas* da ideologia presentes na vida cotidiana.

elementos da cultura de elite e da popular na construção de projetos para o Brasil. Ao admitir a existência de uma “interpenetração dos sistemas culturais”, o autor não se surpreende com a contribuição de artistas ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) – Dias Gomes, Vianinha e Paulo Pontes – para a “revolução das novelas na telinha”, que ganharam estilo, linguagem e temática cada vez mais realistas e críticas da sociedade brasileira. Ele lembra de novelas de Dias Gomes, como *Bandeira 2* (1971/1972), *O Bem Amado* (1973) e *Saramandaia* (1976), em que eram retratados, de maneira irônica ou séria, mas sempre revestidos de crítica, tipos populares e problemas sociais presentes no Brasil. Também se recorda dos episódios dirigidos e escritos por Paulo Pontes e por Vianinha para *Casos Especiais* e do seriado *A Grande Família*, também sob responsabilidade da dupla na *Rede Globo* entre 1973 e 1975.

Afastando-se da interpretação de Ortiz, Napolitano (2001b: 90) faz questão de ressaltar que o “Padrão Globo de Qualidade”, desenvolvido ao longo dos anos 1970 pela emissora carioca, não impossibilitou a existência de “profissionais sérios e nem sempre comprometidos com a ditadura” que tentavam promover nos telespectadores reflexão. Ele, então, distancia-se dos críticos que viam em tal padrão somente a antítese da realidade brasileira, miserável e subdesenvolvida. Napolitano não acredita que a televisão unicamente mascarava o Brasil cheio de contradições e desigualdades quando criava programas belos, assépticos e ufanistas. Para ele, na participação daqueles artistas, há momentos de contestação e de utopia.

Nas poucas páginas da biografia de Vianinha dedicadas à passagem do dramaturgo pela *Rede Globo*, Dênis de Moraes (1991: 232-238) retoma a explanação de Ortiz sobre a valorização dos programas nacionais na programação televisiva dos anos 1970 para conquistar um alto padrão de qualidade e associa a esse momento a entrada do dramaturgo na emissora carioca, mas faz uma ressalva em relação à denúncia da intelectualidade de esquerda da época sobre o fato de que artistas haviam capitulado diante das “tentações do sistema”, colocando as suas vibrações “a serviço do conglomerado Globo”:

Mesmo levando em conta as relações umbilicais da *Rede Globo* com o regime militar, é absurdo imaginar que a sua programação pudesse constituir uma fortaleza inexpugnável, um todo monolítico, uma caixa-preta revestida de barras de chumbo. Pelo contrário: as brechas existiam e existem, porque decorrem das contradições do próprio veículo. Como elevar a qualidade dos produtos da *Globo* sem recrutar mão-de-obra na

inteligência progressista, que não locupletara com o autoritarismo e zelara por seu patrimônio de criatividade? (MORAES, 1991: 236).

Criticando a primazia da abordagem sociológica dos estudos de televisão, *A épica eletrônica de Glauber* (2001), de Regina Mota, ressalta a intersemiose do cinema com a televisão para tratar da continuidade do projeto estético de Glauber Rocha, baseando-se na máxima “os meios andam aos pares” de Marshall McLuhan (1969: 71). A autora acredita que os trabalhos que privilegiaram aquela perspectiva, como o de Ortiz (2001), não são capazes de lidar com as técnicas e com as linguagens adotadas nas diferentes produções desse meio. Agindo assim, Mota (2001: 47-50) consegue perceber de maneira semelhante a Ramos (2004 [1995]: 82-90) que os cinemanovistas, ao mesmo tempo em que consideravam as possibilidades de contato com a nova mídia como enriquecimento para o cinema, não deixavam de demonstrar um certo descontentamento com a televisão como empresa, especialmente com a *TV Globo*, por sua aproximação com o Estado autoritário e pelas limitações estéticas dela advindas.

Na *TV Tupi*, entre 1979 e 1980, Glauber Rocha participou de alguns programas de *Abertura*, jornalístico criado e dirigido por Fernando Barbosa Lima que, aproveitando o momento político do final do governo de Ernesto Geisel, ousou abordar aspectos da realidade e da cultura brasileiras que há muito tempo não podiam ser discutidos. Para isso, foram convocados inúmeros intelectuais, artistas e jornalistas. Antonio Callado, Fernando Sabino, Fausto Wolf, Ziraldo, Sérgio Cabral, Villas-Boas Corrêa, Marisa Raja Gabaglia e Norma Bengell foram alguns deles.

Enfim, Mota (2001: 53-158), por meio da utilização do instrumental da semiótica do cinema, consegue estabelecer interessantes paralelos entre a produção cinematográfica e televisual de Glauber, mesmo que não seja a sua preocupação a discussão ideológica. Nesse sentido, as variações das posições políticas do cineasta no cinema e na televisão não são levadas em conta, mas se trabalha para tratar de uma certa continuidade. A autora prefere mostrar como o cinema de Glauber já era televisual antes de estar na televisão, por fazer uso do som direto, por simular o ao vivo, por centrar-se na performance do “apresentador” e por estar suscetível à imprevisibilidade dos acontecimentos como numa reportagem, e registrá-los. *Câncer* (1972), *Claro* (1975), *Di Cavalcanti* (1977) e *A Idade da Terra* são exemplos disso.

Na sua vez, Celso Frederico se mostrou simpático à interpretação presente em *A moderna tradição brasileira*. O artigo “A política cultural dos comunistas” (1999), ao se deter à análise da hegemonia do Estado e da indústria cultural na construção da identidade nacional, toma como ponto de partida o Ato Institucional de número 5 (AI-5) de 1968. Para Frederico, estendendo a análise de Schwarz (1969), a relativa hegemonia da esquerda na cultura brasileira anterior àquele ano foi substituída pela crescente intervenção do governo que, além de censurar, neutralizava a ação dos artistas de esquerda ao expandir a sua política cultural – expansão de estatais voltadas para a produção e difusão da cultura nacional. Desse modo, muitos dos artistas que gravitavam em torno do PCB passaram a sobreviver às custas da aceitação dessa nova lógica, apesar de quererem passar mensagens progressistas para o “grande público”. Esta vontade encontra limites, porém, na censura, na autocensura e, especialmente, nos ditames das pesquisas de Ibope, que, ao determinar o gosto do público, dizia o que ele deveria ver e o que, portanto, deveria ser feito. Neste ponto da argumentação, Frederico recorre ao mesmo trecho do depoimento de Guarnieri, já utilizado por Ortiz, para rechaçar a idéia de que as novelas da *TV Globo* haviam cumprido o projeto do CPC de fazer arte para o povo. Para o autor, esses novos tempos foram marcados por uma “confusão ideológica”, pela cooptação e por um “realismo resignado” de velhos combatentes cansados de guerra.

Também é importante notar que, no final do artigo, o autor retoma o diagnóstico de Fredric Jameson (2003), para entender o “desnorreamento da esquerda” e acaba dando mais nuances à questão. Frederico mostra que a forte presença da esquerda na cultura brasileira apenas foi possível quando ela não era um espaço subjugado pela lógica do mercado. A partir do momento em que isto acontece, a “quase autonomia”, conseguida por sua manutenção como um pólo de resistência, foi destruída pela lógica cultural do capitalismo tardio, que funde o capital ao cultural. Para ele, com a crescente mercantilização da cultura, a esquerda ficou enfraquecida e precisou reinventar o seu fazer político.

Assim, nessa integração da cultura à economia promovida pelo capitalismo tardio, tudo se torna mercadoria. O mercado, ao penetrar em todos os espaços de produção cultural, tornou-se o “terreno de luta ideológica mais crucial em nossa época” (JAMESON, 2003: 271), cuja principal força opera no sentido de legitimar conceitos como “planejamento” e “comércio” como próprios da natureza humana e, portanto, não

ideológicos. No fundo, o dilema para Jameson é como reconciliar arte e política num tempo em que mercado e mídia parecem ser a mesma coisa:

A ideologia do mercado assegura que todos os seres humanos se dão mal quando tentam controlar seus próprios destinos (“o socialismo é impossível”), e que temos sorte em poder contar com esse mecanismo impessoal – o mercado – que pode tomar o lugar da *hubris* e do planejamento humanos, e substituir de vez a capacidade de decisão dos homens (JAMESON, 2003: 280).

Walnice Nogueira Galvão (1994: 187) também contribuiu para essa perspectiva, quando compara a participação de artistas nos 1960 com o desempenho deles nos anos posteriores e observa: “As atividades culturais eram vistas como um dever político de participação, e não, a exemplo do que ocorrerá subsequente, como algo voltado com exclusividade para a profissionalização individual”. Reiterando que a fragmentação do coletivo em indivíduos fez com que as obras produzidas por aqueles artistas se tornassem cada vez mais “trabalhos para si”, a autora arremata:

Foi-se a utopia. Desfaleceu a fé na capacidade de criar o novo e a dimensão do coletivo. Em seu lugar, tem-se um país rico, de capitalismo selvagem e modernizador, a cultura recolhida a seus poucos bastiões e a televisão para todos, numa sociedade com consumo fetichizado – e com a desigualdade maximizada.

Dessa maneira, a entrada e a atuação de artistas de esquerda na televisão correspondeu a um processo de esfacelamento dos projetos coletivos de transformação social e a pulverização em condutas individuais centradas na carreira e no sucesso, objetivos extremamente articulados à “atomização reificada” da vida social (JAMESON, 1995: 24). A utopia, como um programa político radical e coletivo, teria deixado de existir, mas ainda continuaram a haver resquícios, não importando se de forma plenamente consciente ou não. Foi-se a utopia revolucionária, mas não se foi a utopia.²⁰

²⁰ No capítulo em que trata da obra de Chico Buarque, Ridenti (2000: 233) lembra que, em canções como *Construção*, gravada em 1971, havia por parte do compositor mais um interesse na “experiência formal” de criar um jogo de palavras com proparoxítonas do que em produzir um ensaio sociológico, mas também relativiza essa ausência de intenção de abordar a realidade brasileira de Chico: “Só que, conforme o próprio autor aponta [refere-se a uma entrevista publicada na revista *Status* em 1973], ele não vive isolado, carrega a vivência pessoal e a formação cultural de uma geração de classe média, politizada pela esquerda nas décadas de 1950 e 1960, que em seguida enfrentou o longo combate à ditadura, culminando no processo de democratização da sociedade brasileira, nos anos 80 e 90. Nessa medida, até quando busca o *exercício de linguagem*, intuitivamente surge um *conteúdo social*”. Pensando nisso, nos capítulos sobre Eduardo Coutinho e sobre João Batista de Andrade desta dissertação, essa questão é retomada, como também é tratada de modo mais geral no capítulo 3.

Numa resenha ao livro *A moderna tradição brasileira*, intitulada “Nacionalismo, populismo e historismo”, Sergio Paulo Rouanet faz indagações sobre o fato de a indústria cultural ter passado a mediar a relação entre o nacional e o popular a partir dos anos 1970 e afirma que isso não chega a ser um absurdo e nem algo novo. A indústria cultural havia transposto para o seu próprio universo uma legitimação válida para o seu modo de produção, corrente em países autoritários e não exclusivo à experiência brasileira. Para Rouanet, a novidade estava, portanto, no entrelaçamento de duas legitimações autônomas – a do mercado e a do nacional-popular –, funcionando como referências recíprocas, apoiando-se uma na outra. “O nacional-popular é verdadeiro, porque suas premissas são confirmadas pelo mercado e o mercado é inocente, porque não está a serviço de mais-valia, e sim de um projeto nacional-popular”, escreve o crítico.

Rouanet se pergunta, se apesar de todas as distorções, a indústria cultural não revela, até por conta de sua vulgaridade e exagero, alguns traços fisionômicos fundamentais do nacional-popular “autêntico”. Rouanet, então, resume sua posição: “O nacional-popular de mídia não é ideologia, mas crítica da ideologia, ou antes, é uma ideologia que é ao mesmo tempo mistificada como toda ideologia, e desmistificadora, porque é paródia de uma prática que não se sabe ideológica” (*Folha de S. Paulo*, 13/03/1988: 03).

Motivado por todas essas discussões, Ridenti (2000: 324) cobra uma posição diferente no estudo da atuação de artistas da revolução na televisão:

Essa relação [entre artistas da revolução e a televisão] tem sido vista ora como capitulação ideológica diante da burguesia – cuja dominação os artistas ajudariam a garantir, contribuindo para gerar uma ideologia nacional-popular de mercado, legitimadora da modernização conservadora da ordem social vigente –, ora como possibilidade de levar uma visão crítica ao telespectador, contribuindo para mudanças sociais. Entre essas duas visões opostas, parece haver espaço para uma série de nuances.

Pensando nisso, acredito ser preciso retomar a definição de ideologia como proposta por Williams (1979) e, a partir dela e do diálogo com outros autores, fundamentar a minha crítica. Para Williams, a consciência e seus produtos são sempre, embora variáveis, partes de um processo social material. Desviando da interpretação marxista tradicional,²¹

²¹ A questão da ideologia demanda muito mais do que poucas palavras. Desde que o termo foi cunhado por Antonine Destutt de Tracy, uma infinidade de interpretações foi elaborada. Todavia, a marxista ainda hoje é constantemente retomada, complementada ou refutada. Alguns trabalhos se empenharam em escrever a história do conceito. Além de optar pelo “significado forte” de ideologia (como distorção do conhecimento)

Williams (1979: 67) argumenta que empregar a ideologia como o processo de ocultação da realidade social em relação aos dominados impossibilita a análise das práticas cotidianas e concretas que escapam às forças dominantes, mesmo que em diálogo com elas. Em outras palavras: a consciência é constantemente construída na relação social entre homens, porque é vivida, praticada, mudada. Ela nunca é isolada e exclusiva. Não é um conjunto de representações empíricas e estáticas.

Ao considerar que a ideologia não pode ser trabalhada como um conceito abstrato, mas como uma prática concreta, Williams ensina que não podem ser excluídos da análise os processos materiais em que se desenvolveram os homens e as suas posições diante das transformações do mundo. A imaginação, o pensamento e a criação artística não podem ser reduzidos a meros meios técnicos de uma vida abstrata. Isso não é possível, porque a ideologia nunca está à parte do social. Então, Williams (1979: 75) reconhece que há uma

em detrimento do “significado fraco” (aquele que diz respeito a um conjunto de crenças políticas, conjuntos de idéias e valores que orientam comportamentos coletivos), Leandro Konder (2002) faz questão de não confundir a concepção marxiana (de Marx) com a marxista (daqueles que se apóiam na primeira). Em Marx, o autor resume que a origem remota da ideologia estaria na divisão social do trabalho, ou, o que é a mesma coisa, na propriedade privada e que a “distorção ideológica” deriva da fragmentação da comunidade humana, do fato de os homens não atuarem juntos sobre a realidade, e a atividade do homem se torna para ele um poder estranho, que se contrapõe a ele e o subjuga, em vez de ser por ele dominando (KONDER, 2002: 41). Ele acrescenta ainda que tal distorção não se reduz a uma racionalização cínica, grosseira ou tosca da realidade a serviço dos interesses da classe ou do grupo dominante, mas é um fenômeno que deve ser entendido dentro das relações sociais e materiais de produção de uma sociedade e não fora delas. Já Marilena Chauí (2006) afirma que a ideologia na concepção marxista é trabalhada como um dos meios usados pelos dominantes para exercer a dominação, fazendo com que esta não seja percebida como tal pelos dominados (CHAUÍ: 2006, 79) e é, portanto, o processo pelo qual as idéias da classe dominante tornam-se as idéias dominantes na sociedade como um todo, dominando o plano material (social, econômico e político) e o espiritual (das idéias). Acreditando que a consciência está indissolivelmente ligada às condições materiais de produção da existência (e são criadas a partir delas) e que ela permite que os homens produzam representações daquilo que lhes parece ser a realidade de suas condições materiais, mas é apenas como ela lhes aparece na experiência imediata, Chauí (2006: 60) afirma que Marx e Engels, em *A Ideologia Alemã*, relacionaram esse processo ao da alienação. A alienação, todavia, não é um erro de consciência, que se desvia da verdade, mas é resultado da própria ação dos homens, da própria atividade material quando esta se separa deles, quando não a podem controlar e são controlados e governados por ela (CHAUÍ, 2006: 74). Dessa maneira, a autora faz questão de diferenciar a concepção hegeliana de alienação (consequência da incompletude de dois momentos da vida e do trabalho do espírito, cindido entre a exteriorização e a interiorização; quando a interiorização não ocorre, quando o sujeito não se reconhece como produtor das obras e sujeito da história, mas toma as obras e a história como forças estranhas, há a alienação) da marxiana, em que a alienação não é do espírito, mas dos homens reais em condições reais. Por sua vez, Terry Eagleton (1997) rechaça o aprisionamento da concepção marxista de ideologia à noção de “falsa consciência”. Mesmo reconhecendo que a consciência ideológica envolve um duplo movimento de inversão e de deslocamento (as idéias ganham prioridade na vida social, ao mesmo tempo em que são desligadas dela) e é imposta pela classe dominante, Eagleton (1997: 86) acredita que a ideologia é, na verdade, uma racionalização – uma espécie de dupla motivação, em que o significado superficial serve para bloquear à consciência o verdadeiro propósito do sujeito. Ou seja, a ideologia é um processo real que deve ser entendido em sua realidade e materialidade, nas condições que possibilitaram a sua existência e nas maneiras como é mantido, reproduzido, contestado e transformado.

necessidade de não só descrever os produtos, mas também os processos de toda significação. Para isso, ele aproxima sua conceituação da distinção feita por Bakhtin (2004) entre ideológico e ideologia: “Volochinov [Bakhtin] usa ‘ideológico’ para descrever o processo da produção do significado através dos signos, e ‘ideologia’ é tomada como a dimensão da experiência social, na qual significados e valores são produzidos”.

No campo dos muitos significados atribuídos à ideologia, ²² Bakhtin (2004: 119) acrescenta que, ao lado da *ideologia formal* ou oficial, correspondente ao que é dominante e que procura se implantar como uma concepção do mundo auto-suficiente, está a *ideologia do cotidiano*, construída nos encontros e nas relações fortuitas, na vida concreta. Se a primeira é uma estrutura com conteúdos relativamente estáveis, a outra é um acontecimento relativamente instável, aberto e dinâmico. Todavia, ambas compõem uma formação ideológica completa e única, em relação essencial e fundamentalmente recíproca, num elo orgânico vivo, que demonstra o processo global de produção e reprodução social de que fazem parte. Bakhtin resume essa questão, ao observar que os sistemas ideológicos alimentam-se da seiva da ideologia do cotidiano, porque, fora dela, eles morrem, deixam de viver, não existem.

Williams (1979: 115) aproxima o aporte teórico de Bakhtin ao de Gramsci. Para ele, a hegemonia é sempre um processo vivo. Não é um sistema ou uma estrutura, mas é um complexo realizado de experiências, relações e atividades, com pressões e limites específicos e mutáveis. Como resumem as palavras dele: “na prática a hegemonia não pode nunca ser singular”. Para o autor, esta concepção pode ser aferida numa análise concreta que leve em conta uma semiótica da cultura na análise dos diferentes textos produzidos num dado processo social material.

²² Terry Eagleton (1997: 15-16) elenca dezesseis definições que estão atualmente em circulação. Ideologia pode ser: “1) o processo de produção de significados, signos e valores na vida social; 2) um corpo de idéias característico de um determinado grupo ou classe; 3) idéias que ajudam a legitimar um poder político dominante; 4) idéias falsas que ajudam a legitimar um poder político dominante; 5) comunicação sistematicamente distorcida; 6) aquilo que confere certa posição a um sujeito; 7) formas de pensamento motivadas por interesses sociais; 8) pensamento de identidade; 9) ilusão socialmente necessária; 10) a conjuntura de discurso e poder; 11) o veículo pelo qual atores sociais conscientes entendem o seu mundo; 12) conjunto de crenças orientadas para a ação; 13) a confusão entre realidade lingüística e a realidade fenomenal; 14) oclusão semiótica; 15) o meio pelo qual os indivíduos vivenciam suas relações com uma estrutura social; e 16) o processo pelo qual a vida social é convertida em uma realidade natural”.

Percebendo o entendimento que Williams faz de ideologia como hegemonia (que não é substituto do primeiro, mas que o amplia e o enriquece, dando-lhe um corpo material e uma astúcia política), Maria Elisa Cevalco (2001: 150) define:

Ideologia se apresenta, em seus diversos sentidos, como um sistema relativamente formal de valores, crenças e idéias que pode ser abstraído de um todo social, como uma visão de mundo ou de classe. Isso impede o teórico de ver que os valores e significados, os dominantes mas também emergentes, impregnam o todo social e estão mais misturado do que faz supor a descrição de uma ideologia monolítica a dominar tudo e todos. A falta de ênfase no emergente ou mesmo no meramente alternativo ao dominante, implícita tanto nas descrições da ideologia totalitária quanto nas de superestrutura determinada, pode levar o teórico a retirar-se, na descrição acurada de Williams, para uma “complexidade indiferente”.

Se a hegemonia é plural, ela é constituída por diferentes e conflitantes práticas e visões de mundo. A hegemonia somente é possível por causa da existência de alianças entre desiguais, objetivando o controle, a transformação ou até mesmo incorporar alternativas e oposições que a questionam ou a ameaçam. Ela está sempre alerta aos esforços de tudo aquilo que lhe impede o domínio. Mas a hegemonia não é capaz de abarcar de modo completo a abrangência da prática social humana, a sua energia e a sua capacidade de interação plenamente. A realidade do processo cultural sempre inclui, portanto, aquilo que está fora ou nas margens de uma hegemonia específica (WILLIAMS, 1979: 116). Se assim não fosse, não seria hegemonia. Assim o é porque algo lhe escapa. Se há o hegemônico, também há os seus outros – o dominado, o alternativo, o opositor e o contra-hegemônico. Portanto, para estudar as formações hegemônicas, não devem ser enfocadas uma cultura ou uma ideologia, mas, algo muito mais significativo, os modos de ser e as obras dinâmicas e concretas em cujo interior não há apenas continuidade e determinações constantes, mas também tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais (WILLIAMS, 2000: 29).

Ciente da vizinhança das formulações sobre ideologia elaboradas por Bakhtin, Gramsci e por Williams, Terry Eagleton (1997: 55) assim as sumariza: “Estudar uma formação ideológica é, portanto, entre outras coisas, examinar o complexo conjunto de ligações e mediações entre seus níveis mais e menos articulados”. Para aqueles dois pensadores, portanto, é preciso reconhecer o conflito potencial entre as formas de consciência prática e oficial e a possibilidade de identificar relações variáveis entre elas:

acordo, ajuste, incorporação, oposição total. Bakhtin, Gramsci e Williams recusam as concepções da ideologia que tomam a consciência prática como um mero reflexo das idéias dominantes.

Contribuindo para essa perspectiva, Stuart Hall (2003) situa os debates sobre a ideologia no contexto da teoria marxista, identificando como problema maior nas formulações mais clássicas um apego à concepção de ideologia como “falsa consciência”, como foi limitada a partir da conceituação de Friedrich Engels e de Karl Marx em *A Ideologia Alemã* (1989). Identificada exclusivamente com a classe dirigente, ela aparece como “distorção” da realidade. Para ele, raramente, o que acontece na sociedade se encaixa na distinção entre falso e verdadeiro. Como alternativa teórica, os processos devem ser vistos como uma totalidade diferenciada, como uma multiplicidade distinta que, de diferentes maneiras, articula como um todo um conjunto de práticas sociais específicas (HALL, 2003: 284). Não se deve conceber a ideologia como simplesmente uma infinidade de sutis variações pelas quais os elementos de um discurso parecem combinar e recombinar espontaneamente uns com os outros, sem quaisquer restrições materiais a não ser aquelas fornecidas pelas próprias operações discursivas. Assim, é estabelecido um diálogo com a perspectiva defendida por Bakhtin (2004: 118-120), em que todas as variações das palavras, das ações e das obras devem ser tomadas como partes de formações ideológicas cambiantes sustentadas por aqueles que as praticam.

Nesse sentido, as relações de poder a partir das quais as pessoas existem devem ser sempre trabalhadas como “relações reais”, em que as pessoas ao praticarem, ao agirem, ao produzirem discursos, estarão constantemente tomando posição no terreno de lutas ideológicas – na “guerra de posições” pela liderança e pelo controle, pela sublevação de determinados interesses em relação a outros, estabelecidos e dominantes. Retomando máximas bakhtinianas – “tudo que é ideológico é signo” e “o signo se torna a arena onde se desenvolvem a luta de classes” (BAKHTIN, 2004) –, Hall (2003: 286) interpreta o estudo da hegemonia como a análise de como em determinadas situações históricas as idéias organizam as massas humanas e criam o terreno sobre o qual os homens se movem, adquirem consciência de sua posição e lutam. Portanto, considerar as lutas sociais como

realizadas no discurso e por meio do discurso é admitir que um conjunto de falas está sendo reprimido (HALL, 1982: 88).²³

Para Marilena Chauí (1994), aproximando-se das formulações de Williams, os processos sociais devem ser tomados a partir da lógica do durante, dentro do determinado espaço de tempo em que eles acontecem e em que os indivíduos agem. Não se trata de diferenciar o espontâneo do regulado, porque toda prática possui motivos, causas e regras. Trata-se de conceber a relação mútua e freqüente do implícito com o que é manifesto. Dessa forma, concebe-se a hegemonia não como um sistema, mas como um complexo de experiências, relações e atividades cujos limites estão sendo constantemente fixados e interiorizados, controlando e produzindo as mudanças sociais (CHAUÍ, 1994: 26; WILLIAMS, 1979: 67). Mas a interiorização apenas existe como exteriorização. É, portanto, nas ações realizadas pelos indivíduos que se pode verificar uma necessidade oculta sendo imposta, praticada, e, por vezes, contestada, mas nunca existindo como mera contingência. Assim, para buscar as diferenças, os conflitos e as impregnações entre “o que é” e “o que deveria ser”, deve-se entender como eles ocorrem *no interior* de um processo histórico-social específico. Negligenciar as ambigüidades existentes são empecilhos para esse intento:

O vocábulo “ambíguo” não goza de boa reputação. Sinônimo de incerto, indeterminado, duvidoso, dúplice, sugere o que é pouco rigoroso, do ponto de vista teórico, e pouco digno de confiança, no plano moral. Costuma ser substituído pelo termo “complexo”, para sugerir paciência e agudeza no exame dos fatos, recusa das simplificações. Intelectualismo e empirismo abominam as “facilidades” que a palavra *ambigüidade* sugere. A ela contrapõem alternativas, dicotomias: a clareza e a distinção das idéias e das exigem que sejam *ou isto ou aquilo*. Jamais isto e aquilo ao mesmo tempo e na mesma relação (CHAUÍ, 1994: 121).

Acompanhando todo esse raciocínio, evita-se a dicotomia entre estrutura e agência e se busca as múltiplas possibilidades de ação presentes entre a crença nos constrangimentos contínuos, exteriores e definitivos da sociedade nas condutas dos indivíduos e a aquela que prega o “livre agir dos agentes” na produção, na organização e no enfoque de significados intencionais, e até mesmo criativos, sobre o mundo (WALSH, 1998: 08-33). A aposta deve

²³ Craig Brandist (1996) traça um paralelo entre a vida e a obra de Bakhtin e de Gramsci, ressaltando o contexto ditatorial de esquerda para um (Stálin) e de direita para o outro (Mussolini) em que produziram conceitos fundamentais, vistos hoje, para a reorientação da teoria da cultura a partir dos anos 1970, como polifonia e hegemonia, mas que no momento de suas elaborações, nas primeiras décadas do século passado, não mantiveram qualquer tipo de contato.

ser na identificação da agência *na* estrutura, buscando dentro dela os diferentes e específicos modos de conservar e de esgarçar seus limites. É dentro da estrutura que podem ser percebidas as diferentes nuances que existem entre os usos transformadores e os atravessamentos conformadores como acontecimentos concomitantes e que, portanto, nunca saem ilesos e nunca são livres em relação a uma determinada ordem social.

Enfim, conceber a televisão como espaço de hegemonia não é tomá-la como homogênea e nem como monolítica, mas como composta por profissionais (jornalistas, atores, apresentadores, cinegrafistas, escritores, cineastas, redatores) que podem, quando lutam, pluralizar, dinamizar, enriquecer e democratizá-la, aproximando-a das classes e grupos sociais subalternos e combatendo, mas também sofisticando, a visão de mundo prevalente nas estruturas e blocos de poder dominantes. No entanto, em geral, as grandes corporações midiáticas são singularizadas pela transformação da mercadoria em ideologia, do mercado em democracia e do consumismo em cidadania (IANNI, 2003: 148-149). Ainda assim, quando disputados, podem ser criados espaços, momentos e formas alternativos àquilo que é e que deveria continuar sendo. Para notar tais práticas, além da análise da atuação social e política da televisão, deve-se estudar o funcionamento de suas entranhas. Não se trata apenas da sociedade a partir ou da televisão, mas da sociedade *na* televisão – nas estratégias, nas normas, nas rotinas, nas linguagens, nos conflitos.

Para poder entender as condições que permitiram diferentes modos de atuação dos cineastas que trabalharam para *Globo-Shell Especial* e para *Globo Repórter*, analiso o momento histórico por que passava a emissora e que lhes possibilitaram as contratações.

No capítulo a seguir, rememoro o processo de modernização da televisão brasileira nas décadas de 1960 e de 1970 quando se deu a entrada de artistas da revolução na televisão. Na primeira, principalmente, a partir da entrada da *TV Globo* no mercado televisivo, em 1965, as emissoras cariocas e paulistas reagiram ao ataque da nova concorrente e também “baixaram o nível” de seus programas em nome de uma “sintonia” maior com as classes populares. Na década seguinte, ao contrário, com a adoção da televisão em rede como estratégia para política de integração nacional do regime militar, a programação teve de se ajustar (“elevar o nível”) para poder veicular um novo perfil do homem brasileiro. A televisão havia se tornado o meio de comunicação responsável pela integração do país.

2. Um novo lugar da nacionalidade

*Se é para fazer cultura, vamos direto à
antena. Você vai encontrar certas
limitações, como a presença da
publicidade ou a latitude do público,
mas vai realizar este lado importante
que é a comunicação.*
Gustavo Dahl²⁴

2.1. A televisão do grotesco

No Brasil, a televisão se popularizou no momento em que os programas de maior sucesso eram comandados por Chacrinha, Dercy Gonçalves, Hebe Camargo, Flávio Cavalcanti, Jacinto Figueira Júnior, Raul Longras e Silvio Santos, sem mencionar as novelas da *TV Globo*, cuja produção era conduzida por Glória Magadan.²⁵ Publicado pela primeira vez em 1972, o ensaio de Muniz Sodré *A comunicação do grotesco*, além de ser pioneiro no debate acadêmico sobre a televisão no Brasil, é responsável pela análise da presença desse fenômeno na cultura de massa do país.²⁶

Sodré, inspirado na definição de Wolfgang Kayser (1986 [1957]) em que o grotesco só se experimenta na percepção da obra, concebe-o como uma aberração de estrutura ou de contexto, como um mundo distanciado, estranho e exótico, em que se observa o desfile de figuras miseráveis e estropiadas em face da sofisticação da sociedade moderna. Na década de 1960 e no início da de 1970, para o autor, o *ethos* (“espírito” ou “caráter”) dos programas da tevê brasileira identificava-se com o grotesco escatológico, pois abusavam da indistinção entre o cômico, o caricatural e o monstruoso. Enquanto nas artes ele é resultado de uma profunda inspiração capaz de destronar o belo canônico em nome das caretas, máscaras negras e monstros góticos, aparece na televisão, especialmente nos programas de auditório, reduzido a puro mau-gosto; é uma disfunção social e artística. Como afirma

²⁴ *Filme Cultura*, número 38/39, ago/nov/1981: 04.

²⁵ Em 1966, a escritora cubana Glória Magadan foi contratada pela *TV Globo* e escreveu inúmeras novelas, como *Eu Compro Essa Mulher* (1966), *O Sheik de Agadir* (1966), *A Rainha Louca* (1967) e *A Sombra de Rebeca* (1967). Eram produções que não se passavam no Brasil, mas na Europa, nas Arábias e outros lugares distantes em tempos passados e não no presente.

²⁶ O autor dedica uma seção do ensaio para a análise de revistas brasileiras, como *O Cruzeiro* e *Manchete* (Sodré, 1978: 40-55), mas aqui me ateno às observações dele sobre a televisão daquela época.

Sodré (1978: 38): “o grotesco (em todos os seus significantes: o feio, o portador da aberração, o deformado, o marginal) é apresentado como signo do excepcional, como um fenômeno desligado da estrutura de nossa sociedade – é visto como o signo do *outro*”, promovendo as mais baixas sensações no público.

Ao contrário disso, Maria Celeste Mira (1995) acredita que o melhor conceito de grotesco é aquele elaborado por Bakhtin (2002 [1941, 1965]) que possibilita a percepção da natureza dialógica do fenômeno: os encontros e os desencontros, enfim, os conflitos entre o “alto” e o “baixo”. Diferente das posições de Sodré, Mira (1995: 135) afirma:

O grotesco popular é sempre ambivalente. Configura-se nos espetáculos de praça pública, nas festas, cuja manifestação suprema é o Carnaval, mas também nos textos, orais ou escritos, sempre como paródia da seriedade da cultura oficial. O grotesco é cômico. Por meio dele ri-se do mundo e de si mesmo. (...) O mundo da cultura oficial é “espiritual”, “elevado” e “sério”. O espetáculo grotesco produz sua inversão: “o mundo de cabeça para baixo”.

Sodré (2002), em comemoração às três décadas de seu famoso ensaio, agora, junto com Raquel Paiva, ampliou e atualizou a discussão de outrora. Reconhecendo o trabalho de Bakhtin como fundamental, os autores acreditam que o avanço da obra do teórico russo em relação ao conservadorismo da do alemão está presente em duas concepções básicas do fenômeno: o questionamento da “supremacia da cultura oficial” e a valorização da cultura popular como um rompimento com a tradição. Nesse sentido, o grotesco aparece como uma categoria que agrupa formas inquietantes, surpreendentes e risonhas, diferenciando-se do que é criado pelo idealismo moral – “civilizado” e “moderno” –, tanto pelo apelo ao rebaixamento das libidos (na definição de Bakhtin (2002: 17), trata-se da “transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”) quanto pela exposição do mal-estar do corpo dentro da linguagem. O grotesco é tomado, então, como um conflito com a ordem, com o “alto”, que não existe sem o “baixo”. Ambos só existem dialogicamente. O grotesco é, ao mesmo tempo, negação e afirmação.

Na década de 1960, especialmente, após o golpe de 1964, houve um significativo aumento da venda de aparelhos de televisão²⁷ e o aparecimento de novas emissoras, como a

²⁷ Thomas Skidmore (1991: 222) observa que, se, em 1960, eram 9,5% das residências urbanas que possuíam aparelhos de televisão, em 1970, esse número já chegava a 40%. Baseada nas pesquisas da Associação

TV Excelsior, em 9 de julho de 1960 e a *TV Globo*, em 26 de abril de 1965, que foram alternativas às principais emissoras da época - *TV Tupi*, *TV Record* e *TV Rio*. Com o aumento do público e da concorrência, as emissoras investiram em novas fórmulas, em nomes famosos vindos do rádio, da música e da chanchada cinematográfica e em superproduções para agradar o público. Entretanto, nada superou a (má) fama que os programas de auditório tiveram. Sodré (1978: 73-74) caracterizou alguns desses programas:

Silvio Santos, em *Rainha por um Dia* [quadro do *Programa Silvio Santos*, exibido na *TV Globo* de 1968 a 1976] promovia o desfile de miseráveis, que contavam suas penas. Cabia ao auditório escolher a história mais triste. A mais desgraçada, a mais infeliz, era eleita “Rainha por um dia”. Jacinto Figueira Júnior, que apresentou no Rio [*TV Globo*] e em São Paulo [*TV Cultura*] o programa *O Homem do Sapato do Branco*, levou à televisão prostitutas, ladrões e homossexuais, chegando a realizar uma “mesa-redonda com mendigos”. Dercy Gonçalves [em *Dercy de Verdade* na *TV Globo*] explora também a miséria, os temas de baixo espiritismo, os curandeiros, as irmãs xifópagas, as aberrações e as deformidades físicas. Raul Longras explorava [em programas como *SOS Amor*, também da *Globo*] o tema da infelicidade: mulheres que não conseguiam casar-se eram expostas aos telespectadores, que se compraziam com as diversas fases do romance.

Todavia, não foram só os programas de auditório que garantiam aquela programação de “baixo nível”. Durante a segunda metade da década de 1960, multiplicaram-se os programas de jornalismo policial. Como mostra Sonia Wanderley (1995: 82), nos anos 1965 e 1966, respectivamente, a *Excelsior* exibia *002 Contra o Crime* e *Polícia às suas Ordens*; na *Tupi*, *Patrulha da Cidade* foi exibido ao longo do ano de 1965; na *TV Rio*, *Plantão Policial Canal 13* permaneceu na grade da programação durante os anos 1965 e 1966; e, na *Globo*, *A Cidade Contra o Crime* esteve no ar em 1966 e *Longras 004*, entre 1967 e 1968.

Como se pode notar, a *TV Globo* detinha o maior número de programas “grotescos”. A emissora, que não surgiu líder de audiência, investiu nesse tipo de programação como um esforço para conseguir “Ibope a qualquer preço” (SILVA, 1985: 31). Era a sua estratégia no combate às concorrentes, semelhante ao que a *TV Studios* (TVS), antecessora do *Sistema*

Brasileira das Indústrias Elétrica e Eletrônica (Abinee), Mira (1995:30) informa que o número de aparelhos em uso no país passa de 2.000 em 1950 para 760.000 em 1960 e 4.931.000 em 1970. É interessante lembrar também que, entre 1968 e 1973, a economia nacional crescia a uma taxa média anual de 11% e o setor de equipamentos eletrônicos, impulsionado pelo consumo de televisores, expandia-se à taxa de 20% (MICELI, 1994: 47).

Brasileiro de Televisão (SBT), fez a partir de 1981. Mas isso acabou dando à emissora carioca a liderança depois de 1969. Neste ano, o programa mais assistido, em São Paulo, era o *Programa Silvio Santos*, da *Globo*; em 1971, o resultado não se modificou. No Rio de Janeiro, em 1969, era líder *Mister Show*, com Topo Gigio e, em 1971, ocupou o primeiro lugar a novela *Irmãos Coragem*. Estes dois últimos programas, porém, junto a outros já são pistas da virada da programação da emissora que se intensifica a partir de 1973. Verificava-se uma convivência entre a programação “mundo cão” com a de “qualidade”. Neste momento, porém, o primeiro tipo era o dominante (MIRA, 1995: 31-32).

No final dos anos 1960, cresceram as críticas àqueles programas. Freire Filho (2005: 168), lembrando da campanha promovida pelo colunista Eli Halfoun, de *Última Hora*, durante a primeira quinzena de setembro de 1968, contra o “grotesco na TV”, resume: “A plataforma do crítico não era a defesa de uma ‘televisão cultural’; contentava-se, apenas, com uma ‘televisão sadia’, desocupada de atrações que abusavam da ‘boa-fé’ do público”. No artigo do colunista, foram citados programas como *Desafio à Bondade* (TV Tupi), *SOS Amor* (TV Globo), *Casamento na TV* (TV Globo) e *Dercy de Verdade* (TV Globo). De todos, o mais execrado foi *O Homem do Sapato Branco* (TV Globo), que, criado em 1966, já havia passado pela TV Cultura. Apresentado por Jacinto Figueira Júnior, o programa exibía uma coleção de conflitos familiares, de brigas de vizinhos, de aberrações diversas e de confissões de pequenos crimes, como o adultério, e de alguns vícios, como o alcoolismo.

O *Jornal do Brasil* do dia 16 de junho de 1968 repudiou a televisão e sua capacidade de produzir bestas. Intitulada “Televisão, subcultura a serviço da alienação”, a extensa reportagem do *Caderno B* disparava: “Fábrica de psicopatas, segundo os psiquiatras, e transmissora de subcultura, vendida como bem de consumo, segundo os sociólogos, a TV carioca está ameaçando de entorpecimento e alienação total cerca de 2 milhões de pessoas que a vêem diariamente” (*Jornal do Brasil*, 16/06/1968: 06). O jornal se solidarizava com o telespectador de “nível cultural mais elevado” que se sentia “agredido” e “relegado” pela linha dos produtos veiculados pelas emissoras do país. A *Veja* do dia 25 de setembro do mesmo ano trazia uma reportagem em que rechaçava a presença do grotesco na televisão, apoiando a proposta de *Última Hora*. Em “Mundo cão, não”, a revista se queixava da exploração das misérias do povo brasileiro (analfabetismo,

ignorância e pobreza) na busca de audiência: “Mendigos, indigentes, loucos, viciados, casais desajustados, ladrões. O desfile se repete há 4 anos no Rio e São Paulo para a platéia que o Ibope revela ser fiel” (*Veja*, 25/09/1968: 76).

Este tipo de crítica é uma das pressões que motivaram a mudança de perfil das emissoras. Na *TV Globo*, isto ficou ainda mais evidente. A partir de 1966, dá-se o início da mudança de concepção do que seria a mídia televisiva: a emissora deixa de ser dirigida por pessoas do meio artístico e jornalístico e passa a ser comandada por homens de publicidade e marketing, tendo na cabeça Walter Clark, responsável por pensar a televisão em termos de indústria da propaganda (KEHL, 1986: 174). Anteriormente, a emissora era dirigida por Rubens do Amaral, Adbon Torres e Mauro Salles. Roberto Marinho trouxe novos profissionais para comandarem as áreas de administração, de produção e de programação, mantendo sua atenção mais efetiva à área de jornalismo. Na administração financeira, estava Joe Wallach, executivo do grupo Time-Life. A área de vendas, no mesmo nível hierárquico da área anterior, era comandada por José Ulisses Arce. Como diretor geral, foi nomeado Walter Clark, que, mais tarde, em 1967, contratou José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, para a dirigir a área de programação/produção. Clark tinha a incumbência de ser o regente dessas três áreas que formavam o tripé da *TV Globo*: administração, vendas e produção/programação.

A *TV Globo* – assim como a *TV Excelsior*, num certo sentido ²⁸ – preocupou-se com a criação de um “espírito profissional” (KEHL, 1986: 177) que dizia respeito à formação de uma mentalidade de planejamento em longo prazo em que pudessem ser bancados os riscos do fracasso de programas em nome de um movimento ascendente, porém estável, de audiência e de conquista de publicidade. Mesmo com bons índices de assistência, a emissora retirava alguns programas do ar para que não se corresse o perigo de as fórmulas usadas entrarem em processo de saturação; mantinha-se, assim, a expectativa do telespectador e do anunciante.

²⁸ Alcir Henrique da Costa (1986) lembra que a emissora introduziu na programação televisiva brasileira os princípios de horizontalidade e de verticalidade: o primeiro consiste na reserva de horário para determinados programas ao longo da semana, de segunda a sexta, por exemplo, e o outro diz respeito à organização diária de programas em diferentes faixas de horário: de manhã, programação infantil; à tarde, programas femininos; e, à noite, telejornal e telenovelas. Estas práticas permitiram a sistematização e o aumento da venda de espaço publicitário, além da fidelização do público.

Resultado dessa lógica empresarial, a opção por uma programação que apelasse para o “grotesco” foi fundamental para o sucesso da emissora carioca em seus primeiros anos. Também utilizada por outras estações, tal estratégia tinha como objetivo inserir as camadas mais pobres da população nas imagens da TV, fazendo com que as emissoras construíssem uma aproximação com o “povo” a partir da adoção de certos hábitos, preferências e de um linguajar que já havia dado certo em outras experiências como, por exemplo, nos programas de auditório das rádios e nas chanchadas cinematográficas, herdeiros de outras formas populares do passado da cultura ocidental (MARTÍN-BARBERO, 2003: 139-224; MIRA, 1995: 127-140). Naquela época, os programas construía representações da espontaneidade popular.²⁹

Todos esses esforços resultaram em sucessivos primeiros lugares na competição pelo público. No Rio de Janeiro, por exemplo, a conquista da liderança foi mais rápida. Em 1966, a *TV Globo* já ocupava o primeiro lugar na cidade. Em São Paulo, a vitória só veio no ano seguinte, depois de ter sido consolidado na programação dominical o *Programa Silvio Santos*, com a compra da *TV Paulista*, canal 5 de São Paulo, em 1966.

2.2. Seu Sete e a suspensão do mundo cão

As denúncias em relação à presença do “mundo cão” em diversos programas de televisão aumentaram na imprensa a partir da década de 1970. O fato novo é que a censura começou a agir em nome da qualidade, principalmente, depois de alguns episódios prosaicos. Em setembro de 1969, como lembra Mira (1995: 35), houve o primeiro grave incidente. A Censura Federal suspendeu os programas de Chacrinha e Dercy Gonçalves,

²⁹ Ao comentar a passagem do *populismo* para o *neopopulismo* televisivos, Freire Filho (2007a: 79) exemplifica, a partir da trajetória profissional do apresentador Ratinho – dos polêmicos *190 Urgente* (CNT/Gazeta, 1996), *Ratinho Livre* (Rede Record, 1997) e *Programa do Ratinho* (SBT, 1998-2006) ao “bem-comportado e “interativo” *Você é o Jurado* (SBT, 2007) –, uma aposta numa simulação de empoderamento do telespectador na participação e na tomada de decisão em programas que, entusiasmados com a descoberta do “admirável mundo novo da TV digital”, ampliam seus “canais de comunicação” e apostam na interação do público com os apresentadores e até com outros participantes em detrimento de se valerem unicamente de estratégias estéticas de representação do popular para provocar uma identificação imediata com o “povo”. Para os pretensos analistas desse novo formato, o autor faz uma provocação: “Ao que tudo indica, o até então eficiente quadro de referência focada na ‘comunicação do grotesco’ não é mais capaz de elucidar plenamente as novas formas de incorporação e (des)articulação do popular na TV. Infelizmente, tais mudanças significativas nas estratégias de programação tendem a ser desconsideradas pelos recentes debates públicos acerca da ‘qualidade’ da televisão brasileira – centralizados, com tediosa regularidade, na elusiva questão do bom gosto (com o ‘padrão global de qualidade’ servindo tacitamente como paradigma do desejável, ou pelo menos aceitável, em termos de moralidade e estética)” (FREIRE FILHO, 2007a: 79-80).

por causa de suas “constantes infrações e abusos”. Chacrinha, vestido de noiva, havia feito claras referências à vida dupla dos homens casados. Enquanto isso, Dercy, ao entrevistar o casal de cantores Eduardo Araújo e Silvinha, que voltavam de lua-de-mel, não os poupou de indiscretas observações acerca da “magreza” do rapaz e da “cara de felicidade” da moça.

Eventos deste tipo levaram a uma postura mais rígida do governo em relação ao meio. A programação “grotesca” das emissoras, num certo sentido, estava afinada com a generalização do consumo de bens materiais, entre os quais, os aparelhos de TV eram os principais. O Estado brasileiro facilitou a compra ao consolidar o sistema de créditos. Esta aproximação não impediu que houvesse censura, mas, pelo contrário, devido à vertiginosa centralidade da televisão na sociedade brasileira, aumentou-se a preocupação com a programação que ela transmitia.

Em 26 de janeiro de 1970, foi promulgado o Decreto-Lei 1.077, formalizando legalmente a censura às publicações e aos programas de rádio e de televisão que fossem entendidos como uma ofensa à “moral e aos bons costumes” e como um “abuso” das emissoras de televisão no que dizia respeito às questões políticas, como já vinha acontecendo com o teatro, o cinema, a música e a literatura.³⁰ A preocupação do governo concentrava-se nos programas que promoviam um enorme “rebaixamento dos padrões”, que tinham como objetivos maiores “reduzir a complexidade de mensagens e facilitar a sua assimilação por um público mais amplo” e que estimulavam “rebarbativamente o comportamento da platéia no auditório, levando os corpos a se movimentarem ao som da música ou as bocas a gritarem em uníssono com o animador”, se aceitarmos a interpretação dada por Sodré e Paiva (2002: 116).

Nesse momento, a censura se voltou mais ao cerceamento do que era considerado como afronta aos “padrões morais” da sociedade brasileira. Douglas Marcelino (2004: 49) explica que a censura se amparava na preservação de “uma cultura moral conservadora”, tomando como modelo para a televisão uma “imagem idílica da sociedade, baseada em valores cristãos, afeitos à família” como a que estava presente na propaganda do governo. A civilidade, o catolicismo e o patriotismo deveriam ser os pilares.

Quase dois anos depois daquela punição, em 29 de agosto de 1971, num domingo, ocorreu um outro episódio bastante polêmico, envolvendo, desta vez, Chacrinha e Flávio

³⁰ Sobre a censura à televisão durante o regime militar, ver Amaral (1980), Marcelino (2004) e Gama (1999).

Cavalcanti. Nesse dia, ao vivo, a mãe-de-santo Dona Cacilda de Assis, que dizia receber o espírito de Seu Sete da Lira, um Exu da Umbanda, apresentou-se, primeiro, na *Buzina do Chacrinha*, da *Globo*, e, depois, no *Programa Flávio Cavalcanti*, da *Tupi*.

O episódio provocou duras reações. Os videotipes dos programas foram apreendidos pela Polícia Federal. Diante do ocorrido, o ministro das Comunicações, Hygino Corsetti, ventilou a possibilidade de cassar a concessão das emissoras que utilizassem o “sensacionalismo” e a “baixaria” como estratégia de mercado. Aconteceu, porém, que ele se limitou a anunciar que o governo tinha a intenção de acabar com as transmissões ao vivo na televisão brasileira e de nomear uma comissão interministerial com a responsabilidade de fixar, no prazo de um mês, normas de conduta para as emissoras.

No dia 2 de setembro, o *Jornal do Brasil* informava que o Departamento de Censura do Estado da Guanabara havia pedido à direção do órgão, situada em Brasília, a suspensão por oito dias dos programas de Chacrinha e de Flávio Cavalcanti por causa da apresentação de “um show de baixo espiritismo explorando a credice popular e favorecendo a propaganda do charlatanismo”. Diante das câmeras, como descreveu o jornal, Dona Cacilda, uma senhora de paletó, charuto à boca, com calças compridas e com uma capa preta bordada com uma lira em vermelho e em ouro, incorporada do Exu, fumou vários charutos, distribuiu bênçãos, bebeu e espargiu cachaça, provocando no auditório uma “histeria coletiva” com a profusão de “atos ilícitos” (*Jornal do Brasil*, 02/09/1971: 03). A reportagem ainda comentou que a aparição de Seu Sete preocupou autoridades religiosas, como o cardeal Dom Eugenio Salles, que resolveu incluir na pauta da reunião dos episcopais da Guanabara a busca de soluções para eliminar a presença tão marcante de “subculturas” na televisão brasileira.

Antecipando-se às medidas governamentais, *Globo* e *Tupi* assinaram um protocolo de autocensura. Ainda em 2 de setembro, em *Intervalo*, a matéria “Seu Sete faz milagre: a TV vai mudar!” festejou o compromisso, após um fato tão grotesco, das emissoras cariocas com a produção de algo novo, num sentido “positivo e responsável”. Entrevistados pela revista, os apresentadores dos programas se desculparam pelos excessos e se dispuseram a responder pelo erro. Chacrinha atenuou: “Não recebi nenhuma informação oficial, mas se realmente a Censura Federal determinar que foi um erro ter levado o Seu Sete ao programa, estamos aqui para acatar o que ela determinar. Se a suspensão acontecer, eu aceitarei”.

Sem esconder sua perplexidade com a recriminação católica, como a da delegação da Liga das Senhoras Católicas do Rio, Flávio Cavalcanti, ressaltou: “Eu achei Seu Sete um assunto jornalístico muito bom, e não entendo toda essa gritaria: logo contra mim, um fiel servidor da Igreja e das Ligas Católicas há mais de dezessete anos” (*Intervalo*, 02/09/1971: 18). O apresentador ainda fez questão de enviar dois telegramas para a Capital Federal - um para o ministro das Comunicações e outro para o chefe do Departamento de Censura Federal - em que se mostrava alarmado com a repercussão do fato e lembrava que no *script* de seu programa, aprovado pela censura e pela direção da emissora, constava a presença da mãe-de-santo.³¹

A mesma matéria da revista *Intervalo* lamentou que o incidente tivesse ocorrido no momento em que “as emissoras de televisão já haviam decidido abolir o mundo-cão” de suas programações. A partir da implementação das emissoras em rede nacional, em 1969, a *Rede Globo*, especialmente, empenhou-se na renovação de sua programação, mesmo que não tivesse retirado do ar, de imediato, os programas da “velha ordem”, que lhe haviam dado a liderança.

No documento que foi assinado, como noticiou o *Jornal do Brasil* do dia 3 de setembro de 1971 em “TVs firmam protocolo contra show de baixo nível”, as duas emissoras se comprometeram a excluir de suas programações os gêneros de shows, em que os fatos ou pessoas servissem para “explorar a credence ou incitar a superstição” e em que fossem apresentados “falsos médicos, curandeiros ou qualquer tipo de charlatanismo”. *Globo* e *Tupi* também se comprometeram a não utilizar a miséria, a desgraça, a degradação e a tragédia humanas, assim como a não apresentar, discutir ou comentar de forma sensacionalista, ou depreciativa, problemas, acontecimentos e insucessos, de foro íntimo ou da vida particular de qualquer pessoa.

Analisando esse caso, Miceli (2005: 148), num livro em que estuda os programas de auditório e, em especial, aquele apresentado por Hebe Camargo, reclama:

O incidente propiciou as condições necessárias ao processo de encampação que frações da classe dominante, aliadas a setores médios, vêm movendo contra aqueles produtos da indústria cultural, e

³¹ Nesse aspecto, o trabalho de Lucia Maciel Barbosa de Oliveira (2001) é válido por tratar das ambigüidades da figura de Flávio Cavalcanti – assumidamente passional ao mesmo tempo em que defende o seu caráter de um jornalista comprometido com a objetividade e com a verdade, e também como um defensor dos valores morais, católicos e patrióticos próprios da Ideologia de Segurança Nacional, mas que acabou sofrendo problemas com a censura por conta de seus excessos.

particularmente os programas de auditório “populares”, que ainda mobilizam recursos expressivos que escapam aos controles da ação pedagógica dominante.

Numa campanha de “desalienação” e de “educação para o povo”, como argumenta Miceli, as classes dominantes tinham o objetivo de sujeitar os meios de comunicação de massa a serviço da imposição do “arbitrário cultural dominante”, por uma estratégia de violência simbólica adequada às condições em que se desenvolve o processo de “unificação do mercado material e simbólico”. A partir desse momento, os programas televisivos tiveram de ser cada vez mais “dóceis”, ou melhor, ajustados à nova ordem social, dos militares, orientada pelo milagre brasileiro.

O episódio do Seu Sete deflagrou um maior controle em relação ao “popularesco”, tendo os periódicos de grande circulação, os setores conservadores da sociedade e os órgãos de censura do Estado autoritário como seus vigias. O combate dos críticos contra esse tipo de manifestação cultural, propondo um projeto estético “positivo e responsável”, tende a suavizar ao passo em que as emissoras brasileiras começam a investir numa programação de qualidade. A crítica jornalística se empenhou em elogiar as realizações surgidas nesses termos, assim como em rechaçar o que divergia das novas conquistas.³²

Em relação ao caso Seu Sete da Lira, a ação mais concreta do governo, depois das críticas do ministro das Comunicações, veio quase um ano depois, em 10 de maio de 1972, quando foi implantada uma medida que impunha a todas as emissoras a gravação antecipada dos programas de auditório, submetendo-os à censura oficial. As emissoras,

³² Certamente, o confronto entre o dominante e o dominado, entre o alto e o baixo, entre o erudito e o popular, enfim, faz parte de toda a discussão de qualidade televisiva daquela época e até da de hoje. Não só em relação à televisiva. O gosto como uma construção social está em jogo no consumo de todo produto cultural. A sua legitimidade não está intrinsecamente atrelada ao produto em si, mas aos usos e às valorações atribuídos a ele nas relações e disputas sociais. Desse modo, a imposição generalizada da legitimidade da cultura dominante não se dá somente no processo de legitimação dos bens que a classe dominante consome, que é também o mesmo da desvalorização dos bens consumidos pelas classes dominadas. No capítulo anterior, esta questão esteve presente quando mencionei a incorporação do “cinema cultural” (o Cinema Novo, notadamente) à Embrafilme, muito motivada pelo prestígio conferido a seus realizadores. Nos próximos capítulos, essas questões reaparecem, quando estudo, mais especificamente, a participação de cineastas identificados com aquele grupo nos programas *Globo-Shell Especial* e *Globo Repórter*, porque a crítica televisiva, no geral, elogiou os documentários por eles dirigidos. Apesar disso, não terei como, nesta pesquisa, me aventurar nos meandros da teoria do gosto, mas, concordando com Bourdieu (2002: 07), afirmo que a negação do “mais baixo”, do “pouco refinado”, do “vulgar” é sempre a afirmação de “prazeres sublimados, refinados e desinteressados” das classes dominantes. Enfim, o gosto tem a função de legitimar as diferenças sociais. E, como mostro neste capítulo, o Padrão Globo de Qualidade foi uma estratégia de distinção, de legitimação do “alto nível” e assim foi reconhecido e vigiado. A emissora precisava aumentar o seu capital simbólico.

silenciosamente, acataram a ordem. Hygino Corsetti ainda tinha a intenção de nomear uma comissão interministerial com responsabilidade de fixar, no prazo de um mês, normas de conduta para as emissoras.

No dia 15 de maio daquele ano, uma matéria da revista *Veja* intitulada “As normas da boa conduta” trazia as opiniões de Corsetti sobre como deveriam ser os programas da televisão brasileira. Ele admite que suas atribuições são limitadas aos “aspectos técnicos” das comunicações, mas que, como um torcedor influente, com acesso a treinos e vestiários, tinha condições de, generosamente, transmitir toda a sua vasta experiência de telespectador. Numa reunião em Brasília, em que estiveram presentes os ministros Jarbas Passarinho, da Educação, e Alfredo Buzaid, da Justiça, e os diretores das principais emissoras do país, a *Veja* atribuiu essa fala a Corsetti: “A Censura só interferirá se os revisores fracassarem. Mas vamos transferir a responsabilidade de discernir o que é bom e o que é mau para as emissoras de TV e ninguém vai poder reclamar que a Censura não tem gabarito para julgar” (*Veja*, 15/05/1972: 85). A revista registra também que, por conta da falta de discernimento da emissora, foi necessária a tomada de uma decisão de Brasília, para poder dar exemplos. Foi solicitado que os costureiros e homossexuais Clodovil Hernandez e Dener fossem retirados do júri dos programas de Chacrinha e de Flávio Cavalcanti, respectivamente.

O ministro assumiu que a baixa qualidade dos programas de auditórios era a maior preocupação do governo em relação à televisão e afirmou: “Não é que os programas de Flávio Cavalcanti, do Chacrinha e do Silvio Santos não prestem. Mas poderiam ser bem melhores”. Corsetti apontou como o pior exemplo a longa duração do programa de Silvio Santos. “Se o Silvio assistir às dez horas do seu programa, verá como ele é chato”. Desfazendo a ambigüidade, o ministro propôs um formato ideal para o programa: “Não seria bem melhor ele [Silvio Santos] intercalar o programa com apresentações de alto nível? Como um balé de Villa-Lobos (“O Descobrimento do Brasil”) como eu assisti outro dia no Municipal. Um espetáculo que não cansa, e é bonito” (*Veja*, 15/05/1972: 86).

Sobre a determinação da gravação prévia, os diretores da *TV Rio*, da *TV Tupi* e da *TV Globo* foram unânimes em seu acato. Boni disse à reportagem da revista: “Há muito havíamos decidido gravar com antecedência todos os nossos programas. Só não fazíamos isso em virtude do alto custo de produção. O governo poderia facilitar a importação do

equipamento como fez com os equipamentos para a TV em cores” (*Veja*, 15/05/1972: 85), do mesmo modo que havia feito com a implantação da rede nacional, em 1969.

Outro tipo de representação do brasileiro e de sua cultura precisava ser feita. Nos anos 1960 e 1970, a convivência dos programas que constituíam o grotesco televisivo com o Estado autoritário não foi pacífica. Incomodado, pressionou por mudanças, por qualidade de conteúdo e de forma. A partir do início da década de 1970, quando a transmissão já era em rede nacional, intensificou-se o investimento em produções mais modernas. Em síntese, o argumento: à medida que a televisão se tornou central para a difusão da ideologia nacional do Estado militar, aumentou o seu caráter industrial (sua lógica empresarial), foram expulsas imagens consideradas inadequadas ao “país do futuro” e se buscaram novos modos de representação e novos profissionais, notadamente os artistas da revolução. A *TV Globo* não tardou em se empenhar em modernizar sua programação.

2.3. Por uma televisão de *qualidade* e em rede

A televisão transmitida, simultaneamente, para telespectadores de vários lugares do país só foi possível com o advento do Estado militar, que, além de sua dimensão política (autoritarismo, repressão e censura), como argumenta Ortiz (2001: 114), promoveu transformações profundas no nível da economia, consolidando no Brasil o chamado “capitalismo tardio”. A partir de 1964, ao mesmo tempo em que cresciam a indústria nacional e o mercado interno de bens materiais, fortaleciam-se o parque industrial de produção de cultura e o seu mercado de consumo.

Como exemplo do investimento dos militares na promoção da integração nacional pela comunicação, em 1965, a Embratel é inaugurada. Tal feito, a partir de 1969, possibilitou a constituição de redes nacionais de televisão no país, propagada em microondas. Em primeiro de setembro de 1969, vai ao ar o *Jornal Nacional*, o primeiro programa televisivo transmitido para todo o país, graças à infra-estrutura tecnológica fornecida pela estatal. Além da *TV Globo* do Rio de Janeiro, de São Paulo (1966) e de Belo Horizonte (1968), outras estações de TV integravam a rede: Brasília (1971) e Recife (1972). Com estas aquisições, também vieram dezenas de afiliações de outras emissoras espalhadas pelo país. Destarte, a empresa começa a buscar novos caminhos em sua programação. Para a revista *Veja*, Walter Clark, aclamado como pioneiro nessa empreitada,

ao ser perguntado sobre a possibilidade de a expansão das redes nacionais enfraquecerem as emissoras regionais e imporem os hábitos e costumes do Rio de Janeiro e de São Paulo, ressaltou que as vantagens eram muito maiores que os problemas: “As redes são uma das mais fortes maneiras de integração nacional. É a integração através da imagem” (*Veja*, 31/10/1973: 103).

Sobre esse momento da formação das redes, cabe que se releia uma conclusão de Ortiz (2001: 129):

Os interesses globais dos empresários da cultura e do Estado são os mesmos, mas topicamente eles podem diferir. Como a ideologia da Segurança Nacional é “moralista” e a dos empresários, mercadológica, o ato repressor vai incidir sobre a especificidade do produto. Devemos, é claro, entender moralista no sentido amplo, de costumes, mas também político.

Empresários e militares viram vantagens na “integração” do território nacional. Enquanto os militares quiseram a unificação política das consciências e das fronteiras do território nacional, o outro grupo vislumbrava a integração do mercado de consumo. Um grupo se pautava pela dimensão política-ideológica e o outro, pela econômica. Em princípio, isso não configurou uma contradição, mas, pelo contrário, houve uma adequação perfeita de interesses. Todavia, quando afirmo isso não os imagino como uma “mesma coisa”, como uma unidade pura e hermética ou como uma convivência em que a tensão se ausenta. Em qualquer adequação, há a conformação de, pelos menos, dois elementos distintos e esta distinção já constitui a tensão. Não existem relações que sejam caracterizadas pela ausência de tensões. Elas são particularizadas pelo vigor que possuem – o acirramento dos conflitos de interesses.

No caso da criação e da expansão da *Rede Globo*, as tensões daquela adequação adquiriram uma interessante especificidade. O ministro das Comunicações, durante o governo de Ernesto Geisel (1974-1978), Euclides Quandt de Oliveira, assinou um despacho em 14 de março de 1978, em que se atemoriza com o crescimento das empresas de Roberto Marinho e com o fato de a *Globo* pretender adquirir outras emissoras. Quandt de Oliveira afirma que o empresário não pode promover um monopólio da audiência ao insistir na sua política de expansão. O ministro disparou:

Reconheço que o Sr. Roberto Marinho tem dado permanente apoio ao Governo. No entanto, creio que não se deve permitir a ampliação de sua

rede, devido ao perigo de vê-la atingir mais de 80% de índice nacional de audiência, o que representa virtual controle da opinião pública. Na parte de rádio os índices de suas estações são muito mais baixos, no entanto, é preferível que se mantenha o status atual para evitar problemas futuros (Despacho do Ministério das Comunicações, 14/03/1978, Dossiê Geisel, Arquivo CPDOC/FGV).

Em 23 de maio do mesmo ano, outro despacho do Ministério das Comunicações registrava o contínuo esforço de ampliação da *Rede Globo*, que, naquele momento, era considerado inconstitucional, uma vez que só era permitido a cada empresa de radiodifusão possuir, no máximo, cinco emissoras. No entanto, o conglomerado encontrou uma brecha. O então secretário de Educação do Estado de São Paulo, José Bonifácio Coutinho Nogueira, detentor de duas estações (uma em Campinas e outra em Ribeirão Preto) concedeu 49% das ações de cada uma delas para a empresa da família Marinho. O documento reconhece que a transação não fere à Constituição, já que o mando das emissoras não é alterado. Ressalta que haveria uma maior vigilância de abusos.

Meses depois, em 18 de julho, Quandt de Oliveira escreve mais um despacho que demonstra o aumento da tensão no embate com Roberto Marinho. O dono das Organizações Globo solicitou uma audiência com Armando Falcão e Golbery do Couto e Silva, respectivamente ministros da Justiça e da Casa Civil, além do ministro das Comunicações, para expor que, por suas empresas de radiodifusão não se dedicarem unicamente ao comércio, mas também à tele-educação e à assistência social, o Estado deveria colaborar com a expansão de sua rede de televisão. Declarando que o Ministério de Comunicações, ao se empenhar pelo cerceamento do crescimento de uma empresa de mídia, a induz para a sua falência, Marinho cobrou uma mudança de postura.

Em sua defesa, o ministro relata que, durante sua exposição, havia insistido no fato de que em sua gestão incentivou a exploração dos meios de comunicação pela iniciativa privada, mas que não poderia permitir a existência de monopólio. Para Quandt, uma emissora que atinge mais de 80% de audiência tem de ser combatida para evitar o “virtual perigo” do monopólio da informação. Ao contrário dele, o dono da *Rede Globo* propôs que o Governo Federal devesse permitir a ampliação ilimitada de sua empresa. O ministro assim encerra o despacho, num tom irônico: “Em minha opinião, [Roberto Marinho] deseja expandir ao máximo a *Rede Globo* e tornar-se a única do país. Parece-lhe natural e razoável essa pretensão. Não vai se conformar com a posição que eu adotei”.

Observando esses fatos, é possível materializar a impressão descrita por Ortiz (2001: 129). Certamente, os projetos de integração nacional dos militares e dos empresários, apesar das afinidades, tinham finalidades diferentes que não podem ser esquecidas. A desavença entre Roberto Marinho e Quandt de Oliveira é um interessante exemplo disso. Apesar de o ministro reconhecer a importância daquela rede por deixar ainda mais amarrados os laços culturais entre os brasileiros, ela não poderia competir com o Estado pelo domínio da opinião pública. É relevante, então, mencionar que o número de aparelhos de TV existentes no Brasil até outubro de 1975, como informa a revista *Mercado Global* de dezembro daquele ano, era de 10.500.000, sendo que 10.180.00, ou seja, 97% deles, faziam parte da área coberta pela *Rede Globo*.³³

Conto, agora, mais um capítulo do confronto entre Roberto Marinho e o ministro das Comunicações. Desde o começo de sua gestão, em 1974, Quandt de Oliveira vinha sendo persuadido pelo presidente das Organizações Globo para permitir a ampliação da rede, assim como a possibilidade de haver investimento de empresas estrangeiras. Apesar disso, o maior temor do ministro se concentrava na desconfiança da aliança do Estado com empresas privadas. Ele, no despacho de 11 de maio de 1976, reclamou do tipo de cobertura feita pelas estações de radiodifusão sobre os acontecimentos do país:

O ponto mais levantado é que a maioria dos donos das emissoras são favoráveis à Revolução, no entanto não exercem quase nenhum controle sobre o seu pessoal de programação. Nestes é muito grande a infiltração de elementos esquerdistas e contrários aos princípios revolucionários.

O ministro, então, propõe que seja combinada a contenção do avanço das empresas privadas de telecomunicações ao investimento na consolidação de empresas estatais do setor e na criação de outras para evitar a propagação de ideais antagônicos aos da ditadura

³³ Na década de 1970, de acordo com informações presentes em *Mercado Global* (06/1975: encarte especial; 09-10/1975: 35; 11-12/1976: 21; 7-8/1977: 28; 9-12/1977: 26-35), a *Rede Globo*, além daquelas cinco emissoras (Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Belo Horizonte e Recife), passou a contar com mais 26 emissoras afiliadas, cobrindo mais de 2.300 municípios do país. Sergio Caparelli (1982: 94), analisando dados de uma pesquisa realizada em 1978 pela Associação Brasileira das Emissoras Públicas Educativas e Culturais (ABEC), mostra que, entre as redes nacionais, a *Globo* é a mais poderosa por contar com 41 emissoras espalhadas por 18 unidades da Federação, apesar de, formalmente, só serem computadas 32. As outras 9 são afiliadas, vinculando-se à rede por contratos de compra e venda de serviços com a emissora-líder. Quando acessei o site da empresa (www.redeglobo.com.br) em 06 de maio de 2007, encontrei a seguinte notícia: “Com 121 emissoras entre geradoras e afiliadas, a *TV Globo* pode ser assistida em 99,84% dos 5.043 municípios brasileiros, com programas 24 horas por dia no ar, sendo a maior parte da programação criada e realizada nos seus próprios estúdios, no Rio de Janeiro e em São Paulo”.

militar. Quandt de Oliveira, seguindo a proposta de Corsetti, titular daquela pasta durante o governo Médici (1969-1974), também cobrou uma televisão de qualidade baseada “na moral e nos bons costumes” e com uma transmissão de alto nível, algo que somente poderia ser plenamente conquistado por emissoras estatais.

Isso mostra que não se pode confundir a programação das emissoras privadas de televisão da época com a propaganda oficial do governo. Mesmo que fossem ressaltados os valores nacionais para promover um extremo otimismo em relação ao fato de o Brasil ter encontrado o rumo certo (FICO: 1999, 117) e que fossem evitadas pela censura e pela autocensura imagens pessimistas do país, não se pode negar que elas não tenham existido. Em alguma medida, existia uma tensão entre a imagem do Brasil como país do futuro e aquela que tratava de problemas, cujas soluções não eram fáceis de divisar. A produção televisiva não estava isenta da efervescência político-cultural dos anos 1960 e 1970.

Mesmo com aquelas divergências, o sistema de redes possibilitou, efetivamente, a ampliação do mercado consumidor e a conquista de mais verbas de publicidade,³⁴ ao mesmo tempo em que cobrou o fim do “espetáculo degradante” (ORTIZ, 2001: 120) que dominava os programas. Era preciso formar um homem brasileiro como estava previsto na doutrina de Segurança Nacional, que era embasada num universo de valores ligados a um cristianismo extremamente conservador, tendo a família, a religião, a moral e bons costumes, a pátria e a propriedade como os pilares da ordem social. Para isso, os meios de comunicação tinham de aprimorar e internalizar os valores do grupo social dirigente.

Em 1973, a *Rede Globo* consolidou, com seu “Padrão Globo de Qualidade”, o modelo de uma televisão mais apropriada para os tempos de modernização conservadora. O conceito de qualidade televisiva defendida pelo regime militar estava atrelado, sobretudo, à adequação do uso político do meio, no sentido do fortalecimento dos laços culturais e sociais do país e da fomentação de uma certa identidade nacional, referenciada a determinados valores morais e cristãos.

Mudanças à vista. No início da década de 1970, os apresentadores daqueles programas de auditório começaram a perder espaço na televisão. A nova política da *TV Globo* procurava evitar as transmissões ao vivo, com exceção dos telejornais, e privilegiar a

³⁴ Ao longo da década de 1970, a televisão foi canalizando uma proporção das verbas publicitárias, tendo passado de 39,6% em 1970 para o pico de 59,3% em 1981 (MICELI, 1994: 47).

criação e exibição de programas pré-gravados, passíveis de um controle interno mais rigoroso. A emissora contratou como conselheiro um censor aposentado para ler os roteiros dos programas e inferir opinião sobre eles antes do início da gravação para evitar prejuízos com uma possível censura do governo (HAMBURGER, 2005: 35). Nesse momento, houve uma batalha pelo esquecimento da programação grotesca.

Em dezembro de 1972, Chacrinha resolveu processar a emissora por quebra de contrato. Para *Veja*, o apresentador explicou: “A *Globo* já mudou o horário de apresentação dos meus programas várias vezes nos últimos dois anos, infringindo o contrato” (*Veja*, 14/12/1972: 71). Em 3 de dezembro, o *Programa Silvio Santos* havia se estendido e *A Buzina do Chacrinha* acabou entrando com atraso. Revoltado, o apresentador abriu o programa com a seguinte atração: um rapaz afeminado imitando a cantora Wanderlea. No mesmo programa, no dia 3, domingo, Chacrinha, ao entrevistar o cantor Juca Chaves sobre a sua despedida de artista, perguntou-lhe o que achava da televisão e teve como resposta: “A TV brasileira não paga bem ninguém e como eu não estou aqui para me aborrecer, vou-me embora”, acrescentando na frase uma “expressão vulgar” (*Veja*, 14/12/1972: 72). Foi a gota d’água. Depois de uma discussão recheada de “insultos recíprocos” entre Chacrinha e Boni, que assistia ao programa, o apresentador solicitou o desligamento da emissora.

Na mesma reportagem, Homero Izcaza, diretor do departamento de mercadologia da emissora, assim comentou o incidente: “Nós não precisamos mais de Ibope. Nossa preocupação atual é com a qualidade da programação e, se Chacrinha saiu, podem estar certos de que colocaremos outro programa de igual ou melhor qualidade” (*Veja*, 14/12/1972: 72). Para ele, a saída de Chacrinha não abalaria a estrutura de programação da emissora que nos últimos anos vinha tentando se desfazer daquele tipo de programação, encurtando, aos poucos, a duração de programas daquele tipo até o ponto de extingui-los.

Analisando o desligamento do apresentador, o articulista João Rodolfo, do semanário *Opinião* (1-18/ 12/1972: 04), percebeu a busca de um novo estilo pela *Rede Globo* e resumiu muito bem:

Finalmente, o grande ator que só mesmo aparece no fim: o governo. Chacrinha não pode ser visto com bons olhos, já que seus programas não se coadunam bem com a televisão pedida pelas autoridades. Além disso, por mais que se ajeite, conserte, apare, fica sempre a imagem do popularesco – algo absolutamente insuportável para a classe média do bom gosto. É um dado meio absurdo, mas nem tanto: não interessa à *Globo* uma vantagem esmagadora na audiência, pois isso tende a colocá-

la como alvo único das atenções. É necessário que outras existam para que haja uma comparação, para que fique bem claro quem tem e que não tem o famoso “bom gosto”.

Logo depois de ter o contrato rescindido, Chacrinha foi para a *Tupi*, num momento em que a empresa componente do Condomínio de Emissoras e Diários Associados vivia uma de suas mais sérias crises que culminou em seu fim em julho de 1980 (SIMÕES, 1986: 113-120). À revista *Veja* ele não se lamentou, quando perguntado sobre se a saída dele da emissora anunciava o fim do domínio da *TV Globo*, visto que seu programa era líder absoluto de audiência: “A *Globo* é uma emissora muito forte, e acho que minha saída não vai atrapalhar em nada. Mas isso são coisas a que só os especialistas em mercadologia das emissoras podem responder. Nem é o meu fim e nem o da *Globo*” (*Veja*, 20/12/1972: 91). Um ano e meio depois, o apresentador foi dispensado de sua nova empresa, porque ela não podia pagar o quanto ele queria e nem atender às exigências dele. Quase dois anos depois de ficar sem atuar na televisão, ele foi contratado pela *TV Rio* e trabalhou lá entre 1975 e 1977, quando a emissora foi extinta em função de muitas dívidas acumuladas e da forte disputa por profissionais e por audiência que travava com a *TV Globo* (COSTA, 1986: 139-144). Em 1978, transferiu-se para a *TV Bandeirantes*, em que trabalhou até 1981.

Outros apresentadores de programas de auditório também enfrentaram problemas em suas emissoras. Dercy Gonçalves, que havia estreado com *Dercy de Verdade*, na *Globo*, em 1967, teve o seu programa cancelado no começo da década de 1970. Nessa época, Raul Longras e Jacinto Figueira Júnior também deixaram a emissora carioca. Hebe Camargo, profissional de televisão desde a sua fundação, deixou a *TV Record*, em 1974, depois de sucessivos fracassos. Tentou, no mesmo ano, na *Tupi*, repetir seu sucesso, mas foi em vão. Depois do incidente com Seu Sete da Lira, Flávio Cavalcanti ainda se envolveu em outro caso de censura, em 1973, por ter levado ao ar a “história de um homem que havia emprestado sua mulher para um amigo” (MIRA, 1995: 39). Como punição, seu programa foi suspenso por dois meses. Quase um ano depois, seu contrato terminou, não foi renovado e ele partiu para a *TV Rio*.

Na *TV Globo*, com a demissão de Chacrinha, entrou no ar, no dia 29 de janeiro de 1973, nas palavras do crítico de televisão Artur da Távola, o “simplesmente lamentável” *Só o Amor Constrói*, apresentado por Moacyr Franco. O jornalista argumentou que “uma rede

que se tem destacado principalmente por ter entendido televisão de maneira contemporânea e industrial” não poderia impingir ao público uma hora e meia de programa que seria apenas razoável em trinta minutos de duração (*O Globo*, 31/01/1973: 12). Ele não se conformava com o fato de a mesma emissora que galgava as lideranças com temáticas modernas em suas novelas, que ousava e vencida com *Casos Especiais*, que realizava um *Globo-Shell Especial*, que criava *Shazan e Xerife* e *Vila Sésamo*, que editava um *Jornal Nacional*, um *Globinho* e um *Jornal Internacional*, que tinha documentários do *The National Geographic* e do *Amaral Neto, o Repórter*, todos de “altíssimo nível”, ter investido num programa que representava “um retrocesso” frente a tudo o que já havia sido conquistado.

A “maneira contemporânea e industrial” a que Artur da Távola se refere foi possível por causa da adoção de valores de uma mentalidade empresarial que, como já disse, procurava planejar atividades em longo prazo, reinvestir o lucro sobre si mesma, inovar nas técnicas de venda de tempo comercial³⁵ e apresentar constantemente novidades em seus programas. Porém, não era de se estranhar que, como lamenta as palavras dele, a “modernidade” não tivesse chegado a todos os programas. As mudanças se deram de formas desiguais. A emissora fez uma transição em quase nada radical, mas em quase tudo reformista.

Enfim, *Só o Amor Constrói* consistia em trazer para o palco pessoas comuns ou famosas para lembrarem “histórias emocionantes” de suas vidas, do tempo em que eram pobres, dos amigos queridos, do primeiro amor, da redenção diante das mais sinistras dificuldades, dos “quebra galhos em tempo de dureza” e assim por diante. Todos os elementos eram utilizados na ânsia de emocionar, de fazer chorar. Era a continuidade de uma televisão que não se queria mais.³⁶ Depois de quase sete meses no ar, o programa é cancelado.

³⁵ O avanço desta racionalidade gerencial teve como exemplo a introdução de um “sistema rotativo”, que padronizou o preço e o tempo de comerciais e passou a negociar apenas com pacotes de horários, isto é, quem quisesse anunciar no horário nobre era obrigado a colocar propaganda em outros horários. Tal técnica permitiu que a emissora financiasse os horários menos concorridos e criasse no público o hábito de sintonizar num único canal.

³⁶ Na matéria “Odorico disse não” para a *Veja* (02/05/1973: 72), Lúcia Rito contou que Paulo Gracindo, na época interpretando Odorico Paraguaçu na telenovela de Dias Gomes *O Bem Amado*, havia declinado o convite de participar do programa *Só o Amor Constrói*, da mesma emissora, porque teve “medo de se desprestigiar”. Entrevistado, o ator acusou: “A estrutura do programa está totalmente errada. Ele desnuda as pessoas mostrando as suas fraquezas apenas para emocionar o público. E eu tenho uma noção do ridículo

Depois desse programa, Moacyr Franco apresentou *Moacyr Franco 75*, que teve seu cancelamento comemorado pela *Veja*. Na matéria intitulada “Fora de moda”, estava escrito: “Nesta última segunda-feira de novembro termina mais um grande equívoco da televisão brasileira. Será transmitido, pela Rede Globo de Televisão, o programa de encerramento da série mensal *Moacyr Franco 75* – onde o humor tosco do comediante e cantor recebe pela última vez o inadequado e incompetente tratamento de superprodução” (*Veja*, 26/11/1975: 86). Assim a matéria foi encerrada, ressaltando a inaptidão para a adaptação daqueles que se formaram num outro estágio da evolução da televisão brasileira:

Mesmo que este afastamento não seja definitivo, o brusco final da série de programas mostra que o estilo de comicidade de Moacyr Franco não tem mais lugar no atual estágio de nossa televisão, que, lenta e gradualmente, se fechou num novo nível de gosto. Flávio Cavalcanti e Hebe Camargo perderam seus programas. Abelardo “Chacrinha” Barbosa dá hoje insignificantes níveis de audiência num canal decadente [*TV Rio*]. Ronald Golias e Dercy Gonçalves também não se ajustaram aos novos tempos. Moacyr Franco tentou se adaptar, mas, como os outros, ficou fora da época e perdeu seu lugar.

Enfim, em 5 de agosto de 1973, estreou, substituindo *Só um Amor Constrói*, *Fantástico*, um dos símbolos da nova estética televisiva. O *Show da Vida* vinha para combater a liderança de Flávio Cavalcanti na *Tupi*. No *Jornal do Brasil*, Valério de Andrade entusiasmou-se, quando escreveu “A vida é um show”:

A rigor, o novo programa da *Globo* é uma espécie de jornal dominical, em que, além das notícias sérias, o telespectador encontrará vários quadros a sua disposição. Tal diversificação mantém a curiosidade de pé, ao mesmo tempo que amplia o leque de ofertas. O enfoque é jornalístico e o ritmo inspirado no dinamismo cinematográfico da antiga Hollywood, que, independente da qualidade do filme, sempre soube cultivar a magia do espetáculo.

Sob a direção geral de Augusto César Vanucci, tendo como diretores João Loredo, Luiz Carlos Mièle, Maurício Shermann e Walter Avancini, e Armando Nogueira, como responsável pela parte jornalística, o programa, de acordo com a reportagem, oferecia “uma feliz combinação de informação jornalística com números de musicais e um humorístico de qualidade”. Valério de Andrade agradeceu à emissora a oferta de uma alternativa frente aos

muito grande”. Apesar de haver até mesmo críticas internas ao programa, a jornalista comentou que a *TV Globo*, para ser moderna, tinha insistido nos erros: “Provavelmente por episódios como este, a direção geral da *Globo*, insatisfeita com os resultados obtidos com a série que já soma dezesseis biografados, nunca que deverá tirar o programa do ar, indiferente à média de 30% de Ibope que ele vem conseguindo, no Rio”.

“caprichos” de Flávio Cavalcanti. Se *Só o Amor Constrói* não conseguiu ser uma ameaça à liderança do programa da *TV Tupi*, com o novo programa, para o jornalista, tratava-se de “uma questão de opção ou de gosto – e particularmente de bom gosto” por parte do telespectador a mudança de canal (*Jornal do Brasil*, 08/08/1973: 13). Em pouco tempo, o novo programa global ocupou a liderança das noites de domingo.

Dentro dessa nova política de programação da emissora, Silvio Santos era uma exceção. Diferente de *Fantástico*, que pretendia ser um resumo de toda a “nova programação” da emissora (com performances de balé, entrecortadas por algum noticiário e por uma apresentação de um célebre cantor nacional, interligadas por algum efeito visual mirabolante), o *Programa Silvio Santos*, que era mantido na grade dominical da emissora, representava a sobrevivência da “televisão grotesca” e só saiu de lá em 1975. Baseado na atuação de um animador carismático, abusando das técnicas de comunicação radiofônica e da interação com o público no auditório, o programa estava afinado com a transição que a emissora buscava para acostumar o público à nova ordem, sem perder a audiência.

A saída daqueles programas da “velha ordem” representou a entrada de uma “programação *midcult*”, como nomeou Kehl (1986: 189), de musicais, variedades e telenovelas, já que, como argumenta a ensaísta, havia condições internas (“espírito profissional”) para se produzir uma nova programação que tomasse a classe média em ascensão como público-alvo. Inspirada na distinção aristocrática do famoso ensaio de Dwight MacDonald (1983: 03-75), “*Masscult and midcult*”, Kehl observa que a nova programação é marcada por um “pseudo-refinamento” da cultura burguesa que se apropria, indistintamente, do refinamento legítimo da alta cultura. É um repertório híbrido das referências do erudito com o massivo. Nesse sentido, nas palavras de MacDonald (1983), na cultura de massa e no seu “bastardo” *midcult*, tem-se uma mercadoria cuja aparência de lirismo (de *high culture*) serve para ludibriar os consumidores mais desavisados (uma consideração feita sem a descrição e a aplicação de uma metodologia de análise de imagens e sem um estudo de recepção).

O Padrão Globo de Qualidade teve como marco simbólico o início das transmissões em cores pela emissora, em 1973, com *O Bem Amado*, de Dias Gomes. Tal projeto já estava encampado pela emissora há tempos, como mostra *O Globo* de 2 de julho de 1971, ao noticiar o encontro entre o ministro Hygino Corsetti com os diretores de todas as emissoras

que formavam a *Rede Globo*. Walter Clark, em sua fala, pediu o investimento do governo na promoção da transmissão televisiva em cores, o que beneficiaria as emissoras, o público e o governo. O ministro também manifestou o mesmo desejo e se comprometia a garantir a infra-estrutura para veicular, inicialmente, imagens coloridas duas ou três horas por dia.

A chegada da cor à televisão brasileira se deu na cobertura da Festa da Uva da cidade de Caxias do Sul, no Rio Grande do Sul, no dia de 10 de fevereiro de 1972, via Embratel. A *TV Difusora*, emissora daquele estado, ficou responsável pela geração das imagens, com colaboração técnica da *TV Rio* e com apoio das TVs *Gaúcha*, *Piratini* e *Caxias*. No entanto, a grande atração do evento foi a *Rede Globo*, ao apresentar, no intervalo dos desfiles de carros alegóricos da Festa, artistas famosos de seu elenco. A emissora não pode ser pioneira nessa empreitada, porque não teria como investir sem o auxílio do Estado (MEMÓRIA GLOBO, 2004: 51-52).

Mesmo assim, o sinal de progresso com a televisão colorida foi mais bem encarnado pela emissora carioca. Lá, abusava-se de videografismos, de edições velozes baseadas em planos curtos, de *chromakey* para realizar as pirotecnias visuais e de roupas bastante coloridas. Antes, porém, ainda em 1970, a emissora, enviou engenheiros, técnicos, coreógrafos e maquiadores à Alemanha para se especializarem no futuro uso da cor na televisão (MEMÓRIA GLOBO, 2004: 52).

Para tanto, eram necessários o aprimoramento visual e o técnico, além de perfeição no uso das novas tecnologias. Como resume Wanderley (1995: 97):

Procurava-se perseguir uma imagem na qual a técnica domasse as emoções, em que os movimentos fossem racionalmente estudados; uma imagem sem espaço para soluções de improviso e os constantes erros dos iniciadores da tevê brasileira; uma imagem limpa, sofisticada, contida, enxuta e asséptica.

Para a autora, a consolidação dessas mudanças na programação da emissora carioca serviu como exemplo da construção de uma nova sociedade, um novo tempo, em que a tecnologia passa a ser usada para legitimar a veracidade das informações divulgadas. Os diretores começaram a dar uma extremada atenção à valorização estética. Neste sentido, a busca de temáticas e enfoques novos serviu muito mais para legitimar a ordem do que para criticá-la. As palavras dela: “Quando muito, um ou outro deslize mais à esquerda, cujo significado representou mais uma sacudidela estratégica do que efetivamente mudança de

rumo da Vênus platinada” (WANDERLEY, 1995: 109). Neste ponto, a postura é bastante semelhante às impressões de Kehl (1986: 202):

A cor, sem dúvida, contribuiu para a glamurização da imagem de um país que, na década de 60, era representado na música, no cinema e na produção cultural em geral como miserável e subdesenvolvido. A estética brilhante e *clean* da publicidade e do “padrão-Globo-de-qualidade” foi se tornando hegemônica e inviabilizou em poucos anos a estética do Cinema Novo e do CPC.

Como um novo lugar da nacionalidade, cada vez mais livre do grotesco e mais vinculado ao Estado autoritário, a *Rede Globo*, como foi tratado no capítulo anterior, contratou artistas revolucionários nos 1960, porque estavam mais habilitados à produção de programas condizentes com os padrões estéticos do gosto do novo homem brasileiro, visto que a qualidade estava à esquerda. Num texto publicado pela primeira em 1979, por outro lado, Kehl (2005: 442) percebe a viabilidade da existência da estética nacional-popular na televisão:

Na *Globo*, adaptando ligeiramente estas propostas, [os autores que tiveram passagens pelo teatro de Arena e Opinião e pelos Centros Populares de Cultura da UNE] continuavam trabalhando no sentido de fazer com que “o povo brasileiro se reconheça na tela”, como pedia Paulo Emílio Sales Gomes ao cinema nacional. É possível conciliar projetos dos setores da produção cultural mais à esquerda, na década de 60, com a linha de programação de uma emissora como a *Globo*? Pelo jeito, é possível. No mínimo porque o tempo passa, a realidade social do país se transforma e as tais propostas já não se situam mais tão à esquerda (difícil seria talvez a *Globo* encampasse as propostas político-culturais de esquerda que surgem *hoje* – se é que ela não efetuou a tarefa preventiva e aparentemente impossível de encampá-las *antes* que elas surjam). No mínimo porque, transformadas em produtos de consumo de televisão, essas propostas já não são mais as mesmas.

Mais uma vez, a percepção de Kehl lembra a dos autores que pensam incorporação de artistas revolucionários à televisão como pura cooptação, domesticação e instauração da “falsa consciência” sob os ditames da lógica do mercado. Um dos principais problemas dessa perspectiva, como observei na última seção do capítulo anterior, é atribuir uma “natureza” alienante e dominadora aos segmentos da indústria cultural. Uma história contada somente a partir da infra-estrutura social corre o risco de não perceber as formações ideológicas como ambíguas e concebê-las de maneira simplificada os fazeres dos indivíduos como reflexos materiais daquilo que lhe seria exterior. Uma história que

procura de dentro da estrutura entender os usos particulares dos meios de produção lida com as ambigüidades como constitutivas de experiências sociais concretas.

Nesse período, as telenovelas também mudaram de perfil, deixando o tom melodramático e funcionando como espaço de discussão da realidade nacional (BORELLI, ORTIZ e RAMOS, 1989; HAMBURGUER, 2005: 84-120). Diferente do modelo Glória Magadan, quando cenários remotos e os nomes estrangeiros de personagens dominavam, buscou-se a partir de 1969, depois do sucesso de *Beto Rockfeler* na *TV Tupi* e da exibição do *Jornal Nacional* para todo o país, tramas “mais realistas” e cotidianas, capazes de mostrar a vida “como ela é”. Destacaram-se, entre outros: de Dias Gomes, *Bandeira 2* (1971-72), *O Espigão* (1974) e *Saramandaia* (1976); de Janete Clair, *Irmãos Coragem*; de Lauro César Muniz, *Escalada* (1975) e *O Casarão* (1976); e de Walter George Durst, uma adaptação do texto de Jorge Amado, *Gabriela* (1975).

Isaura Botelho e Santuza Naves Ribeiro (2005: 474) percebem na programação da *Rede Globo*, além do tratamento da realidade brasileira de forma extremamente conservadora e reprodutora da “ideologia do Brasil Grande” como em *Amaral Neto, o Repórter*, a presença de crítica social em alguns programas do *Globo Repórter* e em telenovelas como *O Casarão*, de Lauro César Muniz, além de *A Grande Família*, de Vianinha, e *O Bem Amado*, de Dias Gomes.

A estratégia da emissora era “elevar o nível” para responder às pressões feitas pelo governo, pela imprensa e pelos setores conservadores. Isso não significou, porém, que os programas produzidos, dirigidos ou escritos por esses novos profissionais da televisão tenham sido a mera reprodução daquela intenção primeira. Mesmo que encontrassem diversos limites, havia espaços para que eles produzissem obras televisivas “mais realistas” e que buscassem um público mais abrangente do que o da arte revolucionária de outrora.³⁷

³⁷ Para evitar o conceito de realismo como um reflexo não intencional e não ideológico do real e pensá-lo como refração, como interferência e criação, tomo emprestada a definição de Robert Stam e de Ella Shoaht (2006: 264-265). Inspirados em Bakhtin (2004), eles afirmam que o realismo, como todo discurso artístico, é essencialmente social, porque constitui a rede de signos que envolve diferentes indivíduos e se torna, para eles, a realidade. O realismo não é uma fidelidade a uma verdade ou a uma realidade preexiste e muito menos existe na obra nela mesma, mas se dá na orquestração de discursos ideológicos outros e de experiências coletivas que constituem uma “enunciação”, endereçada por um sujeito ou vários para outro, todos, de alguma maneira, imersos nas circunstâncias histórias e nas contingências sociais. O realismo é construído, portanto, na interação verbal, na socialização, na formação dos gostos e do olhar. Uma obra é realista se for assim reconhecida pelo seu público; se produtores e receptores estiverem envolvidos por significados comuns, se compartilharem as mesmas convenções de representação do mundo. Nesse sentido, a crítica televisiva reconheceu como mais realistas as novelas de Dias Gomes ou os documentários do *Globo Repórter* do que os

Apesar da importância da telenovela na discussão da brasilidade, a expansão do jornalismo televisivo foi o destaque na programação de qualidade em rede nacional e contou com colaboradores de outros campos da cultura brasileira, especialmente do cinema. Ramos em *Cinema, Televisão e Publicidade* (2004) lembra da criação dos programas *Globo-Shell Especial* e *Globo Repórter* e de cineastas que por lá passaram naquele período para realizar documentários e reportagens. Eduardo Coutinho, Gustavo Dahl, João Batista de Andrade, Maurice Capovilla, Paulo Gil Soares e Walter Lima Júnior foram os mais destacados dentre eles. Ramos (2004 [1995]: 82) acredita que essa passagem dos cineastas pela televisão deixava evidente qual seria o tipo de relação que o veículo procurava estabelecer com o setor, uma vez que “os diretores foram canalizados para a produção jornalística e documental e não para o ficcional de massa, para a dramaturgia”, formato com que a maioria deles já vinha trabalhando no cinema e que, além disso, permitia mais liberdade de criação do que a padronização do jornalismo de televisão.

Mas o campo da teledramaturgia também recebeu cineastas. Na *TV Globo*, por exemplo, destaco a participação de Domingos Oliveira, de Gustavo Dahl e de Roberto Santos na adaptação de textos e na direção de programas do *Caso Especial* (MEMÓRIA GLOBO, 2003: 417-442), entre os anos 1970 e 1980. O humor também contou com a presença de um cineasta. Zelito Vianna, em 1981, dividiu com Eduardo Sidney a direção de *Chico Total*, programa mensal estrelado por Chico Anysio. Entusiasmado com a parceria entre os irmãos, em 14 de fevereiro daquele ano, Artur da Távola escreveu na sua coluna em *O Globo*:

Zelito Vianna na televisão, fazendo humor e com Chico Anysio é uma esperança de renovação pela imaginação e o seu notável sentido surrealista da vida, aliado a uma cultura sólida e, hoje, um grande conhecimento da arte de dirigir. Eis uma esperança do ano televisivo de 1981.

modos de Chacrinha e as peripécias de Dercy. Além dessa dimensão do realismo como prática cognitiva socialmente construída, existe aquela que o concebe como estilo narrativo. Num artigo, Brian Longhurst (1987), remontando a trabalhos de Raymond Williams, resume três características da telenovela realista: desenvolve uma “extensão social” do drama, ao considerar pessoas comuns e trabalhar com os “tipos sociais” mais em voga; relata um conjunto de eventos no presente – a ação é contemporânea; e tem a ação inspirada por questões seculares. Já o naturalismo, nessa acepção, deriva do realismo, mas, no lugar de privilegiar a ação das personagens nas relações com outras personagens como o motor narrativo, deslocam-se para relatar como a determinação do meio social se materializa em ações. O espaço é o protagonista.

De qualquer forma, acredito que a argumentação de Ramos quer ressaltar também que o campo da ficção televisiva já era dominado por “especialistas”, já tinha autores consagrados e competentes e a área de jornalismo era a que necessitava de um investimento maior e deveria ser expandida pela emissora para exemplificar os novos tempos de “programação de qualidade”. Pensando nisso, na próxima seção, traço um mapa dos programas da *TV Globo* surgidos sob essa nova lógica – os jornalísticos ganharam destaque.

2.4. O jornalismo na linha de frente

Começando pelo começo. O *Jornal Nacional* foi um produto do momento de mudança da própria da emissora carioca diante do recrudescimento do autoritarismo do regime militar. A partir da experiência desse telejornal, foi possível difundir a produção da *TV Globo* do Rio de Janeiro para as regiões do Brasil a que já tinham chegado os troncos de transmissão da Embratel. Criado para concorrer com o *Repórter Esso*, na época na *TV Tupi*, em pouco mais de um ano, o telejornal da *Rede Globo* já havia sido um dos fatores que provocaram o fim do concorrente.³⁸ Diferente dos outros telejornais, o *Jornal Nacional* passou a ser, ao longo da década de 1970, uma das principais maneiras de unir o povo brasileiro e mostrar a ele “o que o país vivia”. Para tanto, o programa investiu numa linguagem intimista, coloquial, e diferente do rádio, em que o locutor se exaltava falando mais alto, como se procurasse o ouvinte por todos os cantos da casa. A fala da televisão, encarnada pelo *Jornal Nacional*, era destinada a uma família reunida na sala em torno da televisão e à procura de conexão com o Brasil, mas também com o mundo (BARBOSA e RIBEIRO, 2005: 211-213; SILVA, 1985: 38).

A idéia de integrar o país já estava expressa na escalada do programa de estréia do *Jornal Nacional*: “O primeiro jornal nacional da *Rede Globo*, um serviço de notícias integrando o Brasil novo, inaugura-se neste momento: a imagem e som de todo o país” (MELLO E SOUZA, 1986: 16). Antes, a *TV Globo* teve outros telejornais. *Teleglobo* foi o primeiro telejornal da emissora, noticiário de meia hora, dirigido por Rubens Amaral e

³⁸ A bem da verdade, se retermos o trabalho de Simões (1986), em que é descrita, sucintamente, a história da *TV Tupi*, percebemos que o fim do jornalístico refletiu a excessiva improvisação, a falta de gerenciamento e a crescente corrupção que dominou o Condomínio de Emissoras e Diários Associados, além da retirada do patrocínio da empresa de derivados de petróleo.

apresentado por Hilton Gomes e Aluízio Pimentel, que estreou no dia de inauguração da emissora carioca, em 26 de abril de 1965. O *Teleglobo*, no seu primeiro ano, possuía duas edições: a primeira ao meio-dia e a segunda às 19 horas. Em janeiro de 1966, o telejornal passa a ter edição única, às 13 horas. Nesse período, também surgiram os telejornais *Ultranotícias*, *Jornal da Semana*, *Jornal de Vanguarda* e *Jornal de Verdade*, que substituiu o *Ultranotícias* em março de 1967, entrando em edição única às 19h30. Todavia, o *Jornal Nacional* foi (e ainda é) o telejornal mais importante da *TV Globo*, porque, além de inaugurar a transmissão televisiva em rede nacional, foi o primeiro a conceituar o que seria considerado “noticiário nacional”. Isto se deu, certamente, por ter sido o primeiro a falar para um público diverso, de diferentes regiões do país.

Como não havia tido nenhum outro noticiário de caráter nacional, a equipe de jornalismo da *TV Globo*, especialmente os que trabalhavam no *Jornal Nacional*, tiveram de se dedicar à formulação do conceito de “notícia nacional”. As matérias deveriam ser de interesse geral e não regional ou particularista. Os assuntos tinham que chamar a atenção tanto do telespectador de Manaus quanto o de Porto Alegre. Era necessário não dar uma visibilidade muito maior a uma região em detrimento de outra, pensar sempre como determinada nota poderia repercutir em estados diferentes. Não se poderia superdimensionar uma região, mas procurar perceber como uma determinada notícia poderia repercutir em estados diferentes, verificando qual seria a relevância dela (MEMÓRIA GLOBO, 2004: 39).

Na década de 1970, a *Rede Globo* começou a investir na produção de novos programas jornalísticos. Na primeira metade dos anos 1970, por exemplo, surgiram o *Jornal Hoje* (1971), *Globo-Shell Especial* (1971), o *Globinho*³⁹ (1972), *Jornal Internacional* (1972), *Globo Repórter* (1973) e *Fantástico* (1973). Estes dois últimos foram marcos simbólicos do “novo tempo” da programação da emissora. Na segunda metade daquela década, estrearam ainda *Amanhã*, *Bom Dia São Paulo*, *Jornal da Globo*, *Jornal das Sete* e *Painel* (BARBOSA e RIBEIRO, 2005: 214).

Empolgado com o fato do *Fantástico*, *Globo Repórter* e *Jornal Nacional* ocuparem a lista dos dez programas de maior audiência da televisão brasileira, Artur da Távola anunciou em *O Globo* do dia 2 de dezembro de 1974 que “a década de 1970, em termos de

³⁹ O primeiro telejornal dedicado ao público infantil ficou no ar até 1983.

programação, ficará conhecida como a da expansão do telejornalismo” e se animou com o fato de a televisão brasileira, com isso, ter entrado num ciclo virtuoso de qualidade e o seu público se tornado mais inteligente, preferindo esta programação a qualquer outra. As palavras do crítico são visionárias. Nessa década, surgiram telejornais que estão no ar até hoje.

Para problematizar essa previsão, disponibilizo, logo em seguida, tabelas comparativas da programação da *TV Globo*, tomando como partida o ano de estréia da emissora carioca. Aleatoriamente, escolhi os sete primeiros dias do mês de setembro de cada ano até 1980. Optei por pesquisar a programação em *O Dia*, *O Globo* e *Jornal do Brasil* para evitar falhas, já que na década de 1960 e no início da posterior os jornais não publicavam regularmente a grade das emissoras. O *Jornal do Brasil*, por exemplo, preferia publicar “o que realmente há de bom na tevê”.

Minha intenção é demonstrar a relevância dos programas jornalísticos em relação a outros gêneros e formatos da televisão brasileira a partir do momento em que recrudescer a discussão sobre qualidade. Para isso, desconsidere as reprises e repetições periódicas, como ocorre com as novelas e aos telejornais diários para demonstrar o investimento em diferentes programas do mesmo gênero. Os números presentes nos quadros equivalem aos diferentes títulos que apareceram no recorte feito. Esta opção permite especular sobre os tipos de investimentos ocorridos naqueles anos. Utilizo as distinções de gênero empregadas pelos próprios jornais.

Tabela 1: Programação da *TV Globo* (01-07/09/1965-1972)

Ano/Gênero	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972
Auditório	3	2	6	6	7	5	4	3
Educativo	-	-	-	-	-	-	-	3
Esportes	-	-	2	2	2	2	2	3
Documentário	-	-	-	-	1	1	1	2
Feminino	1	-	-	-	-	-	-	-
Filmes	6	5	8	8	6	5	7	5
Humor	1	3	3	3	3	3	1	2
Infantil	5	2	3	5	6	6	4	9
Musical	1	4	1	1	1	2	1	5
Noticioso	1	6	2	2	3	3	4	4
Novela	3	2	1	2	3	3	4	5
Política	1	1	-	-	-	-	-	1
Religioso	-	-	-	-	-	-	-	1
Seriado	4	6	2	2	3	4	3	-

Teatro	-	2	1	-	-	-	1	1
Variedades	2	-	7	4	5	5	2	6
Total	28	33	36	35	40	39	32	49

Fonte: *O Globo*, 01-07/09/1965-72; *O Dia*, 01-07/09/1965-72; *Jornal do Brasil*, 01-07/09/1965-72.

Retomando as definições elaboradas por Miceli (2005), Mira (1995), por Sodré (1978) e por Sodré e Paiva (2002), o tipo de programação que mais se identificava com o grotesco nas décadas de 1960 e de 1970 eram, especialmente, os programas de auditório que tomavam a “festa popular” e a “feira” como paradigma para o estabelecimento dos seus formatos, mas também os de humor e os de variedades. Todos eles faziam um contraponto à programação jornalística tida como “mais séria” e “comprometida com a verdade”.

No ano de sua estréia, a *TV Globo* contava com *Show da Noite*, *Tevefone* e *Programa Silvio Santos* (auditório), *Câmara Indiscreta* (humor) e *Festa em Casa* (variedades). Na área jornalística, só aparecia o *Teleglobo*. Em 1966, a *Globo* existia somente com *Programa Silvio Santos* e *Dercy Espetacular*, enquanto *Teleglobo*, *Ultranotícias*, *Jornal de Vanguarda*, *A Cidade Contra o Crime*, *Jornal da Semana* e *22-200 Cidade Aberta* figuravam no jornalismo. Já nos sete primeiros dias de setembro de 1967, nota-se a atenção da emissora em relação aos empreendimentos das concorrentes. Em busca pela liderança, a *Globo* contratou Chacrinha que passou a apresentar *Discoteca do Chacrinha* e *Hora da Buzina*. *Casamento na TV*, apresentado por Raul Longras, e *Dercy de Verdade*, que substituiu o outro programa da atriz, também foram novos investimentos. *Oh! Que Delícia de Show*, apresentado pela atriz Célia Biar e pelo lutador Ted Boy Marino destaca-se como programa de variedades, trazendo números musicais, circenses e brincadeiras com o público pelo telefone. Marcaram presença aos sábados os programas de luta livre, *Telecatch* e *Teleboxe*, fortemente criticados pela imprensa da época, como vimos. *Jornal da Globo* e *Jornal de Verdade* passaram a defender o jornalismo da emissora.

Em 1968, seguindo o recorte aqui adotado, a *TV Globo* manteve os mesmos programas de auditório do ano anterior. O mesmo aconteceu com os telejornais. Vinda da *TV Rio*, a novidade era a entrada do programa de entrevistas *O Homem do Sapato Branco* na grade da emissora. No ano seguinte, percebe-se o surgimento de novos programas na *TV Globo*: *Amaral Neto*, o *Repórter* (documentário) e *Jornal Nacional* (noticioso) na área de jornalismo e *Mister Show* entre os de auditório. Em 1970, a programação se manteve, com

exceção da extinção de *Dercy de Verdade*, de *Oh! Que Delícia de Show*, de *Casamento na TV* e da entrada do *Programa Haroldo de Andrade*.

Em 1971, a programação jornalística trazia também o *Jornal Hoje*, a de auditórios perdia *Mister Show* e a de variedades ganhava *Moacyr Franco Especial*. No período selecionado do ano posterior, o novo telejornal ao lado de *Jornal Nacional* e *Jornal Internacional* eram os programas noticiosos. Além desses programas, a área jornalística se expandia graças à exibição dos documentários exibidos pelo *Globo-Shell Especial* e pelo *Amaral Neto, o Repórter*. Também apareciam nas manhãs dos sete dias observados *Aula de Alemão*, *Aula de Inglês* e *Aula de Francês*. Os programas de auditório se limitavam a *Programa Silvio Santos*, a *Buzina do Chacrinha* e a *Discoteca do Chacrinha*, enquanto os de variedades produzidos pela emissora aumentavam, reduzindo a imprevisibilidade do ao vivo e da presença do auditório. *Show da Girafa* e *Moacyr Franco Show* eram os destaques.

Tabela 2: Programação da TV Globo (01-07/09/1973-1980)

Ano/Gênero	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980
Auditório	2	1	1	2	-	-	-	-
Educativo	3	1	1	1	1	1	1	2
Esportes	2	3	2	2	1	2	2	1
Documentário	3	2	7	3	4	2	1	1
Feminino	-	-	-	-	-	-	-	1
Filmes	9	7	9	9	9	6	4	4
Humor	2	2	1	3	4	5	3	-
Infantil	8	7	2	9	10	6	4	6
Musical	1	3	1	1	2	2	2	1
Noticioso	6	7	5	4	4	4	5	4
Novela	4	4	5	4	5	5	4	4
Política	1	1	1	1	1	1	-	-
Religioso	1	1	1	1	1	1	1	-
Seriado	2	5	7	6	9	7	8	6
Teatro	-	-	-	-	-	-	1	-
Variedades	4	-	1	2	3	-	1	2
Total	48	43	43	48	54	42	35	32

Fonte: *O Globo*, 01-07/09/1973-80; *O Dia*, 01-07/09/1973-80; *Jornal do Brasil*, 01-07/09/1973-80.

No recorte feito em 1973, aparecem *Jornal Nacional*, *Jornal Hoje*, *Jornal Internacional* e *Globo em Dois Minutos* entre os noticiosos, além de *Globinho*, um telejornal voltado para o público infantil. Combinando o jornalismo a diferentes expressões artísticas, *Fantástico* também se destaca na programação. Com um formato documental, figuram *Globo Repórter*, *Mundo Animal* e *Amaral Neto, o Repórter*. *Programa Haroldo de*

Andrade, aos sábados, e *Programa Silvio Santos*, aos domingos, passam a ser os únicos programas de auditório da emissora. No ano seguinte, porém, apenas este último programa representa o seu gênero. As novidades entre os jornalísticos são as entradas de *Jornal da Noite* e de *Esporte Espetacular*.

Na primeira semana de setembro de 1975, não aparecem mais *Jornal da Noite* e *Globo em Dois Minutos* e entra na grade *Amanhã*. *Programa Silvio Santos* continua a ser o único programa de auditório. A quantidade de documentário chama a atenção. Além de *Mundo Animal*, *Amaral Neto*, *o Repórter* e *Globo Repórter*, programas do gênero, houve as exibições avulsas, desfiladas de qualquer programa, de *O Globo Em Que Vivemos* e de *Rota do Pacífico*, além de duas previsões de exibição de documentários na grade. No ano posterior, enquanto aparecem *Moacyr Franco Show* e *Moacyr TV* e desaparece *O Globo Em Que Vivemos*, *Amanhã* também não consta na grade da emissora. Entre os programas de variedades, destacam-se *Domingo Gente*, programa de entrevistas com anônimos, e *Oito Oitocentos*, programa de perguntas e respostas apresentado por Paulo Gracindo. O *Planeta dos Homens* aparece entre os humorísticos.

Em 1977, a emissora não conta com nenhum programa de auditório. *Globo Esporte* aparece entre os jornalísticos e *Telecurso 2º grau* como o único educativo, substituindo as anteriores aulas de idiomas. Em 1978, a programação se mantém. No ano seguinte, *Jornal da Globo* e *Plantão de Política* passam a fazer parte da grade. Também está no ar *Aplauso*, programa sem elenco fixo que consistia na encenação de peças de diferentes autores. *Amaral Neto*, *o Repórter* não consta entre os programas, e o *Globo Repórter* é o único de cunho documental. Os primeiros sete dias de setembro de 1980, por fim, trazem *TV Mulher* como a principal novidade. Além do *Telecurso 2º grau*, *TVE Ginástica* também está entre os educativos.

Durante a descrição dos resultados, podemos observar o aumento da produção de programas noticiosos (de 8% a 11%) e de documentários (de 1% a 6%) em relação à de outros gêneros, especialmente à dos programas de auditório (de 12% a 1%) e à de variedades (de 10% a 3%), que apresentam uma queda vertiginosa. Para visualizarmos ainda melhor essas mudanças de perfil da programação da emissora, disponibilizo mais uma tabela. Reitero: os dados analisados correspondem aos primeiros sete dias de setembro de cada ano. Abaixo, segue a amostragem.

Tabela 3: Programação da TV Globo (01-07/09/1965-1972 – 01/07/09/1973-1980)

Período/Gêneros	TV Globo (1965-1972)	TV Globo (1973-1980)
Auditório	36	6
Educativo	3	11
Esportes	13	15
Documentário	5	23
Feminino	1	1
Filmes	50	57
Humor	19	20
Infantil	40	52
Musical	16	13
Noticioso	25	39
Novela	23	35
Política	3	6
Religioso	1	7
Seriado	24	50
Teatro	5	1
Variedades	31	13
Total	295	349

Ainda falando em números, serão consideradas as três maiores diferenças inteiras naqueles períodos. Os programas de auditório somavam 36 (12%), eles passam a somar apenas 6 (1%), registrando uma redução de 30 títulos. O contrário acontece com o número de seriados e de documentários. Entre os seriados, o total passa de 24 (8%) para 50 (14%). Já, entre os documentários, há um crescimento de 5 (1%) para 23 (6%).

Se agruparmos os programas dos gêneros descritos em três grupos (entretenimento, dramaturgia e informação), enxergaremos outras questões acerca da mudança de perfil na programação da *TV Globo*. Em entretenimento (auditório, feminino, filmes, humor, infantil, musical e variedades), houve uma redução da ordem de 20%, passando de 66% para 46%, em relação ao número total de programas. Já, em dramaturgia (novela, seriado e teatro), o movimento foi diferente, houve um tímido crescimento de 7%, indo de 17% a 24%. Os agrupados em informação (educativo, esportes, documentário, política e noticioso) acusam uma maior ampliação (10%), de 16% a 26%. Os religiosos não foram enquadrados em nenhum grupo. O seu aumento foi de aproximadamente 1% na programação colhida na amostra, dos sete primeiros dias de setembro entre 1965 e 1972 e entre 1973 e 1980.

Vendo assim, fica ainda mais evidente a mudança da emissora. Em busca da qualidade, houve uma diminuição no investimento em programas de entretenimento, uma certa estabilidade nos de dramaturgia e um crescimento nos de informação. É importante

destacar que a queda dos programas de entretenimento é o maior número absoluto (20%) do que qualquer outra ampliação.

De fato, o crescimento da programação jornalística foi mais uma retomada de uma prática dos primeiros anos da *TV Globo* do que uma novidade. Estacionada durante o recrudescimento da ditadura militar, coroado em 1968, tal programação voltou a assumir lugar de destaque a partir da posse de Ernesto Geisel (em 15 de março de 1974), que prometera dar condições para um processo de abertura política lenta e gradualmente se estabelecer no Brasil. Para tudo, o governo passou a desejar a “participação livre e segura dos meios de comunicação na formação da opinião pública”, capazes de contribuir para uma “revolução pacífica” da sociedade brasileira e de garantir o envolvimento da elite civil no desenvolvimento da nação e a construção do consenso. Sendo assim, num momento em que setores da elite, da Igreja e das universidades se organizavam para criticar as atrocidades do regime, a desinformação seria responsável pela formação de focos de “intranquilidade pública” e perigo para a segurança nacional. Nesse sentido, informar era fundamental para prevenir a insegurança causada pelos anos de silêncio dos governos anteriores, especialmente o de Médici (WANDERLEY, 2005: 278-279). Em meio a tudo isso, identificou-se aquele crescimento da programação jornalística.

Toda essa mudança, no entanto, não foi apenas quantitativa. Como estou mostrando neste capítulo, a imprensa noticiava – e comemorava – a “elevação do nível” da *TV Globo*, e sobre esse movimento os jornais muito tiveram a dizer e a qualificar.

Lembrando de sua saída da *TV Globo* para a reportagem do *Jornal do Brasil* de 27 de abril de 1980, intitulada “Os heróis do passado”, Dercy Gonçalves lamenta:

É, a *Globo* está fazendo 15 anos, eliminando cinco anos meus. Fui a criadora da *TV Globo*, ela era como um filho que não era nada na vida, e eu o formei como doutor. Recebeu o espadim, e depois me fincou o espadim pelas costas. Fui eu que coloquei o Boni lá, sempre achei ele um gênio fenomenal, e ele acabou provando isso.

No entanto, a atriz não se diz magoada por ter sido demitida pela emissora, mas por ter sido usada e, depois, ter sido “jogada fora”:

Me consumiram, me usaram enquanto não sabiam falar, não sabiam andar; naquela época a *Globo* era povo, precisava da prostituta que eu era, da minha arte para eles aprenderem, assim como precisaram do Chacrinha, do Longras (aquele que fazia todos os casamentos de doméstica na TV). De repente, a *Globo* falou: “Não quero mais ser povo,

quero ser a Rainha de Sabá, xô com os brasileiros, agora vamos brincar de sociedade com eles...” (*Jornal do Brasil*, 27/04/1980: 06).

O depoimento de Dercy elucida a mudança qualitativa pretendida pela *TV Globo*. Os programas de auditório impregnados pela “vontade de ser povo” dão lugar a outros formatos. Em 1971, *Moacyr Franco Especial*, apresentado pelo ator, cantor e compositor que dá título ao programa, exemplifica o desejo de eles terem de ficar mais “bem comportados”. No *Jornal do Brasil* do dia 12 de novembro daquele mesmo ano, Valério de Andrade observou:

O programa de estréia foi realmente muito bom, visualmente brilhante, dinâmico e inventivo. A idéia de remontar a entrevista, conservando as respostas e mudando as perguntas, é um desses achados que dão extraordinária vitalidade à rotina. (...) O último programa de Moacyr Franco, contudo, já começou a dar sinais de exaustão criativa e perigoso acomodamento. Ao contrário do que ocorre com os especiais de Elis Regina, que buscam na linguagem cinematográfica a mobilidade inexistente no palco, os de Moacyr Franco vêm optando pela fórmula dos quadros de auditório (*Jornal do Brasil*, 12/11/1971: 10).

Anos depois, em 5 de junho de 1974, a *Veja* entrevistou o assessor da diretoria da *TV Globo*, Edwaldo Pacote, que explicou assim as mudanças que vinham sendo adotadas pela emissora em sua programação:

Na *Globo*, definitivamente, não há mais lugar para este tipo de programa. A fase das vedetes, do programa feito em torno de uma só pessoa está ultrapassada. Chacrinha, Dercy Gonçalves, Raul Lougras tiveram um papel importante no desenvolvimento da nossa linha de programação. Mas não tínhamos o telejornalismo, as novelas, a equipe de profissionais que temos hoje. Agora, os programas são feitos em equipe: esta é a tendência (*Veja*, 05/06/1974: 73).

Se os programas de auditório, mesmo procurando mudar de perfil, não caíam nas graças da crítica televisiva, os telejornais da emissora, pelo contrário, fascinavam. Quando *Teleglobo* passou por reformulações ainda em 1965, o jornal *O Globo* (18/09/1965: 07) não poupou elogios:

Nova estrutura significa, sempre, novas perspectivas. O *Teleglobo*, informativo das 19 horas da *TV Globo*, tem a sua produção, agora, a cargo de Maurício Shermann, conhecido homem de TV e que já conseguiu os melhores resultados com a reformulação levada a efeito. (...). A grande bossa do novo *Teleglobo* – pela reação dos telespectadores – é a introdução de um painel escuro ao fundo, com algumas telas de

televisão. Nelas, Shermann funde imagens quando passa do locutor para o filme.

A associação do uso do mais avançado aparato técnico existente à época como garantia de qualidade foi defendida pelos jornais. Nesse sentido, a “boa” utilização da linguagem audiovisual e das novas tecnologias de comunicação proporcionariam “em si mesmas” uma certa distinção dos programas na grade de programação. Tal fascínio em relação à técnica também se repete na análise do *Jornal Nacional*. Isso é evidente em mais um texto assinado por Valério de Andrade para o *Jornal do Brasil* do dia 24 de setembro de 1971, intitulado “Integração”:

O fato é que o *Jornal Nacional* faz jus ao prestígio de que desfruta e à excepcional posição de vanguarda que ocupa no telejornalismo brasileiro. Com uma média de audiência de sessenta por cento no Rio e pouco menos em São Paulo, detém permanente lugar cativo entre os 10 campeões selecionados semanalmente pelo IBOPE. Cobrindo grande parte do país, através de uma rede formada por 13 emissoras, o *Jornal Nacional* conseguiu transformar em rotina um invejável e louvável esforço tecnológico de gabarito internacional. Sob o comando geral de Armando Nogueira, diretor da Central Globo de Jornalismo, a realização do *Jornal Nacional* exige, além dos serviços da Embratel e das transmissões internacionais um batalhão de 200 profissionais categorizados. Com amplos recursos técnicos para as filmagens internas, mobiliza para a cobertura externa os serviços da Associated Press Reuters/Latin e United Press, com filmes das agências CBS News e Vis News ocupando 10 minutos de transmissões via satélite (*Jornal do Brasil*, 24/09/1971: 06).

Além da questão da busca pela “qualidade televisiva”, o investimento na programação jornalística também tem uma dimensão política. Como observam Barbosa e Ribeiro (2005), cabia a toda programação televisiva e ao telejornalismo, particularmente, forjar a unidade nacional a partir do agendamento de determinados temas transmitidos em rede. Os jornalísticos da *Rede Globo*, incluindo o formato narrativo de seus telejornais, tinham por objetivo falar diretamente ao povo, inserindo-o numa ampla rede simbólica que contém fortes doses de emoção e apelo aos valores patrióticos. Em muitos momentos, os telejornais da emissora se empenharam em fazer uma ampla cobertura de fatos favoráveis ao regime militar, como as notícias sobre a expansão da Transamazônica e sobre a vitória do Brasil na Copa do Mundo de 1970. A idéia de uma defesa ufanista da nação estava presente mais em um programa jornalístico do que em outros.

A integração de *Amaral Neto, o Repórter* à grade da emissora a partir de 1968 foi uma exigência do governo militar para exaltar os avanços conquistados pela “revolução” militar. Em 1979, em entrevista concedida a pesquisadores da Funarte, Walter Clark afirmou que: “O *Amaral Neto* foi uma pressão de direita. Fomos obrigados a colocá-lo em horário nobre. *Amaral Neto* morreu com a abertura...” (KEHL, 1986: 250). No mesmo ano desta fala, o jornalístico deixou a grade da emissora. O programa serviu para o momento em que o país era direcionado pelo projeto político e econômico desenvolvimentista do governo militar, pois contava com um representante de um pensamento conservador sobre a abordagem das questões ambientais, realizando em seus programas uma determinada apologia das riquezas naturais brasileiras.

Ao analisar esse programa, Thales de Andrade (2003) observa que o repórter dava poucas informações a respeito dos locais que eram objeto de suas reportagens. As imagens adquirem uma força bélica, pela capacidade de levar até seu público as imagens de um país ainda por ser desbravado. A câmera é então a “arma” do repórter, que se identificava como aventureiro-explorador, e a natureza-objeto que se apresenta sob esse olhar é o ambiente agressivo, de acesso difícil, quase impossível, que pode até ser “monstruoso”, mas, por isso mesmo, é fascinante, uma vez que demonstra a grandiosidade de um país ainda a ser descoberto.

Exibido pela primeira vez em 19 de janeiro de 1969, domingo, às 23 horas, o programa trazia uma reportagem sobre a prospecção de petróleo do Recôncavo Baiano. Milhões de brasileiros descobrem junto com o repórter territórios brasileiros nunca antes explorados por uma câmera de televisão. Andrade (2003: 66) lembra que o desvendamento do arquipélago de Fernando de Noronha, da Floresta Amazônica e da Foz do Iguaçu, assim como a primeira matéria submarina da televisão brasileira deveu-se ao empenho da equipe do programa. Sendo assim, antes dos documentários de Jacques Cousteau e do *Globo Repórter*, *Amaral Neto, o Repórter* já era pioneiro no jornalismo televisivo.

Em 3 de abril de 1973, entrou no ar o *Globo Repórter*. Além de ter sido o único programa da emissora a usar equipamento cinematográfico, o *Globo Repórter* teve o mérito de “fazer passar, de uma maneira mais candente, informações boicotadas pelos demais telejornais”, como reconheceu Elizabeth Carvalho (2005: 449), em texto publicado pela primeira vez em 1979. Diferindo-se do ritmo alucinado e da desconexão das matérias

veiculadas em outros programas jornalísticos da época, o novo programa tinha como objetivo oferecer dos acontecimentos, assim como o adensamento das discussões.

Ao contrário do *Jornal Nacional* e do *Amaral Neto, o Repórter*, o *Globo Repórter* se desenvolvia mostrando uma preferência por abordar temas sociais, como a miséria, a desigualdade social e a luta pela terra, que eram ignorados ou pouco tratados em outros programas jornalísticos. O projeto inicial do programa era produzir “documentários brasileiros sobre o Brasil”, contando com a colaboração de diversos cineastas remanescentes do Cinema Novo e investindo na linguagem documental.

Em detalhes, a partir do próximo capítulo, analiso disputas ideológicas existentes na passagem desses cineastas de esquerda no programa e também pela série de documentários *Globo-Shell Especial* que o originou, sem esquecer de discutir os formatos e as temáticas.

3. Do *Globo-Shell* ao *Globo Repórter*⁴⁰

*Essa e outras séries semelhantes
poderão criar uma nova mentalidade
para a própria televisão e abrir
novas oportunidades para os
profissionais de cinema.*
Walter Lima Júnior⁴¹

3.1. A gênese de um projeto

Como vimos no capítulo anterior, o aumento do investimento em programas jornalísticos por parte da *TV Globo* foi constituído tanto pela busca por um padrão de qualidade mais elevado que pudesse agradar as classes dominantes, além das populares, quanto pela imposição política do regime militar durante o governo Geisel, que valorizou o acesso ao maior número possível de informação sobre o país como garantia de provar a “tranquilidade pública” vivida. Esses dois fatores implicaram o surgimento de novos programas daquele gênero.

Mas, certamente, quando se analisa a especificidade histórica de cada um dos programas, percebe-se que aqueles fatores não foram os únicos condicionantes. No caso do *Globo-Shell Especial*, eles estiveram entremeados por outros: pelo fato de a televisão ter se colocado como um novo mercado de trabalho e como uma possibilidade de inovação ou de continuidade de um projeto de experimentação estética para os cineastas num período de censura às expressões artísticas e de supremacia estatal na produção, financiamento e distribuição de filmes; pela vontade de os cineastas conquistarem maior visibilidade de suas obras perante um público bem mais amplo do que o do cinema; pela chance de converterem em dinheiro o prestígio que adquiriram em suas trajetórias artísticas; e pelo desejo de Walter Clark e de outros diretores da *TV Globo* de aproximar o cinema da televisão.

⁴⁰ Este capítulo não trata de todos os documentários dirigidos por cineastas de esquerda para a série *Globo-Shell Especial*, entre 1971 e 1973, e para o *Globo Repórter*, de 1973 a 1983. A opção foi mapear o que foi notícia nos jornais *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *Folha de S. Paulo* e nas revistas *Filme Cultura* e *Veja*. É assim para demonstrar as diferentes maneiras com que as produções foram reconhecidas e valoradas pela crítica televisiva.

⁴¹ *O Globo*, 17/03/1972: 09.

Em 14 de novembro de 1971, domingo, estreou *Globo-Shell Especial*. O primeiro documentário da série foi *Verdade sobre a Transamazônica*. A equipe de produção, formada pelos jornalistas Hélio Polito, Rui Santos, Artur Wallach, Luiz Lobo e Osvaldo Sargenteli, foi supervisionada pelo diretor da Central Globo de Jornalismo, Armando Nogueira. Originalmente, como se lê no jornal *O Globo* de 09 de outubro de 1971 na coluna “Fim de Semana na TV Globo”, o título do documentário era *Transamazônica – a epopéia de um povo*. Era assim para valorizar o heroísmo dos trabalhadores envolvidos com a construção da rodovia, que ficaram isolados, sem comunicação e sujeitos a doenças e à morte por conta das péssimas condições de trabalho. Além de mostrar as obras da estrada, o filme contava com a opinião de Mário Andreazza, ministro dos Transportes dos governos Costa e Silva e Médici, tendo sido responsável também pela construção da Ponte Rio-Niterói (*O Globo*, 09/10/1971: 13).

Quando o caderno *Rio Show* de *O Globo*, mais uma vez, anunciou o documentário, na véspera de sua exibição, o aparente tom crítico percebido pelo jornal se confirmou ufanista: “A *TV Globo* vai exibir uma série de quinze documentários que pretendem mostrar o Brasil como ele realmente é e todo o esforço que está sendo feito [pelos governos militares] para transformá-lo”. Planejado para ir ao ar às 22 horas e 30 minutos, depois de *Buzina do Chacrinha*, o primeiro filme da série empolgou a crítica jornalística. Lê-se na mesma reportagem, intitulada “A verdade, enfim”:

Sem precisar sair de casa, você vai ver essa terra grande e generosa, num filme de cinquenta minutos. E, para mostrar que o nível é bom e que a coisa é séria, basta dizer que a *Globo* gasta mais com cada documentário do que com os especiais das sextas-feiras. É o início de uma nova mentalidade em tevê e que a gente poder fazer assim: mais vale gastar com o Brasil do que com aquele abraço [referência a Chacrinha pela música homônima de Gilberto Gil] (*O Globo*, 13/11/1971: 12).

Para a primeira temporada da série, os quinze documentários previstos para serem exibidos quinzenalmente aos domingos tratariam dos seguintes temas: esporte, arte popular, habitação, turismo, arquitetura, projeto Rondon, Transamazônica, comunicação, educação, música popular, saúde, eletrificação e Natal. As produções tinham de custar em torno de 150.000 cruzeiros cada uma, valores que seriam divididos entre a *TV Globo* e a Shell, que trabalharam em regime de co-produção (*Veja*, 17/11/1971: 100). Todo material exibido era

filmado em película de 16 mm e tinha um formato de documentário de curta e, por vezes, de média metragem (MILITELLO, 1997: 16-21).

De acordo com as memórias de Walter Lima Júnior, na mesma noite em que houve o incidente com a aparição de Dona Cacilda de Assis incorporada pelo Exu Seu Sete da Lira na *Globo* e na *Tupi*, ao se encontrem no restaurante Antonio's, no Leme, no Rio de Janeiro, João Carlos Magaldi, um dos sócios da empresa de publicidade Magaldi, Maia & Prósperi (1963-1967) e que trabalhava na Assessoria Executiva da *TV Globo*⁴², sugeriu a Walter Clark que fosse criado um “programa cultural”, com uma “cara nova”, capaz de modernizar a linha da programação da emissora e de consolidar o que já vinha sendo a diretriz fundamental de toda a programação produzida dentro da emissora (KHEL, 1986: 249). O novo programa tinha de trabalhar uma boa imagem para as duas empresas, já que a qualidade, a sofisticação e o bom gosto propostos poderiam ser a elas associados. Assim, a idéia foi encampada pela Shell.

Amante do cinema, Walter Clark propôs que fosse criada uma faixa para exibir “documentários brasileiros sobre o Brasil”. De imediato, Magaldi aceitou a idéia e batizou a série como *Globo-Shell Especial*, com a anuência do diretor geral da *TV Globo*, num momento em que a emissora decidira investir no cinema brasileiro.

Por volta de 1960, quando ainda trabalhava na *TV Rio*, como conta em sua autobiografia, Walter Clark (1991: 312-351) tentou desenvolver uma carreira paralela como produtor de cinema. O esforço, naquela época, porém, limitou-se a um projeto que não foi concretizado *Zum zum zum* contaria a história do piloto Eduardo de Oliveira, seria dirigido por Silvio Autuori e teria o roteiro escrito por Ruy Guerra. Mesmo não conseguindo realizar o sonho, não ficou só na vontade. Clark promoveu filmes de cineastas amigos nos noticiários da emissora e fez publicidade em troca de uma porcentagem da bilheteria (cerca de 5% do lucro líquido). Já, na *TV Globo*, a série *Globo-Shell Especial* e depois o *Globo Repórter* foram as possibilidades de Walter Clark realizar o antigo desejo: aproximar o cinema da televisão. Nesse momento, a empresa da família Marinho começou a investir no cinema brasileiro, diversificando seus negócios. Em 1972, a emissora, associada à empresa

⁴² No curto período em que funcionou, a Magaldi, Maia & Prósperi, sediada na cidade de São Paulo, ficou nacionalmente conhecida por ter sido responsável pelo lançamento do movimento da Jovem Guarda na então incipiente indústria cultural brasileira. Com isso, a *TV Globo* contava com um profissional gabaritado e especializado na elaboração, no lançamento e na produção do sucesso de novos produtos midiáticos.

Cantagalo, de Walter Clark, criou a Indústria Cinematográfica Brasileira (ICB), que tinha a intenção de produzir e, eventualmente, distribuir filmes. Na ICB, Roberto Marinho não entrava com dinheiro e nem tinha a palavra final, mas proporcionava divulgação dos filmes na programação da emissora e garantia a participação nos lucros. O produtor Luiz Carlos Barreto foi contratado para administrar o negócio, mas sem participação na sociedade. A empresa produziu cinco longas-metragens – *A Estrela Sobe* (1974), de Bruno Barreto; *Guerra Conjugal* (1975), de Joaquim Pedro de Andrade; *O Flagrante* (1975), de Reginaldo Farias; *Isto é Pelé*, de Luiz Carlos Barreto (1975); e *O Crime do Zé Bigorna* 1977, de Anselmo Duarte – e lançou três – *O Casal* (1975), de Daniel Filho, *Marília e Marina* (1976), de Luiz Fernando Goulart, e *Os Doces Bárbaros* (1977), de Jom Tob Azulay. Apesar desses feitos, a autonomia da empresa estava deixando de existir. Em 1974, no momento em que Walter Clark negociava com Luiz Carlos Barreto a participação da ICB na produção de *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto, Roberto Marinho vetou, para evitar para “não desagradar seus amigos” Severiano Ribeiro (maior exibidor do Brasil) e Harry Stone (executivo da Motion Pictures Association, representante dos interesses dos grandes estúdios de Hollywood fora dos Estados Unidos) que “não gostariam de um concorrente do porte da *Globo* invadindo a sua praia” (CLARK, 1991: 267). Em 1977, a parceria foi desfeita. Nesse ano, depois de ter sido demitido da *TV Globo*, Walter Clark passou a viver “um momento de lua-de-mel com o cinema”, já que estava se envolvendo com a realização de doze longas-metragens (*Veja*, 16/11/1977: 89). Todavia, o ex-diretor-geral da *TV Globo* somente conseguiu produzir integralmente um: *Eu Te Amo* (1981), de Arnaldo Jabor, mas foi produtor associado de *Bye Bye Brasil* (1979), de Cacá Diegues, e *Amor Bandido* (1979), de Bruno Barreto, em cujas produções teve atuação parcial, na captação de recursos e não durante as diferentes etapas de realização.⁴³

A coordenação geral de *Globo-Shell Especial* ficou a cargo de Moacir Masson e a direção artística, de Paulo Gil Soares. O produtor de televisão era responsável pelos orçamentos, pela relação com os produtores, pela estrutura de produção adequada a cada filme e pela sugestão de temas e enfoques. O cineasta respondia pela seleção de profissionais do cinema e pela linguagem dos documentários.

⁴³ Para um histórico da atuação da *TV Globo* no campo cinematográfico brasileiro que se concentra no caso da Globo Filmes, ler a dissertação de Pedro Butcher (2006).

No depoimento à Paula Muniz (2001),⁴⁴ Paulo Gil Soares discorreu sobre como o interesse de Walter Clark pelo cinema foi importante para a criação da série:

O namoro da televisão com o cinema sempre foi uma relação desconfiada. O cineasta intelectualizado achava a TV uma coisa menor. Mas havia um namoro. Tudo, em verdade, começou em 1967. Walter Clark era o diretor geral da *Globo*, ainda apenas uma emissora de televisão no Rio. Walter era o chamado executivo de sucesso, tinha vindo da *TV Rio* e tinha tudo para ser um vencedor. E tinha suas fantasias: sempre quis ser produtor de cinema. Por isso já vinha sendo cercado pelo Luiz Carlos Barreto e pelo Glauber Rocha para co-produções. Na TV, Walter queria documentários. (...). Walter queria trazer gente do cinema para a televisão.

Depois de ter realizado *Memória do Cangaço* (1965), documentário em média-metragem, posteriormente inserido como um dos episódios de *Brasil Verdade* (1968), produção coordenada por Thomas Farkas, e de ter trabalhado com Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), como co-roteirista, assistente de direção, cenógrafo e figurinista, Paulo Gil Soares dirigiu *Amazônia: mitos e realidades*, em 1967, para a *TV Globo*. O filme demorou a ser exibido, porque a equipe de comercialização da emissora conseguiu um apoio financeiro do governo do estado do Amazonas e dedicou-se a inserir publicidades ao longo da obra. Isso muito revoltou o cineasta, que contou à Muniz (2001): “E lá se foi o trabalho para o brejo. Eles abriram o filme, aleatoriamente e sapecaram lá dentro, como recheio, tudo que puderam faturar”. Apesar disso, o resultado foi um filme “seco, sério, bonito e com uma aproximação honesta com aquelas gentes e paragens”.

Além disso, o atraso no pagamento o revoltou mais ainda. Depois de ter levado três meses montando o filme e ter esperado outros seis para receber o pagamento de que dependia para viver, Paulo Gil passou a desconfiar da seriedade da emissora e de seu diretor geral: “Walter achou engraçado eu depender daquele dinheiro para continuar vivendo, riu muito e deu ordens para que me pagassem. Fui embora dizendo a ele que nunca mais voltaria”. Ao sair da emissora, ele voltou a trabalhar com Glauber, como diretor de arte em *Terra em Transe* (1967) e como figurinista em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), e com Thomas Farkas, como realizador de documentários em curta-metragem, entre 1969 e 1971, para o projeto “A Condição Brasileira”.

⁴⁴ Apesar de publicado na revista eletrônica *Aruanda* (www.mnemocine.com.br/aruanda/paulogil.htm) em 13 de agosto de 2001, o depoimento de Paulo Gil Soares foi escrito em 1999 especialmente para a monografia de conclusão de curso de sua filha, Paula Muniz.

Mas aquelas não foram as únicas reclamações do cineasta. A edição do filme havia sido feita da forma mais primária possível: “Editávamos a fita na mão e para vê-la usávamos uma câmera Bell Howell, 16 mm, que projetava em positivo, na parede, quando se virava uma chave”. O resultado foi um “filme seco, sério, bonito e com uma aproximação honesta com aquelas gentes e paragens”, como disse Paulo Gil naquele mesmo depoimento à Paula Muniz (2001).

Apesar de tudo isso, Paulo Gil voltou à *TV Globo*. Quatro anos depois daquela experiência, ele foi novamente convidado pessoalmente por Walter Clark para integrar à equipe da série *Globo-Shell Especial*. Em vias de se consolidar líder de audiência, a emissora já dispunha de dinheiro para efetuar pronto pagamento e para comprar equipamentos mais modernos. “Já tinha sofrido antes com a pobreza, tinha direito de agora trabalhar com conforto. Walter me convenceu [a voltar]”, disse o cineasta no depoimento à Paula Muniz (2001).

Walter Lima Júnior explicou os motivos dessa contratação:

Depois da repercussão de *Memória do Cangaço*, quando a *Globo* teve a intenção de fazer um programa com vistas ao documentário, convidou o Paulo Gil para organizar tudo, porque sabia da competência dele. Mas o Paulo Gil não era um cara especificamente de cinema. Ele era de cultura, de literatura, de arte, de teatro, do CPC da Bahia. Ele é atingido pelo cinema, quando o Thomas Farkas o convida para fazer documentários no sertão nordestino. Ele era um cara do Nordeste, do sertão mesmo. Tinha tudo a ver. E ele foi e fez esse documentário lindo e emocionante. Mas ele não era especificamente de cinema. Então, ele me chamou (porque a gente se conhecia desde antes de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, quando a gente foi assistente do Glauber e ficamos mais próximos), porque eu era um cara especificamente de cinema e podia fazer aquilo, trabalhar com a imagem, fazer cinema na televisão, como eles queriam (entrevista ao autor, 03/01/2008).

Seguindo a proposta de unir profissionais de dois diferentes campos, a equipe inicial do programa, como conta a matéria especial da *Veja*, “Perto do cinema”, do dia 17 de novembro de 1971, era formada, entre outros, pelos cineastas Domingos Oliveira, Paulo Gil Soares, Fernando Amaral, Rui Santos e Walter Lima Júnior e pelos jornalistas Anderson Campos, Luiz Lobo, Maurício Azedo e Zuenir Ventura. Moacir Masson, entrevistado pela revista, garantiu que os documentários não foram feitos para “cair no extremo das críticas mordazes e nem no oba-oba”. A intenção era seguir a linha clássica de acabamento dos documentários televisivos estadunidenses com linguagem simples, direta e informativa e,

ao mesmo tempo, descobrir uma forma brasileira para o gênero, o que possibilitaria uma certa liberdade de experimentação para os realizadores.

Masson ainda ressaltou que o trabalho tinha um ritmo intenso, já que o que seria normalmente feito em três meses estava ficando pronto em 45 dias: um regime de produção muito mais acelerado do que o do cinema. Mesmo assim, o entusiasmo com a capacidade dos documentários foi tanta que o coordenador cogitou a possibilidade de inscrever alguns deles em festivais internacionais de televisão, como o de Monte Carlo.

A reportagem da *Veja* elogiou também a aproximação entre o cinema e a televisão promovida pelo novo programa: “Se o resultado final for proporcional ao otimismo, a porta da TV pode ser finalmente aberta para o pessoal do cinema, com vantagens para todos, depois de uma espera que ambos consideram inexplicável” (*Veja*, 17/11/1971: 100). E o “pessoal do cinema” a que se refere a revista era do Cinema Novo.

Depois do documentário sobre a rodovia Transamazônica, o *Globo-Shell Especial* exibiu, em 28 de novembro de 1971, *No País do Futebol*, filme dirigido por Domingos Oliveira.⁴⁵ Como afirma *O Globo*, o cineasta produziu um dos mais bonitos e o mais sério documentário sobre o esporte no Brasil, o que confirma a notícia de que a televisão brasileira estava começando a caminhar decididamente para o seu futuro explorando o telejornalismo (*O Globo*, 27/11/1971: 12).

Sem exibições entre dezembro de 1971 e janeiro de 1972, a série retornou à programação da emissora em fevereiro. No dia 6, *Aldeia Global*, de Domingos Oliveira, foi o primeiro a ser transmitido e, por causa do sucesso que teve, foi reprisado em 26.

⁴⁵ Como se sabe, Domingos Oliveira não compartilhou sentimentos (romântico-)revolucionários nos anos 1960. Apesar disso, teve o filme *Todas as Mulheres do Mundo* festejado por Glauber Rocha como do Cinema Novo (XAVIER, 2001: 61). Em 1983, Domingos, quando entrevistado por Alex Viany (1999: 377), titubeou para reconhecer seus filmes como pertencentes àquele movimento. Na entrevista feita Rafael Cariello e por Silvana Arantes para a *Folha On Line*, publicada 14 de junho de 2006, ele não poupou críticas: “O Cinema Novo foi um movimento muito limitado artisticamente pela proposta política. Era um grupo de intelectuais, muito bem intencionados, às vezes muito talentosos, mas nunca escreveram sobre suas vidas ou sobre as vidas dos amigos, sobre as coisas que entendem bem e podiam falar com profundidade. Trabalharam o tempo todo sobre um tema que conheciam pouco”, a miséria e a fome, completa. Um ano depois, a opinião mudou. Quando o *Segundo Caderno* de *O Globo* publicou uma reportagem especial sobre cinema de autor (“O cinema que faz pensar”) no dia cinco de agosto de 2007, Domingos Oliveira recordou de uma outra maneira do movimento e de sua participação nele no artigo “A década que foi uma época de glória”: “O movimento portentoso de jovens fez um cinema novo. Teórico, político. Entre eles, um gênio, Glauber Rocha. E muitos outros. Eu, com igual vitalidade, embora num sentido diferente, realizava *Todas as Mulheres do Mundo*”. Sabendo de tudo isso, tomo as declarações de Domingos Oliveira como um contraponto em relação às posições relatadas pelos cineastas plenamente identificados com o Cinema Novo durante a participação deles no *Globo-Shell Especial*.

Empolgado com as idéias de Marshall McLuhan, o cineasta teve a intenção de compreender a capacidade dos jornais, da música, dos computadores, da fala humana, do telefone, do satélite e da telepatia como meios de comunicação tornarem os homens mais próximos e membros de uma mesma aldeia.

Para *O Globo*, Domingos Oliveira, mesmo depois de comentar que “a televisão amortece todos os efeitos cinematográficos, tornando as sutilezas monótonas e qualquer descrição um pecado de ritmo” e que tinha assumido o compromisso de encontrar “a tal forma de falar sério em televisão sem ser chato”, reconheceu que, num momento de crise do cinema brasileiro, a TV era um “caminho fértil” de trabalho para os cineastas:

Afinal, se você é artista de alma, o que mais deseja é que muita gente te ouça. Você diz para as pessoas as suas belezas e até seus sofrimentos. No cinema isso é mais difícil e até trágico. O cinema brasileiro está em crise e o estrangeiro também. No Brasil então é um vexame. Se o seu filme não é comercial [em tempos de Embrafilme], nunca será exibido. Mais cedo ou mais tarde, nós, de cinema, estaremos na televisão. No peito ou de qualquer jeito. A televisão é a grande sala de espetáculos do artista moderno. Por tudo isso eu resolvi partir para a segunda tentativa muito seriamente [grifos meus].

Para o filme, o cineasta contou com uma pequena entrevista de McLuhan, com Justino Martins falando de imprensa, com um discurso de Martin Luther King, com depoimentos de Erasmo Carlos e Big Boy, com uma reunião de teólogos discutindo a comunicação com Deus, com membros responsável pelo sistema policial de comunicações, com engenheiros da Embratel e com a atriz Fernanda Montenegro defendendo o teatro como um meio de comunicação. Com tudo isso, Domingos declarou para a mesma reportagem de *O Globo* que, finalmente, havia entrado no esquema:

Acabamos resolvendo que seria melhor optar por um documentário-anúncio, que pudesse ter o mesmo impacto que os comerciais. Com a mesma “grossura” e violência dos comerciais. Durante 30 horas, pesquisamos filmes de arquivo, em busca de imagens contundentes que não deixassem nenhum espectador desligar seu aparelho. Depois a montagem, no ritmo acelerado que caracteriza a televisão, a toque de caixa. A diferença entre fazer televisão e cinema é que na televisão não há tempo para duvidar do que se fez, de se olhar para trás. A clareza, a total clareza, é uma exigência do sistema (*O Globo*, 05/02/1972: 01).

Três anos mais tarde, em 1975, para a revista *Filme Cultura*, o cineasta reconheceu que, na televisão, pôde aprender muito e realizar seus “melhores trabalhos”, mas que sua convivência com “o modo como ela era vista” havia se tornado insuportável, porque “a

televisão é um eletrodoméstico que emplasta, destrói e confunde os valores mais evidentes”, tornando tudo “monótono e chato”. Quando perguntado sobre a sua experiência na televisão, ele a resumiu para a revista assim: “Muito, muito proveitosa. Grande escola, em todos os sentidos. Porém insuportável, depois de usada como escola”, porque, “apesar dos milhões de espectadores, são trabalhos que ninguém realmente viu. O próprio aparelho deforma a obra, é uma coisa esquisitíssima. O bom e o mal se confundem, coisa do diabo” (*Filme Cultura*, 04/1975: 25).

Em 1978, em entrevista para Flávio Marinho, em *O Globo*, Domingos Oliveira comemorou a sua volta ao teatro com o texto e a direção da peça *Era uma vez nos anos 50*, depois do afastamento das artes e da entrada na televisão nos anos 1970. Perguntado sobre como situava a TV em sua carreira, ele reconheceu que a televisão havia lhe ensinado a ser mais profissional:

A TV é minha profissão. De lá tiro o dinheiro com que vivo. Trabalho na TV há muitos anos, embora interinamente. É mais uma grande escola. De eficiência, de objetividade, de humildade, de profissionalismo. A TV não tem ilusões, é a realidade de nosso meio social, e isso ensina muito. Gosto muito de fazer TV e aprendo muito com ela. Pena que o veículo, por essência, não permita ao espectador uma comoção mais funda – esta é a lamentável limitação. Mesmo assim foi na TV que fiz algumas das melhores coisas da minha carreira (*O Globo*, 18/07/1978: 37 [grifos meus]).

Depois da passagem por *Globo-Shell Especial*, o cineasta deixou de trabalhar para programas jornalísticos para a emissora e passou a dirigir, escrever e adaptar *Casos Especiais*, entre 1972 e 1977, além de mais um, *Todas as Mulheres do Mundo*, em 1990 (MEMÓRIA GLOBO, 2003: 417-443).

Em 3 de março de 1972, *O Globo* anunciou os novos cineastas que foram selecionados para dirigirem filmes mantendo “o alto nível” da série: Paulo Gil Soares, um filme sobre alimentação; Gustavo Dahl, um sobre música popular; Antonio Calmon, um relativo à educação; Domingos Oliveira, um sobre o mar; Walter Lima Júnior, um acerca da arquitetura e do urbanismo; e Geraldo Sarno, um que trate da Semana de Arte Moderna.

Exibido em 19 de março daquele ano, *Arquitetura: a Transformação do Espaço* foi o primeiro documentário televisivo de Walter Lima Júnior. A reportagem de divulgação de *O Globo*, “Mais um cineasta no caminho da TV”, trouxe a seguinte declaração:

Já há algum tempo eu estava interessado em fazer filme para a televisão. Mas a televisão era ainda um caminho fechado para nós, homens de

cinema. Com a série *Globo-Shell Especial*, este caminho se abriu. Um caminho sensacional, tão sensacional como a própria televisão. Me deram um tema, arquitetura, também sensacional. E me deram o que considero mais importante: absoluta liberdade para realizar o filme. Eu trabalhei livremente e o pessoal da produção só viu o filme depois de pronto (*O Globo*, 17/03/1972: 09 [grifos meus]).

Na mesma entrevista, porém, ele fez questão também de pontuar que as limitações do novo segmento da indústria cultural em que estava trabalhando lhe eram tomadas como um desafio. O cineasta disse procurou realizar o documentário de uma maneira com que a sua liberdade de realização estivesse condicionada ao tipo de público a que o filme seria destinado na TV. Para conseguir isso, ele mesmo preparou o roteiro e o filmou em dois meses e meio.

Os 50 minutos do filme foram divididos em três movimentos. No primeiro, foi exibida uma síntese da história da arquitetura brasileira e de seus contatos com a arquitetura internacional. Depois, figuras como Burle Marx, Grigori Warchavchik, Joaquim Cardoso e Lina Bo Bardi depõem sobre a crise na profissão. No terceiro, habitantes de várias cidades brasileiras falaram sobre o espaço em que vivem, e também foram entrevistados peões, estudantes e transeuntes, situados em Brasília, que revelam as crueldades do projeto modernista, que, além das mortes dos trabalhadores, levou a uma violenta segregação sócio-especial.

Mesmo reconhecendo aquela restrição, naquele momento, Walter Lima Júnior se mostrou bastante otimista na relação entre cineastas brasileiros e a televisão:

Para nós, homens do cinema brasileiro, essa oportunidade aberta pela série *Globo-Shell* é muito importante, pois nos permite mostrar nossa capacidade em realizar filmes sobre a realidade de nosso país para serem visto pelo público de nosso país. Essa e outras séries semelhantes poderão criar uma nova mentalidade para a própria televisão brasileira e abrir novas oportunidades para os profissionais de cinema (*O Globo*, 17/03/1972: 09).

O Pão Nosso de Cada Dia foi o primeiro documentário dirigido por Paulo Gil Soares para a série e foi veiculado em 26 de março de 1972. Tomando a alimentação como tema, o filme parte da constatação de que o homem brasileiro come mal e que isso não só acontece pela falta de dinheiro, mas pela má educação alimentar. Assim como *Arquitetura: a Transformação do Espaço*, esse também foi dividido em quatro movimentos. No primeiro, um nutricionista propôs uma dieta ideal para o brasileiro. No outro, foi feito um

levantamento sobre o que se come na Amazônia e no Nordeste. Depois, tratou-se do tipo de alimentação no sul do país, em São Paulo e no Rio de Janeiro, enfocando os hábitos alimentares divergentes da cidade grande: do restaurante fino ao boteco da favela, passando pelas lanchonetes. O último movimento abordou, em forma de retrospectiva, a herança alimentar do brasileiro, lembrando da culinária portuguesa, africana, italiana, árabe e japonesa.

Analisando essa experiência, para o jornal *O Globo*, Paulo Gil ressaltou a sua posição como documentarista: “Documentário é informação, principalmente. Por isso procurei a todo o momento informar”. Nos 50 minutos de filme, foi dada uma visão geral do problema alimentar brasileiro, com o compromisso de participar da realidade e não ficar debruçado sobre ela, como afirmou o cineasta. Além desses preceitos, o compromisso dele como documentarista e funcionário do *Globo Repórter* também era determinado por uma certa imagem do público televisivo:

Procurei imprimir uma linguagem simples ao meu filme. Quando um médico ou um nutricionista fala sobre os malefícios do excesso de hidratos de carbono e proteínas no organismo, as imagens esclarecem que são os hidratos de carbono e proteínas e em que alimentos eles são encontrados em maior quantidade (*O Globo*, 25/03/1972: 13).

Em 7 de maio de 1972, *Globo-Shell Especial* exibiu *O Som do Povo*, de Gustavo Dahl, que, durante muito tempo, por motivos puramente estéticos, implicou com a televisão (*O Globo*, 06/05/1972: 14). Mas, como ele disse na entrevista para o jornal, passada essa visão limitada, aceitou os convites da emissora italiana RAI (Radio Televisione Italiana), em que dirigiu *Il cinema brasiliano: io e lui* (1970), da *TV Globo*, em que também realizou *Promessa* (1975) e *Gangsters* (1977) para o programa *Caso Especial* e da *TVE*, em que filmou *Banho de Sol* (1984).

No primeiro filme para aquela série, foi-lhe incumbido tratar da música popular brasileira. O documentário reuniu depoimentos de Vinícius de Moraes, Tom Jobim, Caetano Veloso e Erasmo Carlos, que falavam de suas influências e experiências. Para ilustrar os depoimentos, o cineasta convidou Chico Buarque, Paulinho da Viola, Luís Gonzaga, Ismael Silva, Carlos Lira, Maria Bethânia, Clementina de Jesus, Nelson Cavaquinho, Nara Leão, Roberto Menescal, Roberto Carlos, Ronaldo Bôscoli e os conjuntos Liverpool, The Fevers e Zé Pinel & o Esquadrão do Vício para entoarem canções marcantes.

Na época, entusiasmado com o mercado que se abria para os cineastas, o diretor de *O Bravo Guerreiro* (1969) declarou: “O cinema, como artigo de consumo e hábito da população, foi na essência substituído pela televisão. Não quero dizer com isso que a televisão tenha matado o cinema. Mas roubou muito do cinema. E porque não roubar mais um cineasta?”. Gustavo Dahl queria refazer a sua imagem:

Infelizmente criei uma imagem de diretor de filmes de arte, mas o que quero fazer são filmes musicais ou melodramas históricos. Fazer filmes para televisão, também está no meu esquema. Quem faz cinema está ligado a uma entidade que se chama imagem, da mesma forma que a televisão, as histórias em quadrinhos e a pintura também estão ligadas a ela (*O Globo*, 06/05/1972: 14).

Lamentando a diferença de se trabalhar no cinema e na televisão, o cineasta continuou, demonstrando uma “nostalgia romântica” do cinema idealizado como arte e, portanto, não condicionado por qualquer motivação mercantil, assim como reforçando a necessidade da criação na televisão de espaços para a autoria para atuação dele, um cineasta:

Mas senti um choque quando passei a conhecer mais detalhadamente a relação cinema-televisão. Um cinema artesanal e uma televisão industrial. As pessoas que fazem cinema, em geral fazem cinema por que gostam. Em televisão, vi algumas pessoas trabalhando com o mesmo espírito de um operário na linha de montagem, sem “curtir” o trabalho. E, afinal, a televisão é uma coisa maravilhosa para se “curtir”.

Anos mais tarde, em 1981, a notável simpatia com a televisão permaneceu, mas ele fez ressalvas em relação às limitações de seu trabalho na *TV Globo*: “No dia seguinte em que o especial [*O Som do Povo*] foi ao ar, o Boni mandou fazer um famoso memorando dizendo que era péssimo, da concepção à realização” (*Filme Cultura*, 05/1983: 04). Contrariando o todo-poderoso da *Globo*, o cineasta achava que o filme era uma grande experiência de comunicabilidade, tanto pela audiência que teve quanto pelos pedidos de empréstimos na filмотeca do *Globo-Shell Especial*. Sobre sua situação na emissora, concluiu: “Na *Globo* você se sente assim – como o rabo do leão –, ou seja, um leãozão enorme e você é a última parte, aquele penacho que tem no rabo do leão e ele usa para sacudir as moscas” (*Filme Cultura*, 05/1983: 03).

Na mesma entrevista para a revista *Filme Cultura*, Gustavo reclamou da falta de estrutura dada pela emissora: “Em *O Som do Povo* os recursos eram muito poucos: uma

câmara, uma nagra para gravar música, uma nagra para mixar, uma meia dúzia de *photo-flood*. Pelo fato de ser da *Globo* muita gente tocou e cantou de graça e deu depoimentos”, o que possibilitou a realização de um roteiro tão ambicioso que, em 50 minutos, pretendia resumir toda a história da música popular brasileira. Todavia, mesmo com essa desconfiança em relação à emissora, Gustavo Dahl não deixou de realçar a importância da televisão no Brasil e o seu impacto sobre o cinema:

O cinema brasileiro está perdido entre correr a aventura de um mercado que deteriora e se impor a um meio de maior difusão. Se é para fazer cultura, vamos direto à antena: você vai encontrar certas limitações, como a presença da publicidade ou a latitude do público, mas vai realizar este lado importante que é a comunicação (*Filme Cultura*, 05/1983: 04).

Paulo Gil Soares preparou um novo documentário para a série. *O Negro na Cultura Brasileira* abordou a integração do negro a diversas atividades de trabalho e lúdicas ao longo da história do Brasil, mostrando a presença deles no Rio de Janeiro e na Bahia, além de contar com filmagens na África para resgatar as origens da cultura afro-brasileira, feitas por Dib Lufti e Armando Barroso, que percorreram com suas câmeras Senegal, Gana e Nigéria. Quando *O Globo* do dia 3 de julho de 1972 anunciou o filme, ressaltou que, desde que foi contratado pela *TV Globo*, em setembro de 1971, Paulo Gil procurou manter um nível formal bastante elevado nos outros três documentários que já havia realizado para *Globo-Shell Especial – Arte Popular*, *Testemunho de Natal* e *O Pão Nosso de Cada Dia* – e percebeu que Paulo Gil era um cineasta ligado ao construtor do Cinema Novo (Glauber Rocha), autor de filmes considerados obras-primas do cinema nacional, mas que “não se deixou envolver pelo intelectualismo crescente do Cinema Novo e foi para a televisão consciente de sua importância como meio de comunicação” (*O Globo*, 03/07/1972: 16). Por sua vez, o cineasta confirmou:

Negar a TV é burrice. *Memória do Cangaço* e *Proezas de Santanás na Vila de Leva e Traz* foram filmes elogiadíssimos. As faculdades, as escolas, os departamentos culturais davam aulas em cima deles, exibiam, discutiam, mas acredito que apenas umas cinco mil pessoas os tenham visto. De uma maneira genérica, o alarde de um filme na televisão é enorme. Pode-se condenar a forma como a TV é feita, mas não ignorá-la como um veículo de informação. Não estou interessado em fazer filme para meia dúzia de pessoas. Eu tenho a preocupação de informar e quero que minha informação chegue ao público. Para isso, uso a televisão.

O filme só foi exibido no dia 26 de novembro daquele ano. Num artigo intitulado “O negro em nossa cultura: jóia”, Artur da Távola não poupou elogios ao programa, mas lamentou: “Lastimei não ter TV em cores para acompanhar, ademais, o excelente trabalho fotográfico de Dib Lufti, o melhor e mais premiado fotógrafo nacional, um mestre da câmara na mão reconhecido internacionalmente” (*O Globo*, 29/11/1972: 12). *O Negro na Cultura Brasileira* contou com a narração de Cid Moreira e com as análises de Edison Carneiro, Pedro Calmon e Thalles de Azevedo, contraponteados com documentos de várias épocas, com entrevistas de ex-escravos e com imagens de marcas da cultura africana nas edificações e artes brasileiras.

Para o crítico, o documentário deveria ter tido mais tempo, além dos 50 minutos, para detalhar ainda mais a influência negra em nossa cultura. Ele também reclamou do horário de exibição do programa – 23 horas –, pois inviabilizou a assistência de jovens e crianças que muito poderiam aprender com ele. Mesmo assim, o sucesso do filme foi tanto que ele foi dublado em Londres para ser exibido por várias emissoras de língua inglesa (*O Globo*, 03/08/1973: 12). Naquele mesmo texto, Artur da Távola mensurou o valor do documentário e da série:

Com *Globo-Shell Especial*, *Amaral Neto*, *o Repórter*, *Fantástico* e documentários como os de ontem, *Vietnam – O Preço da Paz* ⁴⁶, a *Rede Globo* está prestando um grande serviço de integração cultural através do telejornalismo e está longe, disparada, sem competidores, num dos setores mais ricos e importantes para a cultura de massas. Parabéns.

Em 14 de julho de 1972, na matéria “Geraldo Sarno dá o seu recado na TV”, aquele mesmo jornal divulgou que a série *Globo-Shell Especial*, em homenagem aos 50 anos da Semana de 22, havia preparado um documentário, *Semana de Arte Moderna*, sobre o movimento modernista a partir do depoimento de Antonio Candido, Caetano Veloso, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Mário da Silva Brito, José Celso Martinez Correia,

⁴⁶ Dirigido por Paulo Gil Soares, o documentário foi exibido no dia 28 de novembro de 1972, às 23 horas, em caráter especial, e abordou as causas e as consequências do longo, penoso e sangrento conflito que havia se instaurado naquele país e as negociações pela paz. Para o *Jornal do Brasil*, Valério de Andrade destacou que o documentário informa melhor do que o programa noticioso diário de maior sucesso da emissora, porque, contanto com tempo e pesquisas mais amplos, tem a possibilidade de aprofundar as questões: “Para o público brasileiro, que não tem a mesma identidade visual do telespectador americano, a coletânea de imagens apresentadas em *O Preço da Paz* deve ter despertado consciências adormecidas. Um flagrante aqui e ali, visto, por acaso, no *Jornal Nacional*, é uma coisa, apenas uma cena solta no meio de centenas de outras. Facilmente esquecível. No documentário, não. A programação visual funciona como um rolo compressor emocional. As cifras da morte completam o quadro. Fornecem os números da tragédia” (*Jornal do Brasil*, 30/11/1972: 12).

Joaquim Pedro de Andrade, Grande Othelo e Gilberto Gil. O cineasta ainda contou com o jornalista Zuenir Ventura como consultor de pesquisa, com quem planejou a estrutura narrativa do documentário.

Mais uma vez, optou-se por dividir o documentário em quatro movimentos. No primeiro, a intenção foi mostrar como era São Paulo em 1922: seus teatros, seus cafés, suas mansões, suas ruas e seu nascente processo de industrialização. No outro, foi detalhado como aconteceu a exposição da Semana de 1922, comemorando o centenário da independência, apresentando suas principais obras. No terceiro, foi feito um ensaio sobre a literatura de Mario de Andrade e Oswald de Andrade. No último, discutiu-se a possibilidade de pensar o Tropicalismo como uma atualização do movimento modernista.

Geraldo Sarno, consagrado pela direção de *Viramundo* (1965), pela primeira vez, realizou um trabalho para a televisão. Durante a entrevista, o cineasta, depois de se definir como “um homem de cinema em face da TV”, declarou:

Nunca me impus barreira entre cinema e televisão, pois essa barreira, na realidade, não existe. Em todas as emissoras o cinema está presente em grandes programações. E na *Globo*, particularmente, temos os documentários por ela produzidos. O cineasta pode e deve ser participante da televisão. Rossellini e Godard fazem filmes especiais para a TV.

Além da boa aceitação da crítica especializada, o programa estava sendo um sucesso de audiência. Na matéria “Cinema novo”, a *Veja* do dia 19 de julho daquele ano nota a importância da participação de cineastas daquele movimento na direção de documentários na renovação da programação da *TV Globo* e na conquista de uma audiência média entre 25% e 30% maior do que aquela que era computada para os “velhos filmes” que eram exibidos no mesmo horário antes de sua estréia. Para a revista, Moacir Masson considerou como acertados o investimento da emissora em “bom jornalismo” e o convite de “cineastas tarimbados” do Cinema Novo naquele “momento de transição”.⁴⁷ Ele disse: “Já era tempo de a *Globo* concentrar todos seus esforços em um programação jornalística mais profunda.

⁴⁷ O coordenador da série se refere, como vimos no capítulo anterior, tanto a mudança do perfil da programação da emissora em geral, passando de uma centralidade nos programas de auditório para uma maior ênfase nos programas jornalísticos, quanto a da programação jornalística especificamente, que passou a contar com um maior número de documentários. As duas mudanças foram estratégias de distinção praticadas pela emissora para que ela pudesse ser reconhecida pelos grupos dominantes como pertencente a um “patamar cultural” mais elevado e, por isso, digna de ter seus produtos consumidos e legitimados por elas. *Globo-Shell Especial* constituiu um dos primeiros investimentos mais contundentes em direção à qualidade e ao prestígio a que a emissora se propôs obter ao longo dos anos 1970.

Uma empresa que se preza tem que ter um departamento de jornalismo como o nosso, pronto para tudo” (*Veja*, 19/07/1972: 72). Todavia, a primeira temporada havia sido muito onerosa e a Shell não estava mais disposta a investir. Para evitar o cancelamento, a emissora teve de assumir a empreitada sozinha. O custo de produção de cada documentários (que passaram a ser todos coloridos) tinha de ser em torno de 80.000 cruzeiros, pouco mais da metade do que era equivalente a cada documentário da temporada anterior. Além disso, *Globo-Shell Especial* passou a ser exibida apenas uma vez por mês e não mais quinzenalmente.

Para evitar mudanças mais drásticas, a *TV Globo* anunciou a compra de documentários de emissoras e produtoras estrangeiras e que o departamento de jornalismo havia se comprometido a preparar documentários a partir de “velhos filmes”, de projetos inacabados da emissora que “estavam juntando poeira nos arquivos”, sobre a integração dos judeus à cultura brasileira e sobre Perón, por exemplo (*Veja*, 07/12/1972: 95), descaracterizando o projeto original.

Além disso, foi firmado um acordo com uma produtora de São Paulo, a *Blimp Filmes*, de Carlos Augusto (Guga) de Oliveira, irmão do diretor da *TV Globo*, Boni. A empresa se tornou a principal responsável pela produção dos documentários da nova temporada de *Globo-Shell Especial*, exibida a partir de setembro de 1972. Assim, passou a ser responsável pela escolha de diretores e de enfoques dos temas, estes definidos em conjunto com a emissora. Essa parceria se manteve nos primeiros anos do *Globo Repórter*, a partir de abril 1973.

Naquela época, Guga convidou Maurice Capovilla, quatro anos depois de terem iniciado uma amizade por conta das filmagens de *Bebel, a Garota Propaganda* (MATTOS, 2006: 108-110), para integrar à equipe da *Blimp Filmes* e para que a produtora pudesse atender às novas encomendas feitas pela *TV Globo*.⁴⁸ O primeiro trabalho de Capovilla para emissora foi *As Crianças – O Poder Infantil*, um documentário em cores sobre a criança brasileira e a sua integração na sociedade e no desenvolvimento do país, exibido num novo dia, terça-feira, às 23 horas. O filme contou com o roteiro do respeitado crítico de cinema

⁴⁸ Como contou Maurice Capovilla a Carlos Alberto Mattos (2006: 173), a produtora elaborou muitas vinhetas para a emissora e foi a responsável pelo famoso “plim-plim”, criado para distinguir melhor uma chamada de um comercial. “Por muitos anos, a *Blimp* viveu dos direitos desse ‘plim-plim’. E nós [cineastas contratados por ela], da rentabilidade e da boa atmosfera da *Blimp*”, disse o cineasta.

Jean-Claude Bernardet e foi dividido em seis partes: a criança na família; a criança fora da família (delinquência, juizado de menores); criança e criatividade; criança e escola; criança e meios de comunicação; e criança e sociedade de consumo (*O Globo*, 27/02/1973: 12).

Quando entrevistei o cineasta e perguntei sobre as suas impressões em relação à televisão antes de trabalhar nela e sobre como se deu sua entrada na *TV Globo*, ele me respondeu que *As Crianças* não havia sido seu primeiro trabalho televisivo e que, para ele, a TV era apenas um veículo exibidor:

Eu já tinha tido uma experiência em 1967 na *TV Record* [como assistente de direção do cineasta Roberto Santos no especial *Disparada*], que durou pouco porque o Geraldo Vandré, apresentador do programa, brigou com a direção da emissora. Mas eu também frequentei os estúdios da *TV Tupi* em São Paulo. Eles faziam uns musicais íntimos maravilhosos, com câmeras no rosto, com uns primeiros planos super bem feitos. Só que eu tinha uma visão da TV como exibidora, como um meio exibidor, como um veículo, não como produção, não como linguagem. Não havia um exercício de linguagem profundo, e eu não acompanhava as novelas feitas pela *Tupi*. Não se via televisão, praticamente, para você ter uma idéia, naquela época. E é quando surge esse processo na *Globo* [refere-se ao *Globo-Shell Especial*] que eu parei para pensar em como eu poderia fazer coisas boas para a televisão, em como levar o cinema para televisão (entrevista ao autor, 06/02/2007).

Apesar dessas intenções, a crítica ao documentário não foi completamente favorável. Valério de Andrade escreveu para o *Jornal do Brasil* do dia 1º de março de 1973 que o ponto mais fraco advinha de uma insuficiência técnica – o som – e que a interferência do ruído ambiental, pelo fato de não se ter utilizado o microfone direcional, era excessiva, alcançando um nível de poluição sonora indesejável e prejudicial. Afinal, alfinetou o crítico: “Se no cinema o som tem sido um problema, na televisão só o é quando se refere a uma deficiência auditiva”. No entanto, Valério ressaltou que, como espetáculo visual, o trabalho de Capovilla foi atraente, dinâmico, movimentado e diversificado (*Jornal do Brasil*, 01/03/1973: 02).

No mesmo dia, para *O Globo*, no artigo intitulado “*Crianças*: um exercício de virtuosismo”, Artur da Távola teve uma opinião diferente. Para ele, o virtuosismo das imagens e a ausência de um respeito à linguagem televisiva eram as piores características do filme, apesar de se sentir obrigado a reconhecer o bom uso dos depoimentos:

Mas o amor à imagem e a sedução por sua qualidade levaram o documentário a momentos de *lounge*. Jamais a montagem (problema de direção) utilizou o corte de TV, que impõe ritmos acelerados. Em TV

(mesmo em filmes), exposta uma idéia, é passar logo adiante, em vez de fazer digressões estéticas. (...). Mas, se julgarmos isoladamente cada parte da obra, somos obrigados a destacar momentos importantes: o diretor soube escolher pessoas aptas a falar. Conseguiu que elas dissessem coisas importantes sobre os temas abordados sem excesso de palavras, indo direto ao assunto. (...). Para sintetizar: se eu pudesse pedir emprestado à editoria de cinema aquele bonequinho, eu o colocaria sentado, vendo o filme (*O Globo*, 01/03/1973: 12).

No dia 13 de agosto de 1973, Helena Silveira, em sua coluna na *Folha de S. Paulo*, “Helena Silveira vê TV”, com o artigo “A saga dos que chegam de longe”, comentou o documentário *Terceira Classe – Atlântico/Pacífico*, dirigido por Domingos Oliveira, exibido no dia 7, terça-feira, às 23 horas. Depois de lamentar que esse era o último *Globo-Shell Especial*, louvou o trabalho de montagem realizado pela equipe do programa, que soube dar um tratamento ficcional à saga da imigração de italianos para o Brasil. Executando uma sucessão de imagens retiradas de filmes e de fotografias de pouco ou nenhum conhecimento público, contando com “som gabaritado” e com “altíssimo nível de excelência” na finalização, o filme retratou as primeiras famílias de colonos italianos que chegaram ao país para o trabalhar nas fazendas de café, passando pelo trabalho como operários nas fábricas da pungente São Paulo e comentando ascensão social dos italianos a partir da figura de um mecenas como Ciccilo Matarazzo. Algumas cenas foram dedicadas à imigração de portugueses, alemães, poloneses, árabes, judeus e japoneses.

Depois desse filme, a série foi cancelada e foram exibidos, esporadicamente, os documentários que já estavam prontos e reprisados outros. De acordo com as edições do jornal *O Globo* no período, foram exibidos mais cinco documentários sob o título *Globo-Shell Especial: Futebol Sociedade Anônima*, de Marcos Matraga, em 27 de março de 1973; *Velho Chico, Santo Rio*, de Guga Oliveira, em 26 de junho de 1973; em 31 de julho de 1973; *A Gaiola de Ouro*, de Sylvio Back, em 28 de agosto de 1973; e *Festas Brasileiras*, de Guga Oliveira, em 24 de dezembro de 1973. Todos esses foram produzidos pela *Blimp Filmes*.

Em relação à série *Globo-Shell Especial*, os cineastas e a imprensa se lembraram de um processo bastante ambíguo. Percebe-se que a racionalidade empresarial, a “idéia de vender cultura” (ORTIZ, 2001: 136), não esteve somente presente no desenvolvimento de conglomerados midiáticos, mas também numa crescente profissionalização artística, na

disputa por prestígio individual e ganho financeiro (“A TV é minha profissão”, disse Domingos Oliveira; “Nunca me impus barreira entre cinema e televisão, pois essa barreira, na realidade, não existe”, declarou Geraldo Sarno; “O cinema brasileiro está perdido entre correr a aventura de um mercado que deteriora e se impor a um meio de maior difusão”, observou Gustavo Dahl). Se para Domingos existia uma certa decepção com os novos tempos (“Mais cedo ou mais tarde, nós, de cinema, estaremos na televisão. No peito ou de qualquer jeito”), Dahl acreditou que não havia como “fazer cultura” fora da televisão e Sarno legitimou a sua nova posição com comparações (“Rossellini e Godard fazem filmes especiais para a TV”). Todavia, quando Domingos Oliveira se definiu como um “artista da alma” e Gustavo Dahl como alguém que trabalha com “uma entidade que se chama imagem”, mesmo que “infelizmente” tenha criado “uma imagem de diretor de filmes de arte” e que, por esses aspectos de seus perfis artísticos, poderiam transitar entre instituições artísticas e empresas de comunicação (ou entre o “cinema artesanal” e a “televisão industrial”, como comparou Dahl), eles reconheceram uma situação de dependência da arte (tida como autônoma) em relação ao mercado e à indústria cultural, mas, ao mesmo tempo, também demonstraram uma certa negação de se desfazer do papel de artista e assumir o de produtor de mercadorias (WILLIAMS, 2000: 44). Afinal, estão presentes nesses relatos a vontade de continuar sendo artista: uma busca no passado de uma autonomia artística em relação ao mercado inviável em tempo de mudanças, da consolidação da lógica do mercado como cultura (JAMESON, 2003). Nesse sentido, ao mesmo tempo em que os cineastas estavam admitindo responsabilidade, obrigação e sujeição em relação ao mercado e ao público, reconhecendo o impacto da linguagem e da prática televisuais nos seus filmes para a séria jornalística, estavam reivindicando a “autonomia de artista” num momento de consolidação da soberania da televisão no mercado audiovisual brasileiro.

Ao serem entrevistados, Domingos Oliveira (“A televisão é a grande sala de espetáculos do artista moderno”), Maurice Capovilla (“Eu tinha uma visão da TV como exibidora”), Paulo Gil Soares (“Negar a TV é burrice”) e Walter Lima Júnior (“Eu trabalhei livremente e o pessoal da produção só viu o filme depois de pronto”) estavam criticando a televisão ao reconhecerem-na como sala de exibição de seus filmes e estavam se legitimando como autores que poderiam explorar um assunto cinematograficamente e colocá-los em exposição na TV. Todavia, o uso de noções como autoria, criatividade,

originalidade e arte são sempre incômodas quando se trata de televisão, porque “há um necessário trabalho com fórmulas, clichês e estereótipos impostos pela voracidade das produções e pela necessidade de comunicação fácil” (RAMOS, 2004 [1995]: 98). Por conta disso, por exemplo, Domingos Oliveira optou por fazer um “documentário-anúncio” com “a mesma ‘grossura’ e violência dos comerciais” e Paulo Gil Soares, por procurar uma “linguagem simples” com “imagens que esclarecem”. Assim, estavam confirmando a interiorização de um conjunto de normas e práticas próprias da atividade televisiva hegemônica e participando da submissão a um público imaginado no interior daqueles processos produtivos: a preocupação com o “tipo de público” (como mencionou Walter Lima Júnior) resume – e abranda – um conjunto de pressões e de limitações. Diante disso, nota-se que as formas da televisão são socialmente construídas e determinadas. Embora dotadas de materialidade, elas atuam como uma “censura invisível” que coage em nome da reprodução de padrões previamente adotados e continuamente reafirmados e esperados pelo grupo dominante (proprietários, diretores, anunciantes, governantes) como “próprias” e, mais do que isso, como “naturais” ao meio, até o momento em que outras formas sejam empregadas como resposta (consciente ou não) à arbitrariedade de um sistema que lutará pela afirmação de seu sucesso e pela estabilização de vontades e fazeres (BOURDIEU, 1997: 19-24; WILLIAMS, 1979: 185-190; WILLIAMS, 2005: 39-76). Nesse sentido, por exemplo, a recusa de Artur da Távola em considerar o documentário *As Crianças*, de Maurice Capovilla, como televisivo, por não contar com um “corte de TV” que proporcionaria o ritmo acelerado desejado, consistia na cobrança da obediência a leis que não estavam em escrituras, mas que deveriam ser conhecidas, respeitadas e cumpridas. Todavia, há que se ressaltar que tal cobrança existia no reconhecimento (ainda que sem anuência) de uma crítica ao padrão.

A despeito desses constrangimentos, a presença da publicidade ou “a latitude do público”, como mencionou Dahl, eram um problema, mas, mesmo assim, era possível realizar “este lado importante que é a comunicação”. Nessa linha, também Geraldo Sarno (“Pode-se condenar a forma como a TV é feita, mas não ignorá-la como um veículo de informação”), Paulo Gil Soares (“Eu tenho a preocupação de informar e quero que minha informação chegue ao público”) e Walter Lima Júnior (“Essa oportunidade aberta pela série *Globo-Shell* é muito importante, pois nos permite mostrar nossa capacidade em realizar

filmes sobre a realidade de nosso país para serem visto pelo público de nosso país”) demonstram-se bastante interessados com a possibilidade de se comunicar com audiências maiores, num momento em que era possível – e, de certa forma, necessário –, a exemplo do cinema, oscilar entre a “expressão pessoal” e “o respeito dos códigos vigentes” (BERNARDET, 1994: 67-152; BERNARDET e GALVÃO, 1983: 209-218; HOLLANDA e GONÇALVES, 1982: 31-51; XAVIER, 2001: 54-57). Além disso, tais posturas se enquadravam nos desdobramentos da busca pela “comunicação popular” como causa e justificativa da inserção desses artistas à televisão (RIDENTI, 2000: 321-334).

Por sua vez, Domingos Oliveira não foi tão otimista, porque, apesar dos milhões de telespectadores, “o próprio aparelho deforma a obra”; é “uma coisa do diabo”, porque “em essência” impossibilitava a arte.⁴⁹ No entanto, não há nada na tecnologia da televisão que determine os seus usos, mas nas relações e nos conflitos travados por aqueles que dela se ocupam. As características da televisão não são inatas, mas construídas ideologicamente como tais para impedir que os homens procurem fazer “usos alternativos” dela (WILLIAMS, 2005: 139-157).

Embora reconhecendo benefícios na aproximação entre cinema e televisão (“Perto do Cinema” e “Cinema Novo” foram os títulos de duas matérias da revista *Veja*), a imprensa execrou algumas propostas como as da Maurice Capovilla em *As Crianças* (“Se eu pudesse pedir emprestado à editoria de cinema aquele bonequinho, eu o colocaria sentado, vendo o filme”, ironizou Artur da Távola) e exaltou a recusa do “intelectualismo crescente do Cinema Novo” e o aceite do convite para integrar à equipe de *Globo-Shell Especial*, como fez *O Globo* em relação ao diretor artístico da série, Paulo Gil Soares.

⁴⁹ As palavras de Domingos Oliveira parecem ecos das impressões de Neil Postman, outro entusiasta do determinismo tecnológico de McLuhan. Em *Amusing ourselves to death*, Postman (1985) lamenta a passagem da cultura impressa (e de suas correlatas conquistas sociais e políticas) à ascensão da visão do mundo e da forma de conhecimento homologadas pela TV – uma mudança que alterou dramaticamente e irreversivelmente o conteúdo e o significado do discurso público e das ações humanas. É, portanto, o declínio da Era Tipográfica (que determinava um pensamento baseado em idéias, argumentações, textos e em informação) em detrimento do surgimento da Era da Televisão (da imagem, do entretenimento, da “degradação da cultura” e do “lixo televisivo”). Nesse sentido, as tecnologias (particularmente as da comunicação) são entendidas como, por elas mesmas, a causa principal das mudanças na sociedade. No entanto, se em McLuhan (1969: 346-379) há uma “crítica positiva” da “natureza da televisão” que, por conta da granulação e da baixa qualidade de sua imagem (o livro do teórico canadense é de 1964), proporcionaria uma experiência profunda de trabalho mental nos seus usuários e sem igual em outros meios, em Postman, há uma “crítica negativa” do impacto naturalmente danoso das (novas) tecnologias das imagens na esfera pública. São, portanto, a seus modos, duas críticas *não* ideológicas – e essencialistas – das particularidades dos meios de comunicação. O esquema imaginado por Domingos Oliveira opera próximo àquilo que Postman elaborou, ao culpar “o próprio aparelho” pela distorção de “obra de arte” dele.

Então, como nos fazem lembrar aqueles textos, a “arte culta” dos cineastas na televisão estava sofrendo diferentes limitações e pressões. Interessa como incorporação de uma produção erudita com um “passado autêntico” como elemento estratégico de concorrência pela legitimidade cultural (BOURDIEU, 2005), mas já na sua acepção tida como popular, combinando, de modo tenso, “cinema de autor” com as fórmulas muito codificadas ou apelativas (XAVIER: 2001, 86), sem contar, portanto, com o paternalismo, o sociologismo e o experimentalismo que permearam o Cinema Novo na década de 1960 (RAMOS, 1987: 420). Como vimos, a todas essas questões cada um dos novos profissionais de televisão reagiu de formas diferentes que não correspondiam à mera aceitação da nova condição.

Agora, para poder me dedicar à análise de como os cineastas no *Globo Repórter* lidaram com tensões similares a essas e com outras, é fundamental que comente o que como se concebia o jornalismo daquele programa.

3.2. O jornalismo do *Globo Repórter*

Em 4 de abril de 1973, estreou o novo jornalístico da *TV Globo*, que passou a ser um dos quatro programas que compunham *Terça Global*, junto com *Globo Gente* (programa de entrevistas apresentado por Jô Soares) e outros especiais e musicais completavam o rodízio da programação do mês. No primeiro programa, foram apresentadas quatro reportagens. As escolas de samba, os índios estadunidenses, as eleições chilenas, argentinas e francesas e a retrospectiva das corridas de Fórmula I foram os assuntos. Todos contavam com a narração em *off*, uma exigência da direção da emissora para o programa, pois era uma maneira de facilitar o entendimento do público. Além de apresentar o programa, Sérgio Chapelin se tornou o narrador oficial, dando lugar, por vezes, a Cid Moreira.⁵⁰

Ao ser entrevistado pela revista *Veja* do dia 4 de abril de 1973, Armando Nogueira destacou a preocupação de fazer com que o *Globo Repórter* garantisse uma “informação média” para os telespectadores:

⁵⁰ A expressão *off*, além de usada para a narração feita por uma voz fora do campo visual no documentário, também é consagrada e de uso corrente no telejornalismo, especialmente pela consolidação do esquema “*off* + passagem + sonora” nas reportagens televisivas. Como se verá, no caso deste trabalho, deixar de usar a palavra *off* seria perder muitas disputas. Apesar de a expressão mais precisa ser *over*, ela não é de uso corrente no Brasil. Mesmo assim, deixo evidente quando *off* é *over*, quando é a “voz de Deus”, uma voz masculina grave que informa sobre algum aspecto do mundo de maneira impessoal, mas fidedigna (NICHOLS, 2005: 40).

Não podemos correr o risco de dar ao público apenas uma repetição do que ele já leu nos jornais e revistas, e viu na própria televisão. Assim, procuramos interpretar os fatos com imagens novas e com a linguagem dinâmica de televisão, o que ainda não foi feito. (...). É lógico que o ideal seria analisarmos as notícias diariamente, mas, como não é possível, vamos por etapas. (...) Agora, com o *Globo Repórter*, vamos dar uma informação média, procurando o meio-termo entre o excesso que satura e o superficial que não satisfaz.

Na mesma entrevista, ao comentar que o público do programa seria formado tanto por universitários quanto por analfabetos e semi-analfabetos, o diretor da Central Globo de Jornalismo comentou ainda que o texto do programa estava sendo moldado para poder atender a essas diferentes demandas, sem menosprezar a capacidade dos telespectadores, mas buscando explicar a complexidade pela simplicidade (*Veja*, 04/04/1973: 60). Sendo assim, não podiam ser usadas palavras complicadas, semidesconhecidas ou que não fossem do cotidiano das pessoas (GAMA, 1999; RESENDE, 2005).

No depoimento à Paula Muniz (2001), Paulo Gil Soares também destacou que um dos objetivos do programa era promover a educação do público: “Nós sabíamos a composição, a quantidade de mulheres, de homens e jovens. Sabíamos que o programa complementava a educação ou as informações que a audiência não tinha tido, tínhamos consciência de que aquelas pessoas não tinham economia para comprar jornais ou revistas”. O diretor do programa ainda recorda o fato de os roteiros serem estruturados para facilitar o entendimento da história contada pelo programa e, para isso, eram fundamentais a associação justa entre texto e imagem e o uso da locução como forma de condução, de guia de leitura.

No dia 9 de maio de 1973, a reportagem “O fim das moscas” também da *Veja* reparou que das 17 horas de programação diária da *TV Globo* apenas duas horas e meia eram dedicadas aos programas jornalísticos, o que acabava fazendo com que as notícias fossem tratadas com rapidez e sem profundidade.⁵¹ Por isso, a matéria da revista comemorou esse número como um ganho, se comparado ao do ano de 1970, quando a emissora contava apenas com 12 minutos de programação jornalística diária. A ampliação do espaço reservado ao telejornalismo veio acompanhada por um investimento de 25

⁵¹ Como informa a *Veja* (09/05/1973: 92), o *Jornal Nacional* tinha 27 minutos (das 19h48min às 20h15min), o *Jornal Internacional*, 15 minutos (da 22h45min às 23h) e *Hoje*, 30 minutos (das 13h às 13h30min). Além disso, havia quatro edições diárias de *Globozinho* e boletins de *O Globo em Dois Minutos*.

milhões de cruzeiros, o que permitiu a criação de títulos para diferentes públicos: *Globinho*, para o infantil; *Hoje*, para o feminino; *Jornal Nacional* e *Jornal Internacional*, para os ávidos pelas manchetes do dia; e *Globo-Shell Especial*, para os que preferissem a análise exaustiva de um tema único no formato de documentário. O mensal *Globo Repórter*, diferente desses, pretendia analisar cuidadosamente os principais acontecimentos jornalísticos nacionais e internacionais dos últimos trinta anos, e, para tanto, contava com uma hora de duração.

Inicialmente, a equipe fixa do programa era formada por dez profissionais, entre redatores e cinegrafistas, comandada por Paulo Gil Soares e supervisionada por Moacir Masson, que também era diretor do departamento de reportagens especiais da emissora. “É a oportunidade para aprofundarmos os assuntos importantes que, por uma questão de tempo, não podem ser dissecados nos telejornais”, disse Masson à revista. A opinião do supervisor se assemelhou à de Armando Nogueira, que afirmou: “Acho que é uma iniciativa feliz. É mais uma oportunidade para que a televisão respire informação”.

Sobre o formato do programa, Paulo Gil contou à Paula Muniz (2001) as dificuldades enfrentadas para manter o legado da série *Globo-Shell Especial* na produção de documentários brasileiros sobre o Brasil, já que a direção da emissora preferia que fosse adotado como modelo o programa jornalístico estadunidense *60 Minutes*, da *CBS News*, criado pelo produtor Don Hewitt, em 1968, e que foi pioneiro na realização de reportagens investigativas centradas na experiência do repórter no vídeo – a sua visão dos acontecimentos e das personagens:

Em 1973, foi programado um novo jornalístico e numa reunião [Boni] me pediu para ver um cassete do programa americano *60 Minutes* que poderia ser o formato que se queria. A partir da experiência do *Globo-Shell*, insisti se poderia fazer um programa de jornalismo aprofundado com formato de documentário. Boni topou a idéia e pediu que se fizesse um piloto. Fizemos, mas ele não se convenceu de que aquele formato deveria ser usado de imediato e ordenou que, nas primeiras experiências, num programa de 43 minutos úteis e quatro intervalos comerciais, desenvolvêssemos 4 temas diversos [e fazendo uso do repórter].

Por sua vez, Washington Novaes explicou que, a partir dessa decisão, o programa passou a ter um princípio básico:

Não podia haver repórter diante das câmeras. O Paulo Gil costumava dizer que a linguagem era da câmera e que não era uma coisa que dependia da presença do repórter, não era o que importava. Isso devia

ficar para o formato das reportagens do dia-a-dia, das atualidades. Era um formato mais do documentário, do cinema mesmo. O nome era *Globo Repórter*, mas o repórter não era a estrela; o sentido de reportagem era outro, o que importava era o fato e mais nada [grifos meus] (entrevista ao autor, 09/03/2007).

Sendo assim, num primeiro momento, prevaleceu o formato pretendido por Paulo Gil e não o preferido por Boni. O documentário tomou a dianteira em relação à reportagem, assim como os cineastas em relação aos jornalistas.

Quando conversei com Walter Lima Júnior, em 3 de janeiro de 2008, ele comentou que o formato de documentários exigido pelo diretor do programa era baseado nas diferentes possibilidades da linguagem cinematográfica, mesmo mantendo certas características da reportagem televisiva: “O diretor podia apostar numa certa relação com o entrevistado, podia tirar o *off* e deixar o povo falar (isso não era o maior problema, porque o som direto permitia isso e eu, particularmente, busquei investir muito nisso), mas tinha que trazer alguma coisa. Tinha que trazer alguma notícia. Tudo tinha que ser factual e atual”. A proposta era, portanto, sobrepor a informação à opinião.

De modo complementar à opinião de Walter Lima Júnior, quando rememorou o formato do *Globo Repórter*, Maurice Capovilla opôs o documentário da reportagem a partir da inscrição temporal:

O que a gente fazia era diferente de jornalismo. No jornalismo, você tem uma pauta e um conhecimento prévio do real e se situa nele. O fato é temporal e não atemporal como no documentário. A reportagem tem que ir para o ar. Tem que ir pro ar no tempo que derem. O que entrava na TV em termos de informação era o jornal das oito horas e nós entramos com um negócio que eles nunca imaginaram que fosse possível. Num primeiro momento, eles nunca entenderam. Era algo que passava a informação, mas que não tinha um locutor, que não usava o repórter. Cadê o repórter? O repórter só atrapalha no nosso caso. Essa idéia de que o repórter é fundamental é uma visão jornalística do mundo e nós rompíamos com isso [grifos meus] (entrevista ao autor, 06/02/2007).

As declarações dos cineastas fazem lembrar uma distinção. De um modo geral, os documentários investem na relação entre o diretor e o entrevistado e num certo engajamento do primeiro em relação ao conteúdo dos relatos e dos documentos utilizados (NICHOLS, 2007: 47-71). Por outro lado, as reportagens nas suas variadas formas de construção trabalham as notícias (*news of the day*) como “os registros da realidade”,

destinadas à rápida absorção pelas estruturas de continuidade que regem a temporalidade cotidiana e a exorcizar o que há de novo ou de ruptura no acontecimento, porque “a ‘novidade’ já é um singular estaticamente esperado (o atropelamento, o crime passionai, o ato de um governante, a decisão econômica etc)” (SODRÉ, 2001b: 131-151).

O *Globo Repórter* ficava sob a tutela da Central Globo Jornalismo, que se responsabilizava pelos telejornais diários da época. Walter Clark, em entrevista para a *Veja*, reconheceu que o telejornalismo era a grande perspectiva para o futuro da televisão e que, por conta dessa constatação, havia crescido na emissora o interesse de ampliar horários e de aprimorar os sistemas. Segundo a revista, o diretor-geral da *TV Globo* teria sido o responsável pela injeção de dinheiro no telejornalismo da emissora. O setor, no exercício de 1973, teve uma verba de 30 milhões de cruzeiros, duas vezes maior que da do ano anterior (*Veja*, 09/05/1973: 94).

Pouco depois da exibição no *Globo Repórter* de um documentário sobre a vida e a obra de Pablo Picasso, em 1º de maio de 1973, Moacir Masson recebeu voto de louvor da Assembléia Legislativa da Guanabara pela sua contribuição ao telejornalismo carioca (*O Globo*, 17/05/1973: 12). Por causa das conquistas em termos de audiência e premiações, o programa passou a ter mais espaço na grade da emissora, sendo exibido semanalmente, todas as terças-feiras no mesmo horário, às 23 horas, sob a direção de Paulo Gil Soares (*O Globo*, 11/07/1973: 12).

A saída de Moacir Masson e a supremacia de Paulo Gil no comando trouxeram novidades. Os programas passaram a ser classificados de acordo com as suas temáticas. O *Globo Repórter* ganhou rubricas como Atualidades (reportagens sobre acontecimentos de recente repercussão nacional ou internacional), Ciência (reportagens sobre as conquistas das ciências naturais e biomédicas em diferentes áreas), Documento (documentário de um único tema nacional dirigido por um cineasta brasileiro, conservando, assim, de certo modo, a experiência de *Globo-Shell Especial*), Futuro (documentários ou reportagens sobre os usos, os benefícios e os malefícios das novas tecnologias) e Pesquisa (documentário ou reportagem de um único tema internacional). Ao longo da primeira década do programa, outras rubricas são utilizadas, como Arte (documentário importado sobre os principais artistas do Brasil e do mundo) e Aventura (documentário importado sobre uma história de

aventura baseada em fatos reais) e algumas são esquecidas. O programa era exibido com esses selos num esquema de rodízio.

Num primeiro momento, funcionava assim: o *Globo Repórter* da primeira terça do mês trata de atualidades; o da segunda, de pesquisa; o da terceira, dos problemas do futuro do homem e o da quarta, de aventura. Quando o mês tivesse cinco terças-feiras, era apresentado ainda um outro, *Globo Repórter Arte* (*O Globo*, 24/06/1975: 38). Já naquela época, os programas, com exceção de *Globo Repórter Documento*, contavam com mais de três temas por edição, separados por blocos comerciais. Na maioria dos casos, não havia qualquer conexão temática, buscava-se o dinamismo e não a unidade.

O diretor do *Globo Repórter* contou a Paula Muniz (2001) que propôs a criação desses selos para agradar Boni, que não se conformava com a acomodação como resultante do sucesso e queria investir numa maior competência do programa na abordagem de informações internacionais. Para isso, pediu para Paulo Gil fazer freqüentes viagens a outros países em busca de material. Com o sucesso das novidades, a partir do dia 6 de março de 1974, *Globo Repórter*, no mesmo horário, às 23 horas, passou a ser exibido às quartas-feiras e reprisado nos sábados às 13h30min.

“A Associação de Críticos de Arte do Estado de São Paulo acaba de concluir que não há melhor programa jornalístico na televisão brasileira que *Globo Repórter*”. Esta foi a primeira frase que se leu no dia 21 de julho de 1974 na matéria do *Rio Show* de *O Globo*, “*Globo Repórter* (e seus orgulhosos repórteres)”. Entrevistado, Paulo Gil tratou do projeto desejado pelos primeiros organizadores do *Globo Repórter* e do que estava sendo praticado à época. Ele disse:

A gente pensou em fazer um enfoque cinematográfico da realidade brasileira e em trazer o pessoal do cinema para fazer esse negócio na televisão. Nós considerávamos, então, a tevê apenas como veículo e nem tínhamos linguajar específico de televisão. Aí, fomos alargando para enfocar a realidade mundial e fomos forçados a criar uma linguagem, ao mesmo tempo, original e perfeitamente identificada com o meio de que nos servíamos (*O Globo*, 21/07/1974: 10).

Identificado como um “orgulhoso repórter”, Paulo Gil Soares assumiu uma outra posição. Da vontade de realizar um “enfoque cinematográfico” para a televisão – assim como literatos procuraram fazer com o “conteúdo literário” nos anos 1950 (FREIRE FILHO, 2003) – o então diretor do *Globo Repórter* notou que havia um “linguajar

específico” em virtude do qual foi “forçado” a criar “uma linguagem original e perfeitamente identificada com o meio”, percebendo que, na televisão, assim como em todas as mídias, estão implicados conteúdos que, constituídos do modo presente de usar, são precedentes, atuais e futuros à “descoberta” de uma nova mídia e operam constrangimentos específicos (WILLIAMS, 2005: 12-25). Mesmo tendo que mudar a proposta inicial – o programa chegou a contar com a presença de repórteres em frente às câmeras e não só na função de pesquisadores, com reportagens e não exclusivamente com documentários (RESENDE, 2005: 114-220) –, Paulo Gil havia conseguido, em alguma medida, desenvolver um formato de documentário para o programa. Sendo assim, o diretor do *Globo Repórter* e equipe arquitetaram um “novo esquema” que pudesse atrair o público, obter sucesso de crítica e, enfim, dar lucro para a emissora. O objetivo tornou-se:

Informar, isto é, acrescentar e suscitar idéias e considerações que o espectador possa desenvolver mais tarde, pesquisando, ou de outra forma. É prestar serviços, desde empréstimos de filmes a bibliotecas, colégios e associações culturais até servir de assunto a professores, que nos recomenda a seus alunos como fonte de consulta.

O programa tinha telespectadores da classe A, um menor número da classe B e um menor ainda da classe C. “Ficam para ver Impressionismo Francês, da poluição sonora, ou do relacionamento homem-planta, temas difíceis, os universitários e a elite cultural”, disse Paulo Gil a *O Globo*. Ele continuou:

[Mas] não sou tevê cultura, não posso – nem quero – transmitir sabedoria, tão só. Devo fazer um programa receptível, agradável, o que tem ocorrido. (...). Nem sempre ele é perfeito, mas eu compreendo que as pessoas que exercem o ingrato trabalho de crítica de televisão no Brasil fiquem absolutamente deslumbradas quando assistem a um programa da qualidade do nosso, ainda mais, feito no Brasil, por brasileiros. Prêmios são boa coisa, mas o que levanta mesmo a moral é ver que as adolescentes antigamente vinham à televisão para pedir o autógrafo de seus galãs preferidos. Você ainda encontra algumas, pela porta, à espreita. Mas em menor número do que o das que vêm até a minha sala, pedir filme.⁵²

⁵² Essa declaração repercutiu. Na sua coluna em *O Globo*, seis dias depois da declaração, Artur da Távola reclamou: “No final, um carão no diretor da série *Globo Repórter*, o ‘cineasta’ Paulo Gil Soares, que em entrevista aqui no jornal, domingo passado, disse que os críticos são deslumbrados com o *Globo Repórter* e que isso não ajuda. Deixe de ser bobo e pretensioso, menino. O programa é bom, importante e só merece aplausos, pois abre caminho para muitas conquistas dentro da televisão. Isso não é deslumbramento, é constatação, que vai perdurar a despeito de sua deselegância. Deslumbrado é quem se faz de modesto. Assuma seus acertos sem medo” (*O Globo*, 27/07/1974: 30).

Outro entrevistado para a mesma matéria foi Luiz Lobo, editor-chefe do programa. Quando perguntado se o programa era “metido a intelectual”, ele se defendeu dizendo que se estava procurando uma linguagem mais simples possível, o que era algo bem próximo de ser “verdadeiramente intelectual”. Por não ser um noticiário diário, o *Globo Repórter* estava funcionando como um complemento de certo conhecimento anterior e dentro de “um universo vocabular bastante reduzido, de cerca de 600 palavras, procurava fazer pensar, sem ter conotação, que já virou pejorativa, de cultural”. Desse modo, o programa elaborado para agradar o novo gosto do homem brasileiro – das classes dominantes –, não estava desconsiderando o público popular dos espetáculos televisivos de outrora.

Quando foi perguntado sobre se trabalhar no *Globo Repórter* acrescentava profissionalmente, Lobo respondeu:

Claro que sim. A gente criou um negócio que tem uma linguagem diferente, ninguém pode negar. Um negócio que é documentário, telejornal, cinema e informe científico, mas que não é só isso tudo. Um negócio que ainda não existe igual por aí, nem mesmo na televisão americana, para dar um referencial. Parecido com muita coisa, até, mas único. Isso não dá orgulho? (*O Globo*, 21/07/1974: 10).

Em agosto daquele ano, Luiz Lobo deixou de ser editor-chefe do programa e foi substituído por Washington Novaes que há menos de um mês havia sido contratado como redator. Lá, trabalhou até 1981. Ele era o responsável pela parte operacional, pela feitura do programa e pelo comando das ações do dia-a-dia, enquanto Paulo Gil se responsabilizava pela produção, pela direção, pelo bom relacionamento com a direção da emissora e pelo cumprimento de suas ordens.

Quando Washington Novaes assumiu o cargo de editor-chefe, o programa era o terceiro jornalístico da *TV Globo* mais visto no país.⁵³ Para ele, o que garantiu isso foi uma multiplicidade da equipe do programa, composta por profissionais de diferentes ramos, mas com carreiras ligadas ao jornalismo. No Rio de Janeiro, Eduardo Coutinho (cineasta com passagem pela revista *Visão* e pelo *Jornal do Brasil*), Eloi Calage (com formação no jornalismo impresso), Jotair Assad (jornalista formado na televisão), Luiz Carlos Maciel (dramaturgo, com passagens pelo jornalismo impresso, foi um dos fundadores de *O Pasquim*, em 1969, e pelo cinema como ator, roteirista e diretor), Otaci Costa (do

⁵³ A revista *Mercado Global* de julho de 1975 trouxe o seguinte ranking: *Jornal Nacional* com 51% de audiência nacional, 71% no Rio de Janeiro e 42% em São Paulo; *Fantástico* com 50 %, 57% e 41%; e *Globo Repórter* com 42%, 51% e 36%, respectivamente.

jornalismo impresso), Paulo Gil Soares (cineasta), Washington Novaes (jornalista formado na mídia impressa, com passagem pela *TV Rio*) e Walter Lima Júnior (cineasta que trabalhou no *Correio da Manhã*, no *Diário do Povo* e na *Tribuna da Imprensa*) formavam a equipe fixa de *Globo Repórter*.

Outro fator contribuiu para essa multiplicidade. Em 1974, foi criada a Divisão de Reportagens Especiais de São Paulo, coordenada pelo cineasta João Batista de Andrade e pelo jornalista Fernando Pacheco Jordão, tinha a incumbência de produzir documentários e reportagens para diversos programas da emissora e, principalmente, para *Globo Repórter*, *Fantástico* e *Esporte Espetacular*. Sendo assim, mais um núcleo de produção passou fazer parte da estrutura do programa, além da redação do Rio de Janeiro, do material importado e da *Blimp Filmes*, que, depois da experiência com *Globo-Shell Especial* continuou produzindo filmes, de modo cada vez mais esporádico, até 1978.⁵⁴

Paulo Gil Soares recordou como formou a equipe de cineastas para o *Globo Repórter*. Disse ele à Paula Muniz (2001):

Desde o projeto *Globo Shell*, eu vinha convidando cineastas, os mais genéricos, a trabalhar conosco. Fracassamos com muitos deles. Eu pude (e soube) escolher melhor no *Globo Repórter* e pude ter como companheiros Eduardo Coutinho, Walter Lima Júnior, Luiz Carlos Maciel, Maurice Capovilla e João Batista de Andrade na equipe fixa e, vez por outra, experimentava outros diretores.

Não foram citados, como diretores fixos ou esporádicos, os nomes de Domingos Oliveira e Gustavo Dahl. Os dois, como vimos, durante a participação no *Globo-Shell Especial*, foram os que mais criticaram a televisão, apesar de eles terem realizado trabalhos posteriores na área de teledramaturgia da *TV Globo*. Para o *Globo Repórter*, era preciso, como comentou Paulo Gil à Sonia Gama (1999), antes de se valer da linguagem do cinema, lidar com as rotinas de produção do jornalismo televisivo era fundamental num programa que vinha tendo cada vez mais visibilidade.

Quase um mês antes de completar um ano, em 6 de março de 1974, o programa mudou de dia, passou a ser exibido às quartas-feiras (e não mais às terças-feiras) no mesmo horário desde a estréia, às 23 horas. A partir de 16 de setembro de 1974, os altos índices de audiência do programa, mais uma vez, fizeram com que ele passasse a ocupar o horário

⁵⁴ Nesse ano, Guga Oliveira, dono da produtora, foi convidado para ser diretor de programação da *TV Tupi* e cessou a produção de documentários para o *Globo Repórter*. Nesse mesmo período, Maurice Capovilla reduz seu envolvimento com a *Blimp Filmes* e deixa de trabalhar para a *TV Globo*.

nobre, às 21 horas das segundas-feiras, entre a novela das oito, que, na época era *Fogo sobre Terra*, de Janete Clair, e a das dez, *O Espigão*, de Dias Gomes. Em 4 de março de 1975, o *Globo Repórter* retornou às terças-feiras, com o mesmo horário, às 21 horas, confirmando-lhe o sucesso.⁵⁵ Nesse dia e horário, o *Globo Repórter* ficou até o dia 11 de março de 1982, a partir de quando começou a ser exibido às quintas-feiras, às 23 horas, até 10 de junho de 1982, data da última exibição, antes do cancelamento. Como veremos, tais mudanças implicaram mudanças nas posturas dos cineastas no convívio com diferentes pressões.

Em 17 de novembro de 1975, Artur da Távola ressaltou, no artigo “Algumas sugestões para o *Globo Repórter*”, publicado em *O Globo*, que, de todos os programas da televisão brasileira, era o *Globo Repórter* o que tinha maior nível, status e respeitabilidade, conseguidos pelo fato de aliar prestígio à popularidade. No entanto, o crítico percebeu que o programa não remetia em quase nada aos seus primeiros anos de existência, quando havia maior espaço para a criatividade e para diretores de cinema:

Jornalismo é, também, suíte de matérias. Nenhum material jornalístico pode esgotar qualquer assunto. Observo que a preocupação sequencial com temas abertos em *Globo Repórter* não existe. E já está na hora de existir. Os tópicos vão ao ar e depois somem, jamais sendo completados. Igualmente quanto ao estilo de apresentação algo deve ser tentado. Televisão é meio que esgota muito rapidamente suas fórmulas. Aquele eterno esquema do excelente Sérgio Chapelin narrando sobre imagens e segmentos que sucedem pode, perfeitamente, alterar-se com reportagens puras e simplesmente conduzidas por seus protagonistas e participantes. O estilo narração sobre imagens não é o único. Ele existe, deve continuar, mas não pode ser a única linguagem do programa em questão, linguagem esta apenas alterada em parte quando surgem esporádicas produções cinematográficas completas, como quando do sensacional filme sobre Lampião [refere-se a *Último Dia de Lampião*, dirigido por Maurice Capovilla].

⁵⁵ Numa nota na seção de televisão de *O Globo* (08/02/1975:34), vê-se que o sucesso do formato inicial do *Globo Repórter* inspirou a criação de *Repórter Espetacular*, da TV Rio. O programa contou com uma série de 12 documentários, que, nos quatro dias de carnaval, trataram da história das Escolas de Samba. Anos depois, esse jornal destacou a influência da participação de cineastas no *Globo Repórter* em uma outra produção televisiva com temas “bem brasileiros”: “O *Globo Repórter* começa a dar frutos. A TV Tupi vai lançar mininovelas – são só 20 capítulos – com o nome de *Série-Documento*. Serão temas bem brasileiros (sobre Maria Bonita, a vida de cantoras, problemas da escravidão etc.), todos de importância para a cultura nacional. A idéia é boa e tomara que não fique, como muitas outras, apenas na teoria” (*O Globo*, 06/03/1978: 36).

Artur da Távola ainda afirmou que a busca por novas formas de realização de reportagens deveria passar pelo restabelecimento da exibição de programas completos realizados por cineastas, que, naquele momento, como ele escreveu, já havia se tornado esparso: a exceção e não a regra do programa. Além disso, para ele, a interpretação aprofundada também havia dado espaço a programas estrangeiros que nem sempre eram atuais:

Há mil estilos de reportagem televisiva ainda não tentados pelo programa. Não tentados não é bem a palavra. Não levado adiante, como, por exemplo, o de encomendas de programas completos a diretores de cinema ou a jornalistas de outras áreas, bem como a abordagem de poucos temas e assuntos por programa. (...). A natural ânsia de produzir material original para o programa e o uso das (ao início) excelentes séries estrangeiras por eles comparadas, têm retirado de *Globo Repórter* a possibilidade de um acompanhamento mais próximo das notícias de cada semana, ou quinzena, o que lhe daria um sentido de atualidade bem maior que o atual, no qual apenas uma vez por mês tais fatos são abordados e mesmo assim em quatro breves segmentos, bastante diferentes entre si, alguns dos quais apenas roçando a interpretação mais funda ou mais ampla do contexto interpretativo dos fatos (*O Globo*, 17/11/1975: 43).

Ao contrário da proposta original de fazer um documentário ou reportagem por edição para poder “aprofundar os temas”, o *Globo Repórter*, como se pode ver na tabela abaixo, passou a investir em edições multitemáticas, fragmentadas em segmentos, mesmo que não fossem a maioria.

Tabela 4: Número de Segmentos e Total de Edições do *Globo Repórter* (1973-1983)⁵⁶

Número de Segmentos/ Ano	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	Total de Segmentos	Total de Edições
1973	12	3	-	8	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	55	24
1974	28	5	3	5	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	57	41
1975	33	5	3	2	4	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1	105	47

⁵⁶ Nos anos 1970, especialmente, *O Globo* trazia a sinopse dos programas das emissoras, inclusive os jornalísticos, quando apresentava a grade diária de cada uma delas. Então, no caso do *Globo Repórter*, havia informações sobre a quantidade, sobre o conteúdo dos documentários transmitidos, sobre a sua equipe (diretor e editor, freqüentemente, e produtor e cinegrafista, raramente) e sobre a procedência do produto, se era produção do próprio *Globo Repórter*, se era baseado na compra de programa importado ou se era alguma produção nacional independente. Então, só foram considerados para a tabela que segue logo abaixo (e para todas as outras apresentadas neste capítulo) as edições que contaram com sinopse. A partir de 1980, como se percebe pela quantidade de edições consideradas, o jornal deixou de publicar as informações com a periodicidade de antes. Em 1982 e 1983, o número baixo de programas no total é baixo porque, além daquele fato, o *Globo Repórter* foi cancelado e não foi exibido entre 10 de junho de 1982 e entre 29 de setembro de 1983.

1976	34	4	4	2	6	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	105	52
1977	45	-	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	51	47
1978	47	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	51	48
1979	48	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	48	48
1980	30	-	3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	39	33
1981	24	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	24	24
1982	3	2	-	5	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	27	10
1983	4	-	-	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	12	6

Fonte: *O Globo* (03/04-18/12/1973; 03/01-09/12/1974; 13/01-30/12/1975; 06/01-28/12/1974; 04/01-27/12/1974; 03/01-26/12/1978; 02/01-25/12/1979; 08/01-30/12/1980; 06/01-24/12/1981; 07/01-10/06/1982; 29/09-29/12/1983).

No ano de estréia do programa, a metade de suas edições (50%) teve um segmento. Já aquelas que contataram com dois segmentos foram 12%; as com quatro, 33% e as com cinco, 4%. No ano seguinte, 68% correspondia às edições de segmento único, 12% às de dois segmentos, 7% às de três e 12% às de cinco. Em 1975, o quadro começou a mudar. Apesar de 70% das edições ser de segmento único contra 10% de dois temas, 6% de três, 4% de quatro, 8% de cinco, 2% de dez e 2% de quinze, o que chama a atenção são as edições com 10 e 15 segmentos, destoando da proposta do programa, primando por um formato oposto à fragmentação dos noticiários diários. Em 1976, o resultado é semelhante: 65% para as de segmento único, 8% para as de dois, 8% para as de três, 4% para as de quatro, 11% para as de cinco, 2% para as seis e o mesmo percentual para as de sete. Nesses dois últimos anos, a proporção de segmentos por edição se mantém em torno de 2, assim como em 1973, mas com exceção do ano de 1974, quando esteve ao redor de 1.

Desse modo, embora o programa ter sido idealizado para suscitar idéias no público por meio de atualidades jornalísticas, Artur da Távola notou uma mudança substancial no programa – a mudança no formato e na proposta de fazer documentários sobre temas nacionais e produzidos no Brasil. Além da crítica à imobilidade da equipe do programa na promoção de inovações e à fragmentação da informação em diversos segmentos, o *Globo Repórter* também não estava agradando por recorrer cada vez mais à exibição de programas importados. No *Jornal do Brasil* do dia 1º de agosto de 1976, Paulo Maia escreveu o artigo “Na TV se importa até mesmo Brasil”, em que se abismou com a exibição de *O Poder do Machado de Xangô*, um documentário sobre a cultura afro-brasileira dirigido pelo fotógrafo e etnólogo francês Pierre Verger e produzido pela Rádio e Televisão Francesa, um atestado de “incompetência de nossa televisão”.

A exibição desse programa serve para demonstrar a incapacidade crônica da televisão brasileira de produzir programas jornalísticos, obrigando-a a importá-los, mesmo quando tratam de temas brasileiro, e a necessidade de importação para que ele se introduza nos lares nacionais, através do vídeo geralmente frio e distante cá de nossas plagas tropicais. É lamentável que, para apresentar um programa digno sobre um assunto predominantemente nacional, a televisão brasileira tenha sido obrigada a importá-lo e mais triste ainda é o fato de isso nada representar no cotidiano da televisão, que continua mergulhando nos seus erros e declarando em público que é a melhor do mundo e é a salvação da lavoura, ou melhor, da muito falada e pouco feita cultura nacional. Esse programa, como todos os outros, está se contentado com as frivolidades (*Jornal do Brasil*, 01/08/1976: 08).

Essa crítica é emblemática da posição “nacionalista” dos debates da época em torno da consolidação de uma televisão exclusivamente nacional em detrimento da indecorosa compra e exibição excessiva de produtos estrangeiros, fatos que corroboravam para a manutenção da situação colonial do país. Por conta dessa aversão, Paulo Maia desconsidera que, nesse caso, não se tratava de um “mero enlatado”. Desde 1946, quando pela primeira vez veio ao Brasil, Pierre Verger em diversas viagens, especialmente no Nordeste, registrou em fotografias e em filmes diversas manifestações da cultura popular brasileira, formando um valioso acervo de imagens estáticas e em movimento.

O filme narrou a história de Balbino, um filho de santo baiano que resolveu conhecer a terra de seus ancestrais e as raízes de sua cultura, e focaliza a volta dele a Bahia, onde pode assumir integralmente a sua personalidade, sua participação nos cultos de Xangô e de outros orixás. Exibido em 29 de julho daquele ano, uma quinta-feira, às 21 horas, teve o texto da narração vertido para o português por Paulo Gil Soares e não contou com nenhuma imagem ou texto adicionados ao original.

Muniz Sodré, um ano depois da exibição desse filme, no livro *O Monopólio da Fala*, publicado pela primeira vez em 1977, deslocou a discussão para outra esfera. Sodré salientou a diferença existente entre os códigos da cultura nagô e a televisão, já que a primeira pressupõe o diálogo, a “comunicação verdadeira”, entre falante e ouvinte e a outra, não. Nesse sentido, a exibição do documentário confirmava a vitória do sistema televisivo na luta pelo domínio do mercado cultural, valendo-se da assimilação ou da destruição de culturas concorrenciais. O teórico disparou:

Em junho de 1976, a *TV Globo* transmitiu, com pompas e circunstâncias prévias, o documentário *O Poder do Machado de Xangô*, que pretendia dar ao público uma visão do universo simbólico implicado nos cultos

nagôs (afro-brasileiros). Comparado ao tratamento sensacionalista e folclorizante que os meios de informação costumam dispensar aos cultos de origem popular, o documentário foi bastante comedido. No entanto, apesar do apuro técnico e das melhores intenções de seus realizadores, não conseguiu respeitar realmente a cultura de que falava nem transmitir ao público parcela nenhuma do verdadeiro saber dessa cultura (SODRÉ, 2001a: 125-126).

Até mesmo as críticas publicadas em *O Globo* apontavam para o abandono de programas com “conteúdo nacional”, perdendo, com isso, o vínculo com *Globo-Shell Especial*. A série que deu origem ao programa se caracterizou por abordar em todos os seus documentários a realidade brasileira. Mas o maior sucesso de *Globo Repórter* havia sido uma produção estrangeira.

Certa vez, Artur da Távola informou que a edição do *Globo Repórter* que conquistou o recorde de audiência do programa foi a que contou a exibição do documentário televisivo importado *A Crucificação de Jesus Cristo* (1972), dirigido por Robert Guenette e produzido por David L. Wolper, ambos estadunidenses. No dia 25 de março de 1973, o filme teve a média de 61,5% na cidade do Rio de Janeiro, sendo assistido, por três milhões e doze mil e trezentas pessoas (*O Globo*, 25/04/1975: 37). Até aquele momento tinha a maior audiência do que qualquer outro programa dirigido por jornalista ou por cineasta, fato que se manteve quando reprisado quatro anos depois (*O Globo*, 10/04/1979: 42).

Para Sonia Gama, Paulo Gil Soares lembrou que até os programas importados também foram proibidos. Em 1973, *Memórias de Kruschev*, produzido pelo grupo Time-Life e exibido pela CBS, teve mais de 30 cortes para poder ser veiculado pelo *Globo Repórter*. “Não podia falar em Lenin, não podia falar em revolução socialista, não podia falar em militares. ‘Militares’ era uma palavra uma palavra que a gente não podia usar”, contou Paulo Gil. Em março de 1975, houve mais um caso. O documentário *A Crucificação de Jesus Cristo*, comprado da produtora Wolper Productions, teve muitos cortes no texto da locução, por causa do uso da palavra “militares”. “Tinha substituído por ‘exército romano’, não podia dizer ‘exército’, tinha que dizer ‘legião romana’, para não fazer alusão ao fato de país estar passando por uma ditadura militar, como explicou o então diretor do *Globo Repórter*. Em março de 1977, *A Conexão Plutônio*, um documentário sobre energia nuclear não pôde ser exibido porque o Exército considerou que o filme “ensinava a fazer bomba”.

Para evitar conflitos com o Governo Federal, a direção da emissora exigia que Paulo Gil tivesse cautela na escolha e na abordagem dos temas. O diretor explicou:

Chegou a um ponto que Armando Nogueira me chamou e disse assim: “Eu não quero mais ter problemas. Então, eu vou registrar você como produtor do programa na Censura Federal. Então, a partir daí você tem que conseguir o certificado de censura”. O programa vinha com “Este programa foi liberado pela Censura Federal”, ele tinha um certificado de censura. E só depois é que começava o programa. “Então, se você conseguir burlar a censura, maravilha, palmas pra você. Agora, nós não queremos aporrinhção para a Empresa”. E nesse exato momento em que a censura já estava mais liberal, medianamente mais liberal, os coronéis já tinham se retirado e havia uma mulher chamada Dona Lúcia, que ficava aqui e assistia aos programas no vídeo-tape. Então, eu tinha que obter o Certificado de Censura e ela lutava para censurar. Era um encontro muito interessante.

Para driblar a censura e tratar da situação brasileira da época de uma forma implícita, Paulo Gil, na mesma entrevista, justificou a compra de filmes estrangeiros e a preferências por temas ecológicos:

Aliás, eu tenho a mais absoluta certeza de que a divulgação da expressão “meio ambiente” e da palavra “ecologia” começou no *Globo Repórter*. Foi a primeira vez que começou a usar-se sistematicamente. E nós descobrimos que quando você fala do mau trato dos animais, quando você fala do mau trato da natureza, você podia falar da repressão, do opróbrio, do horror, da prisão, do aprisionamento das pessoas, da tortura que as pessoas sofriam, exatamente falando sobre confinamento de animais, extinção de animais, maus tratos a animais, mau trato à natureza. Então era uma saída magnífica (entrevista à Sonia Gama, 12/07/1999).

Paulo Gil ainda afirmou que a alternativa havia dado certo, já que o *Globo Repórter* somente teve , segundo ele, três ou quatro casos de censura rígida, motivando o cancelamento de exibição de programas. Isso não significou que não tenha havido, como ele reconhece, cortes permanentes em trechos de programas e de textos.

O jornalista Jotair Assad trabalhou como editor do *Globo Repórter* entre 1973 e 1983. Numa entrevista, ressaltou a importância do programa para a formação de jornalistas e das realizações nacionais, apesar das produções importadas:

Antigamente, o Paulo Gil começou a comprar documentários de fora. O pessoal dizia “é mais um enlatado”, eu ouvia muito isso. Mas aquilo era uma escola, foi um aprendizado, uma maneira de você enxergar melhor o que é fazer com um documentário. Era o timing do *Globo Repórter*, nós tínhamos uma maneira de fazer muito precária, era uma coisa com segmentos, fazíamos segmentos de dez minutos, antigamente o tempo era

muito mais livre, o *Globo Repórter* tinha uma hora e quinze minutos, uma hora e vinte minutos, tem que fazer um segmento diferente, como cinco minutos, cada um diferente um do outro. Esse conhecimento, esse aprendizado, com certeza os antigos tiveram. E, hoje em dia, os novos estão tendo com aquelas pessoas (entrevista à Sonia Gama, 28/04/1999).

Mesmo com essas decisões, quando fez um balanço da programação telejornalística daquele ano, Artur da Távola comemorou as transformações do *Globo Repórter* e destacou que a sua qualidade estava atrelada à liberdade que vinha adquirindo em tempos da anunciada Abertura Política, com o retorno de temas sociais nacionais e com o seu impacto no cenário televisivo (*O Globo*, 25/11/1977: 40).

Quando perguntei a João Batista de Andrade se ele lembrava do que o *Globo Repórter* exibia majoritariamente e se as produções dos cineastas eram a exceção no meio de material jornalístico nacional e importado, ele me respondeu:

Havia enlatados, filmes de montagem com material importado (guerras, ecologia, filmes históricos, animais, turismo, biografias de personalidades etc.). Mas o quente mesmo eram nossos filmes [dos cineastas], falando de Brasil, de um Brasil real. (entrevista ao autor, 17/01/2007).

3.3. O *Globo Repórter* e os cineastas de esquerda

Em 8 de junho de 1973, Artur da Távola ressaltou em *O Globo* a síntese e a força de *Neurose do Trânsito*, documentário de Walter Lima Júnior, em detrimento dos outros três apresentados no *Globo Repórter* daquela semana, às 23 horas, cujos temas formam o caso Watergate, o perfil político de Hector Campora e o laboratório especial Skylab. O jornalista mencionou que o mais importante foi o fato de as entrevistas terem sido feitas em som direto e montadas de maneira a parecer um diálogo entre os pesquisados, conferindo, assim, vitalidade expressiva e unidade à reportagem. Além disso, elogiou:

Walter Lima Júnior enfiou uma buzina constante na trilha sonora. Som martelante e obsessivo acompanha na trilha sonora toda a narrativa onde a imagem passeava por pessoas perplexas e aturdidas num centro urbano, ou sobre “big close-ups” de orelhas humanas que recebiam o neurotizante bombardeio sonoro. (...). Intercalando, igualmente, um desenho genial de Walt Disney (...), em que o doce e eterno Pateta começou a se transformar em bicho ao entrar no automóvel, conseguiu variedade de imagem, força e ritmo (*O Globo*, 08/06/1973: 12).

Numa conversa com o cineasta, quando pedi para ele comentar o documentário, ele preferiu rememorar os objetivos que tinha no programa:

O *Globo Repórter* provou que o caminho mais rico para o cinema brasileiro é a televisão. Isso não quer dizer que, naquela época, a gente tenha ido para a televisão fazer Cinema Novo. Nós não fomos fazer Cinema Novo na televisão. Mas, provavelmente, a gente foi fazer uma televisão nova. Isso aí eu sempre tive na minha cabeça. A televisão no Brasil até hoje é radiofônica. Se você ligar a televisão, você pode fechar os olhos e você pode escutar, ela é áudio puro. Você não precisa ver. E, quando eu fui fazer o *Globo Repórter*, o que me chamou a atenção era que eu poderia fazer imagem. O *Globo Repórter* era às 11 da noite. A censura acabava às 10. Às onze da noite, a censura era muito mais preocupada com o texto. Ela não percebia que existia a imagem, entendeu? E eu saquei isso de cara e passei a me dedicar a fazer imagem. É por isso que eu estou ressaltando o fato de eu, uma pessoa de cinema, me vi diante desse veículo e vi claramente que eles eram rádio e eu queria fazer imagem. Então, eu fazia imagem [grifos meus] (entrevista ao autor, 03/01/2008).

Nesse sentido, a “televisão nova” correspondia ao desenvolvimento de práticas até então exteriores à televisão. Fugindo ao modelo radiofônico da linguagem televisiva e à predominante submissão da imagem ao texto, a proposta era realizar intensos trabalhos de vídeo, explorando a dimensão imagética que fazia parte de tal mídia audiovisual, mas que vinha sendo silenciada. Mesmo de certa forma negadas nessa declaração do cineasta, as experiências cinematográficas tornaram-se paradigmáticas, especialmente aquelas socialmente legitimadas como artísticas – sublimadas e refinadas – e que não impediam a comunicação com o público. Não havia, portanto, uma negação do televisivo, mas um aperfeiçoamento dele segundo as concepções historicamente condicionadas, atuantes e em disputa à época para a produção de um novo produto jornalístico para a *TV Globo*. Como vimos na seção anterior, o princípio básico de a linguagem ser da câmera e não do repórter possibilitava essa maior intensidade no trabalho com a imagem. Assim, foi aberto um campo de possibilidades de produção e de recepção mais abrangente, porém limitado.

Walter Lima Júnior enfocou mais um tema curioso. O cineasta estava preparando um documentário sobre cavalos de puro-sangue para o programa e que já havia colhido algumas imagens sensacionais em vários haras (*O Globo*, 18/07/1973: 12). No dia 7 de agosto de 1973, Walter Lima Júnior e Paulo Gil Soares haviam dividido entre si a direção de todos os seus segmentos de *Globo Repórter Atualidades. Os Intocáveis* (focalizando a seleção brasileira), direção de Paulo Gil Soares; *Meu Padim, Padre Cícero*, também de Paulo Gil; *Cavalos*; e *Por que Caem os Aviões?*, de Paulo Gil, foram eles. *Cavalos* abordou a criação e a preparação de cavalos de corrida e construiu o martírio enfrentado por esses

animais até na colocação das ferraduras, tomado como símbolo da ganância do turfe. O diretor deixou bem marcada a sua oposição a tal tipo de exploração e, na última imagem do filme, fechou a câmera sobre um detalhe sugestivo da estátua de Lineu de Paula Machado, criador do Jockey Club Brasileiro: a mão no bolso (MATTOS, 2002: 192).

Para o dia 2 de outubro de 1973, *O Globo* anunciou, entre outros três segmentos, *Poluição Sonora*, documentário sobre as conseqüências causadas pelo contínuo aumento dos ruídos urbanos nas grandes cidades. A direção coube a Walter Lima Júnior. *Poluição do Ar* e *Poluição das Águas* foram os outros dois documentários que compuseram a trilogia. O primeiro, enfocando as conseqüências que poderiam advir da continuada poluição atmosférica, ocasionada principalmente por resíduos provenientes de resíduos químicos espalhadas por chaminés de fábricas e por descargas de automóveis, foi exibido no dia 4 de dezembro de 1973 como *Globo Repórter Atualidades*, dividindo a faixa com segmentos sobre a seca na África, a crise do petróleo e sobre a ponte Rio-Niterói (que teve a equipe chefiada por Walter Lima Júnior). Já, *Poluição das Águas*, exibido em 3 de abril de 1974, versou sobre a ameaça de inexistência de água potável no futuro, a partir de análises científicas e de considerações sobre rios como o Tietê (*O Globo*, 02/10/1973: 12; 04/12/1973: 12; 03/04/1974: 33).

Depois de realizar esses pequenos documentários, Walter Lima Júnior passou a ser visto como numa espécie de especialista em documentários em poluição. Sua visão sobre o assunto era francamente alarmista, impregnada de pavor antitecnológico. Tinha a intenção de criticar a súbita conscientização, pelo conjunto da sociedade, dos riscos ecológicos, o que fez com que combinasse o documentário com recursos de filmes de terror (MATTOS, 2002: 194-195). Os filmes se tornaram um sucesso de público e continuaram sendo solicitados pela direção do *Globo Repórter*. Prontamente, *O Globo* comemorou a nova função do cineasta em títulos como “Walter Lima Júnior: guerra à poluição”:

Walter Lima Júnior, o excelente diretor de cinema e responsável por alguns segmentos do *Globo Repórter*, está cada vez mais interessado nos problemas de meio ambiente. Depois de dirigir um segmento sobre *Destatamento* [exibido em 6 de março de 1973], Walter está estudando profundamente o problema de poluição nos rios. Ele não se conforma com o extermínio de Yaras, naidés, fictoplantus e outras entidades aquáticas (*O Globo*, 13/03/1974: 35).

Tratando desses filmes de poluição, Walter Lima Júnior comentou os problemas internos gerados por dizer por meio da imagem:

Eu comecei a fazer uma série de programas sobre poluição. Num [*Poluição das Águas*], eu estava filmando no Rio Tietê e, de repente, a câmera para numa coisa escrita “Detefon mata tudo” e aí faz um zoom no “mata tudo”. E eles começaram a reclamar: “A gente anuncia Detefon aqui. Como é que você faz isso?”. Eu não tinha feito nada, eu não tinha dito nada. A imagem dizia. Aí, por conta desse trabalho com a poluição, o uso da imagem começou a ter uma percepção importante ali. Pra minha surpresa, um dia o Dias Gomes entrou lá na sala de edição do *Globo Repórter* e me pediu para ver um programa. Ele queria todo o material que eu tinha feito sobre poluição do ar. Ele ia fazer uma novela *O Espião* [1974], que era uma coisa sobre poluição [mas também fez *Sinal de Alerta* (1978) sobre o mesmo tema]. Mas por que? Porque ele era um cara ligado às esquerdas na prática e descobriu um filão. O território de protesto dele estava censurado. Mas, se ele se jogasse na direção do meio ambiente, da insatisfação com o meio ambiente, de repente, toda aquela não aceitação do regime, aquele inconformismo dele, ganhava um outro espaço. Além desse inconformismo com a situação do país, no meu caso, eu também estava a fim de ironizar, de metaforizar a linguagem jornalística. Mas virou hit, um grande sucesso [grifos meus] (entrevista ao autor, 03/01/2008).

Quando li para Walter Lima Júnior aquele texto de divulgação publicado em *O Globo* que celebrava o fato de ele estar cada vez mais preocupado com questões ambientais, ele disse:

Eu nunca dei muita bola para a crítica da imprensa sobre cinema, sobre televisão ou sobre qualquer outra coisa. Eles só sabem adjetivar, não sabem substantivar. O Dias Gomes, um cara de esquerda, tinha entendido na essência qual era a minha proposta. Ele ficava lá anotando as falas das pessoas. E eu vi claramente como aquilo estava atingindo a televisão. Mas outros viveram. O Jorge Andrade que escreveu *O Grito* [telenovela da *TV Globo* exibida em 1975 abordou os problemas relativos ao crescimento desordenado das metrópoles brasileiras] também foi lá para copiar os diálogos. O Dias Gomes gostou muito de um. Em *Poluição do Ar*, eu entrei na casa de uma mulher que estava impregnada pela poeira do cimento que uma fábrica jogava em cima da casa dela. Eu entrei e disse: “A sua casa é bonita”. Ela respondeu que a vida dela era muito boa, embora tivesse que limpar os móveis oito vezes por dia e o seu marido estivesse cuspidando sangue. Eu queria falar do medo, do medo e da ignorância a que as pessoas estavam sendo submetidas naquele momento. Na verdade, a gente estava falando da alienação das pessoas, do medo da verdade. As pessoas não sabiam a violência que era o regime. Mas era tudo usado como metáfora. As pessoas falavam da vida delas, mas também estavam falando mal do país, mesmo que eles não quisessem, entendeu? O Dias entendeu isso. Mas o que possibilitou tudo isso foi o som direto. O som direto permitia essa aproximação com a vida, com a realidade, com a rotina das pessoas, com a fala própria delas

no momento em que elas realmente falavam. Por exemplo, meu filme *A Lira do Delírio* [realizado entre 1973 e 1978], feito enquanto eu estava na televisão, foi completamente influenciado por essa minha experiência com o som no *Globo Repórter*. (...). E essa forma de filmar em som direto nos documentários do *Globo Repórter* mudou o jeito das telenovelas. Elas saíram daquele esquema de “novelão cubano” e partiram para a vida das pessoas [grifos meus] (entrevista ao autor, 03/01/2008).

Nesse sentido, é interessante notar que não houve na imprensa essa leitura dos documentários, mas, pelo contrário, privilegiou-se o serviço público prestado e a inovação no uso de imagens, aspectos que se conformavam com a hegemonia televisiva. Houve uma “leitura preferencial”, que opera dentro do código dominante da televisão e trabalha na direção da manutenção dos sentidos hegemônicos (HALL, 2003: 400-401). No entanto, as “reais intenções” de Walter Lima Júnior teriam sido compreendidas e retrabalhadas por Dias Gomes que, numa “leitura negociada”, reconhecendo a legitimidade das definições hegemônicas para produzir as grandes significações (abstratas), elaborou suas próprias regras, em nível mais restrito, localizado e situacional.⁵⁷ Ao decodificarem o código profissional, Dias Gomes, assim como Walter Lima Júnior estavam criando códigos que imputavam ao sistema ideológico dominante contradições a partir de uma falha na comunicação – a linguagem metafórica –, que havia se tornado um *hit*.

É importante considerar a dualidade do uso temático da ecologia como forma de engajamento sóciopolítico, assim como na recepção dele. Por um lado, ele pôde ser considerado como metáfora para a criticar as péssimas condições da humanidade e, especificamente no contexto brasileiro da época, questionar as atrocidades cometidas pelo regime militar tanto em termos humanos, na prisão, tortura e assassinato de seus oponentes, quanto em termos econômicos, na gestão do modelo desenvolvimentista. Após o golpe de 1964, os governos militares, retomaram e aceleraram o crescimento econômico e industrial brasileiro. Ocorreu uma maior diversificação da produção industrial. O Estado assumiu empreendimentos como a produção de energia elétrica e do aço, a indústria petroquímica, a abertura de rodovias, assegurando para a iniciativa privada as condições de expansão ou

⁵⁷ Na formulação da hipótese de três posições de decodificação do discurso televisivo, Hall (2003: 399-402), além da “posição hegemônico-dominante” e da “posição negociada”, existe a “posição oposicionista”, mais rara e que diz respeito ao momento em que o telespectador compreende as mensagens televisivas no seu sentido conotativo preferencial, mas, ao mesmo tempo, as decodifica de uma maneira totalmente contrária, retotalizando-as dentro de algum quadro de referências alternativo.

crescimento de seus negócios. Houve grande expansão da indústria de bens de consumo não-duráveis e duráveis com a produção inclusive de artigos sofisticados. Para sustentar o crescimento industrial, houve o aumento da capacidade aquisitiva da classe média alta, através de financiamento de consumo. Foi estimulada também a exportação de produtos manufaturados por meio de incentivos governamentais (MENDONÇA, 1986). Nesse sentido, trazer as questões ambientais para o centro dos debates era, no limite, questionar a própria existência do capitalismo, já que o desenvolvimento desse regime tem sido o principal responsável pela destruição da natureza.

Por outro lado, tal postura ecológica foi acusada de não efetiva e literalmente criticar as mazelas e as misérias sociais e humanas, mas se conformar com elas e partir para o questionamento da situação ambiental pura e simplesmente. Naquela época, por parte de alguns intelectuais de esquerda, aquela posição era entendida como fuga às questões fundamentais: considerava-se demasiadamente o ambiente em detrimento da sociedade (VIOLA, 1987). Assim, nem de direita nem de esquerda, mas buscando a responsabilização do homem diante da natureza, os ecologistas, sem engajamento evidente, não poderiam promover a transformação social por meio da consciência ambiental, mas, quando muito, apenas reformas.

Além desse controvertido compartilhamento temático, os documentários do *Globo Repórter* também influenciaram a estética das telenovelas. Numa época em que se consolidava o uso de equipamentos que permitiam a sincronia entre imagem e som, captado e gravado durante a filmagem e executável para as cenas externas, houve a possibilidade de simular um “contato mais real” com as pessoas entrevistadas e entre as personagens em cena, com o mundo “como se vê e se ouve” e com o público, rompendo, assim, com o “artificialismo dos estúdios” dos parâmetros narrativos clássicos (COSTA, 2006: 137-247). Tal tecnologia consolidada no cinema brasileiro nos anos 1960 popularizou-se na produção televisiva na década posterior e fez deslanchar a exportação do “nacional-popular de mercado” (BORELLI, ORTIZ e RAMOS: 1989; HAMBURGUER, 2005: 84-120; RIDENTI, 2000: 324).⁵⁸

⁵⁸ No dia 12 de outubro de 1973, *O Globo* (12/10/1973: 12) anunciou: “Documentários brasileiros da série *Globo-Shell Especial* e do *Globo Repórter* e trechos das novelas *O Bem Amado* [exibida em 1973, escrita por Dias Gomes e dirigida por Régis Cardoso e Milton Gonçalves], *Cavalo de Aço* [exibida em 1973, escrita por Walter Negrão e dirigida por Walter Avancini] e *Ossos do Barão* [exibida em 1973, escrita por Jorge Andrade

Em 13 de novembro de 1973, foi exibido como *Globo Repórter Pesquisa* o documentário *John Kennedy: o homem e o mito*, dirigido por Paulo Gil Soares e supervisionado por Armando Nogueira. O texto de divulgação publicado em *O Globo* informou que o documentário daria a oportunidade do telespectador conhecer ou relembrar a vida de uma das personalidades mais marcantes da política mundial da década passada. Maurice Capovilla e Rudá de Andrade tiveram objetivo semelhante, mas escolheram escritores brasileiros: Guimarães Rosa, Manoel Bandeira e Oswald de Andrade. *Do Sertão ao Beco da Lapa (e o Mundo de Oswald)*, produzido pela *Blimp Filmes* e exibido no dia 27 de novembro como *Globo Repórter Documento*, objetivava mostrar quem foram os três escritores, o mundo em que viveram e as suas fontes inspiradoras. Guimarães Rosa e Manuel Bandeira foram revisados pelas lentes de Maurice Capovilla e Oswald de Andrade ficou a cargo de Rudá de Andrade, que conferiu intimismo ao filme, já que se tratava de um filho falando do pai. *O Globo* (27/11/1973: 10) comemorou o nacionalismo do produto:

Do Sertão ao Beco da Lapa (e o Mundo de Oswald) é o documentário de hoje em *Globo Repórter*, focalizando a vida e a obra de Guimarães Rosa, Manuel Bandeira e Oswald de Andrade, três escritores que revolucionaram a literatura brasileira, numa época em que qualquer movimento artístico não importado de Paris ou de Londres ou fora dos padrões convencionais estaria fadado ao fracasso e à marginalização. Eles se impuseram pelo valor de seus trabalhos e, através de muita ousadia e coragem, abriram ao artista brasileiro a oportunidade de criação dentro dos temas nacionais.

No *Jornal do Brasil*, Valério de Andrade, no artigo “O bonde paulista”, reconheceu que, diante do vazio cultural da televisão, qualquer programa que fugisse ao nível habitual ou escapasse à padronização comercial costumava ser saudado com muita satisfação e poucas críticas. Para ele, a repercussão do filme dos paulistas Maurice Capovilla e Rudá de Andrade era um exemplo disso:

No fundo *Do Sertão ao Beco da Lapa* padece daquele velho vício que destruiu a carreira comercial de muitos filmes do antigo Cinema Novo. Pretensioso, monótono, o documentário dirigido por Maurice Capovilla e Rudá de Andrade ignora solenemente o público e o nível de informação da gigantesca platéia que tinha à disposição. A visão de Capovilla sobre Guimarães Rosa, então, só se admite em trabalho feito para uma platéia de cineclubistas. Isto no tocante ao enfoque do assunto e ao próprio texto,

e dirigida por Régis Cardoso] serão vistos pelos visitantes da ‘Brasil Export 73’, a partir de 6 de novembro, em Bruxelas. A *Globo* vai instalar, no local da mostra, uma unidade completa de geração e transmissão de imagem, além de 30 moviolas”.

pois, como realização cinematográfica, é de uma chatice pedante e progressiva. (...) Filmado pelo próprio filho de Oswald de Andrade, Rudá de Andrade, curiosamente, a parte mais interessante do documentário sobre o escritor é a que diz respeito ao lançamento do bonde elétrico em São Paulo. Essa parte, sim, foi bem resolvida através de curiosos flagrantes fotográficos da época. No final, o telespectador, que estava pronto para conhecer Oswald de Andrade, termina sabendo mais sobre o advento do bonde elétrico paulistano do que sobre o escritor. Curioso, não? (*Jornal do Brasil*, 04/12/1973: 16).

Quando li essa crítica para Maurice Capovilla e perguntei para ele se havia algum tipo de constrangimento praticado em nome do público de TV, ele não titubeou em negar em princípio, mas ressaltou:

Eu fazia um filme, simplesmente. Eu não queria subestimar o público. Eu queria mostrar a ele outras formas de trabalho com a imagem e com o conteúdo dos filmes com que não estavam acostumados. Essa era a proposta. Não podia abandonar o que eu acreditava. Por exemplo, *Lampião* [*O Último Dia de Lampião*, de 1975] foi um filme que foi muito visto. Foi vendido para 30 países na época, pelo que a gente soube. Foi traduzido para inglês, francês e até para holandês. E esse é um filme que não se fez com a preocupação de atingir o público, mas que, de certa maneira, atinge por causa do tema. Mas, veja bem, a gente não tinha essa preocupação. Primeiro, porque ninguém impunha nada. Ninguém colocava essa questão. Agora, se buscava fazer filmes que tivessem uma relação com o popular, entende? (...). E ainda tem outra coisa: o horário contribuía para esse tipo de filme. Ele era o horário depois das novelas das 10 da noite [às 23 horas] (entrevista ao autor, 06/02/2007).

A oscilação de Capovilla é reveladora. As opções dele eram afetadas pela preocupação com a audiência, apesar de ele acreditar que o horário permitia a liberdade e que, por isso, poderia ousar nas experimentações estéticas.

No artigo “Algo mudou”, Artur da Távola reparou que os níveis de *Fantástico* e de *Globo Repórter* haviam atingido um patamar de excelência formal imbatível por outros programas do gênero, com conteúdos sérios, reflexivos e relacionados com a vida social, tratados de maneira simples e acessível ao telespectador. Segundo ele, as equipes daqueles jornalísticos entenderam que a qualidade em televisão não se consegue com “programas acadêmicos” ou com o embasamento em “critérios culturais pré-eletrônicos”. Um exemplo disso havia sido o documentário em curta-metragem *A Mulher no Carnaval*. O primeiro trabalho de David Neves para a televisão introduzira um gênero novo na TV. Tratava-se de um meio ensaio meio crônica sobre a participação de mulheres em todas as etapas de

produção do carnaval carioca, um trabalho da melhor qualidade e refinamento (*O Globo*, 09/03/1974: 32).

Para Alex Viany (1999: 279), em 1983, David Neves contou que fez o documentário a pedido de Paulo Gil Soares, depois de ter se afastado do cinema⁵⁹ e de ter se dedicado à realização de alguns documentários sobre escritores brasileiros em parceria com Fernando Sabino, patrocinados pelo Banco Nacional⁶⁰, resolveu partir para a televisão: “Fiz um *Globo Repórter*. Era um biscateiro. Mas sempre ligado ao cinema brasileiro. Sempre escrevendo muito”. Ao se referir ao seu trabalho na TV como um mero “biscate”, o cineasta faz questão de distinguir a arte que fazia do mercado em que trabalhava.

Enfim, *A Mulher no Carnaval*, exibido dentro de *Globo Repórter Atualidades*, foi acompanhado por outros documentários que trataram de temas como o desmatamento, o choque do futuro e Alexandre Soljenitsin, lembrado por criticar o regime socialista soviético. *Desmatamento* fora dirigido por Walter Lima Júnior, que estava ainda mais interessado pelos problemas do meio ambiente, apresentando uma nova coleção de questões para serem resolvidas pelo país e pelo mundo (*O Globo*, 13/03/1974: 35).

No dia 29 de maio de 1974, *Bahia de Todos os Santos*, dirigido por Maurice Capovilla, girou em torno de diversos aspectos da Bahia, desde sua gente até as transformações provocadas por sua evolução nas cidades e centros industriais (*O Globo*, 29/05/1974: 36). O filme foi inspirado no livro homônimo de Jorge Amado, possível por causa da compra pela emissora de um “pacote de títulos” do escritor. Para o cineasta, a adaptação dessa obra literária para o documentário não seria tão inusitada, porque o livro era um “guia de ruas e mistérios” de Salvador (MATTOS, 2006: 174-177). Em relação ao documentário *Bahia de Todos os Santos*, Capovilla me explicou que havia uma preocupação desmedida do departamento de marketing da *TV Globo* em vender os filmes, ou até mesmo as concepções do filmes, para poder garantir que não haveria perda de capital. “As escolhas que a gente fazia eram limitadas por essas questões comerciais todas,

⁵⁹ Antes disso, o cineasta tinha dirigido o documentário *Mário, Humberto* (1964) e as ficções *Memória de Helena* (1969), *Lúcia McCartney*, *Uma Garota de Programa* (1971) e *Um Amor de Mulher* (1972), David Neves parou por muito tempo e só retornou à direção de filmes em 1979 com *Muito Prazer*.

⁶⁰ São eles: *O Fazendeiro do Ar* (sobre Carlos Drummond de Andrade); *Um Contador de História* (sobre Érico Veríssimo); *Em Tempo de Nava* (sobre Pedro Nava); *Na Casa do Rio Vermelho* (sobre Jorge Amado); *O Habitante de Pasárgada* (sobre Manuel Bandeira); *O Curso do Poeta* (sobre João Cabral de Melo Neto); *O Escritor na Vida Pública* (sobre Affonso Arinos); *Romancista ao Norte* (sobre José Américo de Almeida); *Veredas de Minas e Música* (sobre João Guimarães Rosa); e *Poesia e Amor* (sobre Vinícius de Moraes).

mas dava pra fazer muitas coisas. Havia mais indicações do que imposições”, disse ele. A produção contou com apoio do governo estadual baiano e teve propagandas inseridas ao longo do filme.

Exibido em 4 de março de 1975, às 21 horas, e anunciado por *O Globo* dois dias antes, num domingo, *Índios Kanela* retratou os problemas e as dificuldades vividos pela tribo do Maranhão. Para a realização do documentário, Walter Lima Júnior e sua equipe conviveram durante duas semanas com os Kanela, dormindo em rede e participando de caçadas, festas e brincadeiras. Depois de ter sido vítima de um massacre em 1963, a tribo passou a viver dividida entre a recuperação de suas raízes culturais e a sedução das grandes cidades (*O Globo*, 02/03/1975: 12).

O filme foi montado para ficar com 45 minutos e ocupar uma edição inteira do programa, mas foi exibida uma edição compacta de 26 minutos, feita pelo “cartesiano e excepecista” Paulo Gil Soares (MATTOS, 2002: 200) e exibido junto com duas reportagens, uma nacional e outra internacional.

Na conversa que tive com Walter Lima Júnior, ele ainda não se conformava com o fato de ter sido reduzido o seu melhor trabalho para o *Globo Repórter*:

O Paulo Gil incorporou o discurso da *Globo* mesmo. Ele obedecia tudo. Fiz o filme para ser exibido sozinho, com mais tempo, tinha uma crítica forte contra o discurso de integração cultural dos militares na época, mas passou cortado. (...) Nesse filme, eu tinha consegui os momentos de interação mais interessantes com as pessoas. Eu já tinha me livrado do *off*, do texto. Eu só queria a voz das pessoas. Eu eliminei, porque o repórter era eu. Não existia a hipótese de eu me colocar na frente das câmeras e na frente das pessoas. No meu filme, o Chapelin não estava incluído, algo que não acontecia muito no [*Globo Repórter*] *Atualidades*, porque tinha mais um formato de reportagem mesmo; tinha que estar em cima do lance. Agora, essa coisa foi uma experiência muito rica, trabalhar com som direto me abriu um campo enorme de possibilidades, de interação com as pessoas. Eles que tinham que falar sobre elas. Eu queria dar os meios para que elas falassem sobre a vida delas, sobre as coisas delas, sobre elas mesmas. Apesar dos cortes, foi o filme em que consegui fazer mais isso.

Apesar da empolgação com a realização do filme e da frustração com o resultado final, o diretor de *Índios Kanela*, recordou que, além disso, teve de enfrentar críticas de outros cineastas, como Glauber Rocha, que não estavam na televisão:

As pessoas de cinema me viam fazendo televisão e não gostavam muito, falavam que eu tinha me vendido para *Globo*... Eu levei um filme meu sobre índios para mostrar pro Glauber lá em Roma. E ele retrucou: “Um

programa do *Globo Repórter*? O que é isso? Você tem muito mais coisas para fazer no cinema. A sua cabeça é de cinema. Por que você não está fazendo cinema? Isso não tem nada a ver contigo. Trabalhar pro Roberto Marinho?” Mas o próprio Glauber, mais tarde, estava lá batendo na porta do *Globo Repórter*. Tentou emplacar um documentário [sobre Villa Lobos], mas não rolou, não deu muito certo. Depois, ele entrou naquele processo com o Barbosa Lima na *Tupi* e foi fazer televisão [refere-se ao programa *Abertura*, exibido entre 1979 e 1980] (entrevista ao autor, 03/01/2008).

Na terça-feira seguinte à apresentação de *Índios Kanela*, no dia 9 de março, *Globo Repórter* apresentou um documentário sobre a morte de Lampião, cangaceiro que percorreu, durante 21 anos, sete estados brasileiros, fazendo justiça social, na opinião de alguns, ou simplesmente comentando atos de banditismo, segundo outros. *O Último Dia de Lampião*, dirigido por Maurice Capovilla, contou com depoimentos dos participantes (ex-cangaceiros e ex-policiais) do combate em que o líder do cangaço morreu, além de refletir sobre as razões que levaram e levam pessoas a entrar para o Cangaço.

Numa crítica para *O Globo*, intitulada “Último Dia de Lampião: uma obra-prima!”, Artur da Távola definiu o programa como uma aula de telejornalismo e de estilo televisivo brasileiro e percebeu no jornalístico a capacidade de educar milhões de pessoas sem ser didático. Embora o programa estivesse sendo legitimado pela influência cinematográfica, o crítico acreditou houve o esquecimento do público:

Por que obra-prima? Pelo seguinte. Era um filme, certo? E um filme feito não para ser passado no cinema, mas para ser montado, narrado e apresentado pela televisão, levando em conta seus tempos e interrupções. Vale dizer que a concepção que o presidiu jamais esqueceu ser a televisão o veículo pelo qual chegou ao grande público. (...). Há mais razões para ser obra-prima: era cultura brasileira, era fala brasileira, era ambiência de um dos mais marcantes, discutidos e apaixonantes temas sociais: o cangaço. Mas, sendo assim, jamais disparou para teses dos autores [para o “cinema de autor”] deixando ao público a liberdade de pontos de vista e opiniões: obra aberta, portanto. (...). Mais razões? Pois não: até mesmo como divertimento puro, lazer ou entretenimento, o programa funcionou como emocionante episódio, agarrando a atenção de quem o viu, tais a intensidade e o ritmo.

No entanto, o crítico lamentou o fato de projetos como *O Último Dia de Lampião* não poderem ser uma rotina na televisão brasileira, porque as emissoras não agüentariam o ônus de gastar quase um bilhão de cruzeiros num único filme de 50 minutos. Para ele, se possível, essa opção conferiria maior reconhecimento à programação da *TV Globo*, que

estaria fazendo de modo mais constante cultura de massas na melhor e mais inovadora de suas concepções (*O Globo*, 13/03/1975: 44).⁶¹

Essa impressão, porém, não foi a mesma de alguém denominado B.C.C., que escreveu o seguinte em 17 de março no *Jornal do Brasil*, preconcebendo a incapacidade do público televisivo – a “grande massa desnivelada”, nas palavras dele – de entender um documentário inteligente:

Afinal, quem foi Lampião? Essa pergunta ficou sem resposta no *Globo Repórter* de terça-feira, quando foi apresentado o documentário *O Último Dia de Lampião*. (...). Ficamos sabendo, é verdade, como foi o último dia do cangaceiro Virgulino Ferreira da Silva, mas não custaria nada nos dizer melhor quem foi aquele homem. A abertura do programa foi absolutamente insuficiente para nos informar. Os produtores de documentários para a televisão não podem se esquecer nunca de que o veículo atinge a grandes massas culturalmente desniveladas e sem o mesmo grau de informação. Assim, a narração - visual ou retórica - precisa ser simples, direta, linear. Não adianta apresentar um documentário inteligente, onde as informações se apresentem salteadas ou insinuadas, exigindo do espectador um exercício intelectual para conseguir formar o mosaico. Isso pode ser permitido no cinema, nunca na televisão, o veículo de comunicações que atinge direta e rapidamente a uma grande massa desnivelada como nenhum outro conseguiu antes. (...). De maneira alguma estou a pregar uma televisão burra. Isso, jamais. Nivelar por baixo é, culturalmente, mais pernicioso do que exigir um superesforço para o entendimento. É preciso fazer uma televisão (no caso um documentário sério) inteligente, mas de fácil absorção (*Jornal do Brasil*, 17/03/1975: 22).

No fim do texto, o crítico, apesar de ressaltar que o documentário tinha o mérito principal de “ser coisa nossa, nossa cultura e não mais um dos muitos outros enlatados que nos querem fazer uma colônia cultural”, chamou a atenção de Capovilla e de todos os outros diretores de cinema brasileiro que trabalhavam ou iriam trabalhar um dia para a televisão e para o fato de cinema e televisão serem veículos diferentes e, portanto, pressuporem formas, conteúdos, tratamento e públicos distintos.

Em outro artigo para *O Globo*, Artur da Távola voltou a refletir sobre *O Último Dia de Lampião*, discordou das posições de B.C.C. e observou que a experiência consolidada por *Globo Repórter* e, mais antigamente, por *Globo-Shell Especial*, era um “limite de

⁶¹ Por causa do sucesso, o documentário foi reprisado no dia 16 de novembro de 1976 (*O Globo*, 16/11/1976: 38).

ruptura” entre cinema e televisão, uma fusão de sistemas antes separados e até antagônicos para a criação de um sistema novo, ainda inominável (*O Globo*, 17/03/1975: 36).

A expressão limite de ruptura, tomada de empréstimo da economia evolucionista de Kenneth Boulding, serve para designar que um sistema *subitamente* se transforma em outro ou atravessa um ponto irreversível em seu processo dinâmico a partir do cruzamento com outro sistema (McLUHAN, 1969: 51-58), como teria acontecido com a prensa móvel e a prensa a vapor, desembocando na prensa rotativa, ou com o rádio e o cinema, gerando o cinema falado. Mas as relações entre os signos, assim como a entre os meios não são lógicas ou naturais, elas são ideológicas. Por isso, estou encampando a crítica de Williams (2005: 126-130) às faltas na análise midiática forjada por McLuhan. A primeira corresponde à negligência das variáveis sociais, políticas e econômicas, retirando, assim, a história dos meios, esta é a outra falta denunciada pelo crítico britânico.

Por não acreditar que haja separação possível entre o fazer televisão e as circunstâncias histórias que possibilitam práticas sociais, políticas, econômicas e culturais, assim como as estéticas, editoriais e profissionais, entendo que o telejornalismo, como uma das formas televisivas, também constitui uma estrutura que comporta certos tipos de produção e de julgamento praticados e legitimados num dado momento e contexto. Por isso, não é possível abandonar a idéia de que aquele programa tratava-se de um novo produto televisivo que tinha uma autonomia relativa, consentida, negociada e disputada. Não era cinema na televisão. Era a televisão à procura de consagração a partir de uma certa semelhança com uma determinada imagem de cinema que não poderia estar distante da realidade televisiva, seus conflitos, pressões, constrangimentos e determinações específicos.

Quando pedi para Capovilla falar sobre esse filme e me explicar se era possível garantir um posicionamento crítico na televisão como havia em *O Último Dia de Lampião*, que resgatara a controversa figura de um cangaceiro num contexto de ditadura militar, ele respondeu, referindo-se tanto aos censores da Polícia Federal do Rio de Janeiro quanto aos editores do programa:

É preciso ficar claro que a gente não fazia documentários com um cunho político evidente. Nós trabalhávamos de uma maneira mais sutil, mais velada, mais nuançada. São filmes que têm implícitos. Mas é claro que havia uma visão política. E isso eles deixavam passar. Eles eram ignorantes, num certo sentido. Eles não tinham sensibilidade para entender o que estávamos fazendo. Havia um sentido crítico que passava despercebido. Na verdade, a gente não queria passar pela televisão sem

modificá-la, sem deixar a nossa marca, sem justificar o porquê da nossa presença [grifos meus].

Essa declaração parece remeter diretamente àquilo que Walter Benjamin (1994b) imaginou na relação entre autores politicamente engajados com os meios de produção – uma *integração contraditória*. Desse modo, entende-se que a participação dos cineastas na televisão, em alguns momentos, é uma negação interna da própria televisão, mas sem deixar de ser uma afirmação dela própria como meio produtor dominante. Nessa concepção, os cineastas abasteceram a televisão de produtos que, ao mesmo tempo, puderam modificá-la – e também aperfeiçoá-la –, tomando-a e trazendo-a para o lado dos operários, dos pobres, dos excluídos, das minorias, das periferias – os outros da modernização conservadora dos regimes militares. Era também essa a visão política que se procurava tornar presente mesmo sob intensas relações mercadológicas. Era essa a marca que se disputava para deixar, para comunicar. E, como já sabemos, o engajamento tornou-se distintivo nessa nova configuração do mercado midiático dos anos 1970.

Capovilla reconheceu que, nesse processo ambíguo de integração e de autonomia relativa, a relação familiar do Boni, diretor-geral da *TV Globo*, com o irmão Guga Oliveira, dono da *Blimp Filmes*, foi um fator importante para garantir a aprovação dos documentários pela direção da emissora. Mas, para ele, outra questão foi mais determinante:

Essa questão implicou muito, mas não diretamente, não fundamentalmente, o que implicou muito foi a qualidade dos produtos. A *Blimp* apresentou desde o princípio um tratamento técnico na montagem, na captação de som, que a própria *Globo* não tinha. Ela não estava preparada para ser uma produtora. Ela estava montada para ser uma produtora de jornalismo. A moviola do Paulo Gil era uma brincadeira se comparada à que tínhamos na *Blimp*. Nós tínhamos quatro moviolas, quatro ou cinco câmeras. Era uma produtora de comerciais que tinha um *know-how* de produção e isso se aplicou aos filmes. O Coutinho tinha problemas de finalização, de captação, porque a *Globo* não tinha os equipamentos que a *Blimp* tinha, nem no Rio nem em São Paulo. Enfim, tínhamos todos os recursos. Essa era uma das causas para que nossos produtos fossem respeitados dentro da *Globo*, tanto que ninguém mexia com os filmes que a gente apresentava. (...). Passava direto, não tinha censura. Nós tínhamos certeza de que aquilo que nós fazíamos entrava no ar do jeito que a gente tinha feito (entrevista ao autor, 06/02/2007).

Para Capovilla, a garantia da autoria era possibilitada pelos recursos técnicos que a *Blimp Filmes* dispunha e do prestígio dela no mercado. Mas o cineasta também lembrou que a liberdade acabou, quando o programa passou, definitivamente, para a coordenação de

Armando Nogueira. O cineasta se refere ao fato de que, a partir de março de 1974, a produção do *Globo Repórter Documento*, assim como a da segunda temporada do *Globo-Shell Especial*, cujas produções correspondiam majoritariamente a documentários da *Blimp Filmes*, ter passado ao comando da Central Globo de Jornalismo (*O Globo*, 27/11/1973: 10), depois de ser registrado como submetido à Central Globo de Produção. A relação deixou de ser apenas de encomenda. A *TV Globo* não seria apenas exibidora do produto final, mas passou a participar de todas as etapas da produção e a determinar o que seria feito em cada uma delas, o que passou, de certa forma, a indiferenciar o produto da *Blimp Filmes* e, para Capovilla, a prejudicar a liberdade e a qualidade dos trabalhos.

Washington Novaes não concordou e afirmou que nunca houve proteção para os filmes produzidos pela produtora de Guga Oliveira, mas que sempre houve intervenções necessárias para garantir o alto nível de audiência que o Boni exigia do programa:

Capovilla teve muitos problemas com os programas que ele entregou, que sofreram críticas e reparos. Não concordo com essa colocação dele. O que havia era uma exigência fortíssima de nível de audiência, fosse qual fosse o conteúdo. O programa tinha que dar aquele índice muito alto de audiência. É claro que essas coisas numa organização como a *Globo* também tinham as suas tensões, as suas aflições, os seus momentos muitos difíceis. O *Globo Repórter* era um programa jornalístico subordinado à Central Globo de Jornalismo, mas registrado como da Central Globo de Produção, e subordinado direto às exigências do Boni. Por isso, você pode imaginar as competições internas que existiam nessa época. A rivalidade entre Boni e Walter Clark já era uma tensão. O Boni com essa obsessão pelo nível da audiência, cobrando sempre, cobrando sempre, cobrando sempre. Isso se estendia inclusive aos programas que eram feitos pela produtora do irmão dele, pela *Blimp*. Muitas vezes, nós tivemos que reformular programas da *Blimp* em função dessas coisas. Enfim, eram vários fatores que provocavam questões internas e nos relacionamentos. Eu me lembro, por exemplo, de um *Globo Repórter* que nós fizemos sobre a qualidade dos automóveis brasileiros, e foi difícil lá dentro. Houve um programa sobre o incêndio da *TV Globo* em 1976 que também foi difícil, porque as relações naquele momento eram muito difíceis. Era bastante complicado, porque era tudo em função dessas duas coisas: primeiro, uma exigência fortíssima pela audiência, você não podia perder audiência e era audiência muito mais alta do que a de hoje; e, segundo, as tensões internas entre as áreas, entre a Central Globo de Jornalismo e a Central Globo de Produção, entre a direção da *Globo* e a do *Globo Repórter*, e depois quando entra em cena a censura com mais força, com a mudança de horário, a situação fica quase impossível (entrevista ao autor, 09/03/2007).

Apesar dessa discordância, Washington Novaes me contou que havia um convívio tranquilo entre cineastas e jornalistas. Para ele, as funções eram divididas e não havia

distinções. “Dependendo do formato do programa, eu ficava com a edição, eles cuidavam da direção das gravações, mas era uma relação muito tranqüila tanto com o Coutinho ou com o Walter, como com os de fora”, disse ele.

Comentando essas particularidades da produção, Eduardo Coutinho se diferenciou a sua situação das de Walter Lima Júnior, de João Batista de Andrade e dos cineastas da *Blimp Filmes*, cujos trabalhos eram feitos em regime de produção independente:

Para ficar claro, é o seguinte: o Walter Lima Júnior era funcionário do *Globo Repórter* como eu, mas ele ficava só com a direção e com a edição de filmes, mas eu era o funcionário mesmo, fazia tudo que mandavam, fazia versões, roteiros, adaptações de filmes estrangeiros, edições. Quando me deixavam fazer os meus filmes, que foram uns cinco ou seis, eu fazia tudo, produção, direção, do começo ao fim. E eu era funcionário. O João Batista era funcionário do *Globo Repórter* de São Paulo, mas ele também só dirigia filmes, eu acho. Mas eu era funcionário, tinha que fazer tudo, no dia a dia, eu tinha que agüentar o trabalho sujo, o que era um absurdo. Em São Paulo, tinha uma coisa especial que era o Guga, e o Guga é o irmão do Boni e tinha toda essa proteção especial que você pode imaginar. Então, o Guga e os outros cineastas contratados pela *Blimp Filmes* podiam fazer filmes especiais para o *Globo Repórter*, num esquema que levava muito mais tempo, uns quatro ou cinco meses para fazer um filme e com uma verba bem maior que a nossa. Tem esse *O Último Dia de Lampião* [de Maurice Capovilla], que é ótimo, e levou um tempão para ficar pronto, mas, quando ficou, ganhou prêmio, fez muito sucesso. Mas ainda houve os filmes do João Batista [do Núcleo de Reportagens Especiais da TV Globo de São Paulo], o *Caso Norte* e o *Wilsinho Galiléia*, todos ótimos e feitos longe das vistas da Central [Globo de Jornalismo]. Mas eu tinha que conviver diariamente com aquilo lá, com o que pode e o que não pode, com o assim e o assado. Era um trabalho miserável. Então, eles, de São Paulo, tinham mais tempo para trabalhar; a gente, não. Em cinco ou seis dias tinha que estar tudo pronto para ir pro ar. Em geral, além disso, eram trabalhos feitos num padrão de orçamento muito mais rígido. O negócio com o Guga era em outro ritmo, com muito mais liberdade, sem aquela pressão toda. Era um outro esquema, mais familiar que profissional. No meu caso, em alguns momentos, era possível fazer alguma coisa que parecia documentário, mas eram raros os momentos [grifos meus] (entrevista ao autor, 16/10/2007).

Existe, aqui, de certa maneira, uma concepção idealizada do status do documentário como arte e, portanto, relacionado à liberdade, à autenticidade e à criatividade. Desse modo, num extremo oposto, estaria a reportagem televisiva. A arte, assim, é tomada como contraponto – e como resistência – à indústria cultural (ADORNO, 1987). Por isso, deveriam ser buscados os “momentos de documentário” e se livrar dos de reportagem.

No entanto, tanto o documentário como a reportagem são produtos da indústria cultural. O que os distingue são os diferentes processos de legitimação social a que estão submetidos, de fazer parte e por meio dos quais existem. Pensando nisso, o que também chama a atenção nessa declaração é que, mesmo com aquela idealização – ou até por causa dela –, houve uma luta pelos momentos de documentários, ainda que raros. Vendo assim, a oposição entre os formatos não se torna tão rígida. Documentário e reportagem impregnam-se, já que, como avaliou Benjamin (1994a), não se pode considerar as novas tecnologias que vão sendo envolvidas no processo de produção de experiência estética num determinado momento histórico e em relação à diferenciação que existe na comparação com outros.

Todavia, esse processo não invalida a distinção social que é feita entre arte e mercadoria, entre documentário e reportagem, para usar as impressões implícitas no relato de Coutinho. Então, por tudo isso, considero que, quando o cineasta, assim como os outros, foram trabalhar no *Globo Repórter*, eles buscaram de modo ousado e difícil conjurar uma estética politicamente engajada a partir de dentro da própria indústria cultural.

No dia 3 de fevereiro de 1976, foi ao ar *Seis Dias de Ouricuri*. O documentário, como anunciou *O Globo*, enfocou o comportamento e a expectativa de moradores de Ouricuri, cidade situada no extremo-oeste de Pernambuco, ante a crise sócio-econômica causada pela seca que atingia com mais intensidade aquela região, e as frentes de trabalhos organizadas para uma população de cerca de 200 mil habitantes. O cotidiano, as superstições, a fé, as feiras, as festas e as artes desse povo também foram assunto do filme de Eduardo Coutinho. O *Jornal do Brasil* do mesmo dia reconheceu a contribuição do programa para que os espectadores passassem a conhecer uma realidade do país que, normalmente, não aparecia nas telas da TV: o drama da seca.

Apesar de os dois jornais, assim como a *Folha de S. Paulo* da mesma data, informarem que o programa estava previsto para ir ao ar, às 21 horas, Washington Novaes me contou que, por causa da temática do filme e para evitar indisposições com o Governo Federal, a direção do programa e da emissora preferiram exibi-los às 23 horas. Para ex-editor-chefe do *Globo Repórter*, essa mudança de horário era contundente. Ela revelava uma maior preocupação comercial do que política da emissora. Depois do alto investimento na produção do documentário e de um resultado de qualidade técnica e estética ideais, a

direção da *TV Globo* resolveu exibir o documentário (apesar das suas críticas ao governo), mas fez isto com cautela.

Eduardo Coutinho, por sua vez, quando eu o entrevistei, deu outra versão para o episódio. Para o cineasta, o programa foi ao ar às 23 horas por causa de uns problemas técnicos de finalização e de acabamento. Para ele, foi um problema maior o programa não ter ido ao ar no horário nobre, pois deixou, assim, de atingir um público maior. No entanto, ponderou: “O fato é que ele foi ao ar. Isso era o que mais importava”. No capítulo 4, apresento uma análise detalhada de *Seis Dias de Ouricuri*.

Em 16 de março, às 21 horas, foi exibido *O Enigma do Espaço*, documentário de Walter Lima Júnior, com texto de Luiz Carlos Maciel, que analisava a história de misteriosos objetos voadores não identificados, apresentando fotografias e documentos para visam a provar a existência, focalizando as principais pesquisas que estavam sendo feitas para explicar suas aparições e trazendo ainda trechos de filmes cedidos por órgãos oficiais de vários governos. Também foram entrevistadas pessoas que diziam ter tido contato com extraterrestes, como a jornalista Zuzu Vieira e o general, telepata e ufólogo Moacir de Mendonça Uchoa (*O Globo*, 16/03/1976: 50).

O cineasta me disse que teve vontade de fazer um filme em que pudesse entender as formas de escapismo das pessoas diante da crueldade do regime militar, usando a imaginação para filmar a realidade do país através de metáforas. Porém, o cineasta encontrou resistência do diretor geral do programa, que queria temas atuais e concretos, relacionados ao país. Apesar disso, a insistência do cineasta fez com que ele ganhasse a pauta. O filme foi feito, mas Boni o considerou muito inferior ao “Padrão Globo de Qualidade” e decidiu engavetá-lo por tempo indeterminado. *O Enigma do Espaço* somente foi exibido porque houve uma “censura dos bispos” que deixou uma lacuna na programação (MATTOS, 2002: 201).

Quando pedi para que Walter Lima Júnior contasse os motivos que o levaram a fazer esse filme e quais dificuldades foram encontradas, ele lembrou que, quando o programa passou, a partir de 16 de setembro de 1974, para as 21 horas, horário nobre, o receio era perder a capacidade de inovação por causa da maior vigilância da censura, já que o alcance era maior. Isso criou um constrangimento maior e tornou o trabalho mais difícil: “Eu tinha a intenção de criticar a proliferação dessas seitas de ufologia, desse novo fetiche

da sociedade, que estava fazendo o maior sucesso na época e resolvi fazer a crítica de um modo irônico. Parecia que eu não estava falando nada, só mostrando o que era. Na verdade, era mais”, explicou.

Seguindo a tendência da tematização do sertão brasileiro, foi exibido *A Mulher no Cangaço*, como *Globo Repórter Documento*. O documentário de Hermano Penna abordou o papel da mulher nesse mundo onde a violência era recurso diário para sobreviver ou dominar e desmistifica a imagem de que Maria Bonita foi a única mulher a viver no Cangaço, mostrando que quase 60 mulheres viveram essa aventura, cada uma com sua história (*O Globo*, 17/08/1976: 42).

Outro filme da *Blimp Filmes* também tratou do sertão. Exibido no dia 19 de abril de 1977, *Antônio Conselheiro e a Guerra de Canudos*, dirigido por Guga Oliveira e saudado como o primeiro longa-metragem produzido para a televisão brasileira pela *Veja* do dia 27 de março. O filme também foi lançado no cinema para cobrir os custos da produção (2,5 milhões de cruzeiros, 700.000 cobertos pela *TV Globo*, gastos em 25 horas de filme, nove meses de trabalho e uma equipe de quase 2.000 pessoas). Todavia, Maria Rita Kehl, num artigo para a mesma revista, comentou que esse “documentário/ficção” tinha muitas limitações pelo fato de ter sido produzido para a televisão e para o *Globo Repórter*. Ela explicou:

Planejado para exibição na televisão, contudo, o documentário ressentia-se das limitações específicas do veículo. Além das dificuldades causadas pela pouca experiência da TV brasileira no trato de temas históricos com seriedade, *A Guerra de Canudos* esbarrou na própria estrutura do *Globo Repórter* para o qual foi produzido. A necessidade de manter o esquema tradicional do programa – por exemplo, narração em *off* na voz de Sérgio Chapelin substituindo o que poderia ser mostrado através de enredo ou diálogo – fez com que a história filmada de Canudos perdesse muito da vida e mesmo do efeito didático que poderia ter (*Veja*, 27/03/1977: 25).

Sobre outros aspectos que envolveram a exibição do filme no jornalístico global, Maria Helena Dutra na reportagem “A Comédia de Medos de *Antônio Conselheiro*” desvendou que o documentário estava previsto para ir ao ar em 12 de abril de 1977, mas essa transmissão foi cancelada, segundo a emissora, porque o órgão competente pela censura no Rio de Janeiro não pôde julgar o filme. Com isso, o filme foi encaminhado para Brasília. Todavia, a jornalista apresentou uma versão diferente: “A liberação do programa (...) chegou no dia 11, segunda-feira, mas, como se travava de uma produção muito cara,

(...) não era possível passá-lo no dia seguinte sem promoção maior, e ele foi adiado”. Para ela, nada melhor para o sucesso do programa e para a promoção do filme do que criar “um clima artificial com a censura” (*Jornal do Brasil*, 17/04/1977: 24).

Perguntei a Capovilla se *O Último Dia de Lampião*, *A Mulher Cangaco* e *Antônio Conselheiro e a Guerra de Canudos* foram elaborados pela *Blimp* com o intuito de fazer uma série de documentários televisivos sobre o sertão nordestino. O cineasta respondeu:

Foi por acaso. O tema era atraente. Era legal falar do sertão. Mas não era Cinema Novo na televisão. Na verdade, quando se fala em Cinema Novo se identifica *Deus e o Diabo*, *Vidas Secas* e *Os Fuzis*. Era o resultado da necessidade do cinema sair da vida urbana. O cinema estava buscando novos temas, novas realidades. Era uma necessidade daquela época sair da cidade e dos estúdios. Era como a marcha para o Oeste, a busca de um mundo desconhecido, um mundo novo. Eram lá que estavam as novidades, entende? Ali estavam os novos tempos, porque o documentário por definição é a busca de um mundo novo, de conhecer o desconhecido, de se abrir para ele. A entrada do documentário na TV mudou a cabeça de muitos jornalistas, porque nós não tínhamos a obrigação de fazer uma notícia, de dar uma informação. A gente saía para o mundo, sem nos ligar que tínhamos que voltar com uma informação, com o fato amarrado. A gente não queria fazer uma notícia para o jornal das oito, para o *Jornal da Nacional*. Aquele era o padrão que a gente não seguia. O *Conselheiro*, por exemplo, era para ser um longa-metragem, feito para ser exibido nos cinemas, e seria um programa exibido em duas partes no *Globo Repórter*, mas acho que ele perdeu isso. Mas foi tudo casual. Na verdade, esses temas a gente trabalhava durante um tempo e depois levava para a *Globo* que aprovava ou reprovava. Pelos títulos, eles sabiam o que ia acontecer. No caso do *Lampião*, foi um projeto que estava fora do processo, fora do acordo. Ele foi feito no meio do ano e nós resolvemos propor como um especial que custava o dobro dos outros. O Boni investiu no projeto. Ele apostou na nossa qualidade. E deixou a gente continuar falando do Brasil. Mas nós não estávamos ferindo o Médici ou Geisel, nós estávamos falando do Brasil, de qualquer maneira. (...) Nessa época, houve um problema maior com *Velho Chico*, *Santo Rio* [de Guga de Oliveira], ele mostra uma miséria dura e absoluta. A câmera percorria as margens do rio e mostra a realidade das pessoas que viviam nelas. Eram imagens violentas, mas que todos passaram a querer ver e fazer na televisão, nas telenovelas e em tudo mais [grifos meus] (entrevista ao autor, 06/02/2007).

Na fala grifada, Capovilla demonstra uma certa mitificação da autonomia da arte. Tomado do documentário como arte, ele é visto como tendo um dom natural – o dom da arte – de promover mudanças nas estruturas perceptivas e produtivas da televisão. No entanto, é desmerecido o fato de estar existindo um processo de incorporação do documentário e de realizadores no interior da trama televisiva. A ameaça da perda de uma

possível distinção existente no passado se impunha como mote para lutar por essa diferenciação, por não ter a obrigação de fazer notícia, mas fazer a reflexão. Tal objetivo, certamente, não tem nada a ver com um dom natural, mas com um engajamento social constantemente renovado e em perigo por aqueles que lutam pela manutenção da ordem vigente.

Em 21 de setembro de 1976, além do sertão, a dialética entre campo e cidade esteve presente em *Boa Esperança: a Viola Contra a Guitarra*. O documentário de João Batista de Andrade trata de um problema que muitas cidades brasileiras enfrentavam naquele momento: o embate entre o “atraso” e o “progresso”. Boa Esperança, cidade do interior paulista, vivia o dilema de escolher entre a modernidade, representada por uma série de indústrias, máquinas e carros, e entre a permanência do “romantismo ingênuo” do passeio na praça principal, com poucos e disciplinados veículos, mínima poluição e pouquíssimos crimes (*O Globo*, 21/09/1976: 48). A resposta à questão foi dada pelo próprio povo da cidade que, durante uma apresentação de músicas à base de guitarra e à base de viola, teriam de escolher entre o novo e o velho (*Jornal do Brasil*, 21/09/1976: 07).

Ao comentar sobre o filme, João Batista de Andrade também lembrou da entrada dos cineastas no *Globo Repórter* como uma forma de conferir prestígio para a emissora, mas ressaltou o interesse em fazer documentários críticos, apesar de reconhecer a pressão que existia:

A coincidência de a *Globo* ter contratado naquela época vários cineastas surgidos nos anos 1960 é porque ela acreditou que nós éramos a mão-de-obra disponível e com nível de modernidade aceitável. No caso do meu cinema, isso não tinha muito sentido. Naquela época, eu não me preocupava muito as questões técnicas, mas me comprometia com as questões políticas. Era uma diferença importante. Em *Viola contra a Guitarra*, por exemplo, há muita política. De fato, eu queria mostrar o impacto o progresso nas tradições. Mas, de qualquer forma, filmes como esse passaram e foram bem de crítica e de audiência. Mas a pressão existia, muita pressão sobre nós e sobre a *Globo* [grifos meus].

Apesar disso, depois, quando tratou da diferença entre o trabalho no cinema e na televisão nos anos 1970, João Batista declarou que, por um certo tempo os cineastas tinham a televisão nas mãos, algo que seria impossível no cinema:

Obra política no cinema era difícil. Fazíamos obras do desespero. Eram obras que procuram dar respostas rápidas às mudanças que estávamos vivenciando. Queríamos mostrar o inconformismo com aquela situação

toda de repressão, censura, ditadura. Na TV, nós éramos mais organizados e, de certa forma, tínhamos o veículo nas mãos. Era muito mais difícil fazer cinema do que televisão naquele momento [grifos meus] (entrevista ao autor, 17/01/2007).

Há aqui, mais uma vez, é retomada a questão da autonomia e da distinção da arte. Em relação a isso, deve-se entender que as formas pelas quais o artístico se combina ou se separa do mercantil, provocando em cada período reações distintas, são reguladas pelas necessidades sociais e pela organização geral de satisfação dessas necessidades, fixada em cada modo de produção específico num determinado contexto histórico (GARCÍA CANCLINI, 1984: 11). Nesse sentido, a definição da experiência estética como predomínio da forma sobre a função é válida somente para a arte produzida no regime capitalista, pela autonomia de certos objetos ou certas qualidades de alguns objetos. No entanto, deve-se considerar que arte e indústria cultural – ou entre “cinema de autor” e “televisão industrial”, como relatam os cineastas –, embora existindo diversas estratégias de diferenciação atuantes, não funcionam autonomamente. Elas se influenciam mutuamente pela relativa intercomunicação existente entre elas na sociedade capitalista moderna fundamentada na mercantilização de tudo, abrangendo-se de um modo que as mais diversas práticas e relações estão se convertendo em mercantis. Nesse sentido, a diferenciação entre cinema e televisão não os tornam menos mercadorias.

Pensando assim, a participação dos cineastas no *Globo Repórter*, sem dúvidas foi exemplar dessa crescente e cada vez mais constante intercomunicação entre aqueles diferentes campos. As duas declarações de João Batista narram as angústias relacionadas àquela ambígua situação profissional. Embora reconhecendo a apropriação do mercado (já que a modernidade e o vanguardismo do cinema que fizeram poderia ser noutra fôrma interessantes para o novo posicionamento da *TV Globo* no mercado midiático), houve a tentativa de resistir àquela apropriação. Ele, imaginando ter a televisão nas mãos num momento em que o cinema estava sitiado pela censura militar, engajou-se na atualização, na renovação e até mesmo na ultrapassagem de certas qualidades do cinema político dos anos 1960.

No dia 18 de janeiro de 1977, foi exibido *Vestibular 77*, documentário realizado em Belo Horizonte e dirigido por Walter Lima Júnior, sobre o rito de passagem para a idade adulta que aqueles jovens passavam ao prestarem vestibular (*O Globo*, 18/01/1977: 40). Na

montagem, o diretor fez um paralelo daquela situação com os ritos de passagem para a idade adulta numa tribo da Oceania, onde meninos ouviam histórias aterrorizantes dos mais velhos, tinham o corpo coberto de cinzas e passavam por um aro que representava a boca de uma entidade mágica (MATTOS, 2002: 215). Depois, o cineasta dirigiu *Medicina Popular*, exibido em 27 de setembro daquele ano como *Globo Repórter Pesquisa*. O filme mostrou o trabalho dos colhedores de ervas que procuram folhas, caixas de árvores, sementes e raízes, cujo efeito terapêutico já foi comprovado pela experiência e por estudiosos. O documentário de Walter Lima Júnior resgatava a herança indígena e a africana das práticas populares de medicina (*O Globo*, 04/11/1977: 40). Quando comentou esses filmes, o cineasta se lembrou da condição a que não queria se submeter depois de o programa ter passado para o horário nobre, já que sua intenção era se aproveitar da estrutura tecnológica e financeira da televisão para realizar seus filmes:

Bom, teve um dia (já depois que o programa saiu das 11 horas da noite) que o Paulo Gil reuniu toda a equipe do programa num restaurante lá no Leblon. Ele disse que tinha uma coisa muito importante para contar. Ele tinha recebido ordens de que era para “baixar o nível”. Eu perguntei o que significava baixar o nível, se os temas tinham que ser outros... Ele me respondeu que era para a gente parar de fazer um programa novo, diferente, a cada semana. Eles não queriam mais inovação, o programa deveria ter uma cara, um padrão. Eu não quis ficar. Já estava insatisfeito e pedi pra sair. Aí, eles queriam me dar uma mesa, uma cadeira, um cargo de chefia, um aumento no salário, mas eu queria continuar viajando, queria continuar tendo a fonte de renda que a televisão me dava pra fazer meus filmes. Eu não fiquei satisfeito com as mudanças e saí. Os programas tinham que ser iguais. Não tinha mais espaço para a expressão [grifos meus] (entrevista ao autor, 03/01/2008).

Em 29 de novembro, foi exibido *Café com Leite, Pão e Manteiga*. O documentário teve a direção e o texto de Eduardo Coutinho e tratou das diligências de funcionários de secretarias de Saúde de várias capitais brasileiras, encarregados de inspecionar a qualidade dos produtos alimentícios colocados à venda (*O Globo*, 29/11/1977: 42). No próximo documentário do cineasta, exibido em 20 de dezembro de 1977, a temática sertaneja é retomada. *Uauá* girou em torno da cidade homônima do interior baiano, da pobreza, das precárias condições de vida de seus moradores e da implantação de um plano-piloto do Ministério da Saúde para livrar a cidade do estigma de um dos municípios mais pobres do país (*O Globo*, 20/12/1977: 40). Apesar do interesse em continuar fazendo filmes sobre o

sertão, Coutinho reclamou que não foram a esses trabalhos que ele poderia se dedicar plenamente:

O problema é que tinha que jogar o tempo todo com o cara lá de cima [Armando Nogueira] para ele poder aceitar ou não. Mas, então, foi isso que eu consegui fazer: um plano maior aqui, uma imagem crítica ali, uma montagem de impacto acolá. Mas é isso. A luta nossa era driblar. E eu aprendi muito com o que eu fiz, em saber como deixar o que eu estava fazendo ser bom para poder entrar no ar como eu quisesse, minimamente [grifos meus] (entrevista ao autor, 16/10/2007).

A fala de Coutinho se constrói na demonstração de que a autoria está relacionada à conquista da autonomia, mesmo em condições adversas. Retoma-se a percepção de que não se separou desse processo de integração dos cineastas à televisão a transformação da autonomia – e da crítica – em mercadoria. Como venho inferindo, a produção cultural naqueles anos 1970 já estava sendo largamente assimilada pela produção de mercadorias em geral. Nesse cenário, a inovação e a experimentação estéticas passaram a ter uma função estrutural essencial diante da produção de uma infinidade de novos bens com uma aparência cada vez mais nova. A cultura tornou-se inteiramente estetizada (EAGLETON, 1993: 269). Assim, a cultura, mais do que nunca, passou a ser uma esfera central do processo de reprodução social, invadindo e recobrando todos os espaços da vida social (JAMESON, 1995). Nesse sentido, resistir – politizar a arte nessa nova situação, como aconselhou Benjamin (1994a: 196) – tem sido (re)introduzir a “vida real” à experiência estética. Assim, ficam presentes, não ficam silenciados, os dilemas e desafios da realidade social concreta no desenvolvimento do segregante e triunfante capitalismo do consumo. Essa era a luta a que Coutinho se referia como sendo a dos cineastas durante a participação no programa, na busca por uma certa autonomia.

Em 24 de janeiro de 1978, foi exibido *Caso Norte*, de João Batista de Andrade. O jornal *O Globo* (24/01/1978: 42) apresentou o filme como um docudrama (documentário com eventos reconstituídos por atores) produzido pelo Setor de Reportagens Especiais de São Paulo, que abordou a migração nordestina para o Sudeste e frustrante falta de oportunidade, a partir de um caso de assassinato. O filme reconstituiu, por meio de depoimentos e encenações, o crime praticado pelo vigia José Joaquim de Santana durante uma briga num bar, ocorrido em 21 de setembro de 1977.

No artigo “Quando o olho crítico aparece na televisão”, Helena Silveira em sua coluna na *Folha de S. Paulo* de 27 de janeiro de 1978 comentou que uma das missões bem específicas da televisão seria a de “conscientizar o povo através de sua programação telejornalística de muito de seus problemas”, mas que o que estava sendo feito nesse sentido era irrisório. Para ela, *Caso Norte* tinha o mérito de não escrever sobre a fome, mas de flagrar a fome através das câmeras, o que havia motivado uma construção narrativa sem mocinho ou bandido e sem detetive bacana: “O bandido era pai de quatro filhos, era pernambucano que recebia por seu emprego – vigia armado de uma empresa dessas de guardas particulares – 1.200 cruzeiros, para ele, mulher e quatro filhos”. Entrevistado pela jornalista, João Batista afirmou que a questão social do documentário irrompia do próprio cotidiano: “A idéia era partir de um fato comum em São Paulo, mas que trouxesse à tona problemas relacionados com a vida na cidade, de preferência, envolvendo migrantes nordestinos, e a partir do fato tentar revelar a vida das pessoas envolvidas, buscando as realidades das relações numa cidade grande” (*Folha de S. Paulo*, 27/01/1978: 41). A análise detalhada desse documentário será apresentada no capítulo 5.

Programado para ser exibido no dia 21 de abril de 1978, sob a marca *Globo Repórter Documento*, *Os Homens Verdes da Noite*, documentário de Maurice Capovilla sobre o que as pessoas (artistas, porteiros, garçons) fazem na noite paulistana (*Jornal do Brasil*, 21/03/1978: 07) não foi ao ar. Como me disse o cineasta, o filme não foi exibido porque havia uma cena em que um casal de travestis se apresentava numa boate em São Paulo. “Foi uma censura moral, feita pela própria *Globo*, para evitar problemas. Eles não queriam nada que ficasse fora da linha de produção”, arrematou. Além disso, para reproduzir o ambiente soturno das boates, Capovilla carregou o verde da fotografia do filme.

Para o diretor do *Globo Repórter* à época, Paulo Gil, afirmou que o programa não foi ao ar por causa da qualidade, o que, para ele, não seria uma censura ideológica:

Esse programa foi condenado por falta de qualidade. Eles não tinham [na *Blimp Filmes*] equipamento de luz que fizesse uma boa captação noturna. Então o programa ficou meio esverdeado e o Borjalo, que era o diretor da Central de Produção naquela época e que era responsável também pela chamada “qualidade” das imagens considerou que o programa não tinha qualidade para exibição. Não foi censura ideológica. Foi [falta de] qualidade, mesmo [grifos meus] (entrevista à Sonia Gama, 12/07/1999).

No entanto, a censura de qualidade é essencialmente ideológica. A escolha daquilo que é bom ou não é engendrada pela “limitação dos horizontes” dos produtores e dos consumidores. Tal opção corresponde mais àquilo que *não* está sendo visto do que àquilo que está sendo. Como ideologia, esses limites servem para legitimar as formas dominantes em oposição às que lhes poderiam colocar um desafio ou provocar uma crise na visão (EAGLETON, 1993: 08; KONDER, 2002: 223). Nesse sentido, o respeito a certos padrões morais e estéticos circunscreviam o espaço para a atuação dos cineastas.

O próximo documentário de Eduardo Coutinho não teve problemas, pelo contrário. No dia 22 de agosto daquele ano, foi exibido *Theodorico, o Imperador do Sertão*, um documentário sobre o major, latifundiário e deputado federal Theodorico Bezerra, “um típico representante do coronelismo ainda vivo e atuante”, que foi narrado pelo próprio entrevistado, que contou a sua vida, fez entrevistas com seus empregados (outros moradores da fazenda Irapuru, interior do Rio Grande do Norte) e falando sobre as suas idéias (*O Globo*, 22/08/1978: 40). A *Folha de S. Paulo*, do dia anterior, reconheceu que o documentário de Eduardo Coutinho havia construído a realidade social a partir de um membro da elite e que, por isso, a exploração dos pobres pelos ricos ganhou um outro ponto de vista (*Folha de S. Paulo*, 21/08/1978: 28). Na sua coluna, Artur da Távola, mais uma vez, festejou a veiculação de uma “obra-prima do cinema documental” pela televisão:

O Imperador do Sertão, dirigido por Eduardo Coutinho e fotografado por Dib Lufti, é uma obra-prima do cinema documental, é um momento de profunda brasilidade dentro da televisão brasileira, retratando com fidelidade, realismo e participação (milagre conseguido) um painel sociológico de excepcional valor, retrato de uma realidade do Nordeste do país, repleta de significados tanto do que é nossa estrutura agrária como de formas muito próprias de solução para os graves problemas humanos, sociais e econômicos da região. (...). Um grande programa! Documento perfeito! Narrativa exemplar como técnica de cinema documental, sem uma palavra sequer do diretor do filme, toda ela (a narrativa) feita através da própria voz do “Imperador do Sertão” nos locais por ele citados e com as pessoas mencionadas. Uma obra-prima! Parabéns a Eduardo Coutinho, a Dib Lufti, ao pessoal do som e da montagem, e aos responsáveis pelo *Globo Repórter* (*O Globo*, 26/08/1978: 40).

Coutinho explicou a dificuldade de fazer um programa sem a narração em *off*. Para ele, o programa estava arraigado por numa concepção tradicional de documentário, com propósitos didáticos e em que a narração era oferecida como guia da leitura e como “a”

verdade para o telespectador.⁶² Para fazer algo novo, o cineasta revelou a estratégia para fazer o que queria e comentou que a semelhança de Theodorico com Chacrinha, que, na época fazia sucesso na *TV Bandeirantes*, também foi usada como argumento para o documentário ser exibido sem problemas:

Por que foi para o ar? Porque eu previ que ia ter locutor e, no último dia, eu botei ele [Theodorico] sentado na frente da fazenda e pedi para que ele se apresentasse e se despedisse, porque, assim, o filme ficaria fechado, não teria espaço para mais nada, para intromissão nenhuma, entende? Assim, já tinha toda a informação que tinha que ter, toda a biografia, toda a história da fazenda, e não precisaria ter ninguém falando para explicar isso. Então, eu nem escrevi a cabeça, nem escrevi o texto para o narrador na cabeça para apresentar nada e o filme ficou sem locução. É tão extraordinário que o filme tem 49 minutos e o *Globo Repórter* tinha menos do que isso, mas eles deixaram exibir assim mesmo. O que ocorre também é que o mercado na época era de uma concorrência fraca e, curiosamente, a maior concorrência era o programa do Chacrinha. E ele é a cara do Chacrinha! Isso é sensacional! Eles eram parecidíssimos, aquele nariz, aqueles óculos, aquele jeitão de nordestino. Nada mais nordestino do que ele. Então, não tinha como não fazer sucesso, só isso já era um apelo. É surpreendente, porque só isso já tornava o filme competitivo (entrevista ao autor, 16/10/2007).

No dia 28 daquele mês, Artur da Távola, no artigo “A Boa Briga das Terças”, comemorou o fato de o *Globo Repórter* ter vencido a disputa pela audiência. Mesmo concorrendo com “a linha de shows de extremo apelo popular” das outras emissoras, venceu “a qualidade e o bom gosto” da obra-prima, como escreveu o jornalista. O documentário *Theodorico, o Imperador do Sertão* obteve 43,7% de média de audiência e a

⁶² Sobre a narração em *off*, Lins (2007b: 143) comenta: “Ao analisarmos a produção brasileira de documentários dos últimos anos, identificamos, sem muita dificuldade, a desapareção de um elemento estático que foi, no entanto, dominante nos filmes dessa forma de cinema até o final dos anos 1980: a locução em *off*, a narração desencarnada, onisciente e onipresente, que tudo vê e tudo sabe a respeito dos personagens e situações que vemos na imagem. Um tipo de intervenção sonora que passou a ser considerado excessivo na relação entre filme e espectador, dirigindo sentidos, fabricando interpretações, a ponto de configurar uma espécie de senso comum documental brasileiro”, que não se reconhece como construção ideológica, mas como “a” verdade dos fatos. Lins (2007b: 146) também anota que o modelo do documentário dos anos 1960 que se baseava no modelo do cineasta/intelectual que interpretava, apontava problemas e buscava soluções para a experiência popular é posto de lado, e junto dele esse tipo de narração, em favor de filmes baseados em entrevistas ou conversas entre cineastas e personagens, sem pretensão a sínteses ou generalizações, feitos a partir de indivíduos singulares, que se auto-representam e elaboram os sentidos de sua própria e única experiência. Eduardo Coutinho, cujo projeto de documentário se estruturou na afirmação da entrevista e na negação da narração em *off*, buscou, em alguns momentos, modos para subvertê-la, abolindo-a ou deslegitimando-a, práticas que são levadas em conta na análise de três filmes de Coutinho para o *Globo Repórter*, presente no capítulo 4. João Batista de Andrade, por propor um “documentário de intervenção”, também procurou evitar o emprego desse artifício narrativo, como veremos no capítulo 5.

novela *Sinal de Alerta*, de Dias Gomes, com 27,5%, garantiram o primeiro lugar de audiência para a *TV Globo*, entre 21 e 23 horas, sendo seguida pelos 18,4% da *TV Bandeirantes* com *Discoteca do Chacrinha* e pelos 12,5% de *Moacyr Franco Especial* na *TV Tupi*. O crítico alertou que o desafio do programa era superar os programas de auditório oferecidos ao público naquele mesmo horário (*O Globo*, 28/08/1978: 28).

Já, na sua coluna de 2 de setembro, Artur da Távola lamentou o fato ter sido transmitido o documentário estrangeiro *As Grandes Tragédias* (sobre as maiores catástrofes que assolaram o mundo contemporâneo) na semana seguinte à exibição de *Theodorico, o Imperador do Sertão*, “um dos melhores programas do ano”. O novo filme não remetia à proeza do programa – destacar-se no deserto da televisão brasileira – e parecia fugir totalmente à linha de coerência do *Globo Repórter* (*O Globo*, 02/09/1978: 42). O documentário dirigido por Eduardo Coutinho será analisado no capítulo 4.

Tendo trabalhado como câmera nesse filme, Dib Lufti, quando entrevistado por André Andreis, comentou que, apesar do impacto da rotina jornalística, no *Globo Repórter*, havia mais cinema do que de TV: “Eu já tinha realizado muitos documentários, mas essa experiência na *Globo* foi diferente. Trabalhar em cima da notícia, do que está acontecendo, não é apenas um registro da história, mas uma interferência no presente” (*Filme Cultura*, 08-11/1981: 38-39). E essa interferência tem consequências.

Pouco tempo depois de *Theodorico, o Imperador do Sertão* ter sido exibido, para o dia 31 de outubro de 1978, *O Globo* anunciou a primeira parte do documentário *Wilsinho Galiléia*, dirigido por João Batista de Andrade. O filme tinha o objetivo de reconstituir vida e morte do menor infrator que dá título ao filme, levantando e discutindo os motivos que o levaram à marginalidade, a partir de depoimentos de vítimas, familiares e da polícia, assim como de professores e psicólogos (*O Globo*, 31/10/1978: 48). À maneira como foi feito em *Caso Norte*, esse filme também contaria com o uso de atores para reconstituir momentos da trajetória de Wilson Paulino da Silva. Todavia, *Wilsinho Galiléia* foi censurado e nunca foi exibido pelo *Globo Repórter*. O filme foi exibido 24 anos depois, na edição de 2002 do Festival Internacional de Documentários – É Tudo Verdade.

Na reportagem “Censura não libera filme sobre pivete”, a *Folha de S. Paulo* (01/11/1978: 28) informou que a história de um “garoto-bandido” de 17 anos, Wilsinho Galiléia, assassinado por policiais em São Paulo em julho daquele ano numa emboscada,

não seria visto pelos telespectadores brasileiros. O filme de João Batista de Andrade foi impedido de contar a trágica história sócio-econômica imposta a um grande segmento da sociedade brasileira, gerando outros “wilsinhos galiléias”. Como relatou o jornal, às 16 horas de 31 de outubro os produtores do programa receberam um comunicado da Polícia Federal do Rio de Janeiro, declinando-se da responsabilidade de liberar ou não o filme e determinando que a *TV Globo* o enviasse para averiguação da Polícia Federal de Brasília. A decisão não surpreendeu tanto, porque a produção do *Globo Repórter* recebera ao longo do processo de avaliação a visita de cinco censores, apesar de, normalmente, apenas um censor fazer esse tipo de trabalho. Por isso, a direção do programa e da emissora decidiram mudar o horário do programa para as 23 horas e não para as 21 horas quando era exibido tradicionalmente, assim como tinha feito com *Seis Dias de Ouricuri*. Num primeiro momento, a opção foi aceita e filme liberado. A *TV Globo*, então, preparou chamadas para divulgar o novo horário e que seria exibido a novela de Gilberto Braga, *Dancin’ Days*, antes de *Wilsinho Galiléia*. No entanto, dessa vez, a estratégia não surtira efeito positivo. Os censores desistiram da decisão. “Agora não se sabe em quantos dias a Polícia Federal em Brasília dará sua palavra final. Isto é imprevisível”, disse Fernando Pacheco Jordão, coordenador do Setor de Reportagens Especiais da *TV Globo* em São Paulo, para a reportagem do jornal.

Para a reportagem do *Jornal do Brasil* do dia 2 de novembro de 1978, o chefe da Censura Federal, Rogério Nunes, explicou que a proibição havia sido imposta, porque a *TV Globo* havia deixado de encaminhar o filme com antecedência, só o fazendo no dia de sua exibição, e, por isso, correndo todos os riscos da proibição que ocorreu. Para ele, *Wilsinho Galiléia* não pôde ser exibido pelo fato de sua mensagem não se adaptar à televisão. O documentário também foi proibido de ser exibido em qualquer cinema do território nacional. Rogério Nunes argumentou que esse filme se enquadrava no conjunto daqueles que exerciam uma “influência nefasta” no espírito infanto-juvenil, mostrando cenas desumanas, de crimes e violência e sendo benevolentes com elas. Ele concluiu com as seguintes palavras: “A lei não permite que esse tipo de mensagem entre nas casas de família”. Mesmo assim, a direção da emissora solicitou a avaliação do então ministro da Justiça, Armando Falcão, mas ele confirmou que aquele era um filme que não poderia

passar nas casas da família brasileira. Wilsinho, desde os 14 anos, vinha acumulando diversos crimes, entre homicídios e assaltos à mão armada.

O que também é contundente na justificativa de Rogério Nunes é sua concepção de televisão. Ao falar que a mensagem do documentário não se adaptava à televisão, ele cobrava da televisão como instituição e da *TV Globo* como empresa a submissão de se calar diante dos problemas sociais do Brasil e, mais, não utilizar o seu alcance nacional para produzir crítica à realidade brasileira, mesmo que, na época, certa produção do *Globo Repórter* já tenha feito. A emissora deveria consolidar a integração e a estabilidade nacionais. *Wilsinho Galiléia* não agradou, porque havia ido longe demais, havia ido fundo demais, denunciando que as causas da delinquência não estavam unicamente associadas ao caráter dos indivíduos, mas também – e principalmente – às determinações sociais. A favela Galiléia era uma das maiores de São Paulo àquela época. E o Brasil grande, o país do futuro, não era de todos. No capítulo 5, apresentarei uma análise de *Wilsinho Galiléia*.

Em outra oportunidade, Fernando Pacheco Jordão comentou o incidente com o documentário:

Não nos interessava discutir qual a verdadeira versão da morte de Wilsinho Galiléia. Não que sejamos a favor de fuzilamentos, mas, para o debate que pretendíamos levar, a questão era irrelevante. Mais importante do que isso era ir fundo no problema, pôr o dedo na ferida, expor uma situação de miséria humana, dentro da cidade de São Paulo, que gera um Galiléia, a quem com menos de 18 anos já eram atribuídos tantos crimes. Carlos Saura, cineasta espanhol, fez seu *Cria Cuervos* e achei que poderíamos fazer o nosso “Cria Bandidos” (*Jornal do Brasil*, 02/11/1978: 09).

Consumada a censura e o prejuízo, a *TV Globo* teve de reprisar um capítulo de *Dancin’ Days*, porque a equipe do *Globo Repórter* não teve tempo para fazer a reposição. No lugar da exibição daquela que seria a segunda parte de *Wilsinho Galiléia*, foi transmitido *Rio Vermelho* (documentário importado sobre os mistérios do sangue humano), um *Globo Repórter Ciência*. “Sempre temos um *stand-by* preparado para qualquer eventualidade, mas desta vez não entrou um programa porque não tivemos tempo operacional para colocá-lo no ar”, disse Paulo Gil Soares (*Jornal do Brasil* (02/11/1978: 09).

O *Globo*, em nenhum momento, publicou qualquer matéria sobre o incidente. Apesar de sua produção ser tão prolífera em relação ao programa, apenas no dia 6 de

novembro, Artur da Távola lamentou num texto que a censura ao filme impossibilitou o encontro do telespectador com a verdade: “Sem liberdade não há telejornalismo. Sem telejornalismo não há verdade. Sem verdade nenhum país avança” (*O Globo*, 06/11/1978: 40).

No livro em que relata a sua participação na área de jornalismo da televisão brasileira, João Batista de Andrade (2002: 111-113) analisou:

O episódio, mais um do verdadeiro fio de navalha em que se podia trabalhar na época, mostra a permanência de graves problemas de relacionamento da cultura brasileira com o Estado ainda nesse ano de 1978, às vésperas da Anistia e com o processo de redemocratização caminhando a passos largos independentemente da vontade dos próprios dirigentes. A própria insistência da *Globo* em liberar o filme revela também a existência de conflitos entre o sistema de TV e o Estado autoritário (...). É interessante notar que, se a reação inicial da *Globo* mostrava um desejo de independência e mais liberdade (...), [essa postura não se manteve]. (...). O alvo da crítica se deslocou do governo, para onde ela deveria se dirigir, em direção ao próprio filme e a seus realizadores (eu como diretor e Fernando Jordão como editor). A nova avaliação, depois de consumada a censura, é a de que tínhamos ido longe demais e de que eu teria sido “parcial”, por exemplo, por não ouvir as famílias das vítimas do bandido Wilsinho, transformando-o, assim, em um espécie de herói intolerável para um programa de TV do prestígio e da audiência do *Globo Repórter*.

João Batista (2002: 115-116), ainda, avaliou as consequências da censura a seu filme para o programa e para a permanência dos cineastas nele:

Proibido, tornou-se um filme maldito, exatamente por ter criado um problema de relacionamento da TV com o regime tutelar dos militares. E, para que o episódio não gerasse mais futuros incômodos, o próprio programa *Globo Repórter*, já sobejamente vigiado, passou a um controle mais rígido ainda, a ponto de, em perspectiva, inviabilizá-lo. Em pouco tempo o programa saíria dos cineastas para cair nas mãos dos repórteres de vídeo, encerrando mais uma rica experiência de casamento entre TV e cinema brasileiros.

O caso, como me contou Washington Novaes, havia se complicado a partir do momento em que criou uma certa indisposição entre os amigos Roberto Marinho e Armando Falcão. Roberto Marinho solicitou ao ministro para liberar o programa, mas o pedido não foi aceito. A partir disso, criou-se uma situação indesejável de trabalho:

Era preciso saber como evitar que isso acontecesse de novo, por isso houve um controle interno muito forte; o *Globo Repórter* não poderia tratar mais de assuntos sociais, tinha que pegar mais leve. O trabalho ficou muito mais difícil depois da censura ao documentário do João

Batista. As mudanças no programa (essa maior participação do repórter e a extinção dos programas de tema único para dar mais agilidade jornalística) que já eram anunciadas e pensadas passaram a ser impostas (entrevista ao autor, 09/03/2007).

Quando abordou o esvaziamento da sua liderança no programa para Paula Muniz (2001), Paulo Gil Soares disse que ficara incomodado com o fato de a equipe ter ficado cada vez mais adestrada, sem propor inovações, mas repetindo a fórmula, o que não agradava a direção da emissora. Apesar da constante conquista da liderança pelo *Globo Repórter*, havia muitas cobranças: “Enquanto a direção de jornalismo [Armando Nogueira] exigia comedimentos, o Boni pedia impactos, ‘soco no estômago’, ampliação da audiência. Era difícil agradar aos dois senhores. Mas a gente ia levando”, disse ele. Sobre essa nova dificuldade, Paulo Gil lembrou:

A partir daí, o Boni ameaçava tirar o programa do ar. Era estranho, mas ameaçava. Começou a ser exigente nos títulos, no tema, na aproximação, na qualidade, no diabo. Algumas vezes programou outra coisa no lugar e ameaçava tirá-lo de vez. Não dava para entender nada. Tentei conversar, mas havia algo a mais que eu não sabia. Boni começou a alegar que eu só sabia fazer documentários, ele queria uma novo formato e simplesmente dizia “mais jornalístico”.

Washington Novaes, por sua vez, apresentou uma outra motivação para a crise instalada no *Globo Repórter* – a perda de audiência. Naquele momento, a *TV Bandeirantes* havia colocado no ar, no mesmo horário do *Globo Repórter*, entre 1978 e 1982, *Buzina do Chacrinha*. Como conta Novaes, a direção da *TV Globo* solicitou uma pesquisa para estudar o porquê de aquele programa ameaçar a sua soberania:

Homero Sanches [diretor de Análise e Pesquisa da *TV Globo*] fez uma pesquisa para saber por que o programa estava perdendo um pouco de audiência e a conclusão era estranha: eram duas coisas. Nas classes de menor renda, as pessoas diziam o que o *Globo Repórter* fica muito documentando os problemas sociais (fizemos programas sobre bóias-frias, sobre menores, sobre mortalidade infantil, sobre várias dessas coisas) e que, sobre isso, o espectador mais ou menos sabia, porque ele vivia e convivia com isso, pois era o cotidiano dele. Ou o programa fazia alguma coisa para mudar a vida deles ou eles preferiam assistir ao Chacrinha mesmo. Nas de renda mais alta, A e B, havia uma certa irritação com o *Globo Repórter* por tratar desses problemas na que era chamada hora do jantar (o programa passava às nove horas da noite). Então, esses fatores produziam uma certa tensão que contribuíram para essa crise (entrevista ao autor, 09/03/2007).

Em 16 de janeiro de 1979, foi exibido *Exu, uma Tragédia Sertaneja*. O documentário de Eduardo Coutinho tratou da história da briga de duas famílias, Sampaio e Alencar, que teve início num domingo de Ramos de 1949, quando foram assassinados no município de Exu, em Pernambuco, os dois chefes políticos locais: o coronel Romão Sampaio e o coronel Sete de Alencar. *O Globo* daquele mesmo dia informou que o filme se concentrou em discutir os danos que esta rivalidade havia provocado na população da cidade. *Exu, uma Tragédia Sertaneja* foi marcado por uma maior mistura do documentário com a reportagem, criando a figura de um “diretor/repórter” (MILITELLO, 1997: 121-125), num momento em que o *Globo Repórter* estava perdendo audiência para programas popularescos.

3.4. Um projeto em crise

Durante a comemoração dos 15 anos da *TV Globo*, *O Globo* do dia 30 de abril de 1980 elaborou uma série de matérias especiais homenageando os diversos gêneros televisivos em que a emissora se destacou. Na vez do telejornalismo, *Globo Repórter* foi lembrado assim: “Com enorme vitalidade, enfrenta há sete anos uma enorme concorrência do entretenimento, devido ao horário. Mesmo assim, nestes anos tem liderado a audiência do horário”. Outro aspecto foi destacado: o *Globo Repórter* havia distribuído um número enorme de cópias de seus documentários para escolas, faculdades e entidades culturais, prestando um “serviço valioso” para a cultura brasileira.

Entrevistado, Armando Nogueira avaliou as dificuldades enfrentadas pelo telejornalismo na concorrência com outros gêneros mais populares. Ele afirmou que na TV americana havia um “acordo de cavalheiros” para que no horário nobre todas as emissoras transmitissem apenas telejornais. No Brasil, como ele disse, não havia esse tipo de acordo, mas o telejornalismo da *TV Globo* surpreendia e era líder de audiência, especialmente no caso do *Jornal Nacional*. Preocupado com a sucessiva perda de audiência de *Globo Repórter* para a *Buzina do Chacrinha*,⁶³ o diretor da Central Globo de Jornalismo contou

⁶³ Na terça-feira da semana em que foi publicada essa matéria, *Globo Repórter*, exibido entre 21h10min e 22h10min concorria com o musical *É preciso cantar* (entre 21h e 22h), da TVE, com o programa de variedades *Abertura* (entre 21h e 22h); da TV Tupi; com *Buzina do Chacrinha* (entre 21h e 22h), da TV Bandeirantes; e com a *Sessão das Nove Premiada*, da TVS (*O Globo*, 29/04/1980: 42).

que estava implementando uma nova proporção entre a produção de documentários e a de reportagens, com utilização de novas tecnologias:

Temos a preocupação de aperfeiçoar e balançar esse equilíbrio. A reportagem na TV tende a crescer, a meu ver, cada vez mais. Sobretudo quando o telejornalismo tiver a seu alcance equipamentos ainda muito mais sofisticados do que existem. Ou seja, equipamentos portáteis, que permitam a reportagem investigativa, uma das mais fascinantes. Por enquanto, os equipamentos são muito ostensivos, o que não permitem ainda o trabalho de realizar plenamente a documentação de denúncia. Por enquanto, o repórter de TV ainda é um agente secreto com crachá no peito (*O Globo*, 30/04/1980: 35).

Para fugir da concorrência, o *Globo Repórter* saiu das terças-feiras e passou para as quintas, no mesmo horário, às 21 horas. Ao anunciar essa alteração na programação, o jornal *O Globo* de 5 de abril de 1981 explicou que o programa passaria a ter cinco canais de produção, que poderiam se interligar: o aproveitamento de roteiros e de trabalhos prontos de repórter *free-lancers*; a contratação de realizadores fora dos quatros do programa para a produção de documentários encomendados; a produção própria da equipe do *Globo Repórter*; e o aproveitamento de documentário prontos, colocados no mercado (“enlatados”). A novidade, concluiu a nota, foi: “Com esse novo esquema, o programa abrirá suas portas a todos os jornalistas” (*O Globo*, 05/03/1981: 25).

Para o dia 9 de julho de 1981, respectivamente, foi programado o documentário *Transporte Urbano: desespero do povo*, com texto de Eduardo Coutinho, narração de Sérgio Chapelin e direção de Geraldo Sarno, em mais uma experiência na *TV Globo*. Jorge Bodanzky, diretor de *Iracema – Uma Transa Amazônica* (1976) com Orlando Senna, teve seu documentário *Amazônia, o Último Eldorado*, dividido em duas partes, exibidas nos dias 30 de junho e no dia 6 de agosto daquele ano, contando também com a narração de Sergio Chapelin. Para 20 de agosto, foi exibido mais um filme de Sylvio Back. *Jânio Quadros: 20 Anos Depois* documentou o surgimento, a ascensão e a renúncia do ex-presidente da República. Já, em 27 de agosto, foi transmitido *Glauber Rocha: morto/vivo*, que teve a direção coletiva de Antônio Menezes, Eduardo Coutinho, Jotair Assad e Washington Novaes (*O Globo*, 09/07/1981: 44; 30/06/1981: 44; 06/08/1981: 44; 20/08/1981: 36; 27/08/1981: 44). Essas foram as últimas participações de cineastas, anunciadas pela imprensa, nesse período de reformulação.

Desde o início de 1982, por conta das sucessivas crises de audiência, o *Globo Repórter* passou a ser exibido sem regularidade. O programa não foi transmitido entre janeiro e março daquele ano. Em seu lugar, figurou o seriado *Os Gatões*, uma produção estadunidense. Em 11 de março daquele ano, o *Globo Repórter* voltou à grade da *TV Globo* junto com o lançamento da nova programação da emissora. Um de seus destaques foi o retorno de Chacrinha nos sábados, a partir de 6 de março, com o programa *Cassino do Chacrinha*, uma fusão de *Buzina do Chacrinha* com *Discoteca do Chacrinha*. Para o *Jornal do Brasil* de 5 de março de 1982, Maria Helena Dutra observou:

A partir das quatro da tarde, e contido em apenas duas horas, [Chacrinha] vai apresentar na estação que ajudou a ser campeão de audiência seu Cassino. Não acredito que mude características dentro do padrão global, que começou a existir depois de sua saída há dez anos, mas que vai ficar mais fino é certo.

O *Globo Repórter*, criado para superar os programas popularescos estava, em um outro momento, perdendo audiência para ele, e a *TV Globo*, procurando reconquistar a identificação com o gosto popular. A contundência desse retorno não se encerra, porém, numa estratégia da *TV Globo* de reconquista da audiência, incorporando aquilo que fazia sucesso na época, aquilo que ameaçava a sua liderança até então inabalada. Essa incorporação é também uma derrota; é a prova de que algo escapava, de que a “fabricação” – para usar um termo de Sodré (2001a: 108) – do gosto do público não é estável, não é controlável, mas é, de certo modo, imprevisível. A audiência-base da programação do “Padrão Globo de Qualidade” não era das classes dominantes, mas das subalternas. Momentos como esses demonstram a insatisfação popular, mesmo, por meio do IBOPE, um mecanismo criado pelo sistema televisivo para promover a simulação de contato com o público.

Além disso, deve-se lembrar que essa nova apropriação do popular constituiu o quadro de esvaziamento do Estado militar e de seu sistema de “moral e bons costumes”, num momento de redemocratização. Eram tempos propícios para a reconfiguração da ribalta televisiva.⁶⁴ Com aquela (nova) aquisição, a *TV Globo* não teria mais ameaças à

⁶⁴ Na *TV Globo*, além de *Cassino do Chacrinha* (1982-1988), outros programas de entretenimento foram criados: *Cometa Loucura* (1983), apresentado por Carla Camurati e por Lauro Corona e destinado para o público jovem; *Aplauso* (1983), apresentado por Cristiane Torlone, Isis de Oliveira, Marília Gabriela, Tônia Carrero e Zezé Mota, prestava homenagens a grandes nomes da cultura brasileira; *Batalha dos Astros* (1983-1984), com a apresentação de Miele; *Domingo Bingo*, apresentado por Paulo Giovanni e Monique Evans;

garantia de sua liderança folgada e poderia continuar investindo no desenvolvimento de uma “televisão de qualidade”, embora *contendo* a “televisão do grotesco”.

Nesse contexto, no *Globo Repórter*, não haveria mais espaço para o cinema. O programa deveria se renovar, tomar a aparência de novo e buscar uma linguagem ágil e investigativa – mais jornalística – para poder agradar consumidores e patrões. A linguagem deveria ser do repórter e não mais da câmera – a reportagem e não mais o documentário. A câmera tinha de atuar em função do estilo do repórter, do posicionamento dele em frente a ela e não a partir dos personagens e dos fatos narrados. A linguagem do cinema não era mais novidade. Imprimi-la à televisão havia se tornado algo obsoleto e oneroso. Era preciso haver um investimento numa nova função para o repórter, que não se limitaria à pauta, à pesquisa, à apuração e à edição, como antes. A inovação era o repórter de vídeo, e o vídeo substituiu a película.

Apesar de a tecnologia do videotape (VT) estar disponível para as emissoras de TV no Brasil desde os anos 1960, a popularização do seu uso se deu na década de 1980, quando se tornou uma alternativa mais barata do que a película. Sua principal inovação era permitir maior rapidez no processo de gravação e de edição das imagens, eliminando a perda de tempo com a revelação de filmes e com a moviola. Em 1976, a *TV Globo* inaugurou o Eletronic News Gathering (ENG), pequenas unidades móveis, dotadas de câmeras leves e de fácil manuseio (substitutas das câmeras de 16 mm, do cinema), transmissores de microondas, videotapes e sistemas de edição, que possibilitavam o envio de imagens e sons diretamente do local dos fatos em “tempo real” e “em cima do lance”. No jornalismo da emissora, o uso do equipamento eletrônico permitiu também ao cinegrafista constatar no

Show dos Shows, programa sobre o mundo das artes e dos espetáculos apresentado por Marília Gabriela; *Guerra dos Sexos* (1984), inspirado na telenovela homônima de Silvio de Abreu contava com a disputa entre casais famosos e a participação do público por meio de cartas e era apresentado por Osmar Santos; *Video Show* (1987 –) e *Domingão do Faustão* (1989 –), ainda no ar (MEMÓRIA GLOBO, 2003: 600-611). Na aérea de jornalismo, a emissora manteve os principais programas (*Jornal Nacional*, *Jornal da Globo*, *Globo Repórter*, *Fantástico*). Como maior inovação, foram lançados em janeiro de 1983 os telejornais locais *RJTV*, o *SPTV* e o *MGTV*. Os novos jornalísticos procuravam conjugar informação e prestação de serviço, acompanhado a fórmula de sucesso desempenhada por outras emissoras em programas como *Aqui Agora* (*TV Tupi*) e *O Povo na TV* (*SBT*). Estes últimos, no entanto, foram classificados como sensacionalistas, algo que não aconteceu com os novos produtos globais. Nessa época, a *TV Globo* ainda investiu na programação infantil com a consolidação de *Os Trapalhões* (1977-1995) e a criação de *Xou da Xuxa* (1986-1992). Além disso, nos anos 1980, sob a aurora de novo período democrático, o *SBT* (antiga *TVS*, com operações iniciadas em 1981) se estabilizou como a emissora “líder absoluta da vice-liderança” que fugia ao “padrão global” e adotava o “padrão Brasil”, fazendo “programas parciais, emocionais, inflamados, exagerados, açucarados” e cobrindo temas e matérias populares que dão audiência (*Jornal do Brasil*, 8/5/1987: 21).

momento da filmagem, olhando no monitor, se havia cometido algum erro, dando-lhe tempo para refazer uma tomada ou gravar novamente (MEMÓRIA GLOBO, 2004: 90).

Além disso, o jornalismo eletrônico diminuiu o espaço entre a cobertura dos fatos e a sua transmissão, reforçando a idéia central do telejornalismo de que o acontecimento é produzido no momento em que está sendo noticiado. O uso de tais inovações tecnológicas permitiu ainda ao jornalismo televisivo a consolidação de um formato narrativo centrado na *performance* dos repórteres. Antes, quando era usada a tecnologia do cinema, o repórter pouco podia aparecer no vídeo, uma vez que era necessário economizar película, material bastante caro então. Com essa nova estrutura de produção, os jornalistas passaram não se limitarem basicamente a apurar informações, mas puderam gravar *passagens*⁶⁵. A presença do repórter no vídeo e na cena dos acontecimentos conferia ao noticiário televisivo um caráter testemunhal e maior credibilidade ao que era relatado. Com isso, também, criava-se uma idéia de onipresença da *TV Globo* (especialmente encarnada pelo *Jornal Nacional*), já que por meio de seus repórteres – organizados em redes de escritórios e afiliadas – a emissora se mostrava apta para estar simultaneamente em diferentes regiões do país e do mundo. Era uma possibilidade de demonstração de eficiência e de poder (BARBOSA e RIBEIRO, 2005: 216-217).

Fazendo parte do processo de abertura democrática no final dos anos 1970, a televisão brasileira mudou a sua programação jornalística. Foi destinado mais espaço para entrevistas e matérias de cunho político, além da transmissão ao vivo de comícios e outras reuniões de contestação ao regime. Assim, não mais submetidos rigidamente à edição prévia imposta pela censura oficial, os telejornais puderam se valer mais amplamente do imediatismo na veiculação da informação. A presença do repórter tornou-se mais constante, diminuindo a participação do apresentador como narrador dos fatos. Tal feito foi possibilitado por esse momento político, pela busca de novas fatias do mercado para explorar, pela utilização de equipamentos portáteis que permitissem que o jornalismo eletrônico ganhasse agilidade e pelo recrudescimento do uso do videoteipe. Mas as

⁶⁵ No telejornalismo, o termo *passagem* designa o momento em que o repórter aparece no vídeo durante a reportagem. Tal prática tem a função de reforçar a presença do repórter no local dos acontecimentos, além de ser fundamental para a ancoragem espaço-temporal da narrativa telejornalística e para a construção de credibilidade e de verossimilhança – de *efeito de real* – para a notícia, legitimando, assim, o repórter e a emissora.

mudanças não resultaram apenas nisso. Houve a ampliação da simbiose entre jornalismo, dramaturgia e entretenimento (ORTRIWANO, 1985: 15-20).

Para subverter o modelo do *Jornal Nacional*, diversos telejornais propuseram como novidade a atuação do repórter no palco dos acontecimentos para que seja possível passar para o público a emoção da situação que estava sendo vivida e não apenas relatar o que estava sendo presenciado. No entanto, a figura do repórter participante que poderia exprimir a emoção do acontecimento estava sendo acusada de exacerbar essa participação e cair, portanto, no sensacionalismo, privilegiando o lúdico, o pitoresco ou a amenidade, sempre o “mau gosto”, em detrimento da informação, como no caso de *Aqui e Agora*, da *TV Tupi*, que ficou no ar entre 1979 e 1980. O programa foi um sucesso, e uma ameaça para a liderança da *TV Globo*. Exibido de segunda a sexta das 12 às 18 horas, o programa fez com que a *TV Tupi* pontuasse uma média de 14 pontos de audiência contra 18 da *TV Globo*, explorando o público das donas-de-casa e das empregadas domésticas, como denunciou Mara Caballero num texto para o *Jornal do Brasil* (11/05/1980: 14).

Nesse movimento, a transição do *Globo Repórter* fez parte dessas transformações mais profundas de um modo específico. O uso do videotape implicou uma supervalorização do papel do repórter que deve ter “uma boa imagem no vídeo” para realizar aberturas, passagens e encerramentos e um “bom texto” e uma “boa voz” para poder escrever e narrar o *off* (invalidando a necessidade de um narrador oficial) e que deveria trazer “notícias quentes” e não “notícias frias” como nos documentários (MILITELLO, 1997: 32-34; RESENDE, 2005: 232-311). Assim, mais do que o mestre de cerimônia dos acontecimentos, o repórter passou a ser o herói, o protagonista da história, mas também seu *autor*.

O significado da passagem do repórter para frente das câmeras no *Globo Repórter* não se encerrou na transição do formato do documentário para o da grande reportagem, mas correspondeu a uma resignificação da autoria no programa. Nesse sentido, menos do que uma posse estilística, um dom natural, na acepção romântica, a autoria estava sendo disputada como um lugar de visibilidade e de reconhecimento dos profissionais em relação a seus pares, ao público e ao mercado de bens culturais.

Um artigo de Artur da Távola, intitulado “Haverá estilos pessoais na reportagem de televisão?”, publicado em *O Globo* de 5 de abril de 1982, reconheceu que a mudança no

formato do *Globo Repórter* estava garantindo um frescor de novo a um antigo produto. Ao tratar de uma reportagem sobre a enculturação de índios em relação ao sistema capitalista, o crítico destacou a atuação do repórter Pedro Rogério, que usou uma linguagem de tal maneira coloquial com o telespectador que em nada lembrava o rigor e a correção exigidos pela *TV Globo* de seus repórteres ficarem distantes e frios. Ele, então, exaltou que o *Globo Repórter* estava permitindo uma instância experimental na qual o repórter poderia estilizar as matérias e colocar-se como pessoa, com temperamento, como criador, investindo em seus estilos próprios. Artur da Távola escreveu:

Um dos “grilos” do processo industrial é o de não despertar o receptor da comunicação para pormenores ligados às características individuais dos produtos, sempre as mais importantes, embora perdidas, repito, no roldão quantitativo do dia a dia. (...). Vejo muita coisa estalando ânsias de criatividade nos repórteres de televisão. Pelo jeito, no momento, só o *Globo Repórter* está começando a se constituir num espaço para esse tipo de inquietação. Tomara que se amplie. O jeito é registrar daqui, pedindo observação de estilo de cada repórter na certeza de que, ali, está um filão notável de grandes reportagens como essa que de maneira pessoal e agradabilíssima nos deu Pedro Rogério, quinta passada, com *Índios Gaviões*, atuando em frente às câmeras, vivendo na pele os acontecimentos que narra (*O Globo*, 05/04/1982: 26).

Quase um ano antes desse artigo, Helena Silveira, para a *Folha de S. Paulo*, validou a performance do repórter no vídeo atribuindo a ela uma relevância política, quando assinou o texto “Boa reportagem sobre a miséria brasileira”:

O *Globo Repórter* exibiu um documentário com a chancela de um de nossos melhores profissionais no âmbito do telejornalismo: Goulart de Andrade. (...). O enfoque era a problemática da criança brasileira, do planejamento familiar. Um repórter, Dácio Nitrini, ficou morando quinze dias numa das maiores favelas de São Paulo, a de Vila Prudente, onde vivem cerca de nove mil pessoas em mil barracos. E nos chegavam cifras estarrecedoras, uma panorâmica não somente dos estados mais ricos da Federação, como das regiões menos favorecidas (*Folha de S. Paulo*: 08/01/1981:12).

Quando Walter Lima Júnior, que ficou entre 1973 e 1977 no *Globo Repórter*, explicou as mudanças ocorridas, ele se lembrou de um caso:

Quando o programa já tinha mudado e adotado um formato mais padronizado, o Domingos Oliveira (que fez uns documentários para o *Globo-Shell*, mas teve uns problemas lá, não se deu bem e passou a fazer ficção; o negócio dele é ficção mesmo) chegou lá numa sala do *Globo Repórter*, numa reunião informal, e falou uma coisa que, na hora que ele falou, eu gelei: “Walter, eu fico admirado como é que seus filmes

parecem com você”. E eu pensei: “Eu tô fudido, eu tô fudido!”. Mas ele, malandro, sabia que os meus programas tinham um olhar e que aquilo estava provocando uma ciúmeira nos outros. Mas, na verdade, os programas tinham um olhar mesmo, entendeu? Um olhar de quem está acostumado a ver através da tela e isso criava um diferencial. Aliás, eu acho que foi ali, nessa ocasião, que as coisas começaram a emperrar pro meu lado. Os primeiros anos de lua de mel tinham ido embora. Depois, foi aquilo lá que você já sabe: o pessoal do *Jornal Nacional* venceu, ganhou o programa. O programa passou definitivamente para as mãos (e para os rostos) dos repórteres. Mas o que nós [cineastas] queríamos era bem diferente – era deixar o povo em primeiro plano – e isso não deu pra fazer mais [grifos meus] (entrevista ao autor, 03/01/2008).

Na televisão, como indústria cultural, não pode existir fórmula consagrada e repetida sem fim. Mesmo assim, a inovação surge destinada a um particular tipo de padronização que confere ao mesmo tempo uma aparência de “entidade singular” a produtos amplamente e repetidamente consumidos e conhecidos (os documentários dirigidos por cineastas e, posteriormente, os repórteres no vídeo). Cria-se constantemente, entretanto, a sensação de que se está diante de algo único, de um formato nunca antes realizado. Faz-se necessária, ainda, a produção de estímulos que provoquem permanentemente a atenção do consumidor, rompendo qualquer tipo de resistência possível e criando um hábito de consumo (ADORNO, 1987; ADORNO e HORKHEIMER, 1985: 113-157; BOURDIEU, 2007: 99-181; ORTIZ, 2006: 13-34). Se a linguagem da câmera não estava mais em voga, a linguagem do repórter era o mote para novas estratégias de reposicionamento do programa no mercado televisivo (depois da queda de audiência) e para o agenciamento de novos gostos no público com a oferta de padrões estéticos atualizados para garantir a vitória na briga pelo lugar mais alto – e mais destacado – do pódio.

Em 10 de junho de 1982, foi ao ar a última edição do *Globo Repórter*, que deu lugar a exibições de compactos da Copa do Mundo, e apenas voltou à grade de programação em 22 de setembro de 1983, no mesmo dia e horário, quinta-feira, às 21 horas. Com o cancelamento do programa, Paulo Gil Soares, assim como toda a equipe foi dispensada, tanto a de São Paulo quanto a do Rio de Janeiro. Com o desgaste do modelo anterior, a renovação e a reconquista da audiência veio com a adoção do formato do *60 Minutes*, da *CBS News*, com o repórter no vídeo. O *Globo Repórter* retornava, assim, àquilo que Boni havia imaginado originalmente para o programa.

Em 19 de setembro de 1983, a *Revista da TV* do jornal *O Globo* divulgou o retorno de *Globo Repórter* à programação da *TV Globo*, nas quintas, às 21h30min. Depois de mais de um ano fora do ar, o programa trouxe novidades: “Além de abrir mais espaço para o jornalismo, vai permitir um novo tipo de repórter, que passa a vivenciar os assuntos abordados, num trabalho de campo”. A intenção era consolidar a estrutura – “mais ágil e dinâmica” – de três reportagens por programa, como se imaginou. A edição com um único tema seria uma exceção, dependendo da importância e da atualidade do acontecimento. Renovado, o programa passou a ter a apresentação e a narração de Eliakim Araújo. Para a reestréia, Renato Machado preparou uma reportagem sobre os conflitos políticos da América Central; Antônio Carlos Ferreira passou uma semana em Ouricuri, discutindo com os flagelados da seca as soluções possíveis para a seca que assola a região a partir da assistência do documentário *Seis Dias de Ouricuri*, de Eduardo Coutinho, exibido seis anos antes pelo programa (o que comprova a distinção e o prestígio imputados ao cineasta e à sua obra); e Ricardo Pereira acompanhou os jogadores brasileiros que estavam atuando em times italianos, formando uma verdadeira seleção brasileira na Itália (*O Globo*, 19/09/1983: 06).

Depois de Paulo Gil Soares, o *Globo Repórter* não teve mais diretor geral. A equipe do programa passou a se reportar diretamente ao diretor da Central Globo de Jornalismo, Armando Nogueira. O editor-chefe, então, assumiu as funções operacionais: coordenar todas as etapas da produção e edição, da discussão e preparação da pauta até o fechamento, trabalhando diretamente com os outros editores e repórteres; manter as linhas editoriais do programa; dividir as tarefas e avaliar o trabalho da equipe. Entre 1983 e 1984, Robert Feith assumiu esse cargo.

Para exaltar a nova fase do programa, Miriam Lage preparou a reportagem “A notícia como espetáculo” para o *Jornal do Brasil* do dia 18 de abril de 1984. Lá, ela notou que, desde a volta de *Globo Repórter*, ele não era mais “um desfile insosso de reportagens compridas”, mas havia melhorado a sua qualidade e, por isso, estava mantendo a liderança com uma média de 40% de audiência no Rio de Janeiro e 35% em São Paulo, ultrapassando em algumas semanas os índices alcançados pelos programas humorísticos. Entrevistado pela jornalista, Robert Feith não desmereceu o passado do programa: “Se o programa está sendo um sucesso de audiência, devemos lembrar que isso é fruto, pelo menos em parte, da

marca de credibilidade criada nos 10 anos que ele esteve no ar”. Miram Lage, no entanto, retrucou essa opinião e desmereceu o passado para celebrar o presente:

Pode ser verdade. Mas o fato é que se o *Globo Repórter* é um dos carros-chefes da *TV Globo* no disputado horário nobre, algo mais que a simples tradição despertou o gosto dos espectadores. Nessa nova fase, o jornalismo é tratado com vivacidade pelos repórteres, a informação é tratada com arte e a narrativa é leve, interessante, bem perto do entretenimento. Foi aposentada a fórmula dura do locutor no estúdio, desafiando um texto caudaloso. Para chegar ao esboço do novo formato, a equipe do programa se dispôs a aprender tudo de novo. E o primeiro passo foi a conscientização de que o *Globo Repórter* tinha características bem diferentes do telejornalismo corriqueiro. A idéia do jornalismo como espetáculo — sem nenhum comprometimento da notícia — foi a base das mudanças de rumo.

O texto ainda abordou o fato de Robert Feith ter convidado dois diretores consagrados da teledramaturgia brasileira, Paulo Afonso Grisolli e Walter Avancini, como consultores. Eles ensinaram a equipe do programa que a grande estratégia a ser seguida era, em cada um dos quatro blocos, a linguagem criar uma dramaticidade crescente, uma expectativa que só poderia ser resolvida nos minutos finais. Para isso, as reportagens do programa passaram a ter roteiro de profissionais competentes, como Alex Viany e Sérgio Augusto, dois dos mais importantes críticos de cinema do país à época. A intenção, portanto, era fazer um programa informativo e divertido, caindo sob medida no gosto das mais variadas faixas de público. Feith, então, disse ter se afastado da proposta de Paulo Gil de fazer filmes para intelectuais e universitários. O então editor responsável pelo *Globo Repórter* propôs:

Não queremos fazer programas em circuito fechado, agradando apenas a pequenos segmentos. Foi por essa razão que abandonamos as linhas didáticas e sociológicas, sempre herméticas. Uma de nossas maiores preocupações é não desperdiçar esse espaço aberto para o jornalismo dentro do horário nobre. O programa comporta um pouco de tudo, desde que a gente saiba fazer. Mais um pouco de tempo, de experiência e ajustaremos os controles. Porém, um dos desafios mais complicados é popularizar sem baixar o nível. Nosso calcanhar de Aquiles é a classe D, especialmente em São Paulo, onde a concorrência da *TVS* e da *TV Record* são mais poderosas. Sem abrir mão da informação, estamos de olho em todos de A a D. O mistério é essa dosagem ideal entre a notícia e o acabamento do programa. Temos que encontrar a maneira certa de “dar carona” ao público, do princípio ao fim (*Jornal do Brasil*: 18/04/1984: 16).

Apesar do esgotamento da participação de cineastas no *Globo Repórter*, houve nostalgias da experiência precursora da série *Globo-Shell Especial*. A partir de novembro de 1980, a *TV Bandeirantes* apresentou a série *Brasil Especial*, coordenada por Maurice Capovilla, que exibia, por mês, um filme de ficção dirigido por um cineasta brasileiro, feito especialmente para a televisão, na primeira segunda-feira do mês, às 11 horas. Diferente do programa global, este se baseava na adaptação literária. O filme de estréia, de Capovilla, havia tratado dos temas urbanos das crônicas de Rubem Braga (*Crônica à Beira do Rio*), seguido por *O Boi Misterioso e o Vaqueiro Menino*, do mesmo diretor. O próximo, *A Mulher Diaba*, de Xavier de Oliveira, era uma adaptação da obra homônima de Jorge Andrade. Todos os filmes produzidos tinham uma maior restrição: abordarem o Brasil, como contou Capovilla, numa crítica ao programa da *TV Globo* de que participou (*O Globo*: 06/12/1980: 38).

Para uma reportagem da *Veja* de 3 de dezembro daquele mesmo ano, Capovilla revelou que a tática para vencer um inimigo tão forte como a *TV Globo*, líder quase imbatível de audiência em todo país, era levar o combate para um terreno mais favorável em que fosse possível derrotá-la ao trazer “um mundo novo” para o público de TV. O coordenador da série explicou: “Na maioria de sua programação, ela mostra um Brasil elegante, artificial. O Brasil de verdade está pedindo uma TV mais profunda e ágil”. Para encontrar essa profundidade, Capovilla promovia a interiorização e a descentralização da produção, para além do eixo Rio-São Paulo, e optava por um conjunto de programas ambientados em diferentes regiões do país, sempre baseados em situações e personagens típicos de cada lugar. A agilidade ficava por conta do estilo de produção adotado: ausência quase completa de cenários construídos, com aproveitamento máximo dos ambientes naturais onde viviam e trabalhavam as personagens. “O interior é o melhor assunto e, para revelar o interior ao Brasil, nossos grandes escritores são intermediários de primeira ordem”, concluiu ele.

No dia 13 de novembro de 1981, no *Jornal do Brasil*, Maria Helena Dutra anunciou, a estréia na *TVE* de *Cinema Rio* como uma ótima iniciativa e excelente mercado paralelo aberto para os cineastas. Com apoio do Banerj (Banco do Estado do Rio de Janeiro), o programa, coordenado por Nelson Pereira dos Santos, teve a atuação de diversos cineastas na direção de documentários para a televisão para serem exibidos das 22 horas às 23 horas

de sábado. Para *Cinema Rio*, estavam previstos *Conversa de Botequim*, de David Neves; *Caso de Polícia*, de Maurice Capovilla; *A Batalha dos Guararapes*, de Zelito Vianna; *Mangueira*, de Neville D’Almeida; e *Cinelândia*, do próprio Nelson. Ao ressaltar a importância desse novo programa, Dutra escreveu, atribuindo, como foi recorrente nas críticas relacionadas à participação de cineastas no *Globo Repórter*, aos diretores a capacidade de tratar do Brasil dentro de uma televisão que valoriza o estrangeiro. Nessa idealização, eles teriam a capacidade natural – e não socialmente construída – de “preencher o vazio cultural das noites de sábado, repletos de filmes quase sempre bobos” (*Jornal do Brasil*, 13/11/1981: 10). Tal postura, como estamos vendo, foi recorrente nas críticas relacionadas à participação de cineastas no *Globo Repórter*.

Depois de 1983, há poucos registros de cineastas na direção de documentários para o *Globo Repórter*, mas há vários sobre as atuações dos repórteres no vídeo.⁶⁶ Em 1985, Walter Lima Júnior dirigiu *Gafieiras* (sobre a história das gafieiras no Rio de Janeiro a partir da situação presente) e, no ano seguinte, *Manuel Bandeira* (em homenagem ao centenário de nascimento do poeta), ambos tendo a Lapa como cenário principal (MATTOS, 2002: 287). Já João Batista de Andrade, em 1982, encerrou sua colaboração para programa com o documentário *1932/1982 – A herança das idéias*, uma avaliação do legado da Revolução Constitucionalista em São Paulo, um movimento armado visando o fim do governo de Getúlio Vargas e propondo um governo que considerasse necessária a discussão da promulgação de uma nova Constituinte para o país, fato também esperado pelos brasileiros dentro do quadro de promessas do governo de João Figueiredo (1979-1985).

Sobre esse período, João Batista disse que o *Globo Repórter* havia adotado um sistema de produção que impedia aquilo que ele entendia por criação autoral:

⁶⁶ Um exemplo: a aproximação do telejornalismo à teledramaturgia foi comentada por *O Globo* do dia 17 de junho de 1984 na matéria “Um dia de bóia-fria”: “Impressionante como o telejornalismo, quando bem realizado, pode traduzir verdades emotivas profundas, tão potentes quanto as da dramaturgia que é arte e técnica de representar as densidades humanas. A reportagem de Ernesto Paglia, quinta passada, no *Globo Repórter*, sobre um dia de Dona Guiomar, uma bóia-fria da região de Ribeirão Preto, é documento dos mais comoventes e sérios, pela capacidade de relatar através da verdade e dos fatos e não do discurso do narrador. Penetrar no mundo dos bóias-frias é levar a nação inteira a um estado de consciência sobre as formas rudimentares de remuneração e atendimento ao trabalho em que vive o brasileiro do campo. E tudo por ganância desenfreada e um sentido anti-cristão de empresa, pois o mesmo programa apresentou a experiência de empresários com uma concepção mais elevada de tratamento ao trabalhador que corta cana numa das mais ricas regiões do país” (*O Globo*: 17/06/1984: 28).

Apesar da proibição de *Wilsinho*, ainda fiz alguns trabalhos que foram se tornando rarefeitos, rarefeitos, até desaparecerem. Um último filme, sobre educação, nem foi exibido porque a Alice-Maria, então diretora de jornalismo, achou o filme muito pessoal, e o espírito de autoria, apesar de nosso sucesso na fase anterior, era demonizado por um espírito corporativista dos funcionários-chefes que diziam que a criação ali era coletiva. Eu sou comunista, mas aquela criação coletiva que eles queriam lá não tinha nada a ver com comunismo; era corporativismo, era uma maneira de não ter mais nenhum projeto pessoal, de não fazer nada de forma individual, de não ter autoria. Não importa quem faça, tem que ser tudo igual. Eles queriam o padrão, a fórmula. Isso eu não podia aceitar. Não aceitei e nunca mais fiz “globo repórter” nenhum [grifos meus] (entrevista ao autor, 17/01/2007).

Além desse maior cerceamento à liberdade de criação num momento em que o *Globo Repórter* se renova como produto televisivo, houve outra explicação para a saída dos cineastas do programa. Na segunda metade da década de 1970, houve uma intensa modernização da sociedade brasileira particularizada no cinema, por meio de uma articulação fundamental entre a expansão da produção, do mercado, do público e das propostas culturais estatais (JORGE, 2002: 49-78; RAMOS, 1983: 89-116; RAMOS, 1987: 419-438). Houve, portanto, um recrudescimento e uma ampliação dos financiamentos estatais na produção cinematográfica. Aliado a isso, também começou a haver um processo de distensão política, que permitiu um ambiente mais propício a uma retomada das produções artísticas. Após deixarem de trabalhar para ou no *Globo Repórter*, por exemplo, Eduardo Coutinho (com *Cabra Marcado para Morrer*, lançado em 1984), Hermano Penna (com *Sargento Getúlio*, de 1983), João Batista de Andrade (com *O Homem Que Virou Suco*, de 1980), Maurice Capovilla (com *O Jogo da Vida*, de 1977) e Walter Lima Júnior (com *A Lira do Delírio*, lançado em 1978) tiveram filmes apoiados pela Embrafilme.

Nesta seção, posso ter causado a impressão de que somente cineastas tenham participado do *Globo Repórter* até 1983 e, depois da saída de Paulo Gil Soares, tenham sido substituídos por repórteres de vídeo, como usualmente o programa tem sido lembrado (MILITELLO, 1997). Não é que não seja verdade, mas essa afirmação produz um conjunto de esquecimentos.

Por meio da análise das duas tabelas abaixo, avanço na discussão que, por vezes, esteve tacitamente presente. Na primeira, comparo as edições que foram dirigidas por cineastas e jornalistas brasileiros, e a produção estrangeira, de acordo com as informações das sinopses presentes na seção de televisão de *O Globo*, *Folha de S. Paulo* e *Jornal do*

Brasil. Na outra, apresento o número de críticas jornalísticas presentes nesses mesmos periódicos e destinadas a edições dirigidas por cineastas, jornalistas, e às produções estrangeiras. Pelas próprias limitações das fontes utilizadas, considero somente o número de produções e não o de horas produzidas.

Tabela 5: Comparação da Produção de Cineastas, Jornalistas e Produção Estrangeira (1973-1983)

Produção/Ano	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983
Cineastas	9	8	7	7	7	5	3	2	4	-	-
Jornalistas	24	31	33	48	20	22	26	24	11	25	11
Produção Estrangeira	22	28	65	50	25	24	19	13	9	2	1
Total	55	67	105	105	52	51	48	39	24	27	12

Fonte: *O Globo*, *Folha de S. Paulo* e *Jornal do Brasil* (03/04-18/12/1973; 03/01-09/12/1974; 13/01-30/12/1975; 06/01-28/12/1974; 04/01-27/12/1974; 03/01-26/12/1978; 02/01-25/12/1979; 08/01-30/12/1980; 06/01-24/12/1981; 07/01-10/06/1982; 29/09-29/12/1983).

Tabela 6: Críticas para Produções de Cineastas, Jornalistas e Produção Estrangeira (1973-1983)

Críticas/Ano	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983
Cineastas	4	3	6	7	5	14	2	2	2	-	-
Jornalistas	3	1	1	1	2	2	2	4	2	2	1
Produção Estrangeira	1	-	3	1	1	2	-	-	1	-	-
Total	8	4	8	9	8	18	4	6	5	2	1

Fonte: *O Globo*, *Folha de S. Paulo* e *Jornal do Brasil* (03/04-18/12/1973; 03/01-09/12/1974; 13/01-30/12/1975; 06/01-28/12/1974; 04/01-27/12/1974; 03/01-26/12/1978; 02/01-25/12/1979; 08/01-30/12/1980; 06/01-24/12/1981; 07/01-10/06/1982; 29/09-29/12/1983).

Apesar de um pequeno volume de produções dirigidas por cineastas, o número de críticas aponta para o sentido inverso. Ou seja, apesar de serem em menor número, os documentários dos cineastas repercutiram muito mais na imprensa do que as produções dos jornalistas e as estrangeiras. Isso confirma o que venho argumentando: a participação dos cineastas no programa serviu para conferir prestígio à emissora, mas também para aumentar o reconhecimento desses profissionais. Nesse sentido, a imprensa operou como aquilo que Bourdieu (2005: 119) chamou de “instância de legitimação”, capaz de consagrar por suas sanções simbólicas e, em especial, pela cooptação (princípio de todas as manifestações de reconhecimento). Pensando assim, observamos que foram conferidas posições (dominadas ou dominantes) para dois grupos de profissionais que trabalhavam no *Globo Repórter*. Houve um momento em que os cineastas estavam sendo colocados como em dominância.

Os repórteres, desprovidos do “capital cultural” daqueles, estavam sendo colocados numa posição de dominados e sofrendo uma “violência simbólica” pela falta de conhecimento que tinham. Entretanto, a mudança nessa relação, mais do que a vitória dos repórteres sobre os cineastas na busca pela notoriedade que a televisão poderia conferir às suas “personalidades estilísticas”, foi a consagração de um novo produto televisivo.

Não é à toa, portanto, que a crítica televisiva tratou o *Globo Repórter* dos anos 1970 como um programa de cineastas, já que, além de se articular aos desígnios da indústria televisiva, estava legitimando o fato de o Cinema Novo ter ocupado uma posição de destaque no campo da cultura e do cinema brasileiros. Lembrando-se da participação dos cineastas e esquecendo-se das outras produções – dos jornalistas e dos enlatados –, a imprensa estava criando uma imagem da *TV Globo* como uma emissora de qualidade e com uma “modernidade aceitável” na época, como comentou João Batista de Andrade. Como engrenagens de uma mesma máquina, a imprensa e a televisão não são a mesma coisa e muito menos atuam isoladamente, mas, formando um sistema de produção industrial de cultura, eles tornaram-se fundamentalmente interdependentes.

Quando o *Globo Repórter* começou a mudar o formato, os críticos não tardaram em exaltá-lo. Se nos anos 1970, quando eram outras as opções estéticas do programa, os jornalistas as legitimavam, mesmo com algumas ressalvas quando os documentários não atingiam o padrão de qualidade televisiva, não eram sobre o Brasil ou não contavam com cineastas, na década seguinte, o repórter passou a ser valorizado como fundamental para a renovação formal do programa. Certamente, isso comprova que a crítica televisiva exerce um papel importante na construção do sucesso de determinados produtos e na conformação do que é aceito pelo mercado. Esse papel é o de consagrar aquilo que seria mais apropriado para a emissora utilizar para vencer a concorrência de outras organizações midiáticas por maior notoriedade e poder no país, num momento de consolidação do jornalismo eletrônico. Então, na minha consideração da imprensa, procurei demonstrar que ela não é apenas cenário dos acontecimentos, mas personagem e co-autora da história. E a história está em constante processo de mudanças.

Quando um projeto entra em crise, é porque havia outro em franca ascensão. Para trabalhos futuros, acredito ser importante especificar a atuação dos jornalistas em dois momentos distintos: concomitantemente à idealização de um *Globo Repórter* exclusivo de

“documentários de cinema” – um propositado contra-senso engendrado para deslegitimar o produto como televisivo e coroá-lo como cinematográfico – e imediatamente após essa celebrada “idade de ouro” do programa, quando o (novo) formato, com grandes reportagens, de outras maneiras, disputou por reconhecimento. As disputas por espaços de autoria e de realização de crítica social aconteceram apenas no tempo dos cineastas? Quais as diferenças? Há semelhanças? Outros estudos precisam ser feitos.

Neste, atentando para o modo como os cineastas vivenciaram os anos em que trabalharam para ou no *Globo Repórter*, outras questões apareceram. Para negociar alguns momentos de documentário em suas produções, Eduardo Coutinho procurava abordar temáticas populares – e até buscou fazer referência ao Chacrinha –, mas foi tratado como um documentarista capaz de derrotar “a linha de shows de extremo apelo popular”. Apesar da pressão que sofria na *TV Globo*, João Batista foi aclamado por ter conseguido fazer aparecer o “olho crítico” na televisão. Maurice Capovilla foi elogiado e premiado, quando passou a fazer documentários cujos temas tinham “relação com o popular”, exatamente por causa das “críticas implícitas” que foram feitas. Walter Lima Júnior foi reconhecido como um especialista em documentários sobre meio ambiente e sobre ufologia, mas pretendia ironizar o estado de alienação da sociedade brasileira, metaforizando a linguagem jornalística para tratar da realidade brasileira. Dessa maneira, ficamos sabendo quais as pressões, as determinações e as interiorizações estiverem presentes durante o processo produtivo, o que os coloca, agora, numa outra posição, subalterna, como disse Coutinho, apesar de termos ciência de que, com uma autonomia relativa, consentida negociada e disputada, puderam produzir espaços para a elaboração de críticas.

O que significavam a existência desses espaços críticos possíveis na televisão num momento em que a produção cultural estava dominada pela ideologia do mercado? Pensando nisso, seguem os dois próximos capítulos, um sobre Eduardo Coutinho e outro sobre João Batista de Andrade. Reconstituindo as trajetórias deles, analiso alguns de seus documentários.

4. Eduardo Coutinho e as imagens do sertão⁶⁷

*O essencial do documentário não é
completar as coisas, não entender
nem explicar o sentido que as coisas
têm. Se isso não é possível, está
morta qualquer possibilidade de
expressão pessoal.*
Eduardo Coutinho⁶⁸

4.1. A *Globo* no meio do caminho

Eduardo Coutinho é comumente lembrado por *Cabra Marcado para Morrer*. O filme de 1984 tornou-se um marco na história do documentário brasileiro, mas começou a ser filmado como uma ficção. Apesar de ter adquirido mais prestígio depois desse lançamento, o início de sua atuação como cineasta remonta aos primeiros anos da década de 1960, em que o redescobrimento do Brasil se dava no sertão nordestino, que passaria a ser recorrente nos projetos do cineasta.

Bem antes disso, depois de trabalhar como revisor e copidesque na revista *Visão*, entre 1954 e 1957, Coutinho garantiu a sua formação como cineasta, respondendo a perguntas sobre Charlie Chaplin no programa *O Dobro ou Nada* da *TV Record*. Com o dinheiro do prêmio, viajou para França, onde acabou obtendo uma bolsa para o curso de dois anos no IDHEC (Instituto de Altos Estudos Cinematográficos), em Paris. No Rio de Janeiro, já no CPC, Coutinho foi coordenador de produção de *Cinco Vezes Favela*.

A idéia de fazer *Cabra Marcado para Morrer* surgiu em 1962, quando o cineasta como membro da UNE-Volante depara-se com o repúdio dos camponeses à morte do fundador e líder das Ligas Camponesas, João Pedro Teixeira. A partir daquele ano, uma

⁶⁷ Este capítulo desenvolve questões esboçadas em “Coutinho na TV: um cineasta de esquerda fazendo jornalismo”, um artigo de minha autoria que foi publicado no livro *Ícones da sociedade midiática*, organizado por José Marques de Melo e por Raquel Paiva, depois de ter sido apresentado, em 2006, no XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom) e de ter conquistado o Prêmio Francisco Morel, conferido ao melhor trabalho de aluno de mestrado.

⁶⁸ *Folha de S. Paulo*, 15/04/2002: 04.

caravana formada por estudantes percorreu diversas capitais brasileiras com os seguintes objetivos: difundir e consolidar a luta pela Reforma Universitária e reivindicar a participação de um terço de estudantes nos órgãos colegiados do ensino universitário. Em três meses, foram realizadas mais de 200 assembléias. No entanto, durante a viagem, além da questão estudantil, outros problemas de ordem social se tornaram urgentes. A concentração de terra foi o principal deles. Eduardo Coutinho, em 15 de abril de 1962, ficou ciente de uma realidade que não conhecia e resolveu filmar o comício organizado em protesto contra o assassinato do líder camponês, que havia acontecido treze dias antes. Na ocasião, Elizabeth Teixeira, a viúva, acompanhou seis dos seus doze filhos e manteve o primeiro contato com cineasta, que já pretendia contar a história trágica daquela família (FREIRE RAMOS, 2006).

Na volta à capital fluminense, o cineasta foi escolhido por Carlos Estevam Martins, então presidente do CPC, para realizar um longa-metragem inspirado no poema *O Rio*, de 1954, escrito por João Cabral de Melo Neto. Apesar dos esforços, o projeto não foi levado adiante por causa da recusa do poeta e diplomata em associar seu nome ao movimento. Por conta disso, foi retomada a proposta anterior. O cineasta ficou responsável pela realização do segundo filme do Centro. De um poema de Ferreira Gullar de 1962, “João Boa-Morte (cabra marcado para morrer)”, que exalta a ação das Ligas Camponesas, ele tomou emprestado o subtítulo para dar nome ao filme. O roteiro foi escrito em três dias e era baseado nas informações conseguidas com Elizabeth sobre o seu marido nas diversas conversas realizadas durante uma segunda viagem de quatro meses à Paraíba e a Pernambuco, em 1963.

Em outubro desse ano, envolvido por essas questões, Coutinho passou a assistir a reuniões do PCB que ocorriam no CPC e, quando percebeu, já estava associado ao partido. O cineasta não tinha atividades específicas, mas participou de encontros até 1965. Como contou, certa vez, o pouco que lhe restava de crença no comunismo havia se extinguido no momento da invasão da Checoslováquia pelos soviéticos em 1968. Na Bulgária para levar o seu filme *O Homem que Comprou o Mundo* ao Festival da Juventude, foi convidado para, em seguida, ir a Praga (LINS, 2004b: 56).

Mas, em fevereiro de 1964, depois de acertados os detalhes da realização de *Cabra Marcado para Morrer*, que contava com Leon Hirszman como produtor executivo, o

cinasta e sua equipe, composta por membros do CPC, partem para Sapé, na Paraíba. No entanto, devido a graves conflitos que ocorriam na região, a equipe de produção teve de se transferir para o engenho Galiléia, no município Vitória de Santo Antônio, Pernambuco. As filmagens não puderam ser realizadas no local onde se deram os acontecimentos, diferente da proposta original, e o diretor não pôde contar com outros personagens reais da história, além da viúva.

Um mês depois as gravações foram interrompidas. Era o golpe militar de 1964. O exército invadiu a região, prendeu vários líderes camponeses e alguns integrantes da equipe, apreendeu o equipamento e o material de filmagem. O resto da equipe se dispersou, e boa parte do material rodado – cerca de 40% do roteiro – foi salva, porque havia sido enviada a um laboratório no Rio de Janeiro dias antes do golpe. Mais tarde, foram recuperados oito fotos de cena e o roteiro original (FREIRE RAMOS, 2006)

Sobre o que sobrou do filme, costumou-se dizer que a adoção do “estilo didático-conscientizador” era característica essencial de toda e qualquer produção do CPC, filiando-se a um “cinema engajado com ousadias e riscos no esquema de produção (equipes pequenas, orçamentos baixíssimos, atores ‘naturais’ em locação), mas sem ambigüidades ou experimentações estéticas”, primando por uma narrativa linear com “uma mensagem bastante clara” levada à risca por personagens desprovidas de conflitos internos (LINS, 2004b: 38). Por isso, o material que havia sido salvo demonstrava uma estruturação em torno de “personagens planas” que existem para promover o estabelecimento de uma relação direta e mecânica entre o particular e o geral, já que seu intuito é do denunciar formas de comportamento dominantes na sociedade capitalista como um todo. Assim, acreditava-se elaborar uma representação mimética do mundo real.

Quando do lançamento da segunda versão do filme, em 1984, Walter Lima Júnior, para a revista *Filme Cultura*, lembrou da primeira:

É possível ver uma meia dúzia de lavradores reivindicando direitos, com o patrão-feitor no alpendre de uma casa de fazenda. A disposição hierática dos personagens na *cena* trai a improvisação dos autores camponeses: a câmera vê à distância o confronto como se quisesse reduzir cenografia e personagens à condição de significados frontais: o alpendre (área de poder), ponto mais elevado onde se encontra o patrão, e o terreiro, espaço inferior ao alpendre, onde estão os camponeses. Os signos são claros e simplificadores do conteúdo da sequência e se aproxima das formas de teatro de afastamento, então em voga. O resultado é próximo do esquemático, esfriando as improvisações dos

atores e incorporando uma evidente artificialidade a todo o resto (*Filme Cultura*, 04-08/1984: 33-36).

O desgosto de Walter Lima em relação à primeira versão de *Cabra Marcado para Morrer* remonta às ferozes acusações de o cinema do CPC aprisionar a estética num esquema político simplista, sem ambigüidades e numa narrativa linear para poder promover a compreensão e o entendimento do povo de sua situação, produzindo, assim, sentimentos e ações de revolta. Desde o lançamento de *Cinco Vezes Favela*, como vimos no capítulo 1, Cacá Diegues e Glauber Rocha reclamaram um cinema que primasse pela liberdade estética e política. Promover a consciência do povo em relação à exploração social não deveria se esgotar no enfoque do quanto havia de sofrimento na desigualdade e a chamar a atenção das pessoas comuns sobre a sua potência transformadora da realidade como sendo a solução de todas as mazelas. Era dessa “ingenuidade” que os cinemanovistas procuravam fugir, ao se oporem às “fórmulas fáceis” e caminharem em direção a outras (LINS, 2004b: 35-36).

Uma entrevista de Alex Viany com Eduardo Coutinho em 1962 demonstra que o cineasta não percebia na época uma divisão tão estanque entre CPC e Cinema Novo. Pouco antes de ingressar na UNE-Volante, ele definiu o que entendia por cinema: “O estilo do Cinema Novo deve ser livre, normalmente, pois todos os caminhos – a montagem intelectual [inspirada no que foi desenvolvido por Sergei Eiseinstein], a improvisação, o plano demorado – podem levar ao que interessa: o tratamento crítico de um tema vinculado à realidade brasileira”. Depois, ele seguiu confirmando aquilo que acreditava ser a premissa básica do movimento: “É importante dar ou sugerir as soluções para os nossos dramas, apontar os culpados, politizar o público. É também importante (...) mostrar o que é a realidade brasileira” (VIANY, 1999: 29).

Todavia, não foi nessa época que o cinema de Eduardo Coutinho conquistou maior notoriedade. Vinte anos depois de embargada a primeira versão de *Cabra Marcado para Morrer*, em 1984, é lançada a segunda, já num formato de documentário e procurando abandonar o “didatismo revolucionário” da anterior. Dessa vez, o filme agradou a crítica e o público que demonstrou uma “inesperada receptividade” a uma obra carregada de “sinceridade e emoção”:

Cabra é um achado dentro do cruzamento que efetua com vivências, memórias e política, voltando ao criticado CPC com extrema habilidade, fugindo de velhos esquemas, marcado pela contemporaneidade. A justaposição de uma família desagregada pelo golpe e de um filme interrompido ocasionou a criativa colisão de arte e vida, mostrando uma obstinada luta contra o esquecimento. Elizabeth (...) e Eduardo Coutinho reatualizaram de peito aberto um momento mágico em que cinema e política caminhavam juntos, errando e acertando, mas principalmente distribuindo uma esquecida generosidade (RAMOS, 1987: 443).

De modo contraposto a essa celebração, pôde-se construir uma interpretação diferente acerca da narrativa fílmica de *Cabra Marcado para Morrer* e dos fatos tomados como pano de fundo, que muito mais tinham a dizer sobre uma certa visão acerca do campesinato brasileiro e de uma forma de se fazer política, e conseqüentemente história, do que sobre os fatos em si que, em princípio, se estaria narrando. Essa flutuação faz com que quem deveria surgir como sujeito troque de lugar o tempo todo, acabando por reforçar os mesmos artifícios que, primordialmente, o filme se esforçaria em denunciar. Assim, ao mostrar a fala dos que não a têm, Coutinho estava, em certa medida, impondo o silêncio aos que não falam pelas próprias palavras, mas pelas que ele acaba por colocar em seus personagens e que expressam como ele os vê e não o que eles vêem de si próprios. Este exercício acabou atribuindo um silêncio mais profundo e mais vigoroso aos que antes não tinham espaço para falar e que, no documentário, tiveram a sua própria fala apropriada e deslocada (MENEZES, 1995). Nessa perspectiva, revela-se que a grande personagem – o protagonista – deste filme não é o povo, mas o cineasta.

De qualquer maneira, entre 1964 e 1984, muita história se passou e diferentes posições foram conquistadas, ocupadas e vividas, assim como reconhecidas, relatadas e interpretadas. Além de ter dirigido três filmes e colaborado no roteiro de outros cinco, Coutinho foi funcionário da *TV Globo*, dirigindo, roteirizando, editando e adaptando documentários e reportagens para o *Globo Repórter*.

Depois do cancelamento de *Cabra Marcado para Morrer* e da desarticulação do CPC, Coutinho foi convidado por Leon Hirszman para dividir com ele a escritura dos roteiros de *A Falecida* (1965) e de *Garota de Ipanema* (1967). A amizade entre eles foi muito proveitosa, pois permitiu o bom trânsito de Coutinho com o pessoal do núcleo central do Cinema Novo e ainda lhe rendeu a indicação para a direção de um dos três episódios da produção internacional *ABC do Amor* (1967), substituindo Nelson Pereira dos Santos, que

não pôde aceitar o convite. A história de *O Pacto* gira em torno da alienação de um casal jovem que se retirou da vida social para não ter de lidar com os problemas colocados por ela.

ABC do Amor inaugurou um sistema de co-produção do Brasil com os demais países da América Latina, visando à maior integração na área cinematográfica e ampliando o seu mercado. *Mundo Mágico*, chileno, dirigido por Hélvio Soto, e *Noite Terrível*, argentino, dirigido por Rodolfo Kuha, eram os outros dois episódios que compunham o filme. Para Miriam Lage, autora da reportagem “O ABC das dificuldades em co-produção”, publicada no *Jornal do Brasil* do dia 20 de agosto de 1967, Eduardo Coutinho reclamou do gasto de NCr\$ 30.000 para a realização de *O Pacto*, com apenas 40 minutos de duração. Para ele, investindo-se um pouco mais poderia ter sido feito “um longa-metragem exclusivamente nacional, nos preços da época, 1965, e com maiores possibilidades de renda em nosso mercado”. A reclamação não era só essa. Apesar de reconhecer a importância da “comunicação popular” do filme, lamentou a perda da qualidade estética ou cultural para tanto:

Em termos de comunicação popular, considero o filme realizado, como comprovei nas exibições públicas no Chile. Em termos estéticos ou culturais, não tem importância. Em resumo, vale apenas por ser comunicativo, simples. E porque não foi feito com distância ou frieza intelectual (*Jornal do Brasil*, 20/08/1967: 09).

Substituindo dessa vez Luiz Carlos Maciel, Coutinho escreveu e dirigiu *O Homem que Comprou o Mundo*, que contou com Zelito Vianna como produtor. Lançado no Brasil em 1969, o filme conta a história do humilde funcionário público José Guerra (Flávio Migliaccio) de um país fictício do Terceiro Mundo que procura ingenuamente descontar o cheque que recebeu de um misterioso hindu. Logo, as autoridades tomam conhecimento do fato e descobrem que a quantia equivale a dez trilhões de dólares. A questão abala a economia mundial e causa uma crise nacional. No fundo, a comédia debate as pressões que incidem sobre um país subdesenvolvido e sobre os indivíduos, imobilizados por jogos políticos bem maiores que eles. Além desses, o filme contou com outro chamariz. A travesti Rogéria atuou, pela primeira vez, num papel masculino.

Após essa experiência, o cineasta dirigiu *Faustão* (1971), produzido pela *Saga Filmes*, cujos donos eram Leon Hirszman e Marcos Farias. Inspirado na personagem

Falstaff da peça “Henrique IV”, de William Shakespeare, o filme trata das contradições presentes na relação de amizade entre o cangaceiro negro Faustão (Eliezer Gomes) e o filho de fazendeiro branco Henrique (Jorge Gomes). As possibilidades e os impedimentos de convivência impostos pelas diferenças de classe e de raça nos rígidos padrões sociais do Nordeste brasileiro da época foram amplamente abordados.

No dia 21 de maio de 1971, Miguel Pereira escreveu para *O Globo* que o filme de Eduardo Coutinho tinha a habilidade de sintetizar duas tendências radicalmente opostas do cinema brasileiro: a dos filmes que abusam da violência e do sexo como condições para serem sucesso de público e a dos que procuram defender “uma visão autoral brilhante com dimensões elásticas” para poder fazer “uma interpretação global da realidade sócio-político-econômica do Brasil”. Para o crítico, Coutinho havia conseguido, mesmo sob um forte esquema industrial e se valendo do diálogo com os filmes de caubói hollywoodianos, registrar uma boa qualidade de interpretações.

Num artigo especial para o *Jornal do Brasil* do dia 27 de maio de 1971, José Carlos Avellar apontou para o conflito entre espectador e filme como sendo o ponto de partida de *Faustão*. Para o crítico, a dificuldade estava em procurar fazer um “filme certo para chegar à platéia” sem reproduzir o “colonialismo cultural” da maior parte da produção cinematográfica brasileira da época:

Para se compreender bem a história do cangaceiro Faustão, é preciso partir de uma questão antiga: como fazer o filme certo para conquistar o espectador? Se, por um lado, o neo-realismo italiano é o exemplo mais próximo (cronológica, cultural e economicamente) das possibilidades de fazer filmes sem montar o complexo industrial ao estilo americano (e o cinema livre do método de produção de grandes indústrias com frequência produz filmes de maior importância), é o exemplo também de que mudar os hábitos de uma platéia conquistada por esses filmes não é coisa simples (*Jornal do Brasil*, 27/05/1971: 02).

Essa também foi a opinião de Alex Viany. Quando escreveu sua crítica, intitulada “Faustão, a namorada e o grande desconhecido”, para o mesmo jornal no dia seguinte, comparou o filme de Coutinho com outro recém-lançado, *Minha Namorada*, de Zelito Vianna e Armando Costa. Viany ressaltou que os dois eram experiências que procuravam fazer cinema popular, apesar de *Faustão* ter sido o mais inteligente, por ter se aproximado do público popular com maior firmeza, sem subserviência, sem concessão barata. Além disso, o filme de Coutinho foi considerado um notável avanço em relação a *A Vingança dos*

Doze (1970), de Marcos Farias, o primeiro filme da série sobre cangaço produzido pela *Saga Filmes*, que havia pecado pelo excesso na tentativa dessa aproximação com o popular e pelo esquecimento da autoria:

Faustão, o segundo filme de cangaço produzido pela *Saga*, é um notável avanço sobre o primeiro, *A Vingança dos Doze*, de Marcos Farias. Seu autor, Eduardo Coutinho, é um cineasta conseqüente, que entra no cangaço depois de muito estudo e pesquisa. Por isso mesmo, há em *Faustão* uma legitimidade interna, que se sobrepõe a todas as possíveis incongruências de época, de motivação [mercadológica e não exclusivamente artística] para se fazer um filme no Brasil (*Jornal do Brasil*, 28/05/1971: 04).

Em 1973, Zelito Viana lançou *Os Condenados*. O cineasta contou com a colaboração de Coutinho no roteiro. Nessa função, ele trabalhou em *Lição de Amor* (1975), de Eduardo Escorel, e em *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto. Em 1975, por sua vez, ele vislumbrou uma nova possibilidade de “comunicação popular”: a televisão.

As dificuldades políticas e econômicas para se fazer cinema no Brasil colocou o jornalismo e, depois, a televisão no meio do caminho de Eduardo Coutinho. Em 1975, Coutinho trabalhava como copidesque no *Jornal do Brasil*, onde estava desde 1972. Primeiro, ele foi chamado para trabalhar no *Jornal Nacional*, mas a proposta não lhe agradou. O salário seria o mesmo, para um volume muito maior de trabalho. Mais tarde, com a proposta de receber o dobro, ele não recusou convite da *TV Globo*.

Paulo Gil foi o portador de um novo convite, para o *Globo Repórter*. Esse, sim, foi tentador e me pareceu irrecusável na época. Era para eu fazer na televisão um negócio que misturava o documentário de cinema com a reportagem de TV. Era um negócio muito novo para a época. Eu ainda não tinha mexido muito com documentário, achei interessante e fui. Mais do que uma oportunidade de voltar a filmar, era a possibilidade de ganhar melhor, de ganhar bem mais do que no jornal, mesmo sendo escravo. A *Globo* já era uma potência, uma grande empresa, e sabia deixar seus funcionários felizes no final do mês (entrevista ao autor, 16/10/2007).

Seus documentários para o *Globo Repórter*, exibidos em horário nobre, atingiram, sem dúvidas, um público bem maior do que qualquer outro filme anterior ou posterior àquela experiência. O cineasta concordou, mas ressaltou a dificuldade de trabalhar na emissora:

Hoje, eu faço filmes para uma minoria. Na época, a oportunidade de fazer filme para um público infinitamente maior era uma tentação e um desafio, tinha que lidar com um universo muito maior, inimaginável para o cinema. Mas, obviamente, a gente tinha que engolir muito sapo para fazer alguma coisa. Não era um trabalho fácil. Eu tive que adaptar muitos filmes estrangeiros e o diabo a quatro (entrevista ao autor, 16/10/2007).

A lembrança do cineasta sobre a entrada dele no programa remonta à transição de duas acepções de “cinema popular” – de revolucionário à comercial. Coutinho contribuiu para a produção dos dois sentidos, quando era membro do CPC e, depois, no início dos anos 1970, quando passou a dirigir filmes que, embora procurando “preservar a autoria”, utilizavam formatos consagrados pela indústria cinematográfica hollywoodiana como garantia de sucesso. Para ele, estava sendo mais interessante fazer um cinema que assumisse o desafio de agradar grandes audiências sem perder em qualidade artística numa década em que a lógica do mercado estava ocupando todos os espaços de produção cultural e elegendo a televisão como o principal deles. Como consideraram Alex Viany, José Carlos Avellar e Miguel Pereira em seus textos sobre *Faustão*, a atitude de Coutinho tinha sido a de aceitar a nova situação para que, dentro dela, pudesse realizar alguns “momentos autorais”.

Quando o questionei sobre o fato de documentários dele no *Globo Repórter* serem autorais, bastante incomodado, ele respondeu:

Autor? Essa coisa não existe. Em alguns momentos, parecia que eu tinha domínio sobre o que fazia. Mas só parecia. Era tudo permitido, negociado, chorado. Autoria na televisão, nessa ditadura do mercado que nós vivemos hoje, não existe. É uma autoria permitida e, se é permitida, não existe. Para ficar claro: o que tem hoje é uma ditadura de mercado tamanha que prejudica muito o jornalismo, mas que permite que o “Núcleo Guel Arraes” improvise, crie, invente. Mas isso é uma outra coisa, é uma vontade de discutir conceito, de tentar fazer uma televisão conceitual. Mas, no jornalismo, você não pode fazer isso. O jornalismo ficou muito preso ao mercado para poder se permitir qualquer tipo de inovação [grifos meus] (entrevista ao autor, 16/10/2007).

A ditadura de mercado a que Coutinho se refere corresponde à supremacia da lógica concorrencial e do individualismo social. A autoria, num contexto de recrudescimento da produção reificada, é mote para o existir, de certo modo, individual, já que a maioria dos produtos tem parecido cada vez mais constantemente os mesmos, indistinguindo-se. A

distinção também é um bem extremamente valorizado, porque raro. É ela quem produz a autenticidade, autenticada pela mídia e pelo mercado.

Em 1975, Coutinho começou a trabalhar na equipe carioca do *Globo Repórter*, numa casa na Rua Lopes Quintas, também no bairro do Jardim Botânico, mas fora do prédio da sede da *TV Globo*, na Rua Jardim Botânico, onde funcionava a Central Globo de Jornalismo. Para o cineasta, essa distância criava uma sensação de liberdade nos profissionais, mas, certamente, era uma liberdade vigiada e negociada. Nesse ano, foram exibidos *Um Americano no Nacional* e *Atletismo no País do Futebol*, seus primeiros trabalhos como diretor de televisão, que não correspondiam a um programa inteiro, mas eram uma das atrações do *Globo Repórter Atualidade*, que, normalmente, trazia outras três.

Em 3 de fevereiro de 1976, foi exibido *Seis Dias de Ouricuri*, o primeiro documentário do diretor a ocupar a faixa inteira do horário do programa. O filme sobre a seca na cidade do sertão de Pernambuco não pôde ser exibido às 21 horas, na época, horário do programa, mas às 23 horas. O cineasta lamentou o fato de a alteração no horário ter prejudicado a audiência:

Seis Dias de Ouricuri ficou pronto, mais ou menos, em janeiro de 1976, mas era para ser um filme só de dez minutos, como todos os outros do *Globo Repórter*, mas aí eu vim com um material extraordinário e falei com o Washington [Novaes] e com o Paulo Gil [Soares]: “Olha, eu não concordo com isso aí não”. E comecei a chorar, a pedir, a implorar, a exigir. Eu reclamei muito. Eu não ia deixar eles mutilarem meu filme. E isso foi muito engraçado, porque foi uma das raras vezes que o Armando Nogueira saiu do prédio da Vênus Platinada [na rua Jardim Botânico] e foi lá onde a gente ficava [na Rua Lopes Quintas], porque, como era tudo feito em filme, levava muito tempo para pegar, mixar e levar para ele. Então, ele foi lá a nosso pedido. Então, ele viu ao meu lado e do montador e disse: “Está liberado. Pode ir pro ar” (entrevista ao autor, 16/10/2007).

Quando explicou o porquê de a narração do documentário, por vezes, estar em oposição às imagens e aos depoimentos, Coutinho contou que escreveu um texto “bem leve” para contrabalançar as “imagens pesadas”, para que, assim, o filme pudesse ser aprovado na avaliação interna e não ter problema algum com a censura do governo, que mais se preocupava com o roteiro. Assim, ao mesmo tempo em que o cineasta estava aprendendo como trabalhar de acordo com as exigências do programa e da emissora, ele estava produzindo brechas para poder agir dentro do quadro de referências imposto.

Das imagens de *Seis Dias de Ouricuri*, o cineasta destacou um plano-sequência para confirmar que as opções estéticas são elas mesmas políticas:

Agora, o que quebra o padrão de jornalismo de lá é que você tem um plano extraordinário, que é o melhor plano que eu fiz em toda a minha vida, em que um cara conta para frente das câmeras que come raízes e tem mais três caras que aparecem dizendo que raízes já comeram e que o outro cara vai mostrando. Mas ele é um cara delicado, interessante. E é um plano de três minutos e dez segundos, um plano impossível de passar no jornalismo da época e ainda mais nos dias de hoje, mas não é porque fala de miséria, não é isso, é porque não passa, não passa; não se faz um jornalismo para contemplar, para refletir, mas se faz para a urgência, sob pressão. (...). É preciso saber lidar com a falta de liberdade. Lutar e saber manter algumas brechas é a verdadeira ação política que se pode ter ainda hoje. Como eu sempre digo, a forma é o conteúdo. É assim que eu faço política [grifos meus] (entrevista ao autor, 16/10/2007).

Essa declaração de Coutinho pode ser relacionada à definição bakhtiniana da ambígua relação de trabalho do artista com a linguagem: o artista liberta-se da língua na sua determinação lingüística não ao negá-la, mas graças ao seu aperfeiçoamento imanente (BAKHTIN, 1990: 50). Nesse sentido, o artista como que vencesse a língua devido a seu próprio instrumento lingüístico, aperfeiçoa-a lingüisticamente, obrigando-a a superar a si mesma. Esgarçar-se, assim, a língua dentro dela mesma e com ela mesma. É por isso que o papel do artista (mas também do profissional engajado) é lutar por brechas no intuito de produzi-las dentro do sistema de signos de que faz parte e a que está submetido histórica e coletivamente, e não natural e individualmente. Nem enunciado nem enunciador são possíveis, são vivos, sozinhos, isolados. Diante de tudo isso, entendo que, embora o relato de Coutinho priorize o “eu”, existiram, como mostrei no capítulo 3, outros envolvidos (diretores, profissionais, colegas, críticos) na colaboração e na negociação constitutivas da luta pela superação do sistema: pela produção, manutenção e afirmação de brechas.

Depois de *Seis Dias de Ouricuri*, Coutinho dirigiu, nesse mesmo ano, *Superstição* e, no posterior, *O Pistoleiro da Serra Talhada*, em que conversou com um amigo de Lampião e com outras pessoas que conviveram com o cangaceiro em sua cidade natal. Em 1977, o cineasta ainda dirigiu *Café com Leite, Pão e Manteiga* (sobre a qualidade dos alimentos consumidos pelo brasileiro), no ar, em 29 de novembro, e *Uauá*. Exibido em 20 de dezembro, esse documentário acompanhou as ações do Ministério da Saúde para resolver a situação de calamidade pública instalada naquela cidade do interior da Bahia, a pouco mais

de 130 quilômetros de Juazeiro, no Ceará. Para a região, a seca havia trazido um grave problema social: por causa da desnutrição, milhares de crianças estavam morrendo. Privilegiando as imagens e os depoimentos de moradores de diferentes classes e posições sociais (o prefeito, o médico, a professora da única escola, trabalhadores rurais, donas de casa, crianças) sobre a situação da cidade, a equipe do filme limitou a interferência do narrador externo, Sérgio Chapelin, e para guiar a história se valeu de trechos da composição improvisada de um repentista local (MILITELLO, 1997: 83-84). “Foi uma solução extraordinária colocar aquele homem fazendo repente. A gente tirou o locutor e fazia a história ser contada por eles mesmo, com o jeito deles, mas sem deixar de ter a condução da história que a direção da *Globo* pedia tanto pra gente”, lembrou o cineasta.

Exibido em 22 de agosto de 1978, *Theodorico, o Imperador do Sertão* não contou com o narrador externo. Assim ele recordou a conquista:

Eu fui chamado para fazer o documentário, depois de o Henfil ter sugerido a pauta, porque, na época, ele morava em Natal e sabia das coisas que o Theodorico fazia. Eu já tinha escutado histórias sobre o Theodorico, ele era famoso, bem famoso. Eu soube de uma história, quando fui ao Nordeste, que me deixou muito instigado: um contrato de trabalho que dizia o que cada trabalhador podia ou não fazer dentro da propriedade dele: uma escravidão! Foi aí que o Paulo Gil me chamou para fazer esse filme, porque ele sabia que eu geralmente fazia o Nordeste, que eu gostava de fazer Nordeste. Eu tinha uma certa autonomia. Para certas coisas que me mandavam, eu falava: “Isso eu não faço”. Eu dizia: “Eu sou escravo aqui, mas isso eu não faço”. Tanto que eu fiz uns cinco “globo repórteres” sobre o Nordeste, e esse daí era uma maravilha, entrava no meu esquema. O *Theodorico* foi o grande feito. No *Theodorico*, eu consegui tirar o locutor, algo absolutamente extraordinário para o programa. Eu deixei pro Theodorico o *off*, pra ele falar tudo. Aí, não ia precisar de Sergio Chapelin, nem de Cid Moreira. (...). Mas não ia ser assim. Eu só percebi que tinha que ser assim durante as filmagens. A equipe toda ficou hospedada na casa dele e, quando a gente saiu, no primeiro dia de filmagem, ele veio com a gente. Numa das primeiras cenas, na casa de um dos empregados dele, eu comecei a fazer algumas perguntas, mas as pessoas não respondiam direito. O Theodorico interveio e começou a fazer as perguntas. Foi aí que a gente viu o que deveria ser o filme (entrevista ao autor, 16/10/2007).

Sobre a relativa autonomia de Coutinho no *Globo Repórter*, Maurice Capovilla explicou que o prestígio acumulado pelo cineasta ao longo de sua carreira lhe permitiu realizar esporádicos filmes pessoais, mesmo quando o programa passou definitivamente a se submeter à Central Globo de Jornalismo:

A partir de 1975, o programa já havia começado a ser dividido em três blocos recheados por diferentes reportagens, o que só fez aumentar com o passar dos anos. O Coutinho, como tinha um certo prestígio, ficava de fora daquelas confusões todas e permaneceu fazendo essas coisas pessoais e esporádicas, mas sem domínio sobre o todo como a gente tinha na *Blimp Filmes* por causa do Guga e do Boni (entrevista ao autor, 06/02/2007).

Exu, uma Tragédia Sertaneja, exibido em 16 de janeiro de 1979, um documentário sobre a briga secular das famílias Sampaio e Alencar, também contando com texto assinado pelo diretor, apresenta a força do relativo na autonomia:

Exu é que é o pior; é de quando já não dá pra fazer mais nada. Os outros cineastas começaram a deixar o programa, o Paulo Gil começou a perder força e a aceitar tudo que o Armando e o Boni queriam. Foi um período bem mais difícil e confuso para trabalhar e isso se repercutiu nesse filme. Em *Exu*, eu não tinha nada. Todos os caras morreram. Não podia deixar ninguém para fazer o *off*, para uma personagem. Num modelo de reportagem, isso era impossível, isso não tinha como ser feito, de maneira alguma. Não podia deixar os planos longos que fiz, tive que picotar tudo, porque eles queriam agilidade e estavam irredutíveis nisso. Mas, além desse, eu tinha outros filmes menores que fazia e que tinham alguns poucos momentos interessantes, em que conseguia escapar do padrão e só, e mais nada. Não podia mais fazer nada (entrevista ao autor, 16/10/2007).

Os próximos trabalhos de Eduardo Coutinho anunciados pelo jornal *O Globo* foram em funções diferentes da de diretor. No dia 1º de maio de 1979, o documentário *Os Doces Palhaços da Tela* (sobre os melhores comediantes do cinema mudo) contou com o texto assinado por ele e edição de Mário Pagés; *O Desafio do Sexo* (sobre o problema da mulher como atleta) teve texto, edição e direção divididos por Antônio Menezes, Eduardo Coutinho e de Washington Novaes e foi ao ar em 26 de junho; exibido em 31 de julho, *Drácula e sua corte diabólica*, com texto de Coutinho, dedicou-se à história de Vlad Drácula, príncipe romeno, imortalizado na literatura e no cinema; em 21 de agosto, foi apresentado *Zico ou Sócrates?*, com texto do cineasta; *O Crime de Búzios*, texto e edição de Eduardo Coutinho e Washington Novaes, exibido em 16 de outubro, focalizou a morte de Ângela Diniz; e *A Nação dos Romeiros*, de 27 de novembro, teve texto e edição do cineasta e documentou as maiores manifestações religiosas coletivas do Brasil (*O Globo*, 01/05/1979: 07; 26/06/1979: 40; 31/07/1979: 46; 21/08/1979: 38; 16/10/1979: 42; 27/11/1979: 42).

No dia 12 de agosto de 1980, foi exibido *Portinari, o Menino de Brodósqui*, um documentário dirigido pelo cineasta sobre o pintor modernista. O filme, porém, não foi unicamente biográfico, mas também centrou parte de sua atenção nas pessoas que não eram famosas e que moravam na cidade de Brodósqui (*O Globo*, 12/08/1980: 38). Um ano depois, dividindo a direção com Antônio Menezes, Eduardo Coutinho, Jotair Assad e Washington Novaes, Coutinho prestou um tributo ao maior expoente do Cinema Novo com o documentário *Glauber Rocha: morto/vivo*, exibido no dia 27 de agosto de 1981 (*O Globo*, 27/08/1981: 44).

Sobre esses trabalhos e sobre os próximos que fez até 1984, o cineasta resumiu:

No fim, eu fiz uns cinco ou seis programas inteiros e só. Isso durou até 1979, em 1979 pirou tudo e pirou muito. Em 1981, quando a equipe do programa se mudou para o prédio [da sede da *TV Globo*], o programa passou a ser feito em vídeo, e trouxeram os repórteres e aí acabou de vez, acabou mesmo. Eu fiquei lá só para terminar o *Cabra* mesmo, não me preocupava mais com nada, só com o *Cabra*, não queria mais saber de nada, fazia o que me mandavam e pronto. De 1974 a 1978, mais ou menos, ainda tinha coisa boa sendo feita. Depois, complica tudo. Afrouxa a ditadura militar e começa a do mercado que é bem pior (entrevista ao autor, 16/10/2007).

A permanência do cineasta na emissora se explica pela vontade que ele tinha de desenvolver seu primeiro longa-metragem documental. No final da década de 1970, Coutinho se engajou na retomada das filmagens de *Cabra Marcado para Morrer*. Para ter independência na sua realização, era preciso ter dinheiro e o salário como funcionário do *Globo Repórter* garantia-lhe essa tranquilidade para continuar o projeto. Tendo a maioria das cenas rodadas entre fevereiro e março de 1981, o filme contou com o financiamento da Embrafilme e com a direção de produção de Zelito Vianna. A montagem ficou sob a responsabilidade de Eduardo Escorel e foi iniciada na moviola ociosa da *TV Globo* nos finais de semana.

Quando justificou a presença de Eduardo Coutinho no *Globo Repórter*, mesmo depois das mudanças, Walter Lima Júnior disse:

O Coutinho não gosta de falar muito disso, mas não foi só a montagem do *Cabra* que foi feita na *Globo*. O *Cabra* ressurgiu na *Globo*. Quando o Paulo Gil mandava o Coutinho pro sertão, pro Nordeste, não era só por mandar, não era à toa, tinha mais coisa ali. Quando o Coutinho ia pra lá, ele reencontrava as personagens do filme dele, ouvia história, procurava saber das pessoas, filmava... Eu posso falar isso, porque eu testemunhei. Eu fui testemunha (entrevista ao autor, 03/01/2008).

Além dessa apropriação infra-estrutural, a participação de Coutinho naquele programa motivou a troca do gênero do filme da ficção para o documentário e condicionou as escolhas de formato. Para mim, o cineasta avaliou: “A televisão tinha uma agilidade que o cinema não tinha. A televisão fazia assim e o cinema não fazia. Eu usei essa experiência para filmar o *Cabra*”. A respeito dessa influência, o crítico de cinema da *Folha de S. Paulo* Sérgio Augusto escreveu o artigo “O cineasta repórter da emoção” e considerou a atuação de Coutinho como jornalista, na revista *Visão*, depois na *Realidade*, no *Caderno B* do *Jornal do Brasil* e, principalmente, nos nove anos no *Globo Repórter*, como fundamentais para o êxito de *Cabra Marcado para Morrer*, um documentário que se vale de uma “atualidade jornalística”, estando “em cima dos fatos”, mas que não perde a ternura e contemplação estética, “próprias do cinema” (*Folha de S. Paulo*, 02/18/1984: 78).

Na televisão, Eduardo Coutinho aprendeu a fazer documentário e começou a exercitar uma capacidade de filmar a relação com o outro, de entrevistar e de se envolver com o entrevistado (LINS, 2004b: 20), mas também a formatar os procedimentos de construção da imagem de si mesmo em toda entrevista que realiza em cada filme e a sua subsequente projeção (JORGE, 2007). Desse modo, observa-se que os procedimentos de valorização da imagem do povo também é a valorização da imagem do cineasta com artifícios que permitem uma aparente naturalidade da entrevista, a transmissão de sensação de “verdade” popular e a tentativa de mostrar uma intimidade entre entrevistado e entrevistador.

Mesmo que essas duas estratégias estético-discursivas existam amalgamadas, uma tem sido silenciada em detrimento da outra. Ainda no programa global começou a ser largamente construída, reconhecida e legitimada, assim como individualizada, a competência do cineasta de dar acesso aos sentimentos mais íntimos das personagens, por ser capaz de escutar os outros com carinho e tirar deles os depoimentos mais verdadeiros e emocionantes possíveis.

Nas seções seguintes, ao estudar *Seis Dias de Ouricuri*, *Theodorico*, *o Imperador do Sertão* e *Exu*, *Uma Tragédia Sertaneja*, discuto como se estruturam os documentários dentro daquele processo de envolvimento do cineasta com a televisão.

4.2. *Seis Dias de Ouricuri*

Seis Dias de Ouricuri é um filme em conflito. Locução, imagens e depoimentos não estão sempre em perfeita harmonia. São elementos narrativos que não se somam, construindo um sentido único e acabado. Ao contrário, as fricções que deles resultam se presentificam em diferentes e, por vezes, contraditórias construções da realidade.

O documentário começa com uma ilustração que localiza no mapa do Brasil a cidade de Ouricuri, situada no Sertão do Araripe, interior de Pernambuco. A voz em *off* de Cid Moreira inicia:

Ouricuri a 620 quilômetros do Recife foi o lugar onde os problemas sociais gerados pela seca se concentraram. Ouricuri tem 60 mil habitantes, dos quais 12 mil vivem na zona urbana. A cidade não tem o serviço de telefones interurbanos nem rádio, tem apenas o serviço de alto-falante e o cinema que todos os dias convidam o público a ver velhos filmes com o apelo de uma sirene insistente.

Concordando com esse texto, são selecionadas imagens do impacto da seca na cidade. A câmera passeia por árvores esturricadas, pelo gado magro, faminto, pela cidade, por entre seus moradores, pela miséria. O narrador enfatiza a gravidade da situação:

A falta de água tornou-se aguda. Perderam-se as colheitas. A maioria dos trabalhadores nem mesmo pôde plantar para a sua lavoura de subsistência. Na cidade, a seca já faz parte das preocupações cotidianas da população. Em socorro dos flagelados, o Governo interveio e criou, inicialmente, duas frentes de trabalho. Mas, no dia 15 de janeiro, as tensões continuavam no ar.

Não eram no ar que continuavam as tensões, mas no cotidiano. Apesar de o texto, ressaltar o socorro dos governos Federal e estadual, organizando frentes de trabalho no município, coordenadas pela SUDENE (Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste) e por mais oito órgãos estaduais, entre eles, a CODECIPE (Comissão de Defesa Civil de Pernambuco), a COMAPE (Companhia de Mecanização Agrícola de Pernambuco) e o DEPA (Departamento de Portos e Açudagem), os candidatos relatam as confusões (brigas e conflitos, lutas de foice, depredação) decorrentes da busca por serviço nas frentes. Além disso, um dos recrutados reclama que há trabalho, mas não há comida: “Enquanto a gente tá comendo, a gente tem esperança, mas sem comer a gente não vai. Se não comer, a gente não serve”.

O depoimento de outro flagelado, que partiu de sua cidade quando soube da frente de trabalho em Ouricuri, confirma a calamidade: “Deixei a família com esperanças, esperando em casa e passando necessidade, com fome. Panela com dois ou três dias que não ferve, sem ter o que comer”. Logo depois, outro imagina que a dinâmica do recrutamento seria pautada pelas relações pessoais: “A gente tem que procurar no pé da conversa mesmo”, resumiu. Outro desempregado concorda, acrescentando uma descrença no abastecimento de comida: “Não tem nada em casa, meus filhos estão tudo em casa esperando, com fome, né? Eu também não comi nada hoje. (...). Dizem que vai chegar...”. Mesmo assim, a locução de Cid Moreira exalta a ação do Governo, apesar de reconhecer algumas falhas: “A intervenção do governo chegou na hora certa. Mas, nos primeiros dias, as duas primeiras frentes tiveram que lidar com a falta de ferramentas e a irregularidade no abastecimento de comida e de água. Além disso, o número de trabalhadores era superior às estimativas”.

Nos primeiros minutos de *Seis Dias de Ouricuri*, percebe-se a existência do padrão do *Globo Repórter*: a narração, a associação justa e direta entre som e imagem (o que é dito aparece; é referendado pela imagem), a ausência do diretor no vídeo e os planos de duração média (nem tão curtos como no telejornalismo diário e nem tão longos como no cinema). Além disso, os usos do som direto e de planos mais longos (tremidos por causa da câmera na mão) conferem ao filme um efeito de “tempo real” e de “ao vivo”, enfim, de atualidade, ao mesmo tempo em que possibilitam uma abertura para a imprevisibilidade. Diferentes pessoas (flagelados e representantes do Estado ou da Igreja) vão construindo em frente à câmera os modos como vivem, lamentando-se, revoltando-se, relativizando.

O representante da frente de trabalho comenta que não há mais vagas, porque não há comida, mas que, mesmo assim, deveria continuar cadastrando os candidatos para não gerar mais confusões. Ele conta que havia recebido ordens para alistar todo “o pessoal que chega” para que não faltasse ocupação para ninguém. “O problema maior é que alimentação que ia chegar hoje não chegou ainda e o trabalhador recrutado reclama”, diz ele, que não é tomado como o responsável pela situação, mas lhe é permitido apontar o Estado como culpado.

Em seguida, outro trabalhador mais revoltado dispara: “Se a comida chegar, nós fazemos o serviço”. Nesse momento, as imagens endossam esse depoimento, aparecem

vários rostos desolados e alguns homens trabalhando na mineradora. Um dos recrutados expõe a situação, mostrando uma cumbuca com um punhado de grãos de feijão e contestando o fato de o peão precisar de trabalho:

Há esse tanto de feijão aqui pra modo de cinco companheiros comerem, tá compreendendo? Falta arroz, falta farinha, falta carne, falta sal, falta querosene, falta óleo, falta de todos os mantimentos. O peão, todos falam, que ele precisa trabalhar, mas ele também precisa de mantimento para se alimentar, tá compreendendo? Nós estamos comendo esse tanto de feijão e nossa família em casa? Não estamos aqui comendo esse tanto de feijão e nossa família em casa...? Tem pai de família com cinco, com oito, com dez [filhos] e não tem nada. Pra gente chega, pode ser que chegue a comida, mas a gente não tem como ir levar pra nossa família, não pode.

Na cena seguinte, o mesmo representante concorda, afirmando que o principal problema era que havia menos comida para os correspondentes dias previstos de trabalho. Um raro plano (até para o jornalismo televisivo da época) sem cortes de três minutos e dez segundos, posto logo em seguida, é exemplar de que a fome vitimava os moradores daquela cidade, sujeitando-os a comerem raízes que, tradicionalmente, só eram comidas por bois ou por porcos. Agachado e cercado por outros moradores, um deles ensina como preparar batata de umbuzeiro, algo que só havia comido em outro período de seca, em 1958, e revela que ainda não comera batata de parreira – “a comida mais miserável” -, apesar de já ter se alimentado com mucunã (uma trepadeira, parasita de árvore):

A gente come essas coisas todas não é porque a gente acha bom ou gosta. A gente come essas coisas, porque é a precisão que obriga. O gado não come isso aqui, isso aqui quem come é (sic) os porcos. Os porcos chegam na beira do rio, onde tem uma batata dessa rasa, ele fuça, fuça, fuça até comer ela, mas gado não come. Isso aqui também é comida pra porco. O porco chega debaixo do pé do umbuzeiro, fuça, fuça, fuça até que arranca ela, dá com ela debaixo do chão e come. Essa daqui [mucunã] é comida de gado. Mas nenhuma dessas comidas é necessária para a gente comer. A gente só come, quando a fome, como se diz, quando a gente se vê obrigado, quando não tem condições nenhuma de comer outra comida, não tem de maneira alguma, a gente se obriga a comer essas comidas tudinha. A necessidade obriga o sujeito a comer. Eu comi por necessidade.

Assim, o documentário foge ao estereótipo do sertanejo ignorante e alienado, necessitado de um interlocutor (o diretor, o repórter, ou o narrador, alguém esclarecido) para poder existir. Ele sabe falar e pode falar. O homem, em primeiro plano, tem desenvoltura e “voz própria”, não necessitando do *off* ou de ininterruptas perguntas para

atestar a veracidade do discurso relatado. A fuga ao estereótipo é uma luta contra diferentes tipos de representação que estabilizam um conjunto de acepções reiteradas e perniciosas de traços identificadores de um indivíduo e de seu grupo, promovendo um combate ao preconceito e à opressão a partir de “imagens positivas” contrárias às imagens dominantes e injustas (SHOHAT e STAM, 2006: 289). Sendo assim, maior do que a vitória formal dessas imagens é a política: abrir espaço e dar tempo para que um homem do povo de Ouricuri represente a si mesmo e o mundo em que vive.

Além da distância das práticas midiáticas dominantes, essa cena demonstra a existência de uma clivagem em relação à tematização nos filmes do Cinema Novo das personagens sertanejas, mas também as faveladas e suburbanas, ora como ignorantes e despolitizadas, ora como rebeldes primitivas e revolucionárias, capazes de mudanças radicais, como nos filmes de Glauber (BENTES, 2007: 191-192). Enquanto a ênfase na alienação daqueles se justificava pelo entrecruzamento com o nacionalismo que costurava o tecido que sustentava e, de certo modo, unificava a produção cultural da época (RAMOS, 1983: 75), em *Seis Dias de Ouricuri* a política é do imediato, motivada por aquela situação de urgência. Longe de revolucionária, a fala da personagem, endossada pelo documentário, cobra soluções localizadas e específicas para a seca daquela cidade, contra o descaso do governo e da elite local.

No entanto, como naqueles filmes, há uma oposição entre o sertão cruel e o litoral paradisíaco. A miséria não aparece como exotismo, como uma miragem num país em pleno desenvolvimento econômico e que, dessa maneira, projetava a sua imagem. O que o filme faz é mostrar que tudo isso é o Brasil. Mesmo assim, nesse ponto, percebe-se que o Estado era o salvador, mas que também era o responsável pelo abandono daquelas pessoas. É essa negligência que está sendo colocada como provocadora daquela situação. Mesmo que o texto do documentário, feito pelo diretor posteriormente, ressalte a intervenção e o socorro do Estado, as imagens e os depoimentos mostram que as ações não eram suficientes. É latente uma crítica à realidade brasileira, que, em tempos de “Brasil grande”, era marcada pela fome, pela pobreza, pela injustiça social.

É preciso frisar também que, durante o governo Geisel, quando esse filme foi exibido, o “milagre econômico brasileiro” já não existia mais, apesar de haver a crença na capacidade moral, espiritual e material de o país se tornar uma grande potência. Essa crença

deveria se sobrepôr às insatisfações que àquela época se avolumavam, o que não traduzia o “espírito modernizante” que animava e arrebatava os setores médios e da elite brasileira de outrora (FICO, 1997: 83). Nessa época, por exemplo, as relações com a Igreja, por conta da prisão de diversos membros do clero, e com a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), que havia se tornado uma “ativa adversária” do regime militar, complicaram-se e promoveram uma desestabilização do governo pelas vozes dissonantes da sociedade civil (SKIDMORE, 2004: 354-369). É nesse quadro, portanto, que um filme produzido para um programa da *TV Globo*, associada àquele regime, estava lembrando que a modernidade não havia chegado para todo o povo brasileiro.

Depois daquele plano, a narração de Cid Moreira informa, sobre as imagens de umas poucas barracas e poucos transeuntes, que as feiras foram fracas na cidade, porque a maioria dos agricultores teve medo de haver saques e preferiu não expor suas mercadorias. Apesar da alarmante notícia, o narrador conta que houve outras ofertas de emprego aparecendo.

Diante de um aglomerado de pessoas, um homem oferece trabalhos para aqueles que tenham carteira de trabalho e documento de identidade na construção de uma barragem, mas avisa que não há nenhuma garantia para a família, só há almoço, salário de 748 cruzeiros e a viagem para o local da obra. Emocionado, um flagelado desempregado diz: “A gente tem que trabalhar na construção mesmo, porque a nossa família está se acabando. Eu tenho sofrido muito, tenho tido muito trabalho, muito trabalho”. “Tem trabalho, mas a gente não pode deixar os nossos filhos morrerem de fome”, disse outro morador. “A gente trabalha e trabalha, e precisa do mantimento”, reclamou mais um do atraso do fornecimento de comida.

Mais tarde, o contratante afirma que vai procurar pessoas interessadas em trabalho em outras localidades vitimadas pela seca, já que naquela cidade só duas haviam se inscrito. Muitos moradores de Ouricuri não tinham condições de pagar para obter os documentos e não queriam deixar as suas famílias abandonadas naquela situação.

Nesse momento, abre-se um espaço para ouvir o outro. Sem aparecer diante da câmera, o diretor permite que a população tome a frente da câmera e fale da situação de fome e miséria que está passando. É assim que se forma também um espaço para a reflexão

dos telespectadores e de interação deles com aquele universo, de pessoas reais e não de números de pesquisa.

Depois de anunciar a paralisação do trabalho por falta de comida e da iminência da de água, a narração comemora, dando a sensação de um final feliz para os conflitos, endossando a posição do governo:

Finalmente, no meio da tarde, chegaram os caminhões trazendo mantimento e dinheiro. Ao mesmo tempo, os trabalhadores foram redistribuídos para formarem mais duas frentes. Com isso, o número de habitados dobrou para três mil pessoas e, agora, cada um vai trabalhar mais perto de sua casa.

O diretor, no entanto, deslegitima a narração com os depoimentos. Um dos recrutados critica a quantidade de alimentos fornecidos: “O cara com uma turma de 27 homens receber um quilo de arroz, um quilo de feijão e dois quilos de farinha, um pacote de café. Isso é feira? Isso é muito pouco para cada um”. Ele ainda completa: “Mantimento de família não tem, não tem”. Outro ainda vai à frente da câmera para pedir que a equipe do programa “tome providências” para resolver aquela situação.

Nesse ponto, então, o documentário coloca como questão o fato de o povo ter de falar por ele mesmo, com a sua voz, sem a mediação de autoridades. As vontades do povo não eram as mesmas que as das autoridades, mesmo que elas quisessem que fossem. Enquanto se impõe a condução narrativa do texto em *off*, as suas imagens se esforçam para promover a sua denúncia, para dar voz, enfim, aos excluídos. Em seguida, para revelar a situação, aparecem imagens de caminhões trazendo muitos trabalhadores para a cidade, mesmo que não houvesse comida suficiente para tanta gente. Em outro momento, um homem vai às lágrimas ao lembrar que abandonou suas terras para poder trabalhar em Ouricuri, não tem mais dinheiro para voltar e passa fome, mesmo empregado.

A imagem seguinte é a do pôr-do-sol, do fim de um dia, do fim das incertezas e da chegada de uma nova esperança, trazida pelo Estado. Para reforçar isso, o locutor comenta, lembrando da festa organizada pela população para a comemoração do dia de São Sebastião, padroeiro da cidade:

Aproveitando o dia de descanso ou trabalhando, autoridades e comerciantes, todos da cidade e forasteiros, todos estão de certa forma unidos pelo tema da estiagem. A crise ameaçava prejudicar o brilho dos festejos do dia de São Sebastião, padroeiro da cidade, que previa nos dias seguintes, no final da novena, um baile e uma procissão solene.

Diferente do que esteve presente nos depoimentos dos flagelados que entendem o período como de seca, o texto da locução toma o momento como de estiagem, assim como conceberam as autoridades locais. Ao perguntar ao coordenador da frente de trabalho sobre o resultado da ação, ele afirma que, durante estiagens como essas, é preciso investir nas regiões mais atingidas para que se evite o acréscimo da já intensa migração nordestina para as regiões Sudeste e Centro-Oeste do país, confirmando, assim, que a ação do Estado estava exclusivamente sendo feita “em socorro dos flagelados”, como havia anunciado o narrador.

Ao entrevistar o padre da cidade, Eduardo Coutinho aparece no filme sentado de frente para o entrevistado (algo que não havia acontecido em nenhum outro momento desse documentário) e pergunta para ele sobre a situação da seca no município. O depoimento do padre oferece uma reprodução, em menor escala, da desigualdade social entre a cidade e o campo no Brasil. Em Ouricuri, também havia uma cidade rica e um campo pobre, em que a primeira era pouco (ou quase nada) afetada pela seca.

A situação da seca no interior do município é horrível, porque as pessoas estão arranjando água para beber e para os animais a mais de 18 quilômetros. Na cidade também tem essa mesma falta d'água, muitas barragens construídas aqui pertos já estão secas já, acabaram a água completamente. O povo na cidade sofre menos, porque cada um já tem a sua atividade já determinada, alguns são funcionários federais, municipais ou estaduais e outros, empregados no comércio. Então, com chuva ou sem chuva, eles já têm o seu ordenado certo.

Apesar da ciência da situação da cidade, uma outra autoridade, sentado à mesa de seu escritório, comenta que, além da agricultura de subsistência, Ouricuri era o maior produtor de mamona do estado de Pernambuco e que a instalação de mineradoras estava incrementando o progresso da região. Outro homem, confortável numa cadeira de balanço, reluta em afirmar que se trata de um período de seca, mas acaba reconhecendo que a maioria dos pequenos agricultores estava passando fome. Ao deixá-lo falar sem ser interrompido, o diretor consegue essas contradições em sua fala, demonstrando a inconsistência e o interesse da construção que ele faz dos acontecimentos:

Em relação à questão da seca, eu posso lhe assegurar que, até a data de hoje, ela ainda não está caracterizada como seca. Apenas a estiagem prolongada provocou um dano na economia dos pequenos agricultores, que representam cerca de 90% da população rural do município. Existe um primeiro plantio que vai do período de novembro, dezembro a janeiro. O pequeno agricultor precisa dessa primeira safra, porque é dela que tira o alimento, o feijão. Para, então, posteriormente, quando viver o

inverno [período com raras chuvas], após fevereiro, ele dispor desse feijão, após essas primeira chuvas. Para, então, se alimentar, durante o inverno propriamente dito, que vai de março até julho. Como não existiram essas primeiras chuvas, 90% dos agricultores de nosso município estão passando fome.

Para enfatizar essa condição de desespero, em seguida, o delegado do município conta que aquela situação havia levado muitos moradores à loucura: “Não há nenhum caso de homicídio e de crimes devido à seca, à falta d’água, mas há um aumento de loucos, de doentes mentais por causa dela. A perspectiva de calamidade começa a aumentar cada vez mais. Os loucos têm que ficar presos, porque não há estrutura de camas nos hospitais”. Esses “doentes mentais”, segundo o delegado, vindos de Recife, retornariam à capital para dar continuidade a seus tratamentos.

Por sua vez, o médico do hospital de Ouricuri, na varanda de uma casa, informa que as muitas doenças ocorridas na cidade eram por conta da desnutrição e da “falta de cultura sanitária da população”, mas que esse período de estiagem não havia alterado o número de óbitos e de internações. “O sertanejo, além de sofredor, ele é um forte, porque, além de ser um desnutrido por falta do poder aquisitivo, ele tem uma forte resistência orgânica. Talvez isso seja devido a viver aqui respirando esse ar livre, fora das neuroses das cidades grandes”, conclui ele, acreditando que aqueles problemas seriam superados pela própria natureza – heróica e romantizada – daqueles homens.

Sobre a imagem de um sol ardente, o narrador informa que o céu não havia agraciado a cidade com nenhuma gota de chuva e que as promessas ao padroeiro da cidade eram o último recurso. Todavia, no quinto dia em que a produção do programa estava lá, durante 23 minutos, choveu em Ouricuri, informou a voz em *off*. As imagens, então, mostram “a alegria prematura de muitos”, porque “tudo não passou de uma chuva fina”, apesar de a população acreditar em outros indícios e em sua fé em São Sebastião.

Essas cenas inauguram uma outra temática do documentário: a esperança que o povo de Ouricuri deposita em sua fé contra a seca. Um dos moradores da cidade conta que a superação dos tempos de “grande seca” é comemorada com uma grande queima de fogos, e que os habitantes que tenham alguma posse colaboram com a oferta de agradecimento aos santos.

A cena seguinte é a de uma igreja lotada de fiéis participando de uma missa. Lá, os pobres (todos mestiços, exceto o padre) rezam por dias melhores e lamentam a situação em

que se encontram. A câmera passeia por rostos sofridos de homens, mulheres e crianças emudecidos, enquanto o som ambiente é de um coro de mulheres entoando um cântico religioso.

Um corte. A música não é mais sacra. É rock'n'roll. É “Vou Morar no Ar”, da banda brasileira A Casa das Máquinas, sucesso dos anos 1970. As pessoas não são mais sofridas e mal-vestidas; elas são ricas, bem-vestidas e sorridentes. A noite da elite de Ouricuri era animada por um baile. Uma grade separa das pessoas comuns a alegria daquela festa; elas só observam. Dentro, os ricos dançam como se bailassem no ar, livres e inatingíveis; como num oásis no deserto, lá não há problemas. As questões da terra não os afetavam. Alienados, airados, sem preocupações, eles (todos brancos) desfilavam as suas belas roupas, jóias e adereços. É um luxo tamanho que destoa da pobreza da maioria daquela população. Não muito distante da pobreza estava a riqueza. A cena nos faz lembrar de trechos do filme *Simão do Deserto* (1965), de Luis Buñuel, em que Simão (Claudio Brook), um homem que acreditava ser um profeta e resistia aos desejos carnis, parecendo viver no século XV, de forma inusitada, é levado por um avião para uma discoteca de Greenwich Village do século XX, em que ele experimenta diferentes prazeres mundanos.

Em *Seis Dias de Ouricuri*, esse encontro de elementos totalmente distintos e conflituosos (a pobreza e a riqueza; a mestiçagem e a branquitude; a consternação e o regozijo), que remete a um embaralhamento, justaposição ou distorção de sinais e ícones de épocas e classes díspares, assume conotações específicas. Os ricos não têm voz. Culpados por aquela situação, eles não se penalizam; pelo contrário, divertem-se. Assim, o diretor encampa a posição dos heróis do documentário – os flagelados –, tomando a câmera como o olhar deles.

Nesse momento, mais evidentemente, percebe-se como a consciência do autor sobre o mundo está dando acabamento à consciência dos flagelados e dos acontecimentos, conferindo uma posição para o todo da obra, o que marca o ativismo e a iniciativa do autor, nesse ato de “contemplação-ação”, como nos diria Bakhtin (2003: 22-23). Ativa e eficaz, a contemplação daquela cena excede às visões daquelas personagens, que são concebidas como passivas, perplexas e extasiadas diante da realidade que queriam (mas não poderiam) ter.

Por não haver crédito para os nomes de nenhuma das pessoas entrevistadas, para as indicações das falas, o “autor-contemplador” permite a existência do seguinte sistema classificatório de personagens: para as autoridades, seus cargos, quando for possível sabê-lo, e para a população pobre de Ouricuri ou das cidades vizinhas, flagelado, recrutado, candidato, trabalhador. Num certo sentido, o documentário trabalha com dois “tipos sociológicos” – os pobres e os ricos, os que viviam a seca e os que relatavam a estiagem – que operam narrativamente como antagônicos. Ainda há um tipo intermediário – do representante das frentes de trabalho – que, assim como os ricos, falam mais sobre os flagelados do que sobre si mesmos, existindo para confirmar as tensões sociais locais e a opressão dos pobres e para conferir àqueles a concretude que inexiste nos tipos abstratos e gerais (BERNARDET, 2003: 24).

Logo depois daquela cena, a tela é preenchida por uma carroça levada por um burro adentrando o centro da cidade vazio, com alguns carros abandonados e sem pessoas. A narração informa que, pouco antes de a produção do programa, deixar o local havia chovido, renovando, assim, as esperanças da população. “Já faz 33 anos que eu toco aqui na festa de São Sebastião, mas nunca numa festa fraca como essa, mas Deus ajudou, está dando uma chuvinha que vai fazer tudo melhorar na santa paz de Deus”, disse um dos músicos da banda de Ouricuri, que ainda pediu para tocar uma música em homenagem ao finado coronel Anísio, que, como ele comenta, havia sido por muito tempo chefe da região.

Depois de todos os preparativos, a procissão acontece. Carregando a estátua do santo, a população entoava orações pedindo ajuda divina e lota as ruas da cidade. A voz de Cid Moreira, em cima da imagem de noite de lua cheia brilhante num céu escuro, encerra a leitura do texto da narração do documentário, elaborado por Eduardo Coutinho:

O dia do santo terminou. A lua cheia domina o céu. Esperando sempre o melhor, o povo de Ouricuri continua confiando na mudança do tempo, nos sinais das árvores e dos insetos, nas lendas e superstições. Mais que tudo, eles confiam sempre na ajuda de Deus.

Essa eterna confiança em Deus tem um duplo significado: o de mostrar a fé daquele povo e o de apontar que ela pode funcionar como uma forma de imobilismo e de manutenção da dominação social. Essa postura se aproxima e se distancia das dos filmes do Cinema Novo dos anos 1960. Em *Seis Dias de Ouricuri*, a denúncia da alienação e passividade do povo em relação ao enfrentamento das questões sociais está subentendida e

diluída: não é o que está no cerne do propósito do filme. *Viramundo*, de Geraldo Sarno, e *Opinião Pública*, de Arnaldo Jabor, por exemplo, trabalham as manifestações religiosas como instrumentos privilegiados da promoção da alienação. *Opinião Pública* apresenta as práticas religiosas numa longa sequência – uma missa carismática, cenas de macumba, a curandeira Isaltina e seus seguidores – para aferir o quanto a classe média estava inerte e voltada para suas próprias questões, submetendo-se, assim, ao domínio da classe dominante. *Viramundo* também entende a religião como uma manifestação cultural orientada para a manutenção da ordem vigente, quando concebe migrantes nordestinos em São Paulo como incapacitados de agir e transformar-lhes a realidade. A liberdade da classe média e do povo só seria conquistada com uma tomada de consciência e um conseqüente combate às instituições como a Igreja e o Estado.

Viramundo e *Opinião Pública* estavam restritos, em geral, a teses e idéias pré-concebidas, uma vez que, apesar de mostrarem o encantamento dos diretores com seus temas, confirmam suas crenças na objetividade da câmera, na sua capacidade de registrar a realidade como ela é (BERNARDET, 2003: 15-39). Embora os documentários façam uso da “câmera na mão” (uma diretriz adotada por muitos cineastas brasileiros à época), existe uma prisão às “verdades absolutas” da narração em *off* e não a uma maior profundidade no relacionamento com as pessoas entrevistadas como o outro recurso técnico possibilita. Diferente daqueles filmes, em *Seis Dias de Ouricuri*, a postura do diretor é menos violenta (no sentido de menosprezar a cultura popular sem dar voz ao povo para promover uma vontade imediata de mudança social nos espectadores) e utiliza aquele recurso para descentralizar a locução com vistas a outro fim.

Por causa dessa opção, enquadra-se numa mudança de paradigma: do “modelo sociológico” ao “modelo antropológico”.⁶⁹ *Seis Dias de Ouricuri* é um documentário de convivência. Ele não parte do princípio de que a sua missão é comprovar pesquisas científicas, mas é baseado na relação do diretor com os entrevistados, algo que não seria possível se a equipe do programa tratasse o tema como havia sido inicialmente proposto na pauta, traçando uma rota da seca na região do Sertão do Araripe em seis dias. Essa opção,

⁶⁹ Artur Autran (2004), ao comparar *Maioria Absoluta* (1964) com *Nelson Cavaquinho* (1969) e *Partido Alto* (1976-1982), todos dirigidos por Leon Hirszman, percebe que, desde o final dos anos 1960, vinha recrudescendo “a questão do outro” no documentário, de tomar o entrevistado como sujeito e não como objeto. *Nelson Cavaquinho* não tem locução, apenas depoimentos, e *Partido Alto* conta apenas com uma “sutil locução” de Paulinho da Viola, bem distante da “voz do saber” presente em *Maioria Absoluta*.

certamente, tornaria o filme superficial. Foi no convívio com aquelas pessoas e com suas histórias que se adensaram as críticas aos problemas sociais.

Porém, ao tornar mais evidente, na narração, a opinião que estava implícita na orquestração dos depoimentos, o filme apresenta mais uma causa para aquela situação precária, além do abandono do Estado e do desdém da classe dominante local. Enfim, o que se vê é uma crítica, apesar de tímida, ao conformismo do povo como obstáculo para a mudança social. Sem o engajamento popular, somente a ajuda de Deus não resolveria o problema. Nesse sentido, há um certo resquício das utopias do romantismo revolucionário de décadas anteriores: conscientizar o povo de sua situação, inflamando-o com o desejo de transformação.

Entretanto, em *Seis Dias de Ouricuri* não é tão latente a necessidade de enclausurar o sentido como garantia da criação de uma arma de luta política como foi feito em *Viramundo* e *Opinião Pública*. A variedade de posições dos entrevistados foi tomada, no ato de filmagem e de montagem, como uma forma de exercitar um ceticismo em relação ao Estado militar, algo pouco comum para um programa em rede nacional e na *TV Globo* da época (LABAKI, 2006: 67), apesar de ao mesmo tempo contar com os elementos do modelo de documentário que era adotado pelo *Globo Repórter*, enfatizando as entrevistas e contando com a narração onisciente do locutor, ainda que ela tenha servido para a existência de contrapontos entre o narrado, o mostrado e o falado.

4.3. Theodorico, o Imperador do Sertão

Neste documentário, há uma relativa liberdade formal que o permite ser realizado sem voz *off*, sem um volume exacerbado de depoimentos e prescindido dos planos curtos, que caracterizavam a maioria dos documentários do *Globo Repórter* até aquele momento. O filme é centrado apenas em uma personagem. A narração pertence inteiramente ao político e latifundiário Theodorico Bezerra. Este tipo de condução da narrativa era extremamente rara nos documentários brasileiros realizados no período, especialmente na televisão (LINS, 2004b: 22), uma vez que eles ora se organizaram a partir do texto narrado pelo locutor-personagem, ora pela sucessão de entrevistas realizadas pela personagem-diretor. Essa é uma tendência que se consolidou nos “documentários etnográficos”

brasileiros nos anos 1990, quando houve uma maior preocupação em se deixar construir a realidade a partir do “ponto de vista [do] nativo” (MONTE-MÓR, 2004: 115).

Naquele momento, no limiar dos anos 1970, foram realizados filmes como *Os Queixadas* (1978), de Rogério Correia, *Greve! e Trabalhadores: Presentes!* (1979), de João Batista de Andrade, *Greve de Março* (1979), de Renato Tapajós, *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1979), de Sérgio Toledo e Roberto Gervitz, *Linha de Montagem* (1982), de Renato Tapajós, e *ABC da Greve* (1979-1990), de Leon Hirszman. Todos esses são documentários que tratam da entrada de novos atores sociais em cena: os trabalhadores operários engajados e conscientes de suas causas. Nesse sentido, o documentário, ao contar com o próprio Theodorico construindo o seu mundo deu ao filme, de quase 50 minutos de duração, uma especificidade singular na produção audiovisual da época. Um integrante da elite rural fala sobre a sua vida e sobre a relação com seus empregados.

O documentário começa com imagens de Theodorico passeando por entre os canaviais de sua propriedade. Depois, a câmera começa a se aproximar. Ele está sentado na escada de uma das residências do local e se apresenta:

Estou aqui na propriedade de Irapuru, mas eu nasci em Santa Cruz, daqui a 30 quilômetros, em 1903, no dia 23 de julho. De forma que eu sou um homem da agricultura, um homem da agricultura, um homem do campo, e gosto da vida no campo, gosto da vida no campo. Agora, me falaram lá em Natal, perguntando se eu aceitava ser televisionado. Eu estranhei porque realmente eu não era um homem da altura, da vaidade, nunca escrevi. Mas aceitei, fiquei satisfeito, e vieram me televisionar. Estou gostando, porque eles vieram dentro da simplicidade, televisionando o gado, a agricultura, conversando com os moradores e também me fazendo certas perguntas, mas dentro de uma simplicidade. É que todos nós gostamos da atenção. Não há quem não goste de um agrado e eu gosto!

Em seguida, há uma imagem do alto que mostra a grandiosidade e a imponência da fazenda. Em *off*, Theodorico declara que a palavra que mais se aplica a ele é “fiz”: “Fiz açude, fiz estábulo, fiz escola, fiz estrada (...). Incessantemente, repete: “Fiz, fiz, fiz, fiz, fiz”.

Um corte. Sentado à mesa de seu escritório, trajando uma camisa social branca e uma gravata preta, fazendo jus à distinção de um político-latifundiário, Theodorico defende o seu projeto de vida:

Uma das coisas que é mais necessária a todos nós é ter o seu princípio de viver, é acordar cedo, andar ligeiro e conversar pouco para não perder tempo. O conversador perde tempo e gera inconvenientes. Tanto é assim que o senhor viu [se dirigindo a Coutinho] na propriedade todos aqueles dizeres que servem como lição e advertência.

Passeando por uma das paredes que conta com alguns desses escritos, enquanto o major⁷⁰ fala da existência deles, a câmera enquadra um: “Ninguém, até hoje, se imortaliza por ter sido preguiçoso”. Depois acompanhada da voz em *off* de Theodorico, focaliza: “Amigos são todos eles como aves de arribação: se faz bom tempo, eles vêm, se faz mau tempo, eles vão”. Aqui, ele começa a justificar a sua doutrina para o sucesso e cobra de seus empregados “pouca conversa e trabalho, trabalho, trabalho”.

É evidente nessa fala a legitimação de um dos pressupostos básicos do capitalismo. A eficiência é resultado do esforço de um trabalhador dedicado e individualista, sempre apto a cumprir as ordens do patrão e não se importar com a manutenção de laços afetivos comunitários. Afinal, o trabalho vem em primeiro lugar. Só ele pode trazer a ascensão social, a propriedade privada e a liberdade. Em proporção diferente da que era obtida nas corporações capitalistas, o trabalho rural também deveria se basear no individualismo e na hierarquização. O diferencial era que o poder se centralizava nas mãos de um único homem que passava a ganhar ares de gestor.

Na cena que vem depois, o fazendeiro se revela uma pessoa bastante viajada que conheceu países da América, da Europa, da Ásia e da Oceania. A câmera passeia pelos souvenirs que ele trouxe de todos os lugares que visitou. O momento é interrompido pelo som de uma sanfona, entoando uma das músicas sentimentais que adora. Música, para ele, tem de falar de amor. Theodorico se diz um apaixonado.

Logo depois, o romantismo dá lugar à pornografia. Admirado e orgulhoso, o major mostra fotos de mulheres seminuas que prega nas paredes de um dos aposentos de sua casa. “Olha só para isso! Quem é que não gosta de ver isso? Todo mundo gosta”, comenta ele, apontando para uma das fotos. Aproximando-se de sua favorita, ele dispara: “Veja os seios bonitos dessa menina. Olha...!”, diz, voltando-se para a câmera.

⁷⁰ Assim como o título de coronel, o de major é legado das patentes concedidas pela Guarda Nacional aos latifundiários do nordeste no século XIX.

“O pranto da mulher abranda o coração do homem”, um dos muitos dizeres espalhados pelo local, inicia a próxima cena. Theodorico vai falar sobre a relação entre os sexos. Numa postura extremamente conservadora, ele não titubeia em afirmar que é natural que o macho tenha a necessidade de ter mais de uma fêmea. Como argumenta: “Na natureza, é assim”. Então, ele conclui: “Fica claro que um homem consegue dar conta de oito mulheres”.

Adiante, enquanto Theodorico em *off* fala que é um homem sem aptidão para as artes e se define como alguém que sabe administrar, a câmera se fixa em mais um dizer: “O cargo, a posição, transforma os homens”. Temos mais um momento de exposição da ideologia que legitima a ordem vigente. Se só o trabalho pode trazer mudança social, os empregados da fazenda deviam trabalhar cada vez mais e melhor.

Como podemos perceber, as estratégias do diretor para retratar os indivíduos como contraditórios, são de oposição. Ele opõe o homem conservador ao gestor, o romântico ao viciado em pornografia, o patrão arbitrário ao preocupado com as condições de vida dos empregados. Esses dualismos podem parecer limitadores, mas podem ser vistos também como pistas de que o coronelismo no nordeste brasileiro é bastante complexo. Essas diferentes facetas do coronel são constitutivas da personagem, que não se opõem pura e simplesmente, mas forma um todo. O filme não encerra a diversidade de posturas numa única, mas participa desse processo incessante e incompleto de construção.

Ao apostar nisso, o documentário não defende o tipo de estrutura de dominação que Theodorico representa, mas busca entender a exploração social de pobres por ricos, em sua potência, ou seja, no interior das diferentes relações e práticas que nele são engendradas, na simpatia e na autoridade do latifundiário, na benevolência e no ressentimento dos camponeses. É assim porque não naturaliza as funções e as concepções do opressor e do oprimido, mas procura tomá-las no seu fazer, em seu cotidiano, materializando, dessa forma, as várias posições em disputa e não idealizando uma única e definitiva. *Theodorico, o Imperador do Sertão*, ao se assumir como um fragmento material daquela realidade, e não ela toda, aumenta a força de sua crítica.

Na cena que segue, aparecem imagens do major sendo preparado por empregados para desfilar. “Enquanto os militares desfilam com as suas armas, eu desfilo com meus bois”, compara Theodorico. Uma vez por ano, em festa, os habitantes organizam o desfile

dos produtos da fazenda, puxados pelo som da banda do lugar. Muitos passam. Por último, com farda de gala, Theodorico aparece montado em seu cavalo para saudar seu povo. Acompanha esta imagem a voz do major afirmando que todos os moradores têm um quadro em sua casa com uma lista de regras que dão condições para que elas possam viver na fazenda. Ele as enumera:

É proibido aos moradores dessa propriedade: andar armado; tomar aguardente ou qualquer bebida alcoólica; jogar baralho ou qualquer outro jogo; fazer feira em outra localidade que não seja Irapuru; casar ou trazer pessoas estranhas à fazenda; sexto: usar instrumentos de trabalho como arma; sétimo: brigar com seus vizinhos ou outra qualquer pessoa; oitavo: fazer quarta doente; nono: fazer baile sem consentimento do proprietário; décimo: criar seus filhos sem aprender a ler e escrever; onze: falar mal da vida alheia e doze: inventar doença para não trabalhar.

Sob os olhares atônitos dos moradores de uma das casas da fazenda, ele lê no quadro a observação final das regras que criou: “O morador que não cumprir os mandamentos terá 24 horas para deixar a sua casa e esta fazenda”. Eduardo Coutinho pergunta ao major se a observação é cumprida no caso de alguém burlar as regras. Para responder, Theodorico se vira para uma das moradoras e pergunta: “Há tempo você está aqui? Por que vocês não saem daqui?”. Ela se conforma: “Há 29 anos. Aqui eu tenho de tudo, só saio daqui pro cemitério. Se ele me mandar embora, eu tenho que voltar para aqui mesmo. Não tem jeito. O jeito é morrer aqui mesmo”. Theodorico recebe a resposta com um sorriso de iluminar o rosto.

A felicidade com o conformismo da moradora nessa cena é uma denúncia e uma consagração ao mesmo tempo e em diferentes medidas. Denuncia a falta de perspectivas que aquela mulher tem ao estar “presa” àquela fazenda, em que não tem casa, nem terras. Só as tem enquanto for força produtiva, se não for uma trabalhadora “conversadora” ou “preguiçosa”. Denuncia a imobilidade, a impossibilidade de mudança presente em propriedades que lembram o sistema de colonato, agora, sob a aparência de um moderno sistema de administração. E consagra, sem deixar de acusar, o novo coronelismo que aparece nas imagens e nos diálogos, em que velhas formas de exploração se mantêm, se atualizam.

Afirmando que é responsável por ter criado a zona mais desenvolvida do Rio Grande do Norte, Theodorico toma o microfone e manda uma mensagem para os

moradores, repercutida por caixas de som para os quatro cantos da propriedade: “Aqui, você tem uma feira para vender. Nessa feira, você vende as suas mercadorias. Aqui, você não paga aluguel. Aqui, você não paga imposto nenhum. Você não paga aluguel nenhum. Tudo é de graça para você. Isso é a nossa propriedade”.

Enquanto ele fala isso, a câmera mostra imagens da feira em que os moradores comercializam o excedente do que produziram para a subsistência em barracas de madeira. A câmera passeia pelos rostos assustados dos moradores e pelos produtos que estão sendo vendidos. Quando ela vai se misturando aos outros moradores que compram na feira, ouve-se a voz em *off* do major disparar: “Nós aqui somos aproximados do socialismo!”. “As vacas nos pertence e o leite é deles. A gente tem que se adaptar. A realidade de hoje não é a mesma de 20, 30, 40 anos atrás”, continua.

Num dos momentos mais interessantes do filme, temos a definição do próprio Theodorico sobre a sua política na fazenda. Um “aproximado do socialismo” que havia se tornado tal pelas forças de seu tempo. Ele dá a entender, diferente do que as cenas têm mostrado, que vive numa “comuna”. As contradições nas representações sobre si mesmo e as tensões entre as imagens do filme e as imagens evocadas pelo major conferem ao documentário uma dialética constante em busca de uma síntese difícil, se não impossível.

Nesse trecho, a dita aproximação de Theodorico do socialismo, assim como o seu vício com a pornografia, são incoerentes com o padrão ideológico e moral imposto pelo regime militar brasileiro. Embora isso ocorra, não significa que o major seja um opositor ao regime. Pelo contrário, é um de seus colaboradores, já que colabora para a manutenção da ordem social vigente e não só da política. No filme, essas características são enfocadas para mostrar uma certa incoerência, mas não para narrar uma verdadeira contradição. Ela é só aparente. Nos fundamentos, Theodorico e a ditadura, ou melhor, Theodorico e o capitalismo conservador brasileiro, estão unidos na preservação da exploração da maioria dos homens por poucos, ou até por um único, déspota e soberano.

Theodorico usa os alto-falantes para entreter os empregados. Conta as histórias de suas muitas viagens. São exibidas mais lembranças e fotos dos momentos. Logo depois, a câmera focaliza a frase escrita na parede do local: “É proibido aos moradores dessa propriedade: andar armado e jogar e jogar baralho”. Perguntado por Coutinho sobre o

porquê de tantas regras, o major apela às teorias raciológicas - e evolucionistas – consolidadas no Brasil no século XIX:

Eles são atrasados. A nossa origem no Nordeste é do africano, é do índio, é do caboclo. Não é como do Sul, que é do francês, do alemão, do italiano, do estrangeiro, que tem uma compreensão mais alta, e quando passa para ser imigrante no Brasil, já vem com as suas idéias mais adiantadas.

Depois de passar pelo subdiretório do Partido Social Democrata (PSD) em Irapuru, o diretor e sua equipe, guiado por Theodorico, dirigem-se para a região em que muitos do empregados da fazenda moram, perto da usina de açúcar. Ao dar voz aos moradores, o filme ganha ainda mais complexidade. O major conduz a maioria das conversas. Ele ouve a reclamação de um dos moradores: “A gente tem pouca terra, aumentaram muito o preço das coisas, do açúcar, da carne”. Compreensivo, Theodorico sugere que ele crie galinhas e, depois, afirma: “Cada menino que nasce é mais comida”. O pai de 10 filhos entende que a sua situação é precária por causa da quantidade de filhos que teve. Em seguida, o filme mostra três meninos bem magros sentados e olhando apreensivos para a câmera. Logo depois, de ouvir as lamúrias de outro morador, ele ensina: “Quem vive numa rede só prosando não produz. Vocês têm que plantar batata, milho, feijão, algodão. Vocês têm que acordar cedo, andar ligeiro, conversar pouco pra não perder tempo. Eles disseram que você é o que mais conversa aqui na propriedade”.

É preciso pontuar uma interessante ambigüidade na focalização do subdiretório do PSD. Mesmo sendo simpático defensor do regime militar, a manutenção do prédio do partido mais de treze anos depois da extinção dos partidos políticos brasileiros em 1965 pelo governo persistia, de certo modo, na paisagem como um monumento, uma lembrança da democracia. Persistiam também, quase que independentemente do sistema político, a exploração e a desigualdade sociais.

No filme, em seguida, Theodorico entrevista um de seus vaqueiros que há 30 anos trabalha para ele e pergunta o porquê de ele ainda continuar lá. O major ouve a seguinte resposta: “Eu acho que é bom, para mim, morar aqui. Morando aqui é melhor do que morar com outro. Para que procurar outro se não pode dar certo?”. Neste momento do filme, estão mais evidente as utopias que o constituem. A desigualdade na distribuição de terras é um dos mais graves problemas sociais do país. O filme faz parte das esperanças da coletividade em relação à reforma agrária. Ao entrevistar um antigo morador que já havia trabalhado na

fazenda por 30 anos, percebemos mais claramente a presença deste elemento utópico: “Morar na terra dos outros é sujeito a tudo, a muito aborrecimento. Aí, eu comprei uma casinha e hoje em dia estou morando no que é meu”.

Além da contestação da ordem, o trecho também funciona no documentário como legitimação do mundo do trabalho produtivo e lucrativo criado por Theodorico. Quando ele conversa com um morador que está há 40 anos trabalhando na fazenda, dá o seguinte conselho: “Como eu já te disse, você deve fazer um empréstimo num banco, comprar uma propriedade para você.” O morador escuta, com um olhar triste de um rosto castigado pela excessiva exposição ao sol, sem muita esperança de conseguir sair da propriedade, a conclusão a que chega o major: “A mim não me cabe ficar com vocês como escravo a vida inteira”.

Adiante, sentado em frente a uma casa de um morador, ele comenta:

Nós estamos aqui numa propriedade. Vejam esta casa: como é uma casa modesta, uma casa simples. Mas o homem que mora nesta casa sente-se satisfeito. Tanto é assim que vocês vêem aqui tudo é tranqüilo. Olha o porquinho e o cachorrinho dormindo ali. (...). O galo cantando satisfeito, alegre e feliz. Olha a galinha. Que beleza de galinha! Quem planta e cria tem alegria. Ele planta o algodão, planta o milho, ele planta o feijão; ele cria o porco, ele cria a galinha, ele cria o cachorro. (...). Essa é a felicidade daqueles que têm o direito de plantar e criar. Eu digo sempre: quem planta e cria tem alegria. (...) Aqui não há nada, só se morre de velho.

Enquanto o major fala da felicidade dos homens naquela residência, a montagem faz um comentário. Aparece um plano-sequência mostrando as expressões tristes da família do morador enfileirada. Essa decisão, tomada durante o processo de montagem, teve o objetivo enfaticamente de contradizer o que o fazendeiro falava, desmascarando-o diante do espectador. O recurso reforça a gravidade e o absurdo do mundo como é concebido pelo próprio Theodorico. Na montagem, o diretor interveio para deixar mais evidente a sua visão em relação à temática.

Até esse momento, como estamos vendo, o tipo de construção narrativa de *Theodorico, o Imperador do Sertão* remonta, de certo modo, à forma shandiana presente, por exemplo, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, operando uma “hipertrofia da subjetividade”, atributo do narrador, e não do autor, como bem descreve Sérgio Paulo Rouanet (2007). Assim, enfoca-se a soberania do capricho, a volubilidade e o constante

rodízio de posições e pontos de vista de Theodorico (“[Eu] estou aqui na minha propriedade de Irapuru”). Como no livro de Machado de Assis, o narrador deste documentário também comenta “ações repreensíveis, mas tenta neutralizá-las, praticando ou fingindo praticar ações louváveis, ou seja, abrindo uma janela, depois de ter fechado outra, para com isso ‘ventilar’ a consciência” (ROUANET, 2007: 51).⁷¹ O próprio narrador-personagem, ao permitir que se veja o mundo com seus olhos, está possibilitando que se entenda as suas ações a partir da imaginação de sua “vida interior”. Assim, como se pode perceber, aquele artifício usado reduz a relativa autonomia entre o diretor e o entrevistado, dificultando a polifonia descrita por Bakhtin (2005) em relação ao romance de Dostoiévski: a possibilidade de a voz de Theodorico ser ouvida em sua força e sonoridade, com sua entonação própria, para que ela mesma seja a responsável pela implosão do mundo que está sendo construído. Assim, é deixada de ser produzida uma “mímesis interior”, de olhar o sistema de opressão existente de dentro do outro, para olhá-lo de fora, fazendo-lhe um acabamento e desconstruindo-lhe o mundo como imaginara.

Essa opção, a partir do choque de dois planos que criam um novo significado, que não é expresso em termos visuais, que provoca na mente do espectador reflexões decorrentes da dialética entre preceito e conceito, idéia e emoção (STAM, 2006: 57), remonta, de certo modo, à “montagem intelectual” ou “dialética” (uma evidente inspiração no materialismo dialético de Marx) proposta por Sergei Eisenstein em filmes como *A Greve* (1924), em que são justapostos planos consecutivos que mostram cenas de um matadouro de bovinos e a repressão da polícia czarista aos grevistas. A intenção é a de que os planos funcionem na relação entre tese e antítese, cuja síntese será possível com a participação do espectador que poderia confirmar a posição preestabelecida pelo diretor.

Nesse momento, o documentário não trabalha a “ligação” entre os planos como maneira de estabilizar a narrativa fílmica, mas a substituiu pelo “conflito”, escapando ao encerramento dos planos em relações de causa e efeito e tomando a interrupção como elemento narrativo fundamental, o que é, portanto, uma forma de exigir uma colaboração

⁷¹ Prática derivada da obra de Tristram Shandy e herdeira da sátira menipéia (assim como a literatura de Dostoiévski), como conta Rouanet (2007: 30), no Brasil, a forma shandiana foi teorizada por Machado de Assis: “Segundo as indicações de Machado, diríamos que é uma forma caracterizada (1) pela presença constante e caprichosa do narrador, ilustrada enfaticamente pelo pronome de primeira pessoa (“eu, Brás Cubas”); (2) pela digressividade e pela fragmentação (obra difusa, não-linear); (3) pelo tratamento especial, fortemente subjetivo, dado ao tempo (os paradoxos da cronologia) e ao espaço (as viagens); e (4) pela interpenetração do riso e da melancolia.

ativa do espectador na produção de sentido. Esse uso remonta ao que Eduardo Coutinho definiu como característica fundamental do Cinema Novo, em 1962, em entrevista para Alex Viany sobre o primeiro *Cabra Marcado Para Morrer*, como mostrei na primeira seção deste capítulo.

O recurso é, então, uma significativa lembrança de um passado cinematográfico em que, para conscientizar o público, tinha mais validade a denúncia explícita do que a implícita, que combinava com um tempo pós-revolucionário, de “documentários revisionistas”, em que importa mais “ouvir a voz dos outros” do que tomar a intervenção do diretor como índice da verdade dos fatos (SHOHAT e STAM, 2006: 399). Por isso, seria desnecessária tal montagem, já que “o que há de grave e absurdo” na organização do mundo segundo Theodorico é exposto de forma bem mais contundente por ele mesmo, sem intervenções dessa natureza (LINS, 2004b: 29). Enfim, essa interrupção na fabulação de Theodorico é o momento em que o diretor deixar de parecer que está vendo através dos olhos do major para assumir a sua posição, buscando um distanciamento das atrocidades presenciadas para dar acabamento à personagem. O outro deixa de ser conhecido, torna-se estranho.

Apesar disso, no todo do filme, esse desmascaramento não tem a intenção de conceber o Theodorico como o “diabo do sertão”. Isto porque a opção do cineasta não foi a de criar de uma personagem que represente o coronelismo repleto de rígidos traços típicos-socias. Na medida em que o próprio major, que nas conversas com Coutinho, com seus empregados e amigos vai construindo a realidade e fundamentando a sua razão de ser, sem que o filme precise resumir a sua posição por meio de uma comprovação, de uma busca pela verdade, com avaliações conclusivas, sobre o que é dito e visto, temos uma nova realidade – complexa – sendo construída, porque narrada. Então, a neutralidade do documentarista só existe como efeito ilusório, como um estratégia para apagar a toma de posição – a subjetividade –, deixando a personagem falar como se fizesse por si própria, sem interferências e enquadramentos. Isso não existe. No entanto, a produção desse efeito estratégico objetiva construir a imagem de um diretor-ouvinte de um documentário da alteridade, mas também das minorias. É nessa fissura que a posição é tomada.

Aquela tentativa didática de desvendar para o público que naquela fazenda existia exploração social e de destacar o posicionamento crítico do cineasta em relação ao

ponto de vista de sua personagem o documentário não associa Theodorico à vilania e o “povo”, ao sofrimento digno dos heróis. Theodorico até chora quando fala da grave doença que levou sua mulher à morte. São incoerências que não justificam a exploração, mas existem e estão presentes na figura do major e no seu ato de dominar.

Enfim, Theodorico é, sobretudo, um tipo de coronel que emerge e se modela no trânsito entre o apogeu do coronelismo e seu rápido declínio. Projeta o perfil de um “novo coronel”, despido das características anteriores de truculência, jaguncismo, desacato às autoridades constituídas que lhe estorvassem os propósitos particulares, vestindo-se de uma roupagem mais ajustada ao figurino da época que transcorre – pacifismo, moradores desarmados, colaboração às instituições governamentais –, exercendo um controle que não era só pela força física, mas pela sedução e pelo medo do poder.

Por tudo isso, essa interrupção na fabulação de Theodorico além de confirmar a ordem vigente (o poder da política dos coronéis), implica a cristalização de um resíduo utópico – o povo deveria ter, efetivamente, espaço para falar com a sua própria voz sobre a sua experiência, que não deveria ser unicamente concebida pelo coronel. A imagem daquela família enfileirada e cabisbaixa diante da autoridade do fazendeiro, que conta que todos em sua propriedade são felizes, é mais do que um desmonte de sua concepção. No fundo, é a apresentação da visão de mundo dominante como *uma* visão de mundo. Está, assim, também implícito o desejo de dar os meios para que o povo use e propague suas concepções da realidade, que, normalmente, são silenciadas por não encontrarem espaços para serem ouvidas.

Mais à frente, o documentário ainda mostra a autoridade de Theodorico, que obriga os empregados a votarem nos candidatos de seu partido, continuando a antiga prática de voto de cabresto. “Eu não quero que more na minha fazenda aquele que não for eleitor”, diz ele ao cineasta. Logo depois de uma oração de Frei Damião, Theodorico toma o microfone e lembra a todos:

Vocês não têm um automóvel para me emprestar. Vocês não têm dinheiro para me dar. Vocês não têm vaca para eu tirar leite. Vocês não têm um cavalo para eu andar. Mas o voto vocês têm. Se você não tem voto para me dar, porque eu conversar com você? Pra perder tempo?

Theodorico faz questão de tirar a foto de cada um dos moradores que não tem título e pretendem fazê-lo. Para ele, é o momento de ficar cara a cara, de conhecer, todos os

moradores. Continuando a falar sobre a sua vida, ela diz que precisa do voto para viver e que até os 80 anos pretende se dedicar à política. Nas suas lembranças sobre o encontro que teve com Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek, ele afirma que “na política ficar contra o governo é errado” e ensina como faz política: “Se alguém pede um emprego a gente dá, política é assim”.

“Eu falei, dentro da maior simplicidade, o que eu sentia. Eu disse o que achei que estava certo, a verdade, a realidade, do que é a minha vida e a maneira como eu vivo”. E com essas palavras termina o filme. Theodorico aparece sentado no mesmo lugar em que aparece na abertura do documentário, o que demonstra que lhe foi solicitado introduzir e concluir o filme. Tal estratégia, certamente, teve a finalidade de romper o padrão *Globo Repórter* em que o locutor oficial narra toda a história. O documentário, além de escapar do padrão, conseguiu expor elementos complexos na relação entre o dominador e seus dominados.

4.4. *Exu, uma Tragédia Sertaneja*

Um plano curto na abertura. Numa imagem captada em cores, uma mulher numa varanda, acompanhada por Luiz Gonzaga no acordeom, canta com alegria. Todos riem. Logo depois, em preto e branco, aparece um cortejo fúnebre, lotando as ruas de Exu. Na primeira semana de setembro de 1978, quando a equipe iniciou as filmagens, foi realizado o funeral de Zito Alencar, mais uma das vítimas da briga entre as famílias. O diretor entrevista os parentes da vítima. Uns cobram por paz, outros querem vingança. É este clima de rivalidade que marca a primeira parte de *Exu, uma Tragédia Sertaneja*. A voz *off* de Sérgio Chapelin aumenta a tensão:

Há 30 anos os Sampaio e os Alencar se matam em Exu, impunemente. A briga tem motivações políticas, exasperadas por um código de honra que prescreve a vingança privada como forma de justiça. O saldo até agora é de 12 mortos: 7 Alencar e 5 Sampaio, sem contar os vários atentados. Numa cidade arrasada pela violência, há uma esperança: a conciliação em torno de Luiz Gonzaga, o filho mais ilustre da terra, que construiu um hotel na cidade e prepara a instalação de um açougue e de uma pequena indústria de feijão.

O narrador continua:

Este foi o último enterro a contar pontos no sinistro saldo de mortes das famílias Alencar e Sampaio. O morto é José Aires de Alencar, o Zito,

prefeito de Exu, assassinado em 12 de maio deste ano [1979]. Em 1949, Zito Alencar, então, com 18 anos, foi o autor do primeiro assassinato do ciclo. Depois disso, fugiu para a Paraíba, onde até trocou de nome. Zito voltou há dois anos para se candidatar e se eleger prefeito. Não governou mais do que 15 meses. Tombou em frente da farmácia São José, vítima de um pistoleiro.

Durante essa fala, a câmera passeia por entre as pessoas que acompanham o caixão sendo levado à frente e, mostrando o clima de tensão da cidade provocado pela rivalidade entre as duas famílias, enquadra as armas que alguns homens têm em mãos. Logo depois do fim da locução há uma cena em que a testemunha do crime, um funcionário da farmácia, conta que viu quando o prefeito entrou em sua caminhonete e, antes de partir, tomou dois tiros na cabeça. Mais um corte. Perto do carro em que aconteceu o crime, o segurança que estava com Zito Alencar no momento em que foi baleado, diz que um outro rapaz que estava com eles também levou um tiro. Mais um corte. Outro homem detalha a trajetória da bala que havia atravessado o rosto da outra vítima. Outro corte. Retorno à cena anterior. A testemunha acredita que aquele se tratava de um trabalho profissional. O pistoleiro havia também conseguido escapar das treze balas disparadas pelo segurança do prefeito.

Mais um corte. Imagens de um amontoado de repórteres numa delegacia. O locutor informa: “Dias depois, o pistoleiro foi identificado por Fernando Alencar. Era Gerson Lins, o Joinha, preso na cadeia de Juazeiro do Norte, no Ceará, onde gozava de um regime especial, saía e entrava quando queria”. A câmera focaliza o acusado que, quando perguntado por uma repórter sobre o mandante do crime, afirma que fora contratado por Sampaio Peixoto. Aparece a fotografia do mandante tomando conta da tela. Joinha, logo em seguida, revela quanto havia recebido pelo crime e comenta que ser pistoleiro é uma sina. Mais uma vez, o locutor informa que, depois dessa confissão, Joinha desmentiu tudo o que havia dito, porque estava sob forte tortura no momento.

Independentemente disso, ainda na noite do enterro, os filhos de Zito tinham outras preocupações: queriam vingança. Uma repórter, sem aparecer diante das câmeras, conseguiu a seguinte resposta de um deles, que, esboçando um sorriso, falou: “Bem, isso aí a gente não pode dizer assim, porque são coisas do momento, né? Mas Deus é que sabe o que é que a gente vai fazer”. Uma filha, em seguida, não titubeia, ao ser perguntada se a família desejava vingança: “Vamos, sim. Queremos. Vamos querer vingança, porque nós

sabíamos que ele não temia a morte, temia a seca e a fome. Era a única coisa que ele temia. Queremos vingança”.

Um corte. A imagem é em cores e iluminada pela intensa luz do sol. Na porta de sua casa, uma jovem toda de preto é perguntada por Eduardo Coutinho o porquê de ela estar de luto. Goretti diz que é por causa do assassinato de seu irmão de 21 anos. Sem tardar, sobre as imagens de um carro metralhado, de uma espingarda e de um homem armada na porta de uma fazenda, a narração em *off* informa que a moça era irmã de Ernani Araújo, amigo dos Alencar, que no início de junho, foi morto quando passeava de carro com mais três jovens da família Saraiva, que era base da oposição em Exu, e se aproximou da fazenda de José Peixoto de Alencar, cujo filho, Dário, chefiava um grupo de familiares que defendia, pesadamente armados, a propriedade contra um eventual ataque dos Sampaio.

Depois disso, José Carlos Sampaio, junto com seus dois filhos pequenos também, escapou de uma emboscada a tiros, realizada por dois rapazes que trabalhavam para a família Alencar. Mais tarde, em agosto, mais um atentado. José Sampaio Peixoto, quando vinha de carro de sua fazenda, foi atingido por dois tiros no rosto e, mesmo operado, ficou com muitas dificuldades para falar. A acusação desse crime recaiu sobre Guilherme e José Augusto de Alencar, respectivamente, filho e genro de Zito. Naquele mesmo mês, José Ulisses de Alencar, secretário da Prefeitura, também sofreu um atentado em frente à mesma farmácia em que Zito foi morto, mas conseguiu sair com vida. O secretário disse que havia sido uma emboscada, já que as pessoas que o atacaram não teriam condições financeiras para ter uma arma. A cada momento que o texto se referia a um desses acontecimentos, imagens correspondentes eram colocadas.

Quando *Seis Dias de Ouricuri* e *Theodorico, o Imperador do Sertão* foram produzidos, eram desejados pela direção do programa e da emissora, assim como pela imprensa produções documentais que prescindissem à presença do repórter e enfocassem temas nacionais, notadamente sertanejos como *O Último Dia de Lampião*, de Maurice Capovilla, *A Mulher no Cangaço*, de Hermano Penna, e *Antônio Conselheiro e a Guerra de Canudos*, de Guga Oliveira. Já, quando *Exu, uma Tragédia Serteneja* foi produzido, por conta de casos de censura como o ocorrido com *Wilsinho Galiléia* e pela perda de audiência do programa em horário nobre, vivia-se um momento de renovação e de cautela por parte da equipe do programa – o telespectador tinha de ser reconquistado, já que o programa

perdia audiência para *Discoteca do Chacrinha*, da *TV Bandeirantes*, e, ao mesmo tempo, deveria ser evitado qualquer tipo de indisposição com o governo militar. Assim, nesse momento de maior controle do programa, o documentário ficou marcado pela sucessão de planos curtos e pela utilização de diversos pequenos trechos de depoimentos que dificultavam a aproximação com o entrevistado, remontando a princípios da reportagem televisiva que se impuseram ao programa à época. Assim, valeu-se da fragmentação como garantia de agilidade, instantaneidade e velocidade para a informação telejornalística, conquistadas por meio da realização de diversas entrevistas, como numa prática automática (BERNARDET, 2003: 285-288).

Na próxima cena, surgem imagens de uma desmotivada comemoração do dia da Independência do Brasil. “Nesse clima, os festejos tradicionais no dia 7 de setembro restringiram-se ao mínimo. Não houve sequer festejos na sede do município, mas houve no distrito de Etimorante”, explica o narrador. Poucas pessoas assistem ao desfile pontuado por uma marcha fúnebre. De repente, uma voz arrebenta o desânimo. Uma mulher lê um discurso comemorativo da Prefeitura:

A cada dia que passa, o Brasil torna-se maior, mais importante e moderno. Já não existe a imagem de um país subdesenvolvido. As indústrias, as estradas, nossos centros de artes e cultura, nosso progresso na comunicação e nos transportes nos garante uma posição de prestígio. A paisagem do Nordeste, especialmente, de Pernambuco, é o retrato de um povo forte e cheio de entusiasmos pelo futuro. Portanto, caros jovens e senhores, não gastai o vosso tempo com coisas supérfluas.

Antes de a câmera enfocar o pronunciamento dela, ela passa, brevemente, por alguns moradores de Exu, que, atônitos, parecem não entender muito bem a modernidade a que ela faz referência em sua fala. É um “evento patético” que provoca o riso e o sofrimento com a tragédia do povo de Exu, provocada pela atuação de desejos e de forças opostas que desordenam as idéias e as ações humanas de forma concreta e visível. É, ainda, o momento de reviravolta da ação, marcada pelo deslocamento do trágico como uma experiência profunda e íntima de homens para uma questão social (WILLIAMS, 2002: 29-114). Em busca de um sentido pleno, a tragédia dramatizada pelo documentário demonstra que o Estado militar como causador daqueles acontecimentos e não os constrói como o cumprimento de um destino ou como condicionadores de uma fatalidade de consequências irreversíveis. Descrendo das palavras daquela mulher, a câmera não mostra gestos de

rebeldia, mas a apatia daquelas pessoas, cientes de que o país “a imagem de um país subdesenvolvido”, para elas, continuava real.

Depois daquela cena, o locutor informa que a cidade também estava comemorando seu aniversário com um jogo de futebol, com uma missa campal e com um baile, o primeiro depois do assassinato do prefeito. É feito, então, em clipe com imagens de cada um dos eventos. Luiz Gonzaga, natural de Exu, durante a missa, faz um apelo: “Exu se dividiu, mas o povo pequeno sempre esteve unido. É preciso que olhemos para esse povo, esse povo que foi esquecido pelos homens públicos. Eu nunca vi um homem público na minha terra citar o nome povo. Será que eles não sabem o que é povo?”. No baile, ao som de uma banda tocando “Love Me Do”, dos Beatles, a preocupação é festejar; todos, alucinados, dançam.

Em seguida, desfilam na tela uma sucessão de depoimentos dos integrantes das duas famílias, todos com medo dos atentados e dos assassinatos, que, como informa o narrador, são em média de cinco por ano. Mesmo assim, o juiz e o delegado do município afirmam que se está vivendo um momento de muita tranquilidade. Logo em seguida, José Peixoto Alencar, que vive entrincheirado em suas terras, denuncia: “Fui seguramente informado que vou ser assassinado na minha fazenda por um grupo deles, fardados com a farda de Pernambuco, fingindo ser policiais da minha cidade para chegar aqui e me encontrarem aqui e me assassinarem junto com a minha família”. Para se prevenir disso, ele diz que está se preparando para toda e qualquer eventualidade.

Sobre imagens da cidade e dos membros das famílias, o texto da narração resume as origens do conflito:

Os Alencar foram os primeiros povoadores de Exu, no século XVIII. Nos arredores da cidade, nasceu Bárbara de Alencar, heroína da revolução de 1817, no Crato. O tronco dos Alencar estendeu suas raízes pelo Ceará e dele descendem o escritor José de Alencar, o ex-presidente Humberto de Alencar Castelo Branco e o ex-governador Miguel Arraes de Alencar. No último ano da monarquia, um Alencar tornou-se barão de Exu. Hoje, o clã Alencar e gente ligada a ele são proprietários da maioria das terras de Exu. Os Sampaio chegaram há cerca de 60 anos. Dedicaram-se, sobretudo, ao comércio. Eles são também uma família imensa com ramos na Serrita, onde até hoje dominam a cidade, e no Recife, onde um de seus membros é o ex-governador Cid Sampaio. As duas famílias já eram dominantes no município há 50 anos. Mas, só após a queda de Getúlio Vargas, a briga iria assumir tons trágicos. Com os novos partidos, os Sampaio entraram para o PSD e os Alencar para a UDN. Assim ficaram até 1958, quando a UDN lançou Cid Sampaio como candidato a governador. Imediatamente, os Alencar passaram para o PSD e os Sampaio para a UDN. Hoje, a Arena I representa os Sampaio e a Arena

II, os Alencar. As duas famílias estão de tal forma entrelaçadas por casamento que não é fácil distinguir quem é quem em Exu.

Depois dessa última frase, são mostrados depoimentos sobre os casamentos entre as duas famílias rivais. Logo depois, mais uma vez a narração interrompe para explicar que a história de crimes em Exu havia começado no Domingo de Ramos de 1949, quando foram assassinados no mesmo dia e no mesmo lugar os dois chefes locais, os coronéis Romão Sampaio e Cincinato Sete de Alencar, sepultados em túmulos semelhantes, sem lápide, e a 20 metros um do outro. A partir daí, houve muitos assassinatos na cidade, mas nenhum deles teve o seu verdadeiro culpado preso, apesar de ele ser de conhecimento público. Chegou a ser assinado um acordo entre as famílias em 1972: “O acordo, embora perante Deus e invocando o querido Padre Cícero, ficou sendo mesmo um pedaço de papel. É um documento curioso, em que se citam os nomes dos assassinos, proibindo-os de transitar por Exu, mas nada se fala sobre a prisão deles”, informa o texto do programa. Enquanto a voz de Sérgio Chapelin lista mais crimes, membros das famílias aparecem na tela para contar como encaram essa situação de guerra sem fim.

Para denunciar a impunidade na cidade, aparecem imagens de celas completamente vazias da delegacia da cidade, tendo como fundo musical o canto lamurioso de mulheres da cidade. O narrador comenta: “Na cidade tida como maldita, a cadeia está vazia. Depois de tantos assassinatos e atentados, a Justiça pode anotar apenas uma condenação”. Trata-se dos dois assassinos de Antônio Jailson Sampaio Peixoto. Julgados na cidade de Arcoverde, longe de Exu, eles foram libertados depois de cumprirem cinco anos de reclusão, metade da pena.

Um corte. Sem aparecer diante da câmera, mas com microfone na mão direcionada para o entrevistado, Eduardo Coutinho dialoga com o delegado, sentado na escada que dá acesso à entrada principal da delegacia:

Coutinho: A cadeia está vazia há muito tempo?

Delegado: Eu cheguei aqui há quatro meses e ela continua vazia. Durante esses quatro meses, ninguém foi preso aqui.

Coutinho: Como é que o senhor explica isso? Falam tanto que Exu é violento...

Delegado: Realmente Exu é violento, mas em parte, né? Como eu lhe dizia, as brigas daqui são dos políticos, os pobres não brigam, por isso é que não tem gente nenhuma aqui.

Coutinho: Você tem quantos anos de Polícia Militar?

Delegado: Vinte e oito.

Coutinho: Você já encontrou alguma cidade com cadeia vazia?

Delegado: A primeira foi essa.

Outra cena. Agora, o diretor conversa com dois funcionários do Ministério Público da cidade. Um deles informa que durante os 17 anos em que trabalha lá só registrou um crime de furto e uma média de quatro homicídios por ano, o que considera normal para a realidade local. O outro, por sua vez, assume a dificuldade de trabalhar no município e diz que, por causa dos problemas envolvendo as famílias, magistrados de outras localidades não aceitam trabalhar em Exu, porque lá não se poderia trabalhar com tranqüilidade e paz.

De volta à delegacia. Coutinho prossegue a entrevista com o delegado, que não está satisfeito com a sua transferência para a cidade: “Não gostei, porque eu acho que ninguém gostaria de vir para aqui. A gente tem que viver com atenção, não pode viver tranqüilo”. Mais um depoimento para confirmar esse. Um morador, em frente ao desfile do dia da Independência, no distrito vizinho, relata: “Quando é (sic) seis horas, a rua se fecha toda. Ninguém fica na rua, com medo de morrer. Mas é só lá. Aqui não tem nada. Aqui não tem inimizade”.

A partir desse momento, o foco da câmera muda: dos poderosos para o povo. Dos 39 minutos do documentário, três minutos são destinados para ouvir impressões da população pobre sobre a violência de Exu, reproduzindo, assim, a própria estrutura de poder do local. Nesse restrito espaço de tempo reservado para o povo, a quantidade de depoimentos prevalece em detrimento da profundidade deles. Além disso, apesar e por causa do novo padrão *Globo Repórter*, são minutos que, ao serem abarrotados por curtos e espremidos depoimentos, relatam quão atingidos por aquelas disputas de ricos eram os pobres. Eles quase não podem falar. O insuficiente espaço para ouvir a voz dos dominados é como a própria situação de silenciamento a que eles estão submetidos. Pouco antes do encerramento do filme, ouvimos os relatos das pessoas mais afetadas, mais prejudicadas por aquela disputa familiar e que, em princípio, nada teriam a ver com ela, pois não a teriam provocado; é também quando o narrador em *off* – sujeito exterior às experiências contadas – e os membros das famílias se calam e os anônimos falam, trazendo à tona os depoimentos de pessoas que vivem lutas diárias pela sobrevivência.

Da janela de sua casa, um homem afirma: “O povo já está até acostumado já. O povo se acostuma com essas coisas”. Para um grupo de trabalhadores, Coutinho pergunta o

que eles acham da briga que assola a cidade. Um deles responde: “Isso aí ninguém pode nem dizer, porque nós somos pobres e ninguém entende como é, ninguém entende, né? Essa briga é coisa deles lá. Nós somos pobres, nós não podemos nem entender, né?”. Outro dispara: “O prejuízo vem pro pobre, que anda de pistoleiro nas costas de um deles. O abacaxi, quando vem pro rico, vem pro pobre também”. Um corte. Na porta de sua casa, uma mulher reclama que em Exu não há emprego, não há nada para se fazer e que as pessoas ficam muito à toa e acabam indo para Etimorante. Mais corte. Coutinho interpela um menino que caminha apressado e pergunta o que ele estava fazendo ali. Ele responde que, oriundo de Exu, vinha atrás de emprego, porque não queria continuar trabalhando na roça, com enxada, ganhando mal. Depois, aparece um grupo. Um de seus membros diz: “O problema é trabalhar muito e arrumar pouco”. Outros reclamam ainda dos baixos salários que são pagos para quem mais precisa.

Perguntando para um outro grupo quem ganha melhor, se o pistoleiro ou quem trabalha na roça, o diretor obteve duas respostas. Um diz: “Não dá pra saber, porque ninguém sabe quanto o pistoleiro ganha”. Outro retruca: “O pistoleiro ganha melhor, porque ele ganha mais fácil”. E completa: “Agora, a minha vida é mais tranqüila do que a dele, porque eu durmo em qualquer meio de estrada”.

Assim, é feita, portanto, uma oposição entre as falas dos membros das famílias e a dos moradores de Exu. O problema perde as suas dimensões estritamente pessoais e familiares. Na dicotomia entre a visão dos poderosos e dos excluídos, entram em cena as mazelas sociais conseqüentes dos confrontos: a sedução do “dinheiro fácil” do trabalho como pistoleiro, a falta de oportunidades de emprego e o abandono da prefeitura, preocupada em apaziguar o clima de guerra da cidade. Oposição que só não choca mais por causa da enorme quantidade de pequenas entrevistas, que inviabilizam um maior envolvimento do público com aquelas pessoas.

Depois daquelas entrevistas, um corte. Enquanto a câmera capta os rostos desolados de moradores aglomerados numa fila, o narrador sentencia, em tom grave:

A discussão sobre se a briga é de política ou de família, é uma perda de tempo. No sertão do nordeste, como em muitos outros pontos do interior do país, toda briga crônica de família é política e toda briga política é de família. Porque, nesses lugares, o domínio pertence a oligarquias formadas por grupos de parentela ou clãs. Numa sociedade de parentelas, não existe norma jurídica impessoal. Tudo é pessoal, familiar. Não existe consciência comunitária. Com uma divisão social do trabalho rudimentar,

também não existem grupos profissionais. Em suma, não existe o cidadão. Assim, qual a solução para acabar com as brigas de Exu?

Depois da leitura desse texto, surge um homem na janela de sua casa dizendo que a solução para acabar com as brigas de Exu seria deixar que todos os envolvidos se matassem entre eles, porque ele acha que ninguém poderia acabar com aquilo. O diretor, então, pergunta se o governo poderia acabar e ele responde: “O Governo podia acabar, se quisesse”. Em seguida, membros da família Sampaio e Alencar aparecem para concordar (com a exceção de um único depoente) que a solução para os conflitos consistiria numa intervenção federal, nomeando um interventor idôneo para um longo período de trabalho, sendo ele, preferencialmente militar. Uma mulher encontra um outro herói: o já famoso Luiz Gonzaga.

Mulher: A única pessoa que poderia melhorar a situação de Exu mesmo é Luiz Gonzaga.

Coutinho: Por que?

Mulher: Porque ele é homem que tem capacidade, é um homem esforçado, um homem inteligente, não é? E eu acho que ele tem capacidade.

Coutinho: E ele é neutro na briga, né?

Mulher: É mesmo. Ele não está nem de um lado nem do outro, não é?.

Para confirmar isso, da varanda de sua casa, Luiz Gonzaga anuncia sua intenção de ser prefeito da cidade:

Eu me candidatarei em 1980, se os Sampaio e os Alencar aceitarem que, a partir do momento que minha candidatura for oficializada não se cometa mais crimes políticos em Exu. E, se isso acontecer, a partir dessa data, eu pego o meu carro zero, com a minha gasolina, com a minha zabumba, com a minha sanfona e vou viajar o Brasil inteiro, de estado em estado, de palácio em palácio, pedindo ajuda para salvar as pessoas. De que adianta ser prefeito de Exu e eles vão continuar brigando, lutando? Todos ferrados, e eu? Vou ficar debaixo do fogo? Pode ser que uma bala deles possa vir me pegar.

Depois, para encerrar o documentário, Goretti, de novo em frente de sua casa, continuando a cena inicial, aparece sendo entrevista por Coutinho.

Coutinho: Você gosta de Exu?

Goretti: Eu acho bonzinho. Se não tivesse essas brigas, seria bom.

Coutinho: Qual é a solução para acabar com a briga?

Goretti: Acho que era melhor o povo deixar esse negócio de vingança, sabe? Todo mundo aqui, o povo quer vingar, é vingança. Por isso é que não acaba.

Coutinho: Era bom não ter mais isso, né?

Goretti: Era... Era melhor deixar por isso mesmo, mas o pessoal fica com esse negócio de vingança, vingança que nunca acaba.

Ao enforçar a persistência de um Brasil arcaico, em que as desavenças são resolvidas com emboscadas, o documentário desafia o otimismo do regime militar e o acusa de negligente, por permitir e, conseqüentemente, consolidar o coronelismo como forma de controle político e de neutralização da oposição, herdada dos tempos da colonização, que foi ganhando força no Primeiro Reinado, que se consolidou na República Velha e que chegou ao final do século XX ainda como um dos protagonistas da cena política brasileira. Apesar de o voto de cabresto ser essencial para perpetuação dessa prática de poder, no filme, o povo não é alienado. Mesmo sem acesso à informação e à educação da cidade, é capaz de perceber os problemas e apontar soluções, movidos pela insatisfação com a realidade que enfrentam – uma esperança para a ação. Dessa forma, a implantação de um regime democrático, em que o povo efetivamente tivesse participação e representatividade, é o principal desejo utópico presente em *Exu, uma Tragédia Sertaneja*, realizado no segundo semestre de 1978, num momento em que a esquerda lutava por um afrouxamento real da ditadura militar que só veio no último dia daquele ano com a revogação do AI-5.

Comparando *Exu, uma Tragédia Sertaneja* com *Seis Dias de Ouricuri* e com *Theodorico, o Imperador do Sertão*, uma diferença está na relação com o entrevistado. Se esses filmes se pautaram por uma “escuta participativa”, acompanhando o fluxo verbal do interlocutor com pontuais intervenções, neste documentário a interpelação prevalece, ela está mais à mostra, diferente dos outros, em que ela é velada, sutil, atribuindo, assim, ao outro a exclusividade no papel de protagonista. Neste documentário, a interpelação não é feita para ser imperceptível, mas é usada para ressaltar a atuação do diretor na construção dos acontecimentos. Em *Exu, uma Tragédia Sertaneja*, os entrevistados são convocados para confirmarem (com raras exceções, como nos minutos finais do documentário) comportamentos e opiniões determinados e previstos no texto do programa, o que garante uma associação justa entre imagem, locução e depoimentos, característica da produção audiovisual hegemônica, especialmente da telejornalística.

Depois de analisar algumas contribuições de Eduardo Coutinho para o *Globo Repórter*, no próximo capítulo farei o mesmo com João Batista de Andrade. Com projetos diferentes dos de Coutinho, o cineasta toma a cidade como palco para a atuação de suas

personagens: o migrante, o bandido, o favelado, o excluído. Não era a São Paulo dos pontos turísticos.

5. João Batista de Andrade e as imagens da cidade⁷²

*A televisão possibilitaria o acesso de
um filme ao grande público sem
queimá-lo em exibição comercial,
para um circuito cultural que não vê
televisão.*
João Batista de Andrade⁷³

5.1. Sob o signo da Vênus Platinada

João Batista de Andrade não aprendeu a fazer documentário na televisão. *Liberdade de Imprensa* (1966), seu primeiro filme, já era daquele gênero. Aluno da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo no início da década de 1960, além do compromisso com os estudos para se tornar engenheiro, passou a freqüentar reuniões do PCB para discutir os caminhos para a transformação popular do Brasil e, logo, foi líder da União Estadual de Estudantes (UEE-SP), entidade vinculada à UNE. Como ele recordou, anos depois, em 2002, a sua geração foi muito confiante no futuro:

Minha geração acreditou nas idéias transformadoras, acreditou que elas agiram sobre o real, modificando-o, empurrando o mundo para uma maior justiça, para o fim dos privilégios, para a democratização radical da sociedade. Era preciso ter, como parecia que tínhamos no período de pelo menos uma década antes do golpe de 1964, um movimento social crescente gerando uma imagem nova do povo como força capaz de impulsionar nossa imaginação e para a qual poderíamos dirigir nossas idéias, nossas imagens, nossos textos e nossas inquietações. O povo aparecia, finalmente, o povo, com o qual nós, jovens e intelectuais, poderíamos realizar nossos projetos de futuro para a sociedade brasileira, afastando a velha imagem do país atrasado e inerme (ANDRADE, 2002b: 249).

Para publicizar essas inquietações e encontrar mais interessados em colaborar com as mudanças sociais do país, João Batista acreditou na função política do cinema, adequado para “desvendar a riqueza cultural e criticar as mazelas de nossa sociedade” (ANDRADE, 2002b: 249). Com os também estudantes de engenharia Clóvis Bueno, José Américo Viana e Francisco Ramalho Júnior, e posteriormente com Renato Tapajós, ele formou o Grupo

⁷² Este capítulo amplia as discussões por mim iniciadas no artigo “Da celebração à punição: a televisão de João Batista de Andrade (1972-1979)”, publicado na *Revista Jornalismo Brasileiro*, em 2006.

⁷³ *Jornal do Brasil*, 16/05/1981: 05.

Kuatro de Cinema, que, inspirado na produtora polonesa *Kadr*, comandada por Andrzej Wajda e por Jerzy Kawalerowicz, tinha o objetivo de desenvolver uma intensa atividade cineclubista e de realizar documentários sobre as questões do Brasil. Nesse esquema, dois começaram a ser feitos, em 1963: *Catadores de Lixo*, sobre os catadores do lixão paulista, e *TNP - Teatro Nacional Popular*, sobre a trupe criado por Ruth Escobar, que tinha a proposta de apresentar espetáculos itinerantes na boléia de um caminhão. Nenhum dos dois curtas-metragens foi finalizado. *Catadores de Lixo* foi destruído numa ação do Comando de Caça aos Comunistas (CCC). A organização, composta de estudantes e intelectuais de extrema direita, invadiu e incendiou a sede da UEE, onde estavam os rolos do filme. *TNP - Teatro Nacional Popular* não foi concluído porque, com o golpe de abril de 1964, os rolos do filme desapareceram.

Nessa época, em parceria com Francisco Ramalho Júnior, João Batista de Andrade, com a câmera na mão, deu continuidade à atividade do Grupo Kuatro, mesmo sem apoio institucional, e registrou as primeiras reações públicas contra a ditadura militar em pequenos documentários. Anos depois, ao avaliar a atuação do grupo, João Batista considerou que estava sendo influenciado “positivamente pelo Cinema Novo”, apesar de fazer parte de uma geração posterior, mais jovem, de São Paulo e sem o reconhecimento conferido aos aceitos naquele movimento:

Nós, de São Paulo, jovens aspirantes a cineastas, nos considerávamos uma espécie de “Cinema Novo Tardio”, ao lado de mestres já reconhecidos como Roberto Santos e Luiz Sérgio Person, que funcionavam como espécies de guias de nosso movimento, sem esquecer as influências internacionais: Wajda, Kawalerowicz, Francesco Rosi, Nagisa Oshima, todo o neo-realismo, a *nouvelle vague* e o argentino Fernando Birri, de quem nos aproximamos por sua proposta de um cinema fortemente marcado pelas preocupações sociais (ANDRADE, 2002b: 253).

Em 1966, já com o grupo forçosamente desfeito pelo regime militar, João Batista terminou o seu primeiro documentário em curta-metragem, sem parceiros na direção. *Liberdade de Imprensa* recebeu o patrocínio de *Amanhã*, jornal recém-criado por Raimundo Ferreira para o movimento universitário, e o apoio do Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP. A idéia original era fazer um filme sobre a ditadura e seu aparelho repressor, mas o diretor acabou tratando da lei de imprensa de 1965 e da situação da dependência a que grupos do capital estadunidense submetiam a imprensa no Brasil,

principalmente por meio de verbas de publicidade (o filme aborda o caso do acordo financeiro da Time-Life com a *TV Globo*). O diretor perguntou a jornalistas e a empresários da comunicação de diferentes posições ideológicas (Carlos Lacerda, Genival Rabelo, Marcus Pereira, Pedro Calmon, Tavares de Miranda) e a transeuntes se, diante desse quadro, a imprensa era livre no Brasil. As respostas foram entrecortadas por imagens de repressão policial a estudantes e manifestantes e por pequenas intervenções do locutor que se detinha apenas a comentar assuntos diretamente vinculados ao documentário (BERNARDET, 2003: 69-78).

O filme foi exibido uma vez no Rio de Janeiro, no auditório do *Jornal do Brasil*, e outra, em São Paulo, na Sociedade Amigos da Cinemateca, junto com *Em Busca do Ouro* (1964), de Gustavo Dahl, e *Documentário?* (1966), de Rogério Sganzerla. Depois, foi apreendido pelo Exército durante a realização do Congresso da UNE em 1968, ficando praticamente desconhecido por mais de 20 anos, apesar de ser reconhecido hoje como um filme de vanguarda e que apontava caminhos que só seriam seguidos na década seguinte, visto que foi um documentário baseado na “realidade captada ao vivo” pelo som direto e na espontaneidade e na imprevisibilidade do “povo-fala”, características da reportagem televisiva (ANDRADE, 2002b: 253; FORTES, 2007: 26).

Em 1967, João Batista de Andrade foi convidado para dirigir um documentário institucional produzido por Romain Lessage, *Diversidade Agrícola*, locado no Paraná. Ainda nesse ano, o cineasta também foi assistente de produção do primeiro longametrage de Maurice Capovilla, *Bebel, a Garota Propaganda*, lançado no ano seguinte, e foi responsável pela produção executiva de *Anuska, Manequim e Mulher*, de Francisco Ramalho Júnior. Este filme, apesar de estrelado pelo galã de televisão Francisco Cuoco, foi um enorme fracasso de público (CAETANO, 2004: 125).

Em 1968, foi concluído *Portinari, um Pintor de Brodóski*, documentário em curtametrage sobre a vida desse pintor modernista. No ano seguinte, embora o ambiente fortemente repressivo em relação às expressões artísticas no pós-AI-5 já se fizesse sentir, João Batista dirigiu *O Filho da Televisão*. O episódio do filme *Em Cada Coração um Punhal* contou a história de uma mulher (Joana Fomm) que se apaixona por uma idealizada imagem de juventude, criada pelo seu marido publicitário (John Herbert), e encarnada por um garoto-propaganda (Jinny Cobel), com quem ela transa, assistindo à televisão e acaba

gerando um filho (CAETANO, 2004: 134-135). Ao mesmo tempo em que reconhece a televisão como chamariz de público no convite de dois dos seus mais destacados atores, de forma jocosa, o filme critica o consumismo exacerbado proporcionado pelo predomínio da TV, pela profusão de suas imagens e pela sua publicidade na criação de comportamentos e de preferências, até mesmo amorosas.

Concluído em 1968, mas lançado em 1970, *Gamal, o Delírio do Sexo*, por meio de estratégias discursivas alegóricas, discute a repressão política imposta pela ditadura militar e seu impacto sobre os intelectuais. A história do filme se passa em cenários naturais, abertos, identificáveis como espaços urbanos decadentes – ruas e praças do centro da cidade de São Paulo –, e a câmera, de quando em quando, afasta-se da encenação dos atores para focalizar as reações das pessoas que se aglomeram em torno da equipe de filmagem, tomando a imprevisibilidade do real como parte da dramaturgia – da representação à intervenção. A personagem central desse filme é Jorge (Paulo César Peréio), jornalista, que, depois de brigar com a mulher, Luiza (Joana Fomm), enlouquece numa vida sem referências. *Gamal, o Delírio do Sexo*, diferentemente da maioria dos filmes do Cinema Marginal, que tomavam como protagonista um qualquer fora-da-lei (um assaltante, um criminoso, um rebelde bronco, meio analfabeto) que agride o sistema por instinto de sobrevivência, tem como herói um intelectual que vive numa sociedade desfigurada pelas formas de lazer e de consumo impostos pelo capital multinacional, pela censura e pela institucionalização do “mau gosto” nos grandes veículos de comunicação do país (AVELLAR, 1986: 116-117).

Apesar disso, o filme não agradou ao crítico de cinema de *O Globo* José Carlos Monteiro. No artigo “Metáfora duvidosa”, ele acusou a dificuldade do filme como reflexo da “pretensão exacerbada” do cineasta em fazer arte:

Como todo apressado integrante do Cinema Marginal, JBA [João Batista de Andrade] sabe prontamente invocar conceitos de experimentação, ruptura e inovação para explicar a sua incapacidade em conferir uma imposição realista e convincente ao que filma, ou pelo menos em fazer uma representação metafórica menos complicada e duvidosa (*O Globo*, 03/03/1971: 07).

Quando conversei com João Batista de Andrade e pedi para ele comentar a repercussão desse filme, ele disse:

Gamal quebrou a expectativa de minha trajetória. É um filme belo, forte, endemoniado e carregado de irracionalismo, mas que escapava a toda minha militância, ao meu racionalismo político, e era influenciado, sim, pelo Cinema Marginal. Meus amigos de esquerda estranharam muito isso. Eles acharam que eu tinha entrado numa viagem estética, sensorial, e me esquecido da política. Mas, na verdade, aquele filme foi um amadurecimento importante para eu poder encontrar o equilíbrio entre o artista e o político (entrevista ao autor, 17/01/2007).

Depois de *Gamal*, *o Delírio do Sexo*, em 1970, o cineasta dirigiu com Jean-Claude Bernardet o documentário em longa-metragem *Paulicéia Fantástica*, sobre a história do cinema em São Paulo, desde a primeira exibição, passando pelas primeiras iniciativas de produção e chegando aos anos 1930. O filme foi o primeiro da série “Panorama do Cinema Paulista”, produzida pela Comissão Estadual de Cinema de São Paulo. *Eterna Esperança*, realizado pela mesma dupla de diretores em 1970, foi exibido no ano posterior e contou com participação de Antônio Pedro, Antônio Fagundes, Fernando Pacheco Jordão e Gianfrancesco Guarnieri nas cenas de reconstituição da história da Companhia Americana de Filmes, produtora de um único filme dirigido por Leo Marten em 1940, cujo título é o mesmo do documentário da dupla. Para completar a série, os diretores fizeram um filme de montagem sobre a Vera Cruz.

Gamal possibilitou que João Batista ganhasse o prêmio Air-France de diretor-revelação: uma viagem à França. Em 1971, em Paris e, depois, em Roma, ele fez contatos com velhos amigos, militantes de esquerda exilados ou auto-exilados. Em 1972, retornou ao Brasil. Como contou, depois de conviver com a experiência democrática daqueles países, foi-lhe reacesa a vontade de voltar a filmar “o Brasil real” e de fazer documentários que se contrapusessem à imagem de paz e tranquilidade forjada pelo regime militar, encarnada principalmente pela propaganda oficial de governo⁷⁴. O cineasta, então, aceitou o convite de Fernando Pacheco Jordão e de Vladimir Herzog, ambos da *TV Cultura*, para integrar a equipe de *Hora da Notícia*, novo telejornal diário da emissora, exibido das 20h30min às 20h55min.

⁷⁴ Nesse momento, durante o governo Médici, a AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas) desenvolve duas de suas principais campanhas – “Em Tempo de Construir o Brasil” (1971) e “Você Constrói o Brasil” (1972) –, cuja idéia-força é a de construção do país a partir das ruínas provocadas pela completa decadência moral e material que foram deixadas pelos governos anteriores e que os militares tinham, portanto, a missão de inaugurar “um novo tempo” no Brasil (FICO, 1997: 121).

Além daquela, houve mais uma condicionante para a entrada dele na televisão que não pode ser esquecida. Como destacou o próprio cineasta para Maria do Rosário Caetano (2004: 264-265), o “cinema brasileiro estatal” dos anos 1970 estava dominado por um grupo, o que inviabilizou o financiamento de seus filmes e o levou a aceitar trabalhar na mídia eletrônica:

As relações com o cinema carioca se complicavam também pelo surgimento de novas lideranças, vindas de fora do núcleo do Cinema Novo e que buscavam abrir brechas para sua participação na política do cinema e nas verbas de nossa Embrafilme. O cinema brasileiro, claro, era mais amplo do que o Cinema Novo, embora o Cinema Novo fosse a maior referência cultural. Eu procurava manter relações com todos os grupos, que preferiam, sempre, que nós, de São Paulo, estivéssemos ou com uns ou com outros. Era difícil. Até mesmo porque também entre os novos, apesar dos conflitos desses com o Cinema Novo, nós representássemos um perigo, ou seja, a distribuição nacional dos recursos da Embrafilme e, em consequência, a redução dos investimentos no Rio. Era realmente difícil.

Na matéria “Nasce um jornal”, a *Veja* anunciou que o programa estava procurando uma linguagem própria, respeitando os tradicionais *Jornal Nacional*, da *TV Globo*, e *Foco na Notícia*, jornalístico semanal da *TV Cultura*, mas sem ter como meta imitá-los. Reconhecendo não ter verba disponível para investir em satélites e em tecnologia de última geração, Pacheco Jordão, diretor de *Hora da Notícia*, decretou: “Não concordamos com aquele tipo de informação em que o telejornal dá trinta notícias em quinze minutos. Para nós, é mais importante pegar algumas dessas notícias e dissecá-las, fazendo uma minuciosa análise de fatos” (*Veja*, 01/11/1972: 73).

Do mesmo modo, em 10 de novembro, Helena Silveira, em sua coluna na *Folha de S. Paulo*, comentou que a equipe do telejornal trabalharia para oferecer ao espectador “uma análise concreta dos acontecimentos, e não simplesmente a enumeração das notícias-manchetes do dia”. Para isso, Pacheco Jordão havia privilegiado a realização de reportagens cujos formatos flertassem com o documentário para poder, assim, “ir fundo” nos problemas de uma grande cidade como São Paulo (*Folha de S. Paulo*, 10/11/1972: 51).

Após reconhecer que aquele programa praticava algo inusitado na televisão brasileira da época – o jornalismo interpretativo –, Laurindo Leal Filho (1988: 53-60) explica que a existência de *Hora da Notícia* representava o abalo que a corrente por uma programação popular provocou no grupo hegemônico da emissora, que queria uma “tevê

elitista” num momento em que a *TV Cultura* sofria com baixos índices de audiência, especialmente no jornalismo. Também com objetivo de fazer uma televisão popular, João Batista iniciou sua carreira televisiva:

A televisão era um ente à parte, era algo que nada tinha a ver com o que eu queria. Só com o convite do Vlado e do Fernando Jordão é que passei a avaliar essa possibilidade, pois ela vinha ao encontro do meu intenso desejo de me relacionar com o povo através de meus filmes. E a TV então surgiu como essa possibilidade. O que ficou foi que gostei (entrevista ao autor, 17/01/2007).

No programa, o cineasta tinha a função de realizar pequenos documentários em torno de cinco minutos de duração sobre os problemas sociais de São Paulo para serem exibidos quase que diariamente – eram as chamadas “Reportagens Especiais”. Depois da reunião de pauta pela manhã, o cineasta saía com a equipe de reportagem formada por repórteres como Anthony Christo, Fernando Morais e Georges Bourdoukan à tarde e, no início da noite, o filme era montado para ser exibido no telejornal, sem qualquer tipo de divulgação para não chamar a atenção da censura. Dessa produção, por falta de preservação e por causa do reaproveitamento de película, apenas restaram *Migrantes*, *Ônibus* e *Pedreira*, todos de 1973, que fizeram parte do “Movimento Cinema de Rua”, patrocinado pela *Dinafilmes*. A iniciativa, iniciada em *Hora da Notícia*, não tomava o documentário como um mero registro do real, mas como uma forma estética de compreensão e de aprofundamento dos problemas que ocorrem nas cidades, optando por uma câmera que investiga e que não só narra, mas “entra” nos fatos para buscar causas e conseqüências. É uma proposta que procurava explorar as potencialidades do documentário a partir da reportagem televisiva investigativa.⁷⁵

A idéia da realização de *Migrantes* surgiu no momento em que o cineasta leu uma reportagem de primeira página de um jornal paulista sobre as reclamações de comerciantes e moradores do Parque D. Pedro acerca da presença de “marginais” sob o viaduto. Os supostos marginais eram migrantes nordestinos que não tinham onde morar e que, por isso, ali haviam se instalado. João Batista (2002a: 86) conta que teve a intenção de filmar como era oprimida a vida daquelas pessoas:

Em *Migrantes*, provoqueei um diálogo revelador, sob o viaduto do Parque D. Pedro, entre um migrante e um paulistano com pastinha de executivo.

⁷⁵ Para uma análise detalhada desse movimento e da obra documentária de João Batista de Andrade, consultar a dissertação de Renata Fortes (2007).

Claro que meu *feeling* era o de que o paulistano, que apenas observava a cena, embebido ideologicamente pela campanha da época de que “São Paulo precisa parar” (prefeito Figueiredo Ferraz), jogaria sobre o migrante essa carga ideológica antiimigração. E eu podia imaginar, se isso se desse, a reação do migrante. E [o executivo] passou a ser contestado pelo migrante. O primeiro dizia que o migrante não deveria vir para a cidade, já entupida de problemas (e fala dos problemas); o segundo, a demonstrar que não havia como ficar lá [no Nordeste], sem emprego, na miséria, passando fome. O filme tem um longo diálogo no qual eu apenas seguro o microfone, passando-o de uma para outra personagem, seja atendendo ao desejo de falar desses ou ao meu desejo de que ele falasse em resposta ao outro.

Com esse documentário, João Batista de Andrade aprofundou, na televisão, o sistema de entrevistas iniciado em *Liberdade de Imprensa* e ainda criou uma prática de gerar a realidade que se filmava – a “dramaturgia de intervenção” (BERNARDET, 2003: 78-79). Por isso, *Migrantes* tem como maior qualidade o fato de ser extremamente consciente da excepcionalidade e da artificialidade da situação provocada pelo próprio filme. Longe de se construir como uma testemunha indiscreta da realidade, esse documentário televisivo, assim como outros desse cineasta, de formas distintas, caracteriza-se na forma de interpelação (de convocar os “atores sociais” a se posicionarem diante da realidade com uma intensa dança do microfone pelas bocas dos entrevistados, lembrando aquilo que tem consagrado a reportagem de televisão). Opta-se por explicitar diferentes pontos de vista em ação.

Experiências interessantes como *Migrantes* foram repetidas pelo cineasta nos documentários *Ônibus* e *Pedreira*. O primeiro, filmado no bairro de Itaberaba, expôs os problemas de transporte enfrentados pela população trabalhadora de São Paulo, enquanto o outro trouxe à tona a questão dos acidentes de trabalho no Brasil, ao abordar os casos que ocorrem nas pedreiras, em que os operários tinham mínimas condições de segurança.

Ainda em 1973, João Batista criou para *Hora da Notícia* a seção *Queixas e Reclamações*, um quadro “povo-fala”, em que um microfone era aberto para as reclamações dos transeuntes em ruas movimentadas da cidade, deixando que as pessoas reclamassem dos dirigentes do país e criticando, com isso, a falta de canais de comunicação entre a população e os poderes instituídos. Nesse sentido, *Queixas e Reclamações* encarna a centralidade dos meios de comunicação de massa na possibilidade de promoção da representação popular ao mesmo tempo em que a critica, porque ela confirma o

rebaixamento do Estado e a ascensão e o predomínio da mídia no espaço público metropolitano.

Em virtude da postura crítica de *Hora da Notícia*, que desagradava os governos federal e estadual, em 1974, toda a equipe de jornalismo do programa foi demitida. O estopim para a tomada dessa decisão do governo de São Paulo foi a transmissão de uma reportagem sobre demissões de trabalhadores de uma empresa pesqueira, cujo proprietário era ligado ao chefe da Casa Civil do governo (LEAL FILHO, 1988: 54). Desempregados, Fernando Pacheco Jordão e João Batista de Andrade foram convidados para trabalhar na *Rede Globo*.

Inicialmente, Pacheco Jordão foi para o *Jornal Nacional* e João Batista, para o Setor de Reportagens Especiais de São Paulo, em que trabalhou dirigindo documentários e reportagens para o *Fantástico*, para o *Domingo Gente*, para o *Globo São Paulo Especial*, para o *Esporte Espetacular* e para o *Globo Repórter* (no qual destacou-se), além de especiais esporádicos. Em 1975, os dois já estavam trabalhando juntos de novo.

Além dos documentários para o *Globo Repórter*, João Batista de Andrade realizou outros. *Um Lugar para o Homem*, documentário baseado na entrevista com Olavo Setúbal, indicado à prefeitura da cidade de São Paulo pelo então governador Paulo Egydio, sobre os desafios de seu futuro mandato, foi exibido em 16 de abril de 1974 em *Globo São Paulo Especial*. Também exibido em 1975 no mesmo programa, *O Grito em Debate* foi realizado como exigência de Boni para tentar alavancar a audiência estagnada da telenovela *O Grito*, escrita por Jorge Andrade e dirigida por Walter Avancini, como contou o cineasta. Nesse ano, ainda, foi exibido no *Fantástico* o documentário *Lenhador dos Automóveis*, que abordou a história de um homem que vivia de desmanchar carros com machado, vendendo as peças usadas. O filme, que se inicia com a discussão sobre o comércio de material usado, termina tratando do trabalho de catadores de lixo. *Vidreiros*, também para o *Fantástico*, abordou a greve no setor e os trabalhadores da indústria de vidros, mostrando suas técnicas e o aprendizado, do artesanato aos processos industriais. O *Esporte Espetacular* do dia 22 de março de 1975 exibiu *O Jogo do Poder*, um documentário que, com fugazes imagens conduzidas num estilo seco e populista, desnudou os interesses ocultos no processo de eleição para a presidência do Corinthians, usando os bastidores do futebol como metáfora para discutir a situação da política brasileira, pois, manipulados, os torcedores apenas

gritam, sofrem pela ausência de títulos há vinte anos, mas não influem nem decidem (*Veja*, 02/04/1975: 49). Ainda em 1975, como especial, foi exibido *Buraco da Comadre*, um documentário sobre a comemoração dos vinte anos de um buraco num bairro da Zona Norte de São Paulo. Em 1976, foram exibidos *Meneghetti* (sobre o célebre bandido italiano radicado no Brasil) e *Paulo Vanzolini* (sobre o biólogo e compositor de sambas) em *Domingo Gente*.

Para mim, João Batista falou sobre sua entrada na TV e comparou o trabalho nas duas emissoras:

Na *TV Cultura*, a proposta era tentadora demais para aquele momento. Nunca me passou pela cabeça que seria uma troca, o cinema pela TV. Era o cinema na TV. Era uma oportunidade para desenvolver o meu trabalho como documentarista, desenvolver o meu projeto pessoal de cinema. E isso era muito desafiador. Quanto à *Globo*, eu sempre disse que eu e o Jordão cáímos para o alto. Fomos expulsos da *TV Cultura* (por razões políticas, eu tive mesmo que me esconder por um tempo, no interior, na casa de um amigo). E logo depois contratados pela *Globo*, com toda essa “má fama” de subversivos que nós tínhamos. Na *Globo*, tentei seguir o caminho aberto na *TV Cultura*: uma linha documental na qual o importante seria continuar revelando o país real em que vivíamos, abordando temas os mais críticos possíveis para o momento. Eu vi ali mais uma chance, a de atingir um público muitíssimo maior. Eu fui chamado para criar o Setor de Reportagens Especiais e o Jordão para o *Jornal Nacional*. Minha visão é a de que a *Globo* precisava ativar o núcleo global de São Paulo, e ela tinha a consciência de que nosso trabalho era mais popular e poderia ajudar. Quem sabe, assim, a *Globo* estava se abrindo para a previsão de novos tempos, com o início da abertura política “lenta, gradual e segura”, com o fim da linha dura e do governo Médici (entrevista ao autor, 17/01/2007).

João Batista acreditou que suas intenções poderiam ser realizadas no *Globo Repórter*, porque ele trabalharia com cineastas com quem já tinha intimidade como Paulo Gil Soares, Geraldo Sarno e Maurice Capovilla. Ele e Francisco Ramalho Júnior foram assistentes de produção e de montagem de *Subterrâneos do Futebol*, episódio de Maurice Capovilla para *Brasil Verdade*, que também contava com *Memória do Cangaço*, de Paulo Gil, e *Viramundo*, de Sarno. Além deles, trabalharia com outros cineastas do Cinema Novo: Eduardo Coutinho e Walter Lima Júnior. Todavia, os objetivos do cineasta esbarraram no critério de noticiabilidade do *Globo Repórter*.

Batalha dos Transportes foi o primeiro documentário dirigido por ele para emissora. Como *Globo Repórter Atualidades*, o documentário dividiria espaço com outros

dois filmes de cerca de 15 minutos cada. Para São Paulo, a direção do *Globo Repórter* havia adotado o seguinte esquema para aumentar sua audiência paulista: exibir dois documentários produzidos no Rio de Janeiro (também exibidos em rede nacional) e exibir outro produzido pela equipe do Setor de Reportagens Especiais e que só seria transmitido naquele estado.

Como de costume, o filme foi encaminhado para a sede do *Globo Repórter* no Rio de Janeiro. Paulo Gil Soares não se sentiu em condições de aprovar o programa e revolveu remetê-lo à direção da Central Globo de Jornalismo. Armando Nogueira o avaliou e decidiu não exibi-lo. A justificativa era que *Batalha dos Transportes* não tinha condições de ser exibido num momento em que o resultado das eleições diretas para cargos parlamentares daquele ano acusavam uma retumbante vitória do MDB (Movimento Democrático Brasileiro) sobre a ARENA (Aliança Renovadora Nacional). Sendo assim, o documentário de João Batista de Andrade não poderia ser exibido para não engrossar ainda mais a crítica ao regime militar, já sentida no resultado das eleições.

Batalha de Transportes mostraria o drama de passageiros e de motoristas no estado precário em que se encontrava o transporte urbano da região por meio de uma narrativa violenta com câmera participativa e na mão, levando o telespectador àquelas condições desumanas (FORTES, 2007: 94). Com evidente inspiração em *Ônibus*, esse novo documentário dava continuidade à vontade de realizar na televisão um cinema de rua – rápido, instantâneo, espontâneo, improvisado –, um “cinema ao vivo”.⁷⁶

Mas o problema se repetiu. No início de 1975, após finalizar *A Escola de 40 mil Ruas*, o cineasta enviou o programa para a direção do *Globo Repórter*. A avaliação era a mesma que a de *Batalha dos Transportes*: o programa era crítico demais para o horário nobre e para a emissora, contou o cineasta. Depois da insistência de João Batista, ficou acertado que o documentário só poderia ser transmitido para o estado de São Paulo como o especial paulista do *Globo Repórter Atualidades*, já que era tratado um assunto “exclusivamente regional”. Ao comentar esses incidentes, o cineasta disse:

⁷⁶ Em 1976, depois da morte de Vladimir Herzog, muito amigo de João Batista, ele diz ter se desencantado com o “Movimento Cinema de Rua”, já que fora Herzog, então diretor de jornalismo da *TV Cultura*, quem havia convidado o cineasta a participar de *Hora da Notícia*, onde o movimento foi criado. O último filme que fez parte desse projeto foi *Buraco da Comadre*. Apesar de não haver mais a distribuição de filmes em cineclubes, patrocinada pela *Dinafilmes*, essa experiência estética foi desenvolvida em outros trabalhos dele para a televisão.

Eu sou teimoso. Meus primeiros filmes na *Globo* receberam censura interna: *A Batalha dos Transportes* e *A Escola de 40 mil ruas*. Eu achei que havia dançado. Briguei, ameacei e, passadas as eleições de 74, a direção do jornalismo liberou os filmes que passaram com grande sucesso. Esse era o medo deles, colocar no ar documentários muito críticos num momento eleitoral em que a oposição crescia contra o governo militar (entrevista ao autor, 17/01/2007).

Exibido no dia 1º de abril de 1975, o novo trabalho de João Batista de Andrade encantou Helena Silveira. No artigo “Quarenta mil ruas de São Paulo”, a jornalista ressaltou a sábia decisão do programa de vasculhar com suas câmeras as quarenta mil ruas da cidade de São Paulo, enfocando a presença de crianças nos cortiços, nas favelas e nas ruas como um processo de aprendizado para ser assaltante, e por ter colocado o diretor argüindo o secretário de Promoção Social em relação ao que estava sendo feito para resolver essa “situação vergonhosa”. Além disso, Silveira louvou o fato de o documentário ter feito a primeira filmagem no Recolhimento Provisório de Menores (RPM), de São Paulo. Para ela, as opções estéticas de *A Escola das 40 mil Ruas* cumpriam a principal função da televisão: “ajudar a resolver nossas desgraças, mesmo que tenha que assumir um caráter de denúncia” e não ser, para isso, “propriamente digestiva”. A jornalista legitimou como “culturais” todas aquelas escolhas, bem distantes do “mero sensacionalismo”, do “fuxico da vida de famosos” e do uso de “espetaculares recursos visuais no tratamento de assuntos sérios” (a outra parte do *Globo Repórter Atualidades* foi ocupada por um documentário dedicado à vida de um dos homens mais ricos do mundo à época, Aristóteles Sócrates Onassis; e a restante, por uma reportagem sobre se seria aprovada ou não a lei do divórcio na Câmara e no Senado) assim:

As imagens da *TV Globo* contaram uma história ou por outra, várias, que pareciam vir dos tempos do neo-realismo italiano. Mais de uma vez, eu cuidei: e agora, em uma volta de esquina, vai aparecer Anna Magnani ou Vittorio Di Sica. Bem. Assim se faz documentário de televisão (...). E a mim, pelo menos, interessou mais do que a evocação da vida de Onassis, seus celebrados e célebres casamentos, finalizando com Jackie Kennedy, que depois que deixou de ser primeira dama norte americana, ou primeira dama viúva, interessa mediocramente (*Folha de S. Paulo*, 05/04/1975: 30).

Para João Batista, pior que considerar do que *A Escola de 40 mil Ruas* regional era transmitir *O Caso Lou* como notícia nacional (este foi o segmento carioca exibido para todo o país e menos para São Paulo):

Para acontecer isso, houve uma mistura de problemas. Primeiro, era preciso circunscrever o problema: eu e os meus filmes éramos o problema. Segundo, era preciso atender à visão regionalista, carioca, que a Central Globo de Jornalismo impunha ao país. Não é *Rede Globo*, nunca foi, é “Rede Rio”. São os assuntos do Rio em rede nacional. Por exemplo, no lugar de *Escola*, foi exibido *Caso Lou* para todo o Brasil. Era um documentário sobre uma menina que tinha matado o namorado, uma coisa lá do Rio, um drama bem carioca, uma historinha de amor sem final feliz. Isso é assunto nacional? *A Batalha dos Transportes* e *A Escola das 40 mil Ruas* são coisas de paulistas e isso é assunto nacional? (entrevista ao autor, 17/01/2007).

Caso Lou foi dirigido por Walter Lima Júnior. Quando comentei o caso com o cineasta, ele respondeu:

Eu não sabia disso, não. Eu não sabia disso até agora. Mas eu acho que a briga do João Batista era com o Paulo Gil, não era comigo. Era uma disputa do pessoal lá de cima, do *Globo Repórter* de São Paulo e do Rio. (...). Tinha mais a ver com o fato de colocar um filme na rede. Essa coisa de ser visto pelo país todo era muito importante. A briga toda era essa. Mas *Caso Lou* não foi só um drama carioca. Era Eu fiz uma investigação policial. Com ele, eu pude resgatar a minha experiência como jornalista, iniciada antes do cinema, quando trabalhava no *Correio da Manhã*. (...). Mas os filmes do João Batista tinham uma crítica mais crua. Era difícil emplacar assim. Eu preferia fazer metáforas [grifos meus] (entrevista ao autor, 17/01/2007).

Nesse período, o *Globo Repórter* estava tomando como parâmetro de noticiário nacional o *Jornal Nacional*. Dessa maneira, as matérias deveriam ser de interesse geral e não regionais ou particularistas e os assuntos deveriam chamar a atenção de telespectadores do Oiapoque ao Chuí (MELLO E SOUZA, 1984: 140; MEMÓRIA GLOBO, 2004: 39). Nesse sentido, pela repercussão nacional de dois crimes passionais realizados por um casal de namorados⁷⁷, *Caso Lou* foi mais atrativo que aquele sobre os problemas dos menores de rua de São Paulo.

No questionamento desse critério, não estavam apenas em conflito os interesses da emissora e os do cineasta (ele queria ter seus trabalhos vistos por todo o país num programa

⁷⁷ No final de 1974, a então estudante de Direito Maria de Lourdes Leite de Oliveira, filha de coronel do Exército, e o namorado, o engenheiro Vanderley Gonçalves Quintão, acusados de assassinarem dois ex-namorados dela, Almir da Silva Rodrigues e Vantuil de Matos Lima.

da audiência como o *Globo Repórter*, mas havia sido contratado para consolidar o núcleo paulista de jornalismo da emissora). Estava sendo descortinado o processo ideológico pelo qual os interesses de certo tipo são mascarados, racionalizados, naturalizados, universalizados e legitimados em nome da confirmação de certas formas de poder político nas práticas rotineiras de decisão jornalística e editorial. Dessa forma, ao refletir sobre as determinantes e as pressões às quais estava sendo submetido, João Batista estava apresentando o que considerava arbitrário na construção de um conceito acabado de notícia nacional, que era, no fundo, uma “redução interessada” do que se deveria entender por nação no jornalismo da *TV Globo* num contexto de ditadura militar – informar sem causar prejuízos institucionais.⁷⁸

Apesar de questionar o critério de noticiabilidade do *Globo Repórter*, o cineasta reconhece que a luta era por ter seus filmes vistos:

Concessões, nunca! Aprendi em *Hora da Notícia* [da *TV Cultura*] que o importante era fazer os filmes passarem. Ao contrário de uma certa esquerda, nós não nos achávamos revolucionários sendo censurados. A censura era uma espécie de derrota. Levei isso para a *TV Globo*: algumas manhas e um jeito de fazer sem que parecesse que tudo era opinião minha. Era importante deixar tudo ter uma cara de normalidade, de cotidiano. Nunca poderia pegar temas de confronto político direto com a ditadura, mas sim de revelação da realidade social [grifos meus] (entrevista ao autor, 03/01/2008).

Mesmo que não admita nessa fala que tenha cedido aos desígnios da emissora, João Batista efetivamente cedeu para não poder ter seus filmes censurados. Esse ato foi parte de um envolvimento intrinsecamente dual do cineasta com a emissora. Se, por um lado, demonstrava a vontade de ter seus filmes vistos pelo abrangente público da televisão e assim ser reconhecido e consagrado por eles, por outro, representava a mudança no tom – a diminuição, certamente – das críticas que poderiam estar presentes nos filmes.

⁷⁸ No texto “É possível um ato desinteressado?”, Bourdieu (2007b: 139) define interesse como um “estar em”, participar, admitir, portanto, que o jogo social merece ser jogado e que os alvos engendrados no e pelo fato de jogar merecem ser perseguidos; é reconhecer o jogo e reconhecer os alvos”. É a razão pela qual os indivíduos fazem o que fazem; mesmo de forma aparentemente incoerente, arbitrária e solitária, nenhuma ação é gratuita, não-motivada. Como é sabido, o sociólogo francês rechaça a teoria marxista da ideologia e a sua noção de interesse não a trabalha, mas caminha na confirmação do cerne de sua doutrina – o *habitus*. Eagleton (1997: 195) considera amorfa a conceituação de interesse sem levar em conta a ideologia: as condições materiais que limitam a produção de discursos e em que estão presentes determinadas lutas de poder centrais para reprodução de uma forma da vida social. É na conjugação dessas duas propostas que imagino a notícia nacional (e qualquer discurso) *sempre* como uma “redução interessada” que, sem contestação, legitima as práticas e os grupos dominantes.

Para todo o país, no dia 3 de junho de 1975, terça-feira, às 21 horas, foi transmitido *Bóias-Frias*. De acordo com o texto de divulgação presente tanto em *Folha de S. Paulo* como em *O Globo* daquele dia, o documentário de João Batista focalizaria o problema dos bóias-frias, trabalhadores avulsos que trabalham no plantio e na colheita das safras do interior de São Paulo. “Este programa aprofunda o problema social de 17 mil trabalhadores rurais, mostra como eles são recrutados pelos intermediários e de que maneira eles acabam sendo trazidos para a cidade, engrossando os cinturões em São Paulo” (*Folha de S. Paulo*, 03/06/1975: 35). Os outros dois segmentos restantes do *Globo Repórter Atualidades* foram sobre o jogo do bicho e sobre a corrida armamentista no mundo.

No caso de *Bóias-Frias*, como me contou João Batista, não havia a ingenuidade de simplesmente retratar o fenômeno da existência daquele tipo de trabalhadores. A intenção era outra. Na época, houve uma greve de bóias-frias em Mogi Mirim, e era nessa cidade que ele havia decidido realizar o documentário para poder discutir as condições de trabalho a que se submetiam àquelas pessoas e os motins organizados para cobrar mudanças. Ainda sobre esse filme, para Renata Fortes (2007: 233-234), o cineasta refletiu sobre o impasse presente na emissora carioca:

Não era como na *Cultura* que o pessoal ia lá depois ameaçando. Nada disso aconteceu. Nada. Foi para o ar e ficou por isso mesmo. Na *Globo*, tinha uma ambigüidade grande. Havia momentos de grandeza jornalística, porque, afinal, havia bons jornalistas na *Globo*. Eram bons jornalistas, só que o domínio político, os interesses da *Globo* eram muito grandes. Então, ela vivia nessa ambigüidade. Ao mesmo tempo em que queria afirmar seu jornalismo e trabalhava para afirmá-lo como grande jornalismo, não queria brigar com o governo, queria ficar bem com o governo. Tínhamos que conviver o tempo todo com essa ambigüidade. [grifos meus].

Nos anos 1970, embora a *TV Globo* tenha se firmado na criação e no desenvolvimento do “Padrão Globo Qualidade” - e o jornalismo esteve na linha de frente na implantação desse novo modelo de televisão -, as intensas relações entre a emissora de Roberto Marinho e os governos militares eram entraves para a existência de maior autonomia no próprio jornalismo global. Essa situação, certamente, criou as condições ambíguas de trabalho: fazer um jornalismo de qualidade, mas que não constante e explicitamente fosse autônomo para se posicionar diante das ações da ordem vigente. Como mostrei no capítulo 2, a possível solução para esse empecilho foi o investimento na

inovação técnica como índice de qualidade. No entanto, tal estratégia envolveu a contratação de novos profissionais, como os cineastas, que, diferente das máquinas, em determinadas circunstâncias, entraram em conflito com aquilo que é estabelecido e, por vezes, questionaram-no, no espaço das lutas cotidianas na definição do que seria produzido.

Mercúrio no Pão Nosso de Cada Dia foi exibido em rede nacional em 22 de julho de 1975. No texto de divulgação desse documentário, a *Folha de S. Paulo* escreveu que João Batista de Andrade, por ter sido diretor de vários curtas, documentários e do longa-metragem *Gamal, o Delírio do Sexo*, tinha gabarito para realizar um documentário que “revela um problema muito sério”: a poluição da Enseada dos Tainheiros, nos chamados Alagados da Bahia, em Salvador, por conta do mercúrio despejado pela Companhia Química do Recôncavo, ameaçando a sobrevivência de mais de cem mil pessoas que se alimentam dos peixes e mariscos apanhados nos alagados daquela região (*Folha de S. Paulo*: 22/07/1975: 28). Dois dias depois, no artigo “Reportagem do Apocalipse”, Helena Silveira considerou o enfoque do programa jornalisticamente apropriado, apesar de “indigesto”, pois não teria deixado muita gente dormir na noite de terça para quarta, preocupada com as denúncias apresentadas (*Folha de S. Paulo*, 24/07/1975: 46).

Sob a marca *Globo Repórter Documento*, junto com *Mercúrio no Pão Nosso de Cada Dia*, foi exibido um documentário produzido pela *Blimp Filmes* sobre a poluição industrial no ABC paulista que estava provocando danos à saúde da população local. Apesar da aproximação temática, João Batista de Andrade me disse o seguinte: “As relações eram distantes, até mesmo com o pessoal da *Blimp*, de São Paulo, que tinha bons cineastas como o Capovilla e o Hermano. Com o pessoal do Rio, com o Paulo Gil, a relação era profissional, era mais para saber se meus filmes iam ser aprovados ou não” (entrevista ao autor, 17/01/2007).

Maurice Capovilla, por sua vez, comentou:

Eu tinha muito contato com Coutinho, com Walter, com Paulo Gil, porque eu vinha ao Rio praticamente de duas em duas semanas. Eu sempre tinha reuniões com Paulo e matinha o contato com ele, porque nós éramos amigos desde antes da Caravana Farkas. A amizade era muita antiga, mas não era freqüente. Cada um fazia o seu. Mas toda a vez que eu ia à *Globo* eu ia naquela subida no Jardim Botânico [Rua Lopes Quintas]. Ficava um pouco naquela casa. Sempre que eu ia lá a gente almoçava junto. A gente tinha contato. Eu tinha mais contado com eles do que com o pessoal de São Paulo. João Batista ficava muito afastado de

onde funcionava a *Blimp*. Mesmo em São Paulo, a gente quase não trocava figurinhas (entrevista ao autor, 06/02/2007).

Para Renata Fortes (2007: 241), porém, João Batista reconheceu alguma afinidade com o trabalho de Eduardo Coutinho:

Eu levei um projeto pessoal meu para a *Globo*, formei gente na *Globo*, propus um jeito de fazer cinema, e o Coutinho sabe disso. O *Caso Norte* com aquela câmera que anda e eu perguntando [onde é que tinham se dados os acontecimentos] é igual ao que fiz em *Desaparecidos* e em outros vários filmes. [As novidades que eu criei lá], depois, foram usados por todo mundo, inclusive pelo Coutinho. Não estou dizendo que eu influenciei o Coutinho, mas nós criamos um caldo ali. Eu aprendi com o Coutinho. Eu vi os filmes dele também. Eram umas coisas fortes, e eu gostava. Ele pode ter me influenciado, pode ter me ajudado ou fortalecido coisas para mim, porque ele era um grande realizador. Mas algumas formas eu levei para lá e depois todo mundo usou. A coisa acaba sendo socializada.

Ainda em 1975, João Batista dirigiu *O Brás*, um documentário sobre o famoso bairro da cidade de São Paulo baseado em entrevistas com moradores que contam as histórias da região. Sob a marca de *Globo Repórter Documento*, no dia 21 de setembro de 1976, foi exibido o primeiro documentário a ocupar inteiramente faixa de horário do programa. *Boa Esperança: Viola Contra Guitarra* abordou o dilema entre a tradição e a modernidade enfrentada pela cidade Boa Esperança do Sul, interior paulista, representado pelo duelo musical na festa de aniversário da cidade: a viola e a guitarra disputam a preferência dos habitantes. Natalino, locutor da rádio local, é escolhido para conduzir a narrativa e conta como o progresso estava modificando os hábitos dos moradores (MILITELLO, 1997: 63-72).

O filme teve ótima audiência, o que motivou Boni a pedir que ele fizesse uma série para documentar a chegada do progresso em diversas cidades do interior do país: “Eu comecei a desenvolver um novo filme na cidade de Bananal, no Vale da Paraíba, mas a idéia acabou não vingando”, conta João Batista. O cineasta não quis seguir no projeto e argumentou que, na televisão, tinha a intenção de experimentar, e não repetir modelos. A resposta agradou o diretor da *TV Globo*: “Todo mundo obedecia ao Boni cegamente e ele sempre malhava os resultados. Eu nunca acatei nada, recebia as propostas deles para especiais, mudava tudo e ele gostava. Ser puxa-saco não costuma dar certo. E ele hoje diz que é meu fã”.

Ainda em 1976, João Batista dirigiu *Desaparecidos*, um segmento paulista para *Globo Repórter Atualidades*. A partir de um anúncio sobre um homem desaparecido, a equipe do documentário refez a procura dos familiares em delegacias, hospitais e necrotérios, denunciando a impotência e o desinteresse dos funcionários dessas instituições públicas. Em 1977, também só para São Paulo, o cineasta filmou *Praça da Sé*, sobre o destino do lugar com a iminência da implosão de um prédio vizinho.

Também a partir de uma matéria publicada num jornal (um método), no final do ano de 1977, o cineasta resolveu dirigir *Caso Norte*, um documentário que se vale da reconstituição com atores para narrar a trajetória de José Joaquim de Santana, um migrante nordestino negro de 26 anos que abandona, com a mulher, também negra, e quatro filhos, a zona rural do interior do estado de Pernambuco na esperança de conquistar uma vida melhor na São Paulo, onde tenta se profissionalizar como técnico de rádio e TV, mas acaba se tornando vigia.

Em *Caso Norte*, há uma engenhosa mistura entre documentário e ficção para mostrar que não há limites entre a realidade e a representação, mas que há sempre intervenção e construção. Optando por uma câmera narrativa e participante e não por aquela majoritariamente descritiva, característica do jornalismo televisivo, João Batista contou a Caetano (2004: 229-230) que a utilização de atores surgiu dessa vontade de evidenciar a interferência na reconstituição dos acontecimentos:

Logo no segundo dia de filmagens, eu resolvi colocar atores para representar as pessoas envolvidas. Levei os atores para o local e documentei suas conversas com as pessoas. Depois, no bar, enquanto os atores eram paramentados filmei uma conversa entre eles, cada um falando de sua personagem, da pessoa que conheceu. Os atores brigam no final, cada um defendendo a sua personagem pelas suas qualidades.

Em *Caso Norte*, o interesse não é focalizar o assassino, mas a pessoa, o pai de quatro filhos, o marido, o trabalhador, o migrante nordestino e negro vivendo em São Paulo. É por isso que João Batista rejeita o termo docudrama (documentário que conta com a encenação de atores para reconstituir eventos) como definidor desse filme e prefere “documentário de intervenção”:

Eu acho que o que fiz em *Caso Norte* é mais do que dramatização; é colocar os atores na realidade. O ator não estuda, não se prepara, mas aprende no processo e encena o que aprendeu, o que ouviu com as pessoas reais que viveram a história nos lugares em que ela se deu. E eu

filmo esse processo, não filmo o resultado, o que me interessa é esse processo. O documentário é isso: mais o processo do que o acabamento.

Outra característica importante desse documentário é a quase ausência do narrador. Cid Moreira só faz uma única intervenção. Acreditando estar dando continuidade à experiência de *Liberdade de Imprensa*, João Batista conta como teve que pedir autorização para isso:

Eu pedi e eles deixaram. Na verdade, eu fiz assim mesmo e eles deixaram. Gostaram. O filme foi um sucesso. Era uma coisa nova, e a novidade na televisão é algo bom. Era bom para ela e bom para mim, que podia fazer o que queria. Mas eu só fiz um texto bem curto para situar a história logo no começo e mais nada. Meu filme não tem nada a ver com “a” verdade. Eu queria buscar o particular, as verdades particulares, as visões particulares do social. É por isso que cada indivíduo que entra tem uma história. Eles fazem parte, eles formam um conjunto (entrevista ao autor, 17/01/2007).

Exibido em 24 de janeiro de 1978 para todo o país, o êxito do documentário repercutiu tanto que ele foi inscrito no Festival de Verão daquele ano. O concurso para premiar as produções da *TV Globo* considerou *Caso Norte* o melhor trabalho jornalístico daquele ano. O documentário contou com a presença de Gil Gomes, narrando algumas cenas do estúdio da *Rádio Globo* de São Paulo. O repórter policial fazia sucesso com a dramatização e a investigação de crimes. Apesar de sua voz ser famosa, a imagem de Gil Gomes não era conhecida do público. Em *Caso Norte*, fez sua primeira aparição na televisão. Além do apelo popular da participação de Gil Gomes, a escolha foi feita porque, três dias antes, ele havia noticiado o mesmo evento no rádio. Avisado por Dácio Nitrini, João Batista acatou a sugestão e fez o convite. Depois de a emissora ter decidido fazer um concurso interno de criatividade, além daquela inovação, o diretor decidiu solicitar atores para fazer algo especial para poder entrar na disputa, como contou.

Além do trabalho no *Globo Repórter*, João Batista de Andrade se dedicou à realização de seu segundo longa-metragem de ficção. A história de *Doramundo*, baseada no romance homônimo de Geraldo Ferraz, passa-se em 1939, na época do Estado Novo. Num clima de medo e incertezas, na pequena e oprimida cidade de Cordilheira, perto de São Paulo, ocorre uma série de misteriosos assassinatos de trabalhadores, cujas investigações policiais trouxeram a público as contradições do lugarejo. Servulo Siqueira escreveu para *O Globo* do dia 10 de maio de 1978 e notou que o filme do cineasta, como de costume, havia

se preocupado “com elementos expressivos da trama” e se descuidado com “os recursos de expressão que tornariam mais contundente a sua significação nos dias de hoje”, estabelecendo uma narrativa que privilegiou “mais o lado ético que do que o caráter estético do argumento” (*O Globo*, 10/05/1978: 04).

Em 1978, *Doramundo* ganhou o prêmio de melhor filme do Festival de Gramado. Com o sucesso do longa, João Batista resolveu se demitir da *TV Globo* e se dedicar ao cinema: “Eu estava interessado em seguir a minha carreira de cineasta e estava cansado das lutas internas dentro da TV”. Mas, mesmo depois de sua saída da emissora, o cineasta continuou a trabalhar para o *Globo Repórter* como prestador de serviços.

Já como uma produção independente, João Batista realizou, ainda naquele ano, *Wilsinho Galiléia*. Mais uma vez, a idéia havia surgido a partir do acompanhamento de notícias nos jornais. Seguindo a linha de misturar depoimentos e encenação, o documentário contaria a história do criminoso Wilson Paulino da Silva, que, desde os 14 anos, vinha colecionando diversos homicídios e assaltos à mão armada e que, pouco depois de completar a maioridade penal, foi fuzilado numa emboscada da polícia, que invadiu a casa onde estava refugiado. O cineasta convidou a Polícia Civil de São Paulo para apresentar a sua versão dos fatos, mas a instituição preferiu não participar. O filme não contava com a “versão oficial” dos fatos.

Divido em duas partes, o filme estava previsto para ir ao ar às 21 horas em 31 de outubro e em 7 de novembro. O diretor optou por não individualizar os atos criminosos de Wilsinho, mas mostrar como eles eram extremamente marcados pela violenta desigualdade social brasileira que produz marginais e bandidos. Sobre o filme, o cineasta considerou:

A *Globo* bancava minha linha de trabalho, mesmo depois do tropeço inicial e da censura interna dos dois primeiros documentários. A *Globo* também bancou o *Wilsinho* e levou o filme até a última instância: censor interno, censura do Rio, Censura Federal e Palácio do Governo, que anunciou, na última hora, com o programa para entrar no ar, a proibição definitiva: “esse filme não vai passar na casa das famílias brasileiras”. Depois, a direção do jornalismo, o Armando Nogueira, se voltou contra mim e contra o programa, de forma que a proibição se tornou a gota d’água. A partir daí, crise em que já vivíamos com tanta pressão de todo lado aumentou e fez o programa ser suspenso por tempo indeterminado para reformulações (entrevista ao autor, 17/01/2007).

Em 1979, João Batista dirigiu três filmes dois documentários em curta metragem e um longa de ficção. *Greve!* e *Trabalhadores: Presente!* foram lançados no mesmo ano. O

primeiro narrou os principais acontecimentos relativos à greve dos metalúrgicos do ABC paulista durante o mês de março, entre a intervenção governamental e a suspensão da greve, relacionando-os com o momento político e com a realidade da vida dos trabalhadores naquela região dominadas por multinacionais. O outro teve a intenção de mostrar a manifestação ocorrida em 1º de maio, no estádio de Vila Euclides, em São Bernardo do Campo, realizada pelos trabalhadores e organizada por diversos sindicatos. O documentário também acompanhou outro acontecimento simultâneo: a greve dos motoristas e cobradores de ônibus de São Paulo. Esses filmes têm influência direta do seu trabalho na *Hora da Notícia* e no *Globo Repórter* por executarem um cinema informativo e rápido.

Lançado em 1980, *O Homem que Virou Suco*, seguindo a mescla entre o documentário e a ficção, contou a história de Deraldo (José Dumont), poeta popular recém-chegado do Nordeste a São Paulo, que, apesar de sobreviver da venda de suas poesias em folhetos e livretos, é confundido com o operário de uma multinacional que mata o patrão na festa que recebe o título de operário padrão. O filme aborda a resistência do poeta diante de uma sociedade opressora, esmagando-o dia-a-dia, eliminando suas raízes. Deraldo, então, representa a luta dos excluídos pela cidadania e pela legitimação da identidade cultural deles. Assim, a personagem é marcada pelas forças das lutas democráticas da época – a luta pela anistia, pelo restabelecimento dos direitos civis, pela liberdade, enfim.

Susana Schild, na matéria “A tentativa de um cinema popular”, publicada no *Jornal do Brasil* em 17 de maio de 1981, mencionou que o novo filme de João Batista dava seqüência à experiência como documentarista para cinema e televisão, mesclando o tom documental à ficção na investigação do problema social do migrante na cidade, com humor, ironia e simplicidade.⁷⁹ Perguntado por aquela mesma jornalista sobre o que entendia por filme popular, o diretor comentou que procurara livrar *O Homem que Virou Suco* da imposição da “pornochanchada ou de Sonia Braga [em referência a *Dona Flor e seus Dois Maridos*]” como avalizadores de sucesso e insistiu numa proposta de política cultural para efetuar a popularização – sem a banalização – do cinema brasileiro: usar a televisão como

⁷⁹ *O Homem que Virou Suco* teve a câmera posicionada para fazer um “registro documental” da situação de “migrantes reais”, associando-o ao que estava sendo encenado para o filme no centro da capital paulista, além de contar com alguns planos de *Greve*. Em *A Próxima Vítima* (1982), por exemplo, o recurso é repetido. Ao documentar o período pré-eleitoral de 1982 em São Paulo, construiu imagens distintas da cidade entre a agitação e o otimismo dos manifestantes em praça pública e a miséria e o pessimismo dos marginalizados nas ruas.

um meio exibidor de filmes. O cineasta imaginou uma distinção. Para ele, a televisão possibilitaria o acesso de um filme ao “grande público”, o que não impediria a exibição nas salas de cinema, já que o cinema e a televisão, por terem públicos distintos, compunham diferentes circuitos culturais. Para Schild, o diretor analisou, expondo as tensões e disputas envolvendo o cinema e a televisão no mercado audiovisual brasileiro:

Hoje, o cinema brasileiro se divide em dois blocos: a pornochanchada, personalizada, com uma grande circulação rápida e barata e o grande sucesso, este apoiado numa credibilidade vinda da televisão e não do cinema, ou seja, é a televisão que faz sucesso no cinema, e não o cinema em si. Este momento de indefinição – ou pornochanchada ou ídolos de televisão – gera por sua vez uma desconfiança muito grande do público, que, por hábitos de consumo, aprendeu a confiar apenas naquilo que já conhece.

Sobre a dificuldade de se ter um público popular no cinema, o cineasta conclui:

Ele recusa os filmes que falam de sua realidade, e portanto têm uma possibilidade libertadora, para assistir a filmes opressores, que reforçam seu sentimento de subalterno, sem acesso às coisas que assiste. Mas isso já não é apenas cinema, mas um processo sócio-cultural bem mais complicado (*Jornal do Brasil*, 16/05/1981: 06).

Apesar de ter ganhado o prêmio de melhor filme no XII Festival Internacional de Cinema de Moscou, João Batista encontrou muitas dificuldades para exibir *O Homem que Virou Suco* no circuito comercial brasileiro. Entrevistado pela revista *Veja* do dia 29 de junho de 1981, ele resumiu: “O problema de meu filme foram os exibidores que se interessam mais por pornografia e artistas de televisão no elenco, coisa que eu não tinha” (*Veja*, 29/07/1981: 87).

Em 1981, João Batista de Andrade voltou a trabalhar para a *TV Globo* e produziu um *Globo Repórter Documento*. Exibido em 12 de março daquele ano, *Por um Lugar ao Sol* analisou e denunciou a falta de estrutura, a formação deficitária dos professores e falta de vagas e verbas nas escolas públicas primárias e secundárias de São Paulo e contou com um depoimento de Paulo Freire. *1932/1982 – A Herança das Idéias*, transmitido em 9 de julho de 1982, foi o último trabalho de João Batista de Andrade para o *Globo Repórter*. O documentário comemorou o cinquentenário da Revolução Constitucionalista de 1932 no momento em que, mesmo em crise e sem credibilidade, o regime ditatorial dos militares prosseguia.

A seguir, analiso *Caso Norte* e o censurado *Wilsinho Galiléia* e mostro como suas estruturas narrativas presentificam suas condições sociais de produção.

5.2. *Caso Norte*

Primeira cena. É mostrado um curso de vigilante. Num galpão, rodeado por alunos em pé, um instrutor demonstra como se deve desarmar um assaltante em diversas situações: “O vigilante tem que conhecer de defesa [pessoal], como faz com o treinamento de tiro e com outros conhecimentos de segurança”, diz. A câmera passeia pelos rostos dos presentes. Alguns planos dessa primeira – e curta – sequência serão, volta e meia, retomados ao longo do documentário para confirmar que a qualidade duvidosa do curso e para evidenciar a situação de risco a que aqueles alunos, futuros vigilantes, estavam sendo submetidos e também para reforçar a idéia de que os migrantes nordestinos não tinham outra escolha, além de ser vigilante.

Um corte. Um disparo. Enquanto a imagem reconstitui a fuga desesperada do vigia José Joaquim de Santana, a voz de Cid Moreira, a partir da leitura de um texto escrito por João Batista, explica:

Noite de 21 de setembro de 1977, Barra Funda, centro de São Paulo. Numa briga entre nordestinos num bar de esquina, um guarda de segurança, também nordestino, dispara várias vezes seu revólver, ferindo várias pessoas e matando uma terceira. O morto, José Antônio de Moura, o Pelézinho, 24 anos, nascido no Rio Grande do Norte, tinha vindo tentar a vida em São Paulo. O criminoso, José Joaquim Santana, 26 anos, pernambucano, preso em flagrante, tinha vindo tentar a vida em São Paulo.

O texto destaca que “os dois tinham vindo tentar a vida em São Paulo” e que, de diferentes maneiras, tiveram um destino trágico. Inicia-se, assim, a marcação da posição do diretor: ambos haviam sido vítimas de uma estrutura social desigual.

Durante a fala do narrador, ainda aparecem imagens da Alameda Glete, onde aconteceu o crime, da reconstituição da prisão e da morte. Em frente ao bar, está o prédio da Light, companhia de energia elétrica para qual José Joaquim trabalhava como vigia. Depois, por quase um minuto, sem áudio e sem cortes, a câmera, lenta, continua percorrendo aquela rua e chega ao local do assassinato. Dentro do bar, sentada, Vera conta:

Nós deixamos o rádio aqui. Estávamos eu e a Aparecida. Nós deixamos o rádio aqui. Esquecemos. E voltamos pra casa. Na hora que voltamos pra casa, ela deu fim do rádio. E aí, voltamos pra cá. Na hora que voltamos

pra cá, tinha um guarda noturno, um vigia, que disse que foi o China que tinha pegado. Tudo bem. Ela voltou pra pegar com o China. O China falou que ia ouvir o jogo até o fim e que, se não deixasse com ele, ele ia dar umas pauladas nela.

Um corte. Num cortiço, um homem conta que José Joaquim, que também estava no bar, ao ver a discussão, saiu e pediu para China entregar o rádio para a Aparecida. China não concordou. Vera volta à cena e revela que China aceitou devolver o rádio em troca de 100 cruzeiros. O vigia se propôs a dar o dinheiro, mas, mesmo assim, não evitou a briga entre China e Pelézinho, que também saiu em defesa de Aparecida. De novo, no cortiço. Uma criança diz que o vigia deu vários tiros na intenção de acalmar os ânimos. No bar, a Vera afirma que, ao ouvir os disparos, foi tentar evitar uma tragédia e acabou levando dois tiros da perna.

No cortiço, Russo, que também teria provocado a briga, mostra em seu antebraço duas feridas resultantes do atravessamento de uma bala e comenta que pediu para que o vigilante não atirasse, mas foi em vão. José Joaquim estaria enfurecido.

Seguido pela câmera, o senhorio, enquanto caminha por entre varais carregados de roupas, esclarece que permite que residam em cada quarto quantos retirantes forem necessários para poder pagar o aluguel. “Todos eles têm família e sempre mandam dinheiro para lá”, diz ele, apontando para um homem sentado numa cadeira em frente à porta de casa, e continua: “Aquele lá mesmo manda 1.500 cruzeiros por mês”. O diretor vai até ele para conversar:

Migrante: Eu sou de Vera Cruz.

João Batista: Me conta por que você veio pra aqui e o que você deixou lá?

Migrante: Eu? Deixei a família.

João Batista: Mulher?

Migrante: É.

João Batista: Tem filhos também?

Migrante: Tenho, sim, senhor.

João Batista: Quantos filhos?

Migrante: Tenho seis.

João Batista: Porque você deixou a família lá?

Migrante: Eu deixei, porque eu vim pra aqui, que é cidade, tem mais vantagens de ganhar o dinheiro, no caso. Daí, eu vim até aqui. E estou até gostando daqui, do São Paulo.

João Batista: O senhor manda dinheiro para lá?

Migrante: Mando. Tô mandando um milhão e meio por mês.

João Batista: E fica difícil a sua situação, separado assim?

Migrante: Ah, fica muito difícil, devido ao local de se morar, que é muito caro.

João Batista: Não dá pra trazer a família?

Migrante: É, não dá. Se desse, estava tudo aqui.

João Batista: Você não pensa em voltar pra ficar com a família?

Migrante: Pra cá?

João Batista: Você não pensa em voltar?

Migrante: Sim. Pra lá? Sim, eu penso, mas, justamente, em janeiro, quando eu fui, não deu para eu ficar, porque lá não dá para eu me manter. Aí, eu tornei a voltar para cá. Não deu pra eu colocar a família aqui ainda. Mas, se desse, eu estava com a família aqui.

Durante o diálogo, a câmera que, inicialmente deixa em primeiro plano o migrante, enquadra em um plano detalhe as palavras bordadas no bolso da camisa de seu uniforme: “Vigia”. Migrante, nordestino, vigilante e pobre, assim como José Joaquim de Santana, aquele homem poderia ter o mesmo destino. O documentário trabalha com dois eixos narrativos cruzados: o crime e a situação do migrante em São Paulo. Desse modo, os entrevistados não são tratados apenas como testemunhas da história, mas como protagonistas.

Nesse momento, cria-se um contraponto às primeiras seqüências do documentário, em que há planos rápidos (com exceção apenas de um) preenchidos por depoimentos curtos para denunciar os atos de um homem em cólera. A partir dessa entrevista, *Caso Norte* não se estrutura como um desvio à informação jornalística como superficial, por confirmar aquilo que já é sabido, sem ter a preocupação de entender o mundo das personagens envolvidas (NODARI, 2006: 81), mas busca “a verdade” na voz dos entrevistados. Dessa maneira, desconfia do enfoque das ações de José Joaquim como exclusivamente individuais. Enfim, *Caso Norte* procura desvendar os atos de José Joaquim naquilo que ele têm de social.

O documentário segue filmando “uma pequena história sobre os migrantes em São Paulo”, como anuncia em seu próprio subtítulo. Para um dos colegas que dividia o quarto com José Antônio, o diretor pergunta como ele era, se era calmo: “Era. Não brincava com ninguém, não. Era caladinho. Ele era todo calminho. Não tinha negócio de briga, não”. Mesmo depois de o diretor insistir na pergunta, o homem confirma que todos os moradores gostavam muito dele. Enquanto isso, a câmera vai vasculhando o lugar – o amontoado de panelas na pia, de roupas, de malas, de colchões, de mobília –, e vai ressaltando a provisoriidade da acomodação. Enquanto as imagens vão aparecendo, Cardoso, outro

companheiro de quarto da vítima, conta que, quando foi avisado de que José Antônio havia sido baleado e morto, só acreditou na morte depois de vê-lo acabando de morrer.

Enquanto o primeiro colega arruma o quarto, o segundo conta, em *off*, que saiu de Natal, capital do Rio Grande do Norte, porque lá trabalhava muito e não conseguia dinheiro suficiente para se manter. Para ele, a ida para São Paulo havia lhe proporcionado uma vida melhor do que a que vivia. Sentado, na cama debaixo de um beliche, ele segura um rádio a pilhas, que toca o seguinte trecho de *Vai Levando*, de Chico Buarque e Caetano Veloso, cantada pelo primeiro: “A gente vai levando, a gente vai tocando, a gente vai tomando”.

Nesse momento, a “voz” do diretor prevalece. Em São Paulo, o migrante não encontra o sonho, mas uma dura realidade de trabalho e exploração. Sem falar, a personagem consente, mesmo sem saber a que. Nessa cena, por exemplo, a “coincidência” de o rádio ter sido ligado no momento em que estava sendo tocada aquela música, um sucesso na época, é convocada para fazer o acabamento da personagem pelo diretor: mesmo “com todo o sistema”, aquele homem (mas também os outros migrantes; todo aquele “a gente”) tentava sobreviver numa cidade opressora. Assim, verifica-se que “a consciência do autor é consciência de uma consciência”, pois abrange e conclui a consciência e o mundo da personagem, já que o autor não só enxerga e conhece tudo, mas enxerga e conhece mais (BAKHTIN, 2003: 11); e é com esse “excedente de visão” que se beneficia o diretor para confirmar sua posição. Para Bakhtin, a autoria pressupõe a *exotopia*. Pelo fato de o autor se colocar *fora* da obra, partindo de um ponto de observação externo aos eventos relatados, ele dialoga com a exterioridade observada para compreender aquilo que desconhecia e passa a conhecer. Desse modo, a construção do todo espacial, temporal e significativo do herói se fundamenta na diferença entre o que é vivido pelo herói e o que é criado pelo autor. Trata-se, em suma, da visão que o outro não pode ter de si mesmo, mas que é necessária para o seu próprio acabamento.

Na próxima sequência, conduzida por uma criança, a equipe do documentário chega à casa do assassino José Joaquim de Santana e encontra o pai de família atencioso e trabalhador. Carregando seu filho no colo, a mulher do vigia chega ao portão e convida a equipe para entrar. Dentro, João Batista, sem parecer diante da câmera, pergunta como está a vida dela, depois da prisão do marido, e ela comenta da dificuldade de viver sem recursos financeiros. Depois, ela conta como era o seu marido em casa:

Ah, ele era um rapaz muito humilde, né? Ele era muito humilde. Fica sem dever nada ele. Ele não gostava que eu fosse pro lado de fora pra conversar com vizinho, para evitar aborrecimento. Ele não queria que eu tivesse muita amizade. Ele nunca queria que eu estivesse muito na casa de ninguém, nem ficasse muito tempo do lado fora, batendo papo. Era pra eu ficar sempre dentro de casa. Então, ele deitava aí, nessa cama. Eu preparava a comida dele. Eu me levantava lá por umas quatro, três horas. Aí, quando era lá pelas quatro e meia, cinco horas, eu era que chamava ele, ele se levantava; às vezes, tomava banho, às vezes, não tomava. Às vezes, ele vinha e almoçava, ficava um pouco aqui brincando com a criança, e ele gosta muito desse menino. Quando dava cinco e meia, seis horas (era quando ele ia saindo), pegava o micro aí. Quando ele chegava, ele ficava com essa criança, porque o amor dele é essa criança aqui. Mas ele não era má pessoa. Nunca me bateu. Talvez era por isso que eu amasse bastante ele, pelo modo de me tratar. E ele me trava muito bem.

Depois, a mulher de José Joaquim apresenta a casa para a equipe de filmagem e mostra o equipamento de manutenção de rádio e televisão que fora adquirido pelo marido. Sem dinheiro para comprar mais material para consertar os mais diferentes defeitos dos aparelhos, sem outra opção para sustentar a família, ele seguiu como vigilante.

Ele sempre disse pra mim: “Eu tenho tanta vontade de comprar”. E eu dizia pra ele: “Compra à prestação”. Mas ele não pensa em comprar à prestação, ele só pensa em comprar assim: na moeda. E não dava pra tirar. Ele recebia, mas não dava para tirar. Dois milhões, dois milhões e pouco não dava para tirar. Não dava pra tirar o dinheiro todo pra comprar. A gente paga muito: essa casinha, paga luz, paga água; faz a vida, faz aquilo assim.

Enquanto ela comenta que o marido escolheu o primeiro serviço que apareceu, são intercaladas imagens do treinamento e do recrutamento de inúmeros migrantes nordestinos para a ocupação de vigilante. A montagem acrescenta informações visuais contrapondo-se com a voz da personagem em *off* para representar e confirmar a posição do documentário, já que propõe a fazer “um ‘novo’ cinema nacional” que não deveria “induzir à passividade” o espectador e não deveria “dar soluções, ainda que corretas” a ele, mas criar situações que o “obriguem” a “adquirir consciência” da realidade representada (BERNARDET e GALVÃO, 1993: 201).

Na cena seguinte, ficamos sabendo que a companhia de energia elétrica não estava dando qualquer tipo de apoio para o seu funcionário. Às lágrimas, na cozinha, com o filho no colo, a mulher lamenta o fato de não poder mais contar com o marido e não ter mais ninguém para cuidar dela e de seus filhos, aumentando a dramaticidade do documentário na

representação da incapacidade de agir da mulher depois da prisão de José Joaquim e da negligência da Light.

Um corte seco indica a mudança do espaço. Filmado em *contra-plongée*, da janela de seu quarto no cortiço, Raimundo Nonato, o China, é entrevistado. Ele está sem camisa, debruçado sobre a janela. Considerado como o pivô do desentendimento que provocou o assassinato, ele discorda do depoimento de Vera e diz que não se apropriou do rádio indevidamente, mas que, como Aparecida o havia esquecido no bar, ele o pegou emprestado para poder terminar de ouvir o jogo do Corinthians.

Enquanto se ouve ao fundo o programa de Haroldo de Andrade sendo transmitido, a câmera focaliza China se arrumando, penteando o cabelo, calçando sapatos, vestindo a camisa, ajeitando-se para o espelho. Imagens como essas do cotidiano de personagens anônimas não são tidas como excesso e não foram desprezadas durante a montagem. Pelo contrário, elas são utilizadas para ampliar o conjunto de concepções que o telespectador pode ter daquelas pessoas.

Em silêncio, com um cigarro à boca, saindo do quarto e terminando de se arrumar, China caminha pelo pátio do cortiço e entra no corredor que dá acesso à Alameda Gleite. No bar, sentado onde estava na noite do crime, ele expõe a sua versão dos fatos, sempre chamando o vigilante de “guarda”. A câmera acompanha rapidamente todos os seus gestos. Convencido de que é uma testemunha do crime, China não comenta nada sobre a suposta briga com o vigia por causa do rádio, contrariando outras versões apresentadas. Segundo ele, depois de ser agredido por Russo e por Pelézinho, acuado, o vigia José Joaquim teria sacado o revólver e atirado na direção dos dois, numa confusão que não estava diretamente relacionada ao fato de China ter pegado o rádio de Aparecida.

Não é à toa que essas cenas precedem à do sofrimento da mulher de José Joaquim, buscando a causa dos efeitos. Naquela situação, China poderia ter provado que a briga que levou ao ato do vigia. Apesar disso, China não é contestado nas suas posições em nenhum momento pelo diretor. Sua voz tem uma certa autonomia, mesmo num breve espaço de tempo. Dessa maneira, o documentário passa incorporar outras causas.

Até esse momento o filme mantém um “tom de reportagem”, característico de “documentários de entrevista” como *Migrantes*. A primeira parte de *Caso Norte* também lembra essa experiência anterior, porque se concentra nos percalços enfrentados por

retirantes nordestinos quando as ilusões sobre as maravilhas da grande cidade perdem sentido frente às desigualdades da vida real. Diferentemente da crença na existência de uma verdade para o rico paulistano e de outra para pobre nordestino, como acontece naquele filme, *Caso Norte* busca as disputas pela verdade de cada um dos personagens da história e de seus intérpretes.

Para a câmera, imitando uma claquete com as mãos, o diretor anuncia que a “ficção” vai começar. Posicionando-se na entrada do bar, a câmera capta Regina Andrade sentada no balcão tomando cerveja e fumando um cigarro. Ela é a atriz que interpreta Cida. Depois de se apresentar, o diretor a indaga se China teria liberdade de pegar o rádio de sua personagem e ela responde que não. Sentado ao lado dela, Bentinho, o ator que interpreta China, retruca: “Eu acho que teria pelo seguinte: pelo simples fato de eles morarem no mesmo lugar praticamente. Tanto que, segundo o que sei, ele ficou de devolver o rádio para a mãe dela às 11 horas e devolveu”. Regina Andrade continua discordando: “Eu fiquei sabendo que ele pegou o rádio como se tivesse roubado, ela foi lá pedir para ele e ele não quis devolver”. João Batista reconhece para Bentinho: “O China, na parte do documentário, ele, de uma certa forma, é um pouco vilão. Como é que você está vendo ele?”. O ator contesta: “China é um cara maravilhoso, um cara que mexe em terra, em gado, ele é boiadeiro. Então, é um cara que vem assim, de uma estrutura, de uma família muito simples e chegou aqui em São Paulo e encontrou este mundo todo”. Para ele, China é o tipo de homem que está “pronto para qualquer coisa”.

Sentada também ao lado de Regina Andrade, mais uma atriz se apresenta: “Meu nome é Amélia Gonçalves e eu vou fazer a personagem da Vera”. Eduardo Zar, em pé, com um copo de cerveja na mão, conta que representará Pelézinho e elabora sua versão num diálogo com o diretor:

Eduardo Zar: Ele tinha uma rixa com José Joaquim, o guarda noturno que matou, quando tinha um bilhar aqui do lado.

João Batista: O Pelé estava brigando com o José Joaquim nesta hora?

Eduardo Zar: Ele voltou do jogo do Corinthians depois de ter tomado algumas ou estava realmente a fim de dar um pau neste vigilante aí, o José Joaquim.

Ao lado do intérprete de Pelézinho, Manfredo Bahia, que representa Russo, lembrou que sua personagem havia lhe dito que ele e o amigo não tinham bebido absolutamente nada e que começaram a beber depois que chegaram no bar. O ator explica que Pelézinho

era amigo de China e que, por isso, quando houve a discussão, ele ficou do lado dele. Saindo em defesa de China, Betinho afirma: “Ele [Pelézinho] estava a fim de, exatamente, pegar o guarda e quem entrou de gaiato, de inocente, foi o China, que tava discutindo por um problema de rádio, e o Pelézinho não estava nem aí”.

Logo depois de ser maquiado, França Nunes, intérprete de Joaquim José de Santana, justifica os atos do vigilante assim:

O cara que sai do Nordeste e vem tentar a vida numa cidade grande como fazem 80% da população brasileira de uma faixa salarial bastante baixa vai encontrar o quê? Dificuldades como o José Joaquim de Santana encontrou, correto? Um camarada que fez até estes cursos de detetive, esses cursos ridículos que tem por aí, e tem um diplominha na parede do barraco dele em Carapicuíba. É... Outro curso que ele tinha concluído, que era de técnico de rádio e televisão. Podia exercer? Não! Por que não? Falta de condições financeira para quê? Para comprar um aparelho que traria condições para ele trabalhar. Então, tinha que pegar qualquer coisa que aparecesse na frente dele. E ele pegou: vigia...

Com uma opinião diferente, Manfredo Bahia se aproxima de França Nunes e replica:

Porque, veja você, ele é um cara como você diz – nordestino, inculto, sem saber do que se passa –, de repente, ele se vê armado, armado por uma civilização que ele não conhece, por um meio que ele não sabe controlar, entendeu? Resultado: diante da menor ameaça pra ele, ele sacou a arma e atirou a esmo, ele feriu pessoas...

Dirigindo-se a Manfredo, Bentinho interrompe, aos berros:

Ele se defendeu, ele se defendeu atirando, só porque tinha uma arma na mão. E duvido que o ser como ser humano, como qualquer um, se tem dois dando soco no senhor, o senhor não vai atirar? Ele como vigia se defendeu pessoalmente e só.

Por isso, *Caso Norte* é um documentário antinaturalista. Ele não se ocupa em disfarçar o seu processo de produção da realidade por meio da linguagem. Então, diferente das narrativas que procuram conferir uma “total transparência” ao fílmico, para se consolidar como “a única interpretação do fato” (BERNERDET e FREIRE RAMOS, 1988: 15), este documentário trabalha as disputas pela verdade dos fatos. Ao assumir o ponto de vista que está adotando, o diretor se afasta de uma atividade de documentar que corresponda a uma técnica de fazer “registros desinteressados” dos fatos. Procura refletir sobre a própria construção deles. Esse se torna o problema.

Caso Norte, nesse momento, incorpora a problematização das questões da sua própria realização. A realidade é construída e disputada diante dos olhos do espectador.⁸⁰ O “ensaio” não é desperdiçado no processo de montagem, mas se torna o cerne da narrativa fílmica. Não existe somente a dramatização pronta, acabada e definitiva. Enfim, a própria instabilidade do conceito de realismo, ora como pretensão de ser uma representação do mundo correta ou verdadeira, ora como mero *efeito-de-realismo* ou *efeito-de-realidade* (JAMESON, 1995: 162), pode ser assumida como objetivo estético pelo realismo contemporâneo: não ter uma realidade acabada, mas sendo fabricada. Nesse sentido, quando os atores como personagens opinam e entram em conflito, está sendo incorporada a desconstrução da ilusão da realidade, presente em documentários (e também de reportagens) baseados num modelo observacional de comunicar “a vida como é vivida” (DA-RIN, 2004: 138), e está sendo assumida a construção.

Aquela cena coloca em questão não só a verdade da narrativa fílmica, mostrando que se trata de um constructo técnico-discursivo, mas também coloca em xeque a verdade do próprio “real”. O que de fato aconteceu? Qual é a verdade de cada uma daquelas personagens? O diretor se recusa a dar-lhes um acabamento. Apresenta uma multiplicidade de decisões e perspectivas. As personagens são vistas e concebidas por várias outras personagens, e o cenário resultante não é um todo coerente e harmônico. Ao contrário, é contraditório, conflituoso, relativo, realmente polifônico. A polifonia, aqui, deixa de ser apenas elemento constitutivo do discurso e passa a integrar o plano estético e ideológico da narrativa. A polifonia é orquestrada.

Por tudo isso, o documentário descarta a validade de uma verdade absoluta e põe em seu lugar a “subjetividade camuflada” pelo discurso da objetividade jornalística, passando, assim, a realizar uma encenação da vida real (GOMES, MELO e MORAIS, 2000). Ao refletir sobre os eventos abordados no documentário, aquela cena apresenta um interessante momento de polifonia. Os atores, agora como personagens entrevistados, também têm suas vozes como imiscíveis em relação à do diretor. Cada uma tem a sua posição especificada. Apesar disso, da maneira em que se organizam as falas e como termina a discussão na montagem, fica-se com a defesa da atitude do vigia, que “se defendeu pessoalmente e só”,

⁸⁰ No Brasil, esse tipo de experiência se consolida em meados 1980 e tem como o maior expoente *Cabra Marcado para Morrer* (DA-RIN, 2004:187-204; LINS, 2004b: 30-57).

prevalecendo, assim, a posição do diretor. Mas, como ensina Bakhtin (1990: 119-120), as palavras das personagens, ao assumirem perspectivas próprias, podem refratar as intenções do autor e podem ser a segunda linguagem do autor, que também pode ser ouvida e interpretada pelo telespectador.

Depois, para conferir uma atmosfera trágica ao registro, Gil Gomes, aparece num estúdio de rádio e narra os eventos dramatizados pelos atores, com imagens de José Joaquim de Santana ao som de uma trilha sonora angustiante:

E ao início de mais uma edição de notícias da Globo São Paulo, Gil Gomes lhes diz: bom dia. Aquela vontade repentina que deu em José Joaquim de Santana de tomar cerveja e aquela vontade que, de repente, modificou integralmente a sua vida. Tomar uma cerveja, para ele, era algo assim de muito extravagante. Não, não estava em seus planos, quando ele entrou no trabalho. Mas, de repente, lhe deu vontade. Afinal de contas, era uma noite bonita, era uma noite em que muitas pessoas se locomoviam de um lado para outro. Afinal de contas, o Corinthians havia jogado e, quando o Corinthians joga, a movimentação à noite é sempre maior. Por isso mesmo, ele sai da subestação da Light, atravessa a rua e entra no Bar Lanches Ponta Delgada. Ali, ele e outras pessoas estão, entre as pessoas, a moça do radinho. Maria Aparecida tem um radinho na mão, radinho que serviu para que as pessoas que estavam no interior do bar ouvissem a partida Corinthians e Guarani. O Corinthians, mais uma vez, decepçiona.

Associadas às paisagens descritas por Gil Gomes há imagens da reconstituição. Num bar, aparecem todos bebendo. Cida e Vera vão embora do bar e se esquecem do rádio. Embriagado, China pega o rádio e o leva para o cortiço, para poder continuar ouvindo o jogo. Depois de confirmada a derrota do Corinthians, China volta ao bar sem o rádio. Cida e Vera retornam para reclamar o aparelho. China se esquivava e afirma que o devolveu para a mãe da dona. José Joaquim se intromete na discussão e afirma que China havia roubado o rádio. Vindos do jogo, Pelézinho e Russo também entram na briga e começam a implicar com o fato de o vigia se intitular policial. Acuado com as provocações, José Joaquim reage. A narração de Gil Gomes aumenta a tensão:

O que fazer? José Joaquim de Santana não estava preparado psicologicamente para uma situação dessas. Por isso mesmo, quando os elementos se aproximaram mais e mais, sem saber o que fazer, de repente, ele perde totalmente a consciência, a noção das coisas e o homem até então calmo, tranquilo e sossegado que estava naquele bar única e exclusivamente para a cerveja, que nunca tinha dado um tiro na vida, descarrega o revólver.

Cida é atingida com dois tiros, um em cada joelho; Russo, dois tiros no antebraço direito; e Pelézinho, com um tiro fatal no peito. Desesperado, José Joaquim foge correndo pelos becos da Barra Funda. A Polícia Militar chega e vai atrás do assassino. Encontrado, ele resiste à prisão. Controlado por três policiais, é algemado e colocado no camburão.

Num certo sentido, *Caso Norte* é marcado pelo padrão jornalístico do *Globo Repórter*: o didatismo, com a dramatização, com o predomínio da associação justa e direta entre imagem e som, com a narração em *off* de Gil Gomes, substituindo Cid Moreira, que participa uma única vez. A presença desse repórter da *Rádio Globo* é contraditória. Ele já era um sucesso no jornalismo radiofônico (e, portando, um atrativo para o público do programa), destacando-se na realização de notícias policiais isoladas das questões sociais e restringindo-se à caracterização do psicologismo do criminoso (“sem saber o que fazer, de repente, ele perde totalmente a consciência”). Assim, o documentário simula nele mesmo o modo como aquele fato era relatado pelo jornalismo hegemônico, centrado na produção de estereótipos – imagens fixas amplamente repetidas e em luta pela naturalização (SHOAHAT e STAM, 2006: 289-297) – dos bandidos, ora infantilizados (como a narração do repórter imagina José Joaquim), ora monstros sanguinários, mas sempre com desvios de personalidade, pelos quais são culpados, porque, no fundo, são todos maus. Sem ouvir José Joaquim de Santana, o repórter concebia a estruturação do psiquismo do vigia, descrevendo os conteúdos conscientes e inconscientes que teriam determinado (mas justificavam) os atos dele.⁸¹

Um corte abrupto. Num corredor repleto de celas, a voz do diretor, ao fundo, avisa: “Casa de Detenção”. A câmera procura José Joaquim de Santana. Alguns detentos

⁸¹ Com essa aparição de Gil Gomes (a primeira dele na televisão), *Caso Norte* prenunciou formatos de jornalismo policial na televisão. Como contraponto à formalidade do jornalismo da *TV Globo*, o *SBT*, em 1991, lançou *Aqui Agora*, programa policial que tinha como principal atração Gil Gomes e suas reportagens sobre acidentes graves e crimes de toda sorte. Nessa linha, *Cidade Alerta (TV Record)*, *Brasil Urgente (TV Bandeirantes)*, *Cadeia Neles* e *190 Urgente (CNT/Gazeta)* se desenvolvem. Apostando na dramatização de histórias de crimes, *Linha Direta*, que estreou em 1999 na *TV Globo*, aproxima-se daqueles programas e distancia-se da proposta de *Caso Norte* por ter como objetivo incitar o público a caçar, condenar e punir os criminosos, assim como os outros programas (cf. MENDONÇA, 2002). Sobre essa apropriação, João Batista de Andrade, certa vez, comentou: “A fórmula foi usada no *Aqui Agora*, só que virando minha proposta de ponta cabeça. Eu partia de um fato policial e procurava o social. O *Aqui Agora* chafurdava no terreno policial como um espetáculo público, a visão exatamente policialesca das questões sociais” (CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL: 2002, 68).

escondem os rostos. Ao encontrar o preso, a equipe se dirige até um beliche onde estava sentado. Cabisbaixo, ele aceita responder às perguntas do diretor:

João Batista: José Joaquim de Santana, o que aconteceu lá no bar na Alameda Glete, hein?

José Joaquim: É, eu fui agredido, né? Eles me agrediram, né? E eu tive que me defender, né? Eles vieram bater em mim e eu tive que atirar nos caras.

João Batista: E você estava no bar há muito tempo já?

José Joaquim: Não, não. Eu já ia sair. Aí, os rapazes vieram me agredir, os dois.

João Batista: Você já tinha usado arma antes?

José Joaquim: Nunca. Foi a primeira vez que eu peguei em arma.

João Batista: Como é que apareceu essa de vigilante? Algum colega?

José Joaquim: Não, não. Lá, na Barra Funda, eu tava passando lá e um rapaz me chamou, né? Pagava bem, tinha alimento e os planos, pagava bem, ganhavam tanto, dava para viver. Então, eu fui, né?

João Batista: Quanto você ganha por mês no trabalho?

José Joaquim: 1.443,00.

João Batista: E isso dava para sustentar a família?

José Joaquim: Quando eu entrei, eu ganhava 920 cruzeiros. Pagava 350 contos de casa, passava necessidades. Como eu não guardei, a mulher deve estar passando, né?

Um corte. Pensativo, o migrante afirma: “São Paulo é só uma ilusão. Lá fora, o pessoal diz que São Paulo é bom, terra boa, é tudo, que o pessoal é bom, tudo é bom, né? A gente encontra alguns, né? Não são todos. Mas muitos só querem ver a miséria do outro”.

Depois, os dois prosseguem o diálogo:

João Batista: O que você vai fazer, se sair?

José Joaquim: Se eu sair? Bom, pelo que eu vejo, trabalhar, né? Trabalhar e viver, né? A gente sem trabalhar não pode viver, né?

João Batista: Será que dá para você melhorar a sua vida em São Paulo?

José Joaquim: Não dá, porque é difícil a gente melhorar a vida. Não tem emprego para melhorar a vida. A gente tem é que viver assim mesmo, do jeito que Deus quer: trabalhar aqui, passar fome. Porque não tem. Porque aqui só ganha bem é quem é bem estudado, né? Aqui, a gente que não tem estudo não ganha bem, ganha pouquinho, com pouquinho, a gente tem que suportar muitas coisas na vida. Quero trabalhar de novo e me viver livre daqui um dia. Só que eu não vou mais partir para essa de vigilância, porque, não dá, lascou com a minha vida. Quero ir pra roça e, se não tiver emprego, eu vou pedir esmola, mas não volto para um emprego desse. Quando com a gente acontece um caso desse, desprezam a gente aqui e não querem nem saber.

João Batista: Quem despreza?

José Joaquim: A companhia. Não querem saber de nada. Minha mulher esteve lá. Parece que vão dar as minhas contas lá, ver quando eu tenho para receber.

João Batista: Eles não dão assistência nenhuma?

José Joaquim: Nada, né?

João Batista: Nem advogado?

José Joaquim: Não posso ter advogado.

João Batista: E a companhia não vai dar advogado?

José Joaquim: Não me chamaram, não me falaram nada. Tô preso aqui em São Paulo e não tenho o que exigir do patrão numa hora dessas, né? Na hora que a gente está em apuros, por causa que a gente cometeu um erro, numa hora dessas é que eles devem livrar a gente, mas cadê? Eles querem saber de condenar a gente.

Desse modo, como síntese, a entrevista compara o “esmagamento social” imposto ao cotidiano de nordestinos pobres na metrópole paulistana, fazendo com que a posição do entrevistado confirme a posição do diretor, mostrada desde a entrevista com aquele outro migrante, nordestino e vigia. No final do documentário, o vigia carrega o peso de toda a sua trajetória. Nesse momento, efetua-se um certo “plano monológico” acerca da opção estética de fazer com que “a autoconsciência da personagem” se insira num sólido quadro de confirmação da “consciência do autor” sobre o mundo e sobre a própria personagem (BAKHTIN, 2005: 51). Essa ação torna, assim, mais manifesto o princípio básico do documentário: nos persuadir ou convencer, pela força de seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder, de sua voz (NICHOLS, 2007: 73).

Não por acaso, o trecho do depoimento em que é dita a máxima “São Paulo é só uma ilusão” é destacado por dois cortes e não faz parte do diálogo. O filme prefere retratar a personagem como vítima social que perde de consciência e que se emociona, quando lembra da família, e se revolta diante das câmeras, quando fala do descaso do patrão e da escolha profissional imposta, por causa da ausência de oportunidades iguais para todos (“porque aqui só ganha bem é quem é bem estudado, né?”). Depois de assumir a identidade de vigia que lhe foi oferecida, a farda, a condição de “autoridade”, mesmo sem o preparo adequado, ele comete o assassinato, é preso, marcado para sempre, e passa a viver num estado de completa derrota pessoal (“quando com a gente acontece um caso desse, desprezam a gente aqui e não querem nem saber”). Na cidade, ele não deu certo.

Essas opções, todavia, são consequências diretas da vontade de criar um contraponto frontal com a recorrente individualização da culpa feita pelo jornalismo policial, procurando enxergar os atos como socialmente determinados e não como autodeterminados. Ele “perde a consciência” por causa das condições precárias de sua vida

em São Paulo. Assim, na televisão, operou-se um raro exercício de des-essencialização das características e das ações dos criminosos representados.

Anos depois, *O Homem que Virou Suco* desconstruiu as representações da cidade de São Paulo como o “eldorado dos migrantes” e mostrou o migrante contracenando com uma cidade provisória, filmada às pressas, à noite, em becos e cortiços, obscura e desfocada, muito diferente do cartão postal, dos monumentos, dos lugares-símbolo, que não são mostrados (REIS JÚNIOR, 2003: 105). Em *Caso Norte*, por sua vez, São Paulo é uma cidade opressora, segregadora, que obstaculiza a participação integral na esfera pública daqueles que ela exclui ao receber. As próximas cenas comprovam isso.

Para retomar a trajetória trágica dos migrantes, aparecem imagens da chegada a São Paulo de vários nordestinos em trens. Logo na chegada, são oferecidos diversos cursos e vagas para vigilante, que não exigem experiência nem preparo anteriores. Assim, o documentário arrisca afirmar que com esses recém-chegados também pode acontecer o mesmo.

Mais um corte. De volta à Casa de Detenção, num clipe de imagens da tragédia de José Joaquim, a voz de um companheiro de cela em *off* comenta:

Ele, quando chegou aqui, chegou muito emocionado, chorava porque ele dizia que tinha quatro filhos e não sabia como é que ia viver a família dele lá fora. A gente dizia para ele: não! Tenha calma porque não precisa a pessoa ficar “nervoso” porque logo, logo, as “autoridade” (sic) toma conhecimento e “socorre da” sua família e logo, logo a família sua vem visitar você aqui. Ah, mas como é que eu faço pra minha família descobrir que eu tô aqui? Então, ele deu uma sorte que domingo já veio aí, né? E ele só reclamava isso. Sobre os outros “problema” (sic) eu não sei explicar.

Depois, ao fundo, a voz de um agente penitenciário comenta que, a partir do momento em que um homem é preso, ele não tem mais vida, é considerado marginal pela sociedade e não tem como se livrar desse estigma. A câmera começa a se afastar, saindo pelo portão da cela, sem desviar o foco de José Joaquim. O homem, que parece caminhar junto com a equipe, continua falando, em *off*: “Agora ele não consegue arrumar emprego quando sair daqui”. Nesse momento, José Joaquim de Santana está afastado da câmera, sozinho na cela, até sua imagem desaparecer, quando alguém fecha o portão diante da câmera. Depois, o funcionário conclui, dirigindo-se para João Batista e encerrando também o documentário: “Quem vai dar emprego? O senhor teria coragem de dar emprego para

ele?”. Como uma pergunta retórica, sabemos que a resposta dela é “não”, mas deveria ser “sim”.

A partir dessas cenas, torna-se manifesta a estrutura da argumentação dialética do documentário: migrante, sem poder exercer o trabalho que queria, como técnico de rádio e TV, acaba tendo de trabalhar como vigia e, também por falta de preparo adequado, mata um homem (tese); todavia, quando perde “a noção das coisas”, o vigia descarrega o revólver, mata um homem e fere outras pessoas (antítese). A síntese concentra-se na identificação e na imputação de um “sistema perverso” que determina e motiva as ações de todos os indivíduos. Não há culpados, além do sistema capitalista que sobrevive a partir da manutenção de excluídos e da criação do desejo deles por inclusão. Por isso, é construído um José Joaquim que fez vítimas e é vítima.

Mas *Caso Norte* reluta internamente para se sintetizar. Quando permite que a fala de desfecho do filme seja feita pelo agente penitenciário. É dito aquilo que não poderia ser dito por outra personagem ou pelo diretor do documentário. Ninguém daria um emprego para um ex-presidiário. Mesmo com “todo o sistema”, ninguém esqueceria o seu ato. É nesse ficar sem solução, nesse impasse que não se resolve, que é construída a vida de José Joaquim, assim como a de muitos outros migrantes, como trágica.

Tomando o princípio básico do jornalismo – “ouvir, no mínimo, os dois lados da história” –, *Caso Norte* não faz isso. Não há Polícia, não há Justiça. O único momento em que a voz do Estado aparece é na fala do agente penitenciário. E é nessa negação que se materializa sua crítica social. Para despolicar a visão jornalística, buscou-se ouvir o lado mais prejudicado, o lado do pobre, afirmando que o marginalismo social imposto pela modernidade capitalista provoca e pune determinadas ações dos excluídos dela, sem lhes dar a possibilidade de (auto)representação.

Ao particularizar, *Wilsinho Galiléia* potencializa esse questionamento.

5.3. *Wilsinho Galiléia*

À imagem da casa de Geni é associado o som da reconstituição do diálogo entre Wilsinho e a amiga poucos instantes antes de ele vítima de uma emboscada da polícia e morrer fuzilado.

Um corte para a realidade. Com microfone em punho, mas sem deixar o rosto aparecer, o diretor colhe comentários dos vizinhos de Geni sobre o assassinato de Wilsinho. Eles confirmam que ouviram os tiros, mas não sabiam o que estavam acontecendo e nem que a casa estava servindo como esconderijo para o bandido. Só souberam depois do ocorrido, porque, assustados, não procuram saber mais detalhes com a polícia.

Nesse primeiro momento do filme, o recurso da dramatização é usado para elucidar a variedade de relatos sobre o jovem, valorando, assim, como ficará evidente, a opinião das personagens entrevistadas que vão construindo-o como um mito da violência urbana paulista. Paulo Weudes, ator que representa Wilsinho, caminha pela favela Galiléia, em São Paulo, onde sua personagem viveu por bastante tempo. Assim como os atores de *Caso Norte*, os deste documentário também são desconhecidos para o público televisivo.

Sobre as imagens do recolhimento do corpo de Wilsinho que invadem a nova cena, a voz de João Batista entra em *off*: “Noite de 10 de agosto de 78, bairro paulista de São João Clímaco. Depois de três dias de espera a polícia enfrenta e mata Wilson Paulino da Silva, conhecido como Wilsinho Galiléia, um mês depois deste completar 18 anos”.

Na cena seguinte, João Batista entrevista Adolfo Tiossi, delegado do ABC paulista:

João Batista: Senhor Adolfo Tiossi, qual o retrato que o senhor faria de *Wilsinho Galiléia*?

Adolfo Tiossi: Bem, o Wilsinho já é bastante conhecido, desde os 14 anos de idade, principalmente na área de atuação dele, São Caetano e São João Clímaco, que é área do 27º distrito da capital. Dentre os crimes por ele praticado, nós temos um, principalmente, marcado por uma grande perversidade, ocorrido aqui quando se encontrava recolhido à cadeia de..., em cela especial na cadeia de São Bernardo, em que ele matou um companheiro, um garoto, enterrando uma caneta esferográfica pelos ouvidos.

Enquanto são mostradas imagens de matérias de jornais como *Notícias Populares* e *Última Hora* sobre as ações do menor com títulos do tipo “Com 17 anos já matou onze pessoas”, “Este é o menor que matou doze pessoas”, “Matou 14 em SP e agora desafia a polícia”, “Executado em SP o matador de 14 pessoas”, a entrevista segue:

João Batista: Quando é que ele começou a carreira dele?

Adolfo Tiossi: Nós temos aqui anotada a [primeira] atuação dele em um ato anti-social em um roubo em janeiro de 1974. Foi esse documento enviado pelo juiz, pelo Juizado de Menores de São Caetano do Sul. Dentro desse documento são anotados outras ações em 1976, 1977, 1978, agora que ele havia completado 18 anos. De acordo com um termo de declaração impetradas no Juizado de Menores da capital, o declarante já

praticou oito homicídios, sem contar os furtos e assaltos. Também em documentos fornecidos pelo Juizado de Menores nós vemos aqui uma série de roubos por ele praticados, e todos realizados em 1977.

João Batista: Inclusive com mortes?

Adolfo Tiossi: Inclusive com mortes. Um latrocínio aqui, mais um homicídio aqui. Só aqui nós temos três homicídios.

João Batista: Esse documento é de quando?

Adolfo Tiossi: Esse documento é do dia 10 de agosto [de 1978].

Em *off*, o diretor completa a informação e diz – “No dia da morte de Wilsinho Galiléia” – e continua, sobre as fotografias do rosto do jovem publicadas em jornais da época com os olhos vendados para, em princípio, dificultar a identificação:

O Wilsinho Galiléia nasceu no interior do Paraná no dia 13 de julho de 1960. Considerado um bandido perigoso, começou a carreira de crime com nove anos. Até a sua morte com 18 anos, é acusado de centenas de assaltos, com mais de 800 ações, e de até 17 homicídios. Conta-se que, para sua morte, corria uma promessa de gratificação de 100.000 cruzeiros.

Focalizando uma foto de Wilsinho vendado, a imagem dá lugar a um plano detalhe do rosto do ator Paulo Weudes, num enquadramento que procura confirmar uma certa semelhança entre o intérprete e o interpretado. No começo, a feição é séria. Um sorriso debochado, enquanto brinca com sua arma, aparece para confirmar a caracterização de um indivíduo mau, frio e perverso feita pelo delegado e postas em voz *off*:

A autuação dele é verdadeira. Ele era um indivíduo frio. Ele inclusive atirou num PM, que, durante uma perseguição, ele [Wilsinho] acabou caindo assim, entrando dentro de uma vala, certo? E, ao ser retirado [pelo Wilsinho], ele pediu para que o policial o puxasse pelo braço e, ao ser puxado pelo braço, ele atira na barriga do policial. Esse fato aí que te contei da cadeia aqui de São Bernardo já demonstra aqui o quanto ele era mau e muito perverso.

Agora, nas ruas do à época bairro Campo Limpo, na cidade de São Paulo, o diretor pergunta a um grupo de homens que está em frente a uma padaria quem sabia alguma coisa a respeito do assalto que houve no local e que resultou em três mortes. Um responde que não estava lá, mas escutou comentários sobre o assunto, e começa a ser entrevistado, mas, ao contrário da entrevista com o delegado, uma autoridade, não tem seu nome creditado, legendado no vídeo. Faz-se, assim, uma diferença entre lugares de enunciação e entre status do enunciador, um está sendo mais *aparentemente* legitimado do que o outro. Repercute, portanto no filme uma diferença social:

João Batista: O que você ouviu dizer?

Homem: Ouvi dizer que invadiram a padaria e atacaram a padaria para assaltar e um dos gerentes, que é o Agostinho, né? Ele tentou parece que reagir e tal e, infelizmente, mataram ele. Ele teve no hospital vários dias e morreu.

João Batista: Aqui acontece muito assalto?

Homem: De vez em quando acontece, inclusive, eu sou, no caso, vítima. Queimaram a minha Kombi ali, ó.

Com a câmera dentro da padaria, João Batista segue na sua investigação. Ele pergunta para um funcionário, também sem legenda, se o estabelecimento já havia sido assaltado outras vezes e descobre que haviam acontecido outras três, mas que o mais violento havia sido o comandado pelo bando de Wilsinho.

Em outra cena, num bar, o entrevistado é o irmão do proprietário da padaria Ribeirinha, que conta como se deu o assalto ocorrido em 1977. Também sem ter o nome creditado, ele conta que a ação dos bandidos se deu às 19h30min, num horário de muito movimento. Depois de Agostinho ter sido baleado, o dono da padaria teria pedido para que vítimas não mais fossem feitas e foi baleado. Um cliente assíduo, um mecânico da região, também foi atingido por uma bala. Os três morreram.

Para outro funcionário da padaria, João Batista pergunta se ele sabia que era Wilsinho Galiléia quem estava envolvido no assalto. Ele responde que só soube depois, pelos jornais. Para confirmar a constante mitificação midiática feita em relação ao bandido, o documentário traz imagens da manchete de uma edição do *Diário do Grande ABC* – “Assaltos e seqüestro, é Wilsinho Galiléia agindo de novo” –, que tinha na capa duas fotos: uma, do delegado Adolfo Tiossi e outra, do celebrizado bandido.

Em seguida, a partir dos depoimentos colhidos, é feita a “Reconstituição do assalto à Padaria Ribeirinha”, como avisa uma legenda, opção mais sutil de interferência na “realidade dos fatos”, que não foi usada em *Caso Norte*. Na dramatização, todas as vítimas foram assassinadas por Wilsinho.

De volta às entrevistas de rua. A legenda informa: “Bairro de São João Clímaco – São Paulo”. Diante de um número bem maior de pessoas aglomeradas, João Batista pergunta para um homem se ele já tinha ouvido falar de Wilsinho Galiléia, só deixando o seu braço aparecer empunhando o microfone. O homem conta que não sabia muito sobre ele até antes do tiroteio que houve na padaria. Também perguntado, um rapaz conta: “Não, eu conheci, porque ele andava de carro aí, passava pra cima e pra baixo. Ele morou aqui,

nós jogávamos uma bolinha juntos; ele andava de cavalo de vez em quando, mas ele era pequeno”. João Batista pede para que o rapaz conte mais sobre como o Wilsinho era. Ele, então, desconversa: “Eu nem me lembro mais. Faz tanto tempo que eu vejo ele”. João Batista insiste e pergunta: “Ele era mau mesmo?”. O rapaz comenta: “Comigo ele não era, era com os caras aí. Ele jogava bola aí, tudo, e depois começou a virar marginal, né? Começou a assaltar. Vivia de carro aí, pra cima e pra baixo”.

João Batista se volta para outro homem e, perguntando se os moradores do bairro gostavam dele, ouve a seguinte resposta: “Na maioria, parece que não desejavam muito mal pra ele, não. Aqui, ele só subia pra cima com carro... Nas horas vagas dele, quando ele chegava no meio da moçada, ele respeitava todo mundo”. Depois, um garoto vai à frente da câmera e também quer dar a sua opinião: “Eu sei que ele era pequenininho. Ele sempre passava aqui com o carro aí, comprava bala, dava bala pra mim. Ele sempre fazia isso. Nunca fez nada de mal pra mim e nem para os meus colegas”.

Depois, a legenda avisa: “Reconstituição do assalto”. A voz em *off* do diretor completa: “Abril de 77. Assalto e morte de um estudante de medicina”. Na dramatização, logo depois de o rapaz ter entrado no carro, aparece Wilsinho (Paulo Weudes) gritando: “Sai de dentro do carro! Vamos lá!”. O estudante teria tentado dissuadir o rapaz, lembrando-lhe que ele era apenas uma criança e não precisava roubar. Enfurecido, Wilsinho atira.

Depois de mostrada mais uma manchete do *Diário do Grande ABC* (“Wilsinho é preso durante troteio”), aparece, em detalhe, o sorriso de João Carlos Rodrigues, o Biscuí, parceiro de Wilsinho em vários crimes. Na cadeia, ele conversa com João Batista:

João Batista: Você que é o Biscuí?

Biscuí: Sim, senhor.

João Batista: Como é que o seu nome?

Biscuí: José Carlos Rodrigues.

João Batista: Você tem quantos anos?

Biscuí: 18... 19!

João Batista: Você veio pra cá quando?

Biscuí: Esse ano.

João Batista: Como é que tá a sua situação aqui?

Biscuí: Boa. Não tá muito boa, né? Tá aí preso, né? Mas vai tirando, né?

João Batista: Você tá condenado?

Biscuí: Tô com dois processos. O flagrante já foi relaxado e, agora, tô com preventiva.

João Batista: Como é que você conheceu o Wilsinho?

Biscuí: Conheci ele em 76 num baile, certo? Eu tava meio embriagado e ele foi me levar pra minha casa. E, no veículo, indo para a minha casa, chegou um tático móvel no carro que nós estávamos, certo? Aí todos eles correram, o tático móvel baleou o carro e eu perdi a vista e fiquei cego. Foi 76, em junho, a data eu não me lembro, o dia, certo? Aí, eu fui para o hospital e me judiaram ainda, certo? E, quando eu saí do hospital, eu continuei trabalhando, mas vi que trabalho não dava. Eu perdi a vista...

João Batista: Você chegou a trabalhar em quê?

Biscuí: Eu trabalho de prensista...

João Batista: E não dava?

Biscuí: Dava, dava, mas sempre aquela mixaria: 2.000 cruzeiros, certo? Com uma vista só, trabalhando nas prensas de pedal, é muito perigoso, certo? Aí, eu resolvi roubar esse ano e fiz uns assaltos e não fui muito bem.

João Batista: Você fez assaltos com o Wilsinho, né?

Biscuí: Sim, isso mesmo.

João Batista: Que tipo de assalto vocês faziam?

Biscuí: Mão armada.

João Batista: Como é que era o Wilsinho nesses assaltos? Ele era muito valente, muito brabo?

Biscuí: Não, ele era muito “periculoso” não, certo? Quando ele mandava a vítima descer do veículo, se não descia, ele metia bala, certo? Mas, se descia mal-humorado, ele não fazia nada. Ele não queria que ninguém xingasse ele. Se xingasse, ele metia bala.

Na casa de dois amigos de Wilsinho, conforme informa a legenda, João Batista, antes de iniciar a entrevista, assume, mais uma vez, a função de locutor e, fora do campo visual, ele situa o espectador: “Chiquinho e Patrícia, que, no dia, estavam detidos na casa em que foi morto Wilsinho Galiléia”. Sentando no sofá da sala, o casal de namorados responde às perguntas. Patrícia começa. Ela comenta que conheceu Wilsinho por intermédio de Chiquinho, logo depois que o primeiro saiu da Febem. Quando o diretor pede para que a moça conte se, na época em que o conheceu, a “fama dele já corria por aí”. Durante a fala dela, são mostradas mais imagens de manchetes de jornais e matérias sobre criminoso que já respondem que sim. Patrícia confirma, em *off*:

Corria. Todo mundo falava que ele era um cara violento, que ele matava à toa... Depois, logo que ele fugiu da Febem, eu fui na casa da Geni, eu e o Chiquinho, e encontrei ele lá, mas ele não parecia ser nada disso, sabe? Aqui, com a gente, ele era legal. Ele era sério, era fechado, falava muito pouco, sabe? Mas, com a gente, ele não era violento, mas não era isso que diziam.

Um corte. É a vez de Chiquinho falar:

Conheci ele na rua. Foi até um dia e que o Biscuí me apresentou ele. Ele estava com uma Brasília e aí chamou eu pra queimar um fumo junto com

ele. Aí, saímos, chagamos num ginásio, paramos lá e começamos a trocar uma idéia e tal e aí saímos, fomos dar uma volta... Depois desse dia, ele começou, começou a encarnar na minha; toda a mão queria que saísse com ele, que eu saísse pra roubar junto com ele. Aí foi que eu saí e arrumei isso aí pra mim. Mas ele era gente também. Ele era matador, mas era gente também. Era humano, certo? Era muito revoltado.

No documentário, não se usa, em nenhum momento, a locução de estúdio. A narração é *in loco*, dentro e não fora dos acontecimentos da filmagem. É gravada em som direto. Além dos textos ditos pelo diretor, são utilizados depoimentos de outras personagens em *off*, que também puderam assumir a função de narrador. A “voz do saber” (o locutor, que sistematiza e enquadra os fatos e as personagens em rígidos e explícitos modelos de interpretação da realidade) e “o locutor auxiliar” (depoimentos de alguma pessoa do campo de poder instituído usados como forma de legitimação) são descentradas, não têm tanto espaço, e a “voz da experiência” ganha vitalidade narrativa muito maior, rasurando, assim, a divisão das vozes do documentário tais como percebeu Bernardet (2003) em relação ao “modelo sociológico” de documentários brasileiros dos anos 1960. Essa separação entre voz do saber, locutor auxiliar e voz da experiência, dando mais ênfase aos primeiros, também era recorrente em programas telejornalísticos da época em que foi realizado *Wilsinho Galiléia*, final dos anos 1970.

Dessa maneira, as diferentes posições das personagens entrevistadas vão construindo a personalidade múltipla de Wilsinho Galiléia, que não é referenda pela tipificação prévia da “voz do saber”. Assim, não são incluídas opiniões que simplesmente se contradigam; busca-se a variedade de falas, o inconcluso. Se somente a visão exterior, como argumenta Bakhtin (2003), é capaz de dar acabamento a um indivíduo, Wilsinho Galiléia recebe vários acabamentos e, portanto, não tem a sua personalidade estabilizada – única, indivisível e absoluta –, o que, sem dúvidas, é o cerne da crítica do documentário.

Wilson Paulino da Silva, por meio desse mosaico de discursos de pessoas e de instituições (amigos, conhecidos, polícia, mídia e espectadores de sua trajetória), não é construído apenas como o bandido “mau, perverso e frio”, mas era gentil com as crianças e era “humano” também.

Buscando entender essa multiplicidade de posições de um sujeito despedaçado pela estrutura social, o filme encampa uma fala de Patrícia e a transforma em uma narração em *off* parcial, porque sem a preocupação com a “verdade absoluta”, com a imparcialidade, a

neutralidade e a objetividade, mas com a defesa de uma opinião. Enquanto é mostrado um Opala branco, carro de luxo da época, que Wilsinho roubara para conseguir o estilo de vida que desejava, a narradora comenta: “É até triste, sabe? Dava pena, porque parece que ele tinha complexo da vida que ele levava. Ele dizia que só roubava carrão. Carrão que ele dizia é Opala, Dodge Dart. Ele adorava Dodge Dart. E ele gostava de parecer filhinho de papai”. Depois, sobre cenas de Wilsinho (Paulo Weudes) dirigindo um carro, ouvindo música em alto volume e tendo como carona o irmão Ramiro (Gilberto Moura), a Patrícia continua: “Ele gostava de fama, sabe? Gostava, ele gostava. Ele adorava aparecer em jornal. Ele fazia tudo mais pra aparecer, porque, quando ele não saía (porque todo dia ele comprava), quando ele não saía no jornal, ele falava: “Pô! O que esses homens estão fazendo que não põe notícia minha no jornal?”.

A figura do locutor oficial, aqui, perde espaço para os narradores da experiência vivida, que, diferente daquele, não estavam longe, distantes, daqueles acontecimentos. No entanto, menos do que acreditar que os relatos dos que viveram a história são mais verdadeiros do que os do que a conheceram posteriormente, o documentário assume em sua narrativa as mais diferentes reorganizações – interpretações – dos fatos para demonstrar uma grande variedade de posições em ação, sendo construídas, defendidas e, até mesmo, ameaçadas. É a oportunidade também de não ter como única a versão oficial – da polícia, da escola, da prisão –, mas tomar uma posição em relação às versões narradas.

Apesar de ter apontado, anteriormente, para as causas sociais em num sentido mais amplo nessa fala, numa nova entrevista, Patrícia recua e penaliza os pais de Wilsinho:

Sabe que eu acho que tudo isso que aconteceu com o Wilson, eu acho que, também é um pouco culpa dos pais, porque, já que os pais não podiam dar tudo que ele queria, podiam ter dado, pelo menos, uma formação melhor, porque a mãe dele sabia de tudo que ele fazia e admitia, sabe? Ela apóia. Poxa, eu acho que ela podia ter dado um jeito nisso. Acho que nesse ponto os pais foram culpados.

De pronto, João Batista tira o microfone da direção da boca de Patrícia e o coloca para a mãe de Chiquinho discordar, perguntando o que ela achava da opinião que acabara de ouvir e buscando a contraposição. Ela comenta que sofre mundo, desde o momento em que soube que o filho estava andando com “maus elementos”, mas se ressentia com o fato de nem os seus conselhos e de seu filho mais velho terem surtido efeito positivo e constante. “Ele melhorava uns dias e, logo depois, voltava a se encontrar com eles”, diz ela,

olhando para filho de cabeça baixa, condescendente. Dirigindo-se à Patrícia, ela comenta que fez “de tudo” para que o filho tivesse uma vida digna e se tornasse um “homem trabalhador”.

Assim, o diretor a age de maneira semelhante a como agiu em *Caso Norte*. Lá, ele entrevistou um migrante, nordestino e vigia para demonstrar que a situação a que José Joaquim Santana estava submetido era compartilhado pelo grupo social. Aqui, o dar a voz para a mãe de Chiquinho, nora de Patrícia, é convocar a sua “identidade como mãe” e fazer com que defenda a si e ao grupo. A mãe culpa os “maus elementos”. Essa posição é também a de Dona Elite, mãe de Wilsinho Galiléia, que não queria que os filhos se envolvessem com “más companhias”.

Agora, longe da mãe, sozinho, diante da câmera, Chiquinho confessa que chegava a roubar seis carros por noite no ABC paulista com Wilsinho para que eles pudessem ter dinheiro para se divertirem em Santos.

A próxima cena é um clipe de Wilsinho Galiléia (Paulo Weudes) num parque de diversões. Embaladas pela música “Festa de Arromba”, na voz de Erasmo Carlos, as imagens mostram o menor com muito dinheiro, divertindo-se nos brinquedos como um adolescente, com seu irmão caçula Ramiro (Gilberto Moura) e assassinando a tiros pessoas em assaltos. A partir dessas imagens, concebe-se Wilsinho como alguém que não tinha exatamente a consciência de seus atos e, portanto, responsabilidade individual por eles. Ele é, apenas, uma vítima trágica do sistema capitalista, assim como José Joaquim de Santana em *Caso Norte*.

Uma notícia de jornal que interrompe o clima: “Wilsinho Galiléia, o jovem infrator que se tornou um mito, está morto”. O “mito” tem mãe. A legenda informa: “Cemitério de Vila Formosa – São Paulo”. Por um minuto e trinta e sete segundos, sem cortes, em silêncio, a câmera acompanha os passos tristes de Dona Eliete até o local onde seu filho está enterrado. Assim, o documentário contrapõe uma certa impessoalidade do discurso jornalístico em relação a Wilsinho ao sofrimento da mãe com a perda do filho. Aquilo se pode imaginar existir (o menor infrator tem mãe e família) é tomado narrativamente.

Um corte. A equipe entrevista mãe de Wilsinho em frente à casa dela. De uma certa maneira confirmando a opinião de Patrícia, ela conta que, desde muito pequeno, com sete anos, mesmo com o pai vivo, ele saía muito de casa e chega sempre muito tarde. “Ele saía

com os coleguinhas pruns lugares aí e ninguém sabia o que ele estava apontando”, disse ela, que também foi nessa época que o garoto deu a primeira entrada no Juizado de Menores. Mas, para a mãe, ele dizia que não estava fazendo nada, apenas brincando. “Sempre dei conselho pra eles [os filhos] todos os dias, mas não adiantou mais. Ele me obedecia, dizia que ia ficar em casa, mas os outros vinham buscar ele”, lamenta.

De volta ao cemitério. As imagens mostram Dona Eliete debruça sobre a sepultura e enterrando algumas flores. O som de um outro momento do depoimento é associado:

Se eu pego, se eu pegar, se eu pegasse... A situação que vi o meu filho no caixão com balas atravessadas no pescoço e no ouvido... Se eu tivesse nas mãos um revólver naquela hora, se eu visse quem fez aquilo com o meu filho, eu “fazeria” o meu. Eu “fazeria”, eu “fazeria” o mesmo. Não é vingança. Eles foram covardes, foram covardes. Eu ‘fazeria o mesmo, a mesma coisa. Eu “fazeria”. Eu faço.

Nesse momento, aos 28 minutos de filme, o documentário inaugura uma segunda parte, cujo objetivo é, ao conhecer a família de Wilsinho Galiléia, analisar o *destino trágico* de seus membros e de outros jovens da periferia em direção à criminalidade, distantes do futuro grandioso prometido pelo Estado autoritário e esperado pelo povo. O que é trágico está na relação entre um acontecimento e um sentido geral, já que há uma ideologia – e nisso se presentifica o sentido geral – constituindo, porque cerceando, a tragédia. É preciso, portanto, desmascará-la para que seja feito o questionamento de seus valores intrínsecos e não daquilo que vincula o acontecimento àquele sentido (WILLIAMS, 2002). Desse modo, não enxergar um sentido geral (ideológico) em determinados acontecimentos trágicos seria uma alienação da experiência humana. Percebendo isso, o diretor procura localizar onde estaria o sentido geral num acontecimento particular – a morte de Wilsinho Galiléia – e o encena.

Criando uma atmosfera cada vez mais angustiante, o filme se volta para a trajetória de outro menor: Ramiro. Caminhando pela favela da Galiléia, um ator mirim não-profissional se apresenta:

Meu nome é Gilberto Moura. Neste filme, eu estou fazendo o papel do Ramiro, que é o irmão mais novo do Wilsinho. Ramiro tem 13 anos e está muito chocado com a morte do irmão. Inclusive, sua situação agora não é boa, já que a imprensa já fala dele como bandido e seguidor do Wilsinho.

Enquanto Gilberto fala, aparece uma edição do *Jornal da Tarde*, de São Paulo, com a seguinte manchete: “A verdadeira morte de Wilsinho Galiléia (e as aventuras de seu irmão Ramirinho, de 13 anos, que quer vingá-lo)”. Para testificar ainda mais aquilo que está sendo dito e que se está oferecendo para a leitura, é colocada, logo em seguida, dramatização de Wilsinho ensinando como o irmão deveria usar um revólver de calibre 38.

Mais uma mídia interfere na construção daquela realidade. Dona Eliete comenta que fora alertada por Gil Gomes, no programa em que ele apresentava no rádio, sobre o envolvimento de seus filho mais novo em crimes. Mas ela não concorda: “O que eu tenho para dizer sobre Ramiro é que ele não é ruim. Ele não tem essa inclinação ruim que o Gil Gomes falou aí no rádio”.

Então, João Batista, interessado em conversar com Ramiro, pergunta onde ele está. “Jogando bola no campo”, diz a mãe, apontando para o filho, de camisa vermelha. Bem perto da casa, guiada por Dona Eliete, a equipe segue para o local. Ao notar a aproximação deles, Ramiro, desesperado, foge. Perplexa, diante da câmera, a mãe começa a refletir: “É as más companhias mesmo. É as más companhias mesmo”.

Um corte. Muito nervoso, Ramiro consente em conversar com João Batista. No começo, o diretor assume a tarefa de entrevistador, mas, ao notar a interferência de Dona Eliete na condução da conversa, opta por registrar a relação entre mãe e filho e deixa à mãe a função de repórter:

João Batista: Por que você correu?

Ramiro: Eu? Não. Mas eu não estava, não.

João Batista: Me explica porque você correu? Vamos ver se eu consigo entender?

Ramiro: Eu não estava no lance, não estava no lance...

Dona Eliete: Na hora que você correu aqui...

João Batista: Por que você correu agora?

Ramiro: Eu não sei não porque eu corri. Eu não sei porque eu corri, não.

Dona Eliete: Eu fico perguntando pra ele se ele estava com alguma cisma se era a polícia... Se ele pensou que era a polícia e, por isso, correu, certo, né?

João Batista: Você pensou que era a polícia?

Ramiro: É, sim, senhor. Pensei que era a polícia.

Dona Eliete: Pode falar Ramiro. Como é que você se sente?

Ramiro: Fala aí.

Dona Eliete: O que você quer falar em relação à morte de seu irmão?

Ramiro: Mas agora está pior a minha situação. Eles estão vindo aí em casa e eu não posso dormir direito em casa.

Dona Eliete: Você tá aprontando alguma coisa durante a morte do seu irmão?

Ramiro: Não, eu não tô, não.

Dona Eliete: Você pretende aprontar?

Ramiro: Não, eu não.

Dona Eliete: O que você acha se os homens da lei deixassem você? O que você iria fazer?

Ramiro: Eu ia estudar ou, se não, arrumar um serviço pra trabalhar.

Dona Eliete: Quer dizer que você não vai querer fazer nada, né?

Ramiro: Não. Nada, nada.

João Batista: Como é que você viu essa história do seu irmão?

Ramiro: Ele tava com um Opala SS e eu estava com ele. Então, ele estava na cidade. Aí, ele pegou e falou assim pra mim... É... Ele me mandou ir embora de lá, porque eles iam sozinhos. Aí, eu deixei. Aí, eles pegaram e foram embora. Aí, eu peguei e vim embora pra cá. Aí, eu fui dormir, né? Aí, de dia, eu saí e fui na casa de uma mulher lá. Na hora que eu entrei na casa dela, ela pegou e falou assim, ó: “Eu sinto muito, mas o seu irmão morreu”. Aí, eu vim avisar aqui a minha mãe.

Dona Eliete: É...

No alto de um morro, de costas, está Ramiro. A câmera passeia suavemente pelo seu corpo. Para mostrar que o destino de Wilsinho Galiléia poderia ser tragicamente repetido pelo irmão, surge, em seguida, um clipe montado a partir da ligação de imagens dos dois irmãos, ora aparece um, ora o outro, eles mesmos ou seus intérpretes. Essa montagem paralela alterna imagens de dois pontos de uma vida criminosa – o início e o fim de uma trajetória trágica. Assim, dois desejos opostos, duas forças opostas, colocam a personagem numa bifurcação em que qualquer escolha é um caminho tortuoso. O dilema de Ramiro era entre a vida de menor infrator e a de garoto trabalhador e estudioso. Se a primeira poderia lhe garantir riqueza, levaria a uma história de constante fuga da polícia e da lei. Se a segunda proporcionaria um ajuste aos padrões sociais, poderia mantê-lo pobre. É feito um reforço dessa dicotomia cruel. Enquanto Ramiro caminha por entre meninos, que, com seus rostos em detalhe, podem ter o mesmo destino, em *off* externo (posterior ao momento de filmagem), Wilsinho Galiléia (Paulo Weudes), como se evocado na consciência do irmão, aconselha:

Poxa, Ramiro, eu acho melhor você não se meter nisso. Você viu como que minha vida ficava complicada. Agora, estou aí... Polícia correndo atrás de mim, me escondendo dentro das casas, dentro dos buracos, dentro das malocas. E eu nada posso fazer. Voltar atrás eu não posso. Eu tenho que seguir. É isso aí. Eu acho melhor você não seguir o que eu estou fazendo.

Agora, sem o irmão, sozinho, Ramiro caminha numa estrada de terra batida em direção a saída da favela para confirmar ou negar a sua sina. Ao imaginar essa conversa e a

lembrança dela naquele momento, o diretor observa a dúvida do menino como uma certeza de qual teria sido o caminho escolhido. Ramiro é reticente, nervoso e incapaz de opinar sem a intervenção da mãe, a não ser de quando se trata do irmão de quem lembra com alegria e orgulho (“ele tava com um Opala SS e eu estava com ele”) e com tristeza e rancor (“Na hora que eu entrei na casa dela, ela pegou e falou assim, ó: ‘Eu sinto muito, mas o seu irmão morreu’”).

Antes da morte, a certeza encontra outro destino fatídico. Trêmula e na mão, a câmera focaliza no alto de um prédio, sem enquadramento perfeito, a inscrição: “Casa de Detenção”. A legenda reafirma aquilo que a imagem acabara de mostrar e completa: “Casa de Detenção – SP/Dia de Visita”. Na próxima cena, com apenas o som ambiente, a imagem acompanha Dona Eliete nos procedimentos para entrar no local.

Wilsinho Galiléia, como estamos notando, estrutura-se no preceito básico da linguagem telejornalística: “casar” texto e imagem. Além de a narração em *off* ser constantemente referendada pelas imagens que apresentam “aquilo que é dito”, valendo-se, para isso de montagem paralela para associar dois planos distintos, a legenda redundante em diversas vezes “aquilo que é visto” numa estratégia de facilitação da leitura do público televisivo. Tal premissa, que também era do *Globo Repórter*, foi usada neste filme para tornar manifesto o ponto de vista do documentário, especialmente quando dá voz à mãe de Wilsinho Galiléia. É preciso abrir espaço para ouvir quem viveu a história e não só quem a conheceu depois.

Um corte. Com a equipe de filmagem dentro de sua casa, Dona Eliete, sentada numa cama, conta como chegou a São Paulo. Vinda de Pernambuco com o marido, depois de se casar aos 14 anos, chegou à nova cidade para seguir os pais que já tinha migrado. Depois de desentendimentos entre o marido e o pai, o casal se muda para Porto Alegre, onde fica por dois anos e onde nasce Wilson Paulino da Silva. A família volta a São Paulo. O marido de Dona Eliete está muito doente, apesar de sempre ter trabalhado para sustentar a casa. Durante a doença, os filhos ficaram “mais soltos”, porque ela passa a dar mais atenção ao marido. Para ela, a situação dos filhos pirou depois da morte do marido: “Depois que o meu marido morreu (os meninos ‘era’ tudo menor, o Sidneis, o Luiz, o Celso, a criancinha era ‘tudo’ pequeninha), aí foi aonde eu acabei de falar pro senhor, que começou a molecada seduzindo os meninos”.

Durante essa fala, posta em *off*, a imagem é tomada mais uma vez por Dona Eliete, agora, dentro da Casa de Detenção, caminhando em direção ao pátio do local, em que outras pessoas, aguardando, se aglomeram. Mais uma vez a legenda é usada para fazer o telespectador rememorar e repete: “Casa de Detenção – SP/Dia de Visita”. Sobre essas, o som segue com o diálogo. “Conta, então, todos os seus filhos e o que aconteceu com eles”, pede o diretor. Sem resposta. Só o som ambiente. A resposta não é colocada, pois se espera o encontro de Dona Eliete com um de seus filhos e com a mulher dele. Juntos, dois vão ao encontro dela. O filho pede a benção da mãe. Eles se abraçam. Só aí que entra a resposta de Dona Eliete, funcionando como uma apresentação: “O Luiz Paulino... O que aconteceu com ele é que ele não é bem certo da cabeça. Ele não é mesmo. Ele precisava de um tratamento. Mas, agora, ele tá bom”, responde. “Onde ele está?”, prossegue o diretor. “Ele tá na Casa de Detenção”, encerra.

Imagem e som voltam a se associar. No pátio do local, o diretor, fora do campo visual, interrompe o abraço e direciona com uma pergunta o microfone que tinha na mão: “O que aconteceu com você?”, pergunta o diretor. “Aconteceu um fato que não pensava de acontecer na minha vida, certo? Isso é rotina da vida mesmo. Faz a gente pensar na vida um pouco. Antes, eu não pensava. Agora é que eu tô começando a pensar”, responde Luiz Paulino.

Enquanto aparecem imagens da entrevista com Luiz Paulino, o som é tomado pela voz de Dona Eliete que revela com uma certa naturalidade a situação de seu filho mais velho: “O Luiz Paulino, ele começou a sair com más companhias. Ele não sabia dirigir, ele aprendeu com eles. Foi dessa vez que ele foi pra Casa de Detenção”. Descrente e com um sinal de revolta, ela conclui: “Mas dizem que foi negócio de homicídio”.

Seguindo o diálogo, João Batista quer saber se Luiz Paulino ficará preso por mais seis anos. “Infelizmente, a minha cadeia, quando eu fui condenado, era de 21. Apelei e veio pra 15. Tô puxando seis anos e tenho direito apelando, certo? É o que eu pretendo”. Desde os 17 anos, ele está recluso.

A câmera sai do rosto de Luiz Paulino e focaliza Dona Eliete de cabeça baixa e roçando a mão no pescoço, contida. Depois de ela aparecer, como um recurso redundante, outro trecho da conversa com o diretor é colado. Agora, João Batista pergunta qual é filho mais velho. Ela diz: “Celso. Celso Paulino”. O som ambiente da cena retorna e as palavras

da mãe apresentam o segundo filho. Quando o microfone lhe é posto na direção, ele conta: “Minha situação é não é boa, certo? E como foi que eu entrei em cana? Foi porque eu tava condenado à revelia, entende? E, aí, por um desacerto meu, eles me pegaram”. A mãe explica sobre essas imagens do filho abraçado à mulher com o microfone a ele direcionado e segue a entrevista:

Dona Eliete: O Celso foi negócio de... Quando ele era menor, ele começou a aprontar também. Quando ele tinha 14 anos, ele começou a aprontar. Quando ele tinha 16, ele arrumou uma mulher. A mulher tinha 17 anos. Até hoje ele tá com ela, tem três filhos, e ela tá esperando um outro, mas ela sempre não deixa de fazer a visita dela.

João Batista: Ele tá onde?

Dona Eliete: Ele tá na Casa de Detenção.

Rápido, um corte. A cena do pátio da cadeia tem novamente som cenário. O diretor pergunta a Celso se ele teria sofrido represália por ser irmão de Wilsinho Galiléia. Diante da câmera, ele responde que não. A mãe interfere e conta que, quando o filho ficou preso numa delegacia em São Caetano do Sul, ele “apanhou muito” por causa do irmão. “Então, como é que você não sabe? Como é que você não fala nada? Você tem que se explicar”, esbraveja. Celso resolve contar que já foi torturado para poder dar conta do paradeiro de Wilsinho. Ao lado, a esposa de Celso completa, indignada, que o levaram para uma delegacia em Mauá.

Bateram bastante nele. Foi aonde ele assinou esse processo e que ele tá aqui hoje condenado à revelia. Não tinha mais processo. Ele sempre trabalhou. Eu sempre procurei tirar ele daquela vida. Então, ele sempre trabalhou pra manter a casa e os filhos dele. E hoje a gente fica sofrendo lá fora por causa que ele está aqui dentro.

Sidneis também está na Casa de Detenção. “Aconteceu, né? Aconteceu e eu vim pra cá já tem 4 anos”, respondeu ele assim, ao ser perguntado por João Batista. A mãe comenta:

O que aconteceu com o Sidneis é que lhe foi pra Mogi Mirim... E, com 18 anos, mandaram ele embora. Aí, ele ficou com uns colegas, más companhias também. Do Sidneis, eu não sei o que ele fez. Só sei que ele foi pra Casa de Detenção. Da Casa de Detenção fizeram transferência pra ele pra Bauru, pras colônias de Bauru. Ele pegou e fugiu das colônias de Bauru. Só faltava mais ou menos um ano pra ele poder vir embora e ter a liberdade dele. E, depois que ele fugiu, pegaram ele e levaram pra Detenção outra vez.

Para Celso confirmar que a situação dele era produto da desigualdade social brasileira, o som ambiente é repostado: “Quem tem muito ‘roba’ muito. Quem tem pouco só fica com o prejuízo mesmo e pronto”. Focalizando Dona Elite triste entre os filhos, as noras e os netos, entra a voz dela em *off* com esperanças:

Na situação que eu tô, eu precisava de um filho meu aqui pra trabalhar e me ajudar. Antes de eu morrer, eu queria que eu visse todos os meus filhos junto comigo, porque eles sempre falam lá dentro que, quando eles tiveram a liberdade deles, eles vão tirar os documentos, vão trabalhar, porque essa cadeia não é pra gente, é pra cachorro, como eles falam.

Na organização desses planos, fica evidente mais uma vez a adoção da montagem paralela para construção da realidade a partir do relato de Dona Eliete que, atuando como narradora, é escolhida para, nessas cenas, assumir o ponto de vista pelo documentário. Ao dar a ela voz, ao fazer com ela comente a sua situação e de seus filhos, se represente para o mundo, a personagem ganha densidade, e o sentido crítico do documentário também. Ela não é a mãe culpada pelos filhos bandidos, mas triste porque “eu queria que eu visse todos os meus filhos”. No entanto, por todos esses eventos, o documentário não retrata uma família-cristã com fortes valores morais conservadores como idealizado pelo Estado militar (MARCELINO, 2004: 33). Todos os filhos de Dona Eliete, como ela diz repetidas vezes, tinham “aprontado”.

A mãe, assim como os filhos, também aparece como alienada. Não sabe o que exatamente os filhos fizeram. Atribuiu tudo reiteradamente às “más companhias”. Essa é uma frase lugar comum na qual as mães inocentam os filhos de suas culpas. Nesse sentido, de modo semelhante a *Caso Norte*, a culpa do sistema capitalista opressor não é negado, mas é compartilhada por aqueles que fazem parte dele e o reproduzem. Afinal, se componentes dessa estrutura, eles são responsáveis pela manutenção e pela mudança de seus fundamentos.

Na próxima cena, depois que a imagem deixar de se ocupar com a Casa de Detenção, rostos de Wilsinho reaparecem em diferentes idades estampados em fotos tiradas em suas passagens pela polícia enfileiradas e assim foram diagramadas numa matéria de jornal intitulada: “Wilsinho Galiléia morre em tiroteio”. A cada movimento de câmara para enquadrar uma foto e, depois, as letras do título uma voz diferente e não identificada é ouvida tecendo algum comentário sobre a personalidade dele: “O Wilson não acreditava

naquilo que nós falávamos”, “Difícil lidar com ele, realmente”, “Ele realmente não contava com a vida”, “Não foi mau menino”, “É impossível, é impossível”, “É impulsivo, impulsivo e explosivo”, “Era alterado, mas com a gente era muito respeitoso”, “Trabalhava, obediente, conversava pouco”, “Ele mostrava uma apatia e uma descrença total”, “É uma pena, né? Um moço novo, né?”, “E bastante realista”, “Expectativa de vida ele não tinha”, “Nunca me deu trabalho”, “Dá pena, né? Ser assassinado”, “Ele tava procurando também, né?”.

Wilsinho Galiléia, o herói do documentário é construído como uma personagem interiorizada que vai sendo construída a partir das imagens que outras personagens elaboram. A realidade de sua interioridade é conquistada a partir dessa variedade de representações que lhe são exteriores, mas que lhe ocupam e lhe dão concretude à existência. Essa cena, porém, é, de certo modo, uma síntese daquilo que vinha sendo relatado por personagens conhecidas, cuja posição era defendida dentro uma dada situação de fala. Eram vozes próprias e não anônimas. Nessa cena, porém, elas aparecem como num mosaico de textos sem donos. No entanto, há força nessa opção: tornar ainda mais manifesta a crítica à existência de uma identidade estável e acabada, admitindo a mobilidade e o inacabamento que se faz no diálogo, num se completar pelo outro e não por si mesmo, infalível. Assim, o documentário não apresenta aquilo que poderia ser esperado de um produto jornalístico – o bandido como inumano.

A incorporação das notícias jornais, assim como a participação de Gil Gomes em *Caso Norte*, é uma duplicidade. Ao mesmo tempo em que o documentário se vale delas como registros factuais, toma-as como contraponto. Se na primeira parte do filme, os títulos são usados para ajudar a construir o mito “Wilsinho Galiléia”. A partir da segunda parte do filme, os fatos policiais ganham dimensões sociais e pessoais. O menor não era só aquele dos jornais.

Na próxima cena, o diretor está em outro lugar. Em *off*, comenta: “Recolhimento de Menores, 1975. Aqui, Wilson Galiléia esteve detido pela primeira vez. Até a sua morte, ao 18 anos, Wilsinho passou boa parte de sua vida nos recolhimentos de menores, de onde teria comandando mais de 50 fugas”.

Depois, Dr. Maurício, médio responsável pela instituição, como informa a legenda, explica como funciona a bateria de exames que ocorre na entrada de menores, sendo

comum ser apresentado por eles um quadro de desnutrição, de doenças venéreas e doenças por problema de falta de higiene. Quando perguntado se ele havia conhecido Wilsinho Galiléia, o médico responde que sim. Sem mais, rápido, o diretor pede para ver a ficha do rapaz. “Pela ficha clínica, nós constatamos que era um menor que vinha sempre com fraturas e ferimentos em decorrência do confronto com a polícia e outras coisas assim”. Dentre eles, um ferimento à bala nas nádegas. Na próxima cena, o entrevistado é o Dr. Antônio A. Marques, diretor do Reformatório Moji Mirim⁸², apoiado na ficha do menor, narra as inúmeras passagens dele pelo local.

Logo em seguida em breve depoimento surge “a professora de Wilsinho”, como mostra a legenda. “Era alterado, mas com a gente era muito respeitoso”, definiu assim o ex-aluno e concluiu: “Deu no que deu”. Depois, “o psicólogo de Wilsinho”, que o considera “impulsivo e explosivo”, lembra: “De repente, ele comete atos de brigas no pátio ou, então, fugas que ninguém esperava, mas acontecia”.

De volta ao Reformatório, o diretor, no pátio interno entrevista os recolhidos. Apesar da imagem mostrar os meninos, não se identifica em que está falando. Suas vozes foram colocadas em *off*, mantendo o anonimato. Quando pergunta para o grupo o porquê de eles estarem ali, ouve-se de um menor o seguinte:

Na vida da gente, não tinha dinheiro pra sair, pra ir num baile, pra sair com uma garota, pra ir num cinema. A gente pedia pro pai da gente, mas ele falava que não tinha. A gente até chorava pra pedir, pro pai, pra mãe. “Não tem, não tem”. O filho andava todo horrível, todo rasgado, não tinha pra onde ir. Então, ele tinha vergonha de sair com a menina. Ele ia todo rasgado, todo sujo? Ninguém dava dinheiro pra ele. Às vezes, no começo, pegava lata e vendia. Ia na feira e vendia. Só que não sobressai. Aí, eu resolvo partir pra outro trabalho. Você começa a dar golpe em feira, depois na cidade. Depois começa a partir pra outro artigo.

Outro completa dizendo: “É coisa da vida, né, senhor? É coisa da vida. Às vezes, o menor sai da contravenção; às vezes, não, porque, quando o menor é revoltado e não poder descontar na pessoa, ele fica assim marginalizado”.

A próxima pergunta: “Por que vocês começaram a roubar?”. Um menor explica: “Porque tem vantagem. A gente viu que... A minha opinião é essa. Eu ‘robo’ (sic) porque da primeira vez que eu roubei eu gostei”. “Gostei por que?, indaga João Batista. “Porque eu

⁸² Por ser com esta grafia que aparece no documentário, sigo com ela ao longo da análise.

gosto mesmo”. Outro revela que rouba porque é a única maneira de conseguir dinheiro para manter o seu vício em drogas.

Agora, o diretor quer saber o que eles acham de Wilsinho Galiléia. “Nunca deu mancada com vagabundo nenhum. Sempre foi considerado em todo lugar que chegava. Só isso”, elogia um. Para finalizar, ele pergunta o que eles acharam da morte de Wilsinho. A música sobe. Não há resposta.

Assim, o documentário procura negar a exclusão como um dado da “natureza” e que, portanto, deve ser aceito para fazer com que o sistema funcione. Ao contrário disso, *Wilsinho Galiléia* investiga os processos de sociais excludentes que limitam o campo de possibilidade de pessoas em relação à fartura infinita imaginada numa sociedade de consumo, em que todos, tendo dinheiro, podem ter o estilo de vida que quiserem.

Também outros menores desejavam inclusão. Privando pessoas e ao mesmo tempo incitando-as a consumirem identidades que cabem no orçamento, a ordem social vigente estaria produzindo a sua própria escória para ela mesma a controlar e se fortalecer em instâncias díspares: no aparelho repressivo do Estado (a polícia) e no consumo do “excluído” nas páginas dos jornais (a mídia). Entre as grandes funções da cultura de consumo que *Wilsinho Galiléia* denuncia, é a reprodução de um sistema de integração e exclusão, caracterizado pela divisão desigual de riquezas. Assim, o documentário exemplifica como o sistema capitalista é capaz de desenraizar e de desestabilizar tudo, incluindo, assim, o excluído sob a forma de mercadoria. Wilsinho Galiléia foi criminoso, mas se tornou uma celebridade.

Ao conceber as determinações sociais presentes nas escolhas de Wilsinho, principalmente, e dos outros menores infratores, tacitamente, o documentário não justifica e abona os atos deles, que, “marionetes do sistema”, não saberiam o que estavam fazendo, mas estariam sendo levados ou forçados pela sociedade. Ao se deter na trajetória do bandido, o filme não lhe retira a individualidade da culpa, mas observa a impregnação do social presente em todos os seus atos. *Wilsinho Galiléia* amplia a crítica do caráter policialesco e psicologizante da visão jornalística sobre os criminosos pobres, iniciado em *Caso Norte*, que, a seu modo, pintou em fortes tintas a determinação social (a sociedade capitalista e impessoal como algoz; José Joaquim, vítima), ao se construir, narrativamente, como um contraponto ao discurso hegemônico de responsabilização única do indivíduo que

teve livre-arbítrio para fazer o bem, mas escolhe o mal e, por isso, deve ser punido. Wilsinho Galiléia, como imaginado no filme, fez vítimas e foi vítima.

A morte de Wilsinho. “Reconstituição segundo o testemunho de Chiquinho, Patrícia e Geni”, lê-se na legenda. Depois, outro aviso aparece: “A Polícia preferiu que seus elementos envolvidos no episódio não participassem da reconstituição e não dessem depoimentos ou informações”. Dois atores interpretando policiais entram na casa de Geni e pedem para que ela abra a porta quando Wilsinho chegar. Ela diz que ele não vai aparecer lá, mas eles insistem. A atriz Cláudia Castro se apresenta e diz que vai atuar como Geni. Ela informa que, no tiroteio, a taxista, amiga de Wilsinho, foi baleada e está no hospital.

No hospital, João Batista está com Geni que tinha noção que sua casa era “um refúgio para ele”, mas não tinha se dado conta de outros fatos: “Ele era muito inquieto, estava sempre assustado, mas eu nem sabia que ele era tão perigoso como dizem nos jornais”.

De volta à reconstituição. Telma Helena, depois de se apresentar, diz que vai interpretar Patrícia, uma garota de 18 anos, namorada de Chiquinho. A ação começa. Wilsinho chega e grita para que Geni abra a porta, que, por duas vezes, pergunta se ele tem certeza de que quer entrar na casa dela. Wilsinho confirma enfático. Geni abre a porta. Ao entrar, é alvejado por policiais e cai morto.

Na última cena, o diretor e sua equipe voltam a casa em que Wilsinho Galiléia morava. A casa havia sido destruída, para tentar apagar os vestígios e impedir a memória.

Numa narrativa asfixiante, a reconstituição e os depoimentos da família, de amigos e de autoridades denunciam as poucas chances de ascensão social para aqueles que vivem na periferia das metrópoles. Wilsinho declarou diversas vezes que roubava e matava, porque “queria ser playboy”.⁸³ Como num beco sem saída, o documentário retrata a injustiça social que “cria bandidos”.

⁸³ Desviando o foco do indivíduo para a sociedade, o documentário *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, utiliza recursos narrativos semelhantes aos de *Caso Norte* e *Wilsinho Galiléia*, sobretudo. A partir da reconstituição do seqüestro do ônibus da linha 174 no Rio de Janeiro realizado por Sandro Barbosa do Nascimento, sobrevivente da Chacina da Candelária, o documentarista opera uma transferência da culpa para as instituições e para a sociedade e coloca seqüestrador, além de algoz, como vítima de um drama social: a desigualdade social (que também é racial) no país. Assim como os documentários de João Batista de Andrade, *Ônibus 174* despolicia a visão jornalística predominante na cobertura do crime e parte para a investigação das causas sociais de ações individuais. A dissertação de Sandra Nodari (2006) é interessante por, a partir da teoria da polifonia de Bakhtin, comparar a presença e a ausência de um narrador com voz em *off* e sua relação

Em *Caso Norte*, os atos de José Joaquim de Santana são tomados mais como reflexos da opressão social. Em *Wilsinho Galiléia*, Wilson Paulino da Silva é concebido a partir dos relatos de outras personagens entrevistadas, o que possibilita que, nesse processo de construção de uma interioridade, seja desvendada as questões sociais inerentes ao modo de ele agir no mundo. Assim, diferente do outro filme, a cidade de *Wilsinho Galiléia* é o cenário que atrai os menores pobres para o banditismo, para que eles adquiram os estilos de vida dos ricos, e os punem por isso.

Se nesse filme a imprensa e a reconstituição de atores são tomadas como provas da realidade (características marcantes na prática telejornalística), em *Caso Norte*, os usos de tais procedimentos são metanarrativos, são usados para comentar a própria construção do documentário e para tecer críticas às aplicações correntes. Detendo-nos às motivações de tais práticas, devemos lembrar que a convocação de Gil Gomes e de atores para reconstituição foram recursos pensados para a disputa do concurso interno de criatividade da *TV Globo* (Festival de Verão). Munidos apenas dessa informação, poderíamos confirmar um certo deslumbramento do cineasta com a nova profissão e esquecer o modo como aqueles artifícios foram usados no filme, de forma crítica à prática jornalística e audiovisual vigente. Esqueceríamos as contradições daquela integração à televisão.

com outras vozes presentes no documentário e na cobertura da *Globo News* e do *Jornal Nacional* sobre o mesmo seqüestro.

Conclusão

Se tivermos aprendido a ver a relação de qualquer trabalho cultural com o que aprendemos a chamar de “sistema de signos” (...), também chegaremos a ver que um sistema de signos é em si uma estrutura específica de relações sociais.
*Raymond Williams*⁸⁴

Para estudar a presença e a atuação de cineastas de esquerda nos programas *Globo-Shell Especial* e *Globo Repórter*, não seriam suficientes nem a análise das condições que possibilitaram a participação deles na televisão ou nem a dos documentários por eles dirigidos como sistemas isolados e, de certo modo, auto-excludentes. Tendo como objetivo entender o modo como eles viveram aquela nova situação, tomei os processos de produção e os de significação como integrados, porque partes distintas de um mesmo contexto. Para analisar as particularidades daquela associação e demonstrar que os eventos da história relatada estavam acontecendo concomitantemente, lancei mão de idas e vindas, de avanços e recapitulações. Se em alguns momentos os tomei como em separado, procurarei também destacar no trabalho as articulações entre acontecimentos.

No capítulo 1, apresentando características peculiares da formação daqueles cineastas, utilizei o conceito de estrutura de sentimento. Meu objetivo era tanto identificar o compartilhamento de sentimento (romântico-)revolucionários entre eles nos anos 1960 quanto demonstrar como eles se comportaram diante do avanço da indústria cultural no Brasil dos anos 1970 num contexto da ditadura militar. Embora os cineastas tenham passado a ter seus filmes mais fortemente pautados pelas questões comerciais, expliquei que tal condição não obliterou, mas delimitou e orientou, uma multiplicidade de realizações. Nesse mesmo momento, cineastas, assim como outros artistas de esquerda, vislumbraram a televisão como novo mercado de trabalho e passaram a ocupar cargos nas emissoras, especialmente e mais polemicamente na *TV Globo*. Para fugir a abordagens redutoras desse processo que concebem a ideologia como falsa consciência e aqueles novos

⁸⁴ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1979, p. 142.

profissionais da televisão como alienados ou que se centram numa certa individualidade ilibada de artistas que independem do meio de produção para fazerem arte, considere a televisão como espaço de hegemonia. Isso não nega a ideologia, mas a entende como sendo afirmada ou negada – sempre presente – dentro de um conjunto de pressões, de determinações e de experiências específicas e concretas.

Para entender o porquê da emissora da família Marinho ter contratado diversos artistas “revolucionários” na década de 1970, no capítulo 2, fiz um movimento parecido ao do capítulo anterior. Voltei aos anos 1960, para acompanhar o desenvolvimento de tensões no relacionamento entre a emissora, a imprensa o Estado militar e outros setores conservadores em prol de uma “televisão de qualidade”. Nesse período, substituindo os programas de auditório, os jornalísticos tornaram-se os principais ícones da nova programação ao lado das “novelas da vida real”. Artistas consagrados pelo gosto dominante, cineastas e dramaturgos realizaram programas para a emissora: marcas de distinção e de modernidade em rede nacional.

No capítulo 3, para não decretar o fim do engajamento e para tratar de novas formas de ação, procurei ficar atento ao que a imprensa da época, a memória dos entrevistados e as outras fontes consultadas colocaram em jogo e, principalmente, às diferentes maneiras como os cineastas lidaram e se posicionaram num período em que já não era mais cabível a distinção entre mercado e cultura e em que a cobrança por “ser televisivo” era o limite para o “fazer cinema” que pretendiam. Dentro das barreiras políticas, econômicas, institucionais, editoriais e estéticas impostas e constantemente renovadas, analisei não a superação delas (no sentido de livrar-se completamente de qualquer restrição), mas a criação de formas alternativas de dentro daquele sistema de códigos, alimentando-o e desnutrindo-o, concomitantemente, com críticas internas nos programas televisivos que realizaram. Notei que, embora a televisão tenha sido predominantemente dominada pela lógica do mercado e pela manutenção do *status quo*, foram negociados, disputados e produzidos espaços para a elaboração de contestações. Isso dependeu menos da continuidade da trajetória (ou do acúmulo de experiências, como se pode imaginar) daqueles cineastas e mais das possibilidades de intervenção social que poderiam ser ofertadas pela televisão – um novo meio de comunicação para as massas que estava se tornando o mais poderoso entre todos os outros, com mais espaços garantidos para a ideologia do que para a utopia.

Num momento de desagregação do Cinema Novo, na *TV Globo*, os cineastas não reproduziram ou se fidelizaram àquele passado, mas procuraram fazer uma “televisão nova”, como disse Walter Lima Júnior. No *Globo-Shell Especial* e no *Globo Repórter*, eles não reviveram o que passou, mas, em dados momentos, retomaram-lhe certos temas e posições e, assim, conquistaram prestígio para a emissora, para os programas e para eles mesmos individualmente. Nesse processo, a imprensa exerceu um papel fundamental como instância legitimadora, consagradora do padrão de qualidade.

No entanto, é preciso salientar que a busca de novas formas para televisão resulta do incômodo dos cineastas com a situação que estavam vivendo. A reconfiguração do mercado de bens culturais (sobretudo do audiovisual) colocou em xeque a autoria. Numa combinação engenhosa, mas em doses extremamente desiguais, a televisão, superando o cinema, tinha passado a ditar novos regimentos para as produções audiovisuais, fazendo com que os formatos industriais e para consumo rápido tivessem superado os “artísticos” (e autorais). A presença e a atuação daqueles cineastas na televisão nos anos 1970 delineia os traços que permitiram a vitória da telinha sobre a telona na disputa por mercado e na conquista do público.

Além disso, quando passaram a compor o quadro de funcionários e de prestadores de serviços da *TV Globo*, os cineastas tiveram de encarar uma mudança drástica. A televisão, principalmente no jornalismo, apaga, num certo sentido, o espaço da autoria. No discurso jornalístico, a ênfase na narrativa sobre o real obrigava o obscurecimento do sujeito da enunciação em nome de um relato a-sujeitado. Diferente disso, os cineastas, de modo geral, estavam disputando por “poder de fala” – o poder simbólico e a legitimidade que lhes permitissem serem reconhecidos e terem liberdade como *autores*. As limitações para garantia da plena expressão pessoal de suas personalidades estilísticas produziram ambigüidades nas ações e nas posições dos cineastas. Mesmo reconhecendo a televisão como mais importante meio de comunicação do país na promoção do contato com o “grande público”, eles questionavam o fato de não poderem realizar filmes à imagem e semelhança daquilo que pretendiam. Não era possível simplesmente exibir “cinema” na televisão. Afinal, o que diferem as mídias são os constrangimentos, as pressões, as práticas e os discursos que as constituem, particularizando-as.

Temendo que houvesse o entendimento de que os cineastas estavam atuando como dominantes, enfatizei um jogo de posições engendrado, no início dos anos 1980, pelos diretores da *TV Globo*, pressionados pela queda de audiência do *Globo Repórter* para programas popularescos. Aquele era também um momento em que se vivia uma renovação do programa e da emissora, possibilitada pelo processo de redemocratização e pelas novas tecnologias de comunicação audiovisual. O resultado foi a substituição do diretor atrás das câmeras pelo repórter no vídeo. Acompanhando as mudanças no teor das críticas da imprensa, para apontar as disputas e os discursos constitutivos do “surgimento” de um novo formato.

Nos capítulos 4 e 5, particularizei nas trajetórias de Eduardo Coutinho e de João Batista de Andrade, respectivamente, diferentes modos de lidar com o trabalho na televisão e com as transformações nas relações de produção cultural sob a consolidação da lógica do mercado e da supremacia da televisão. As análises dos filmes foram pontuadas por essas questões. Assim, procurei mostrar de maneira mais detalhada apontar certas continuidades em relação às formas vincadas pelas utopias revolucionárias dos anos 1960, mas, principalmente, destacar quais eram as “novas utopias” presentes naqueles filmes e possíveis num tempo de muitas mudanças.

Depois de ter sido advertido de que a análise das condições sociais de individuação da autoria também operaram a incômoda justificativa do autor como um ente individual autônomo, esmaecendo a produção grupal e organizada para promover mudanças na sociedade (WILLIAMS, 2000: 111) e legitimando o “cada um por cada um e por mais ninguém”, não considerei que se deu, naquele momento, a inteira substituição da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária pela “estrutura de sentimento da individualidade pós-moderna” (RIDENTI, 2005: 106). Essa passagem teria sido possivelmente esboçada naqueles mesmos anos 1960 e caracterizada pela valorização exacerbada do “eu”, pela crença no fim das visões de mundo totalizantes, pela sobreposição eclética de estilos e referências artísticas e culturais de todos os tempos, pela valorização dos meios de comunicação de massa e do mercado, pela liberdade de escolhas e de estilos de vida dos indivíduos e pela inviabilidade de qualquer utopia. Nesse sentido, o profissional competente e competitivo no mercado, concentrado na carreira e no próprio bem-estar, teria

superado e extinto o “antigo” modelo de artista/intelectual indignado com contradições das sociedades capitalistas periféricas.

Para além dessas dicotomias e evitando a celebrada anomia pós-moderna, percebi que havia a realização de projetos políticos e estéticos marcados pela expressão utópica de uma certa solidariedade coletiva, mesmo que eles fossem individuais e pautados, organizados e limitados pelo mercado, pela mídia e pelo público. Ao mesmo tempo em que havia coerções da indústria cultural, existia a preocupação dos cineastas em realizarem documentários críticos sobre questões sociais brasileiras, esgarçando os limites das representações da identidade nacional atreladas ao projeto militar – desenvolvimentista, ufanista e conservador.

Embora tendo focado os constrangimentos, as pressões e as determinações existentes para examinar como os cineastas se comportaram naquela situação específica, mostrei que o terreno da ideologia é um conjunto de discursos e práticas em luta constante pela estabilização de determinados sentidos sobre o mundo e sobre o agir nele e que as batalhas entre dominantes e dominados são marcadas por afirmações e negações internas. As ações de quem está numa situação de mando são sempre e constantemente marcadas pelas as de quem está numa situação de obediência, numa relação recíproca e, por vezes, provisória. Não há separação possível.

Sabendo disso, considerei contestadores, contrapontuais e renovadores determinados momentos da participação dos cineastas no *Globo-Shell Especial* e no *Globo Repórter*. Foram exemplos: a realização de documentários descomprometidos com o “nível cultural” dos telespectadores (como em *As Crianças*, de Maurice Capovilla, e em *O Som do Povo*, de Gustavo Dahl); a pouca preocupação com a questão da técnica e o ressaltado das políticas (como nos primeiros filmes de João Batista de Andrade para o *Globo Repórter*); a dissonância entre o que era proposto e o que era realizado (como com o hermetismo de *De Sertão ao Beco da Lapa (e o Mundo de Oswald)*, de Maurice Capovilla e de Rudá de Andrade; a profundidade de *Seis Dias de Ouricuri* (previsto para ser uma caravana da seca e percorrer vários municípios do sertão do Araripe, mas que se deteve a apenas um); a identificação da ufologia como um fetiche da sociedade capitalista e não como um novo modismo, e o enfoque da poluição como metáfora para discutir o medo e a ignorância a que a população brasileira da época estava submetida em documentários dirigidos por Walter

Lima Júnior; a crítica explícita à exploração do trabalho de migrantes nas grandes cidades e ao enraizamento estrutural da desigualdade social que “cria bandidos” (respectivamente, *Caso Norte* e o censurado *Wilsinho Galiléia*, dirigidos por João Batista de Andrade) e o destronamento da narração em *off*, preceito básico do *Globo Repórter* (como acontece em *Theodorico, o Imperador do Sertão*, de Eduardo Coutinho, que não usa locutor externo).

Dentre os conflitos envolvidos na participação dos cineastas de esquerda no *Globo Repórter*, chamou-me a atenção a luta pela substituição da locução em *off* por outros artifícios narrativos possibilitados pelo som direto e pela câmera na mão. Além da intenção de romper com o documentário brasileiro moderno dos anos 1960, o que, tacitamente, procurei demonstrar foi que esses cineastas buscaram a qualificação de novas lógicas de esclarecimento e de construção da realidade. A ânsia de criar espaços para dar voz ao outro, colocando-o como “dono” da representação, tomou forma e retratou o momento em que a “linguagem da revolução” estava sendo substituída pelos “idiomas da resistência” (SHOHAT e STAM, 2006: 438), em que as lutas que mantinham vivas as utopias estavam correspondendo a uma variedade descentrada de esforços pontuais.

Mesmo que tenha tratado de multiplicidade, pluralidade e descontinuidade, minha intenção foi a de criticar a fragmentação, o entendimento dos processos históricos como fractais, como múltiplas partes desconexas e à deriva. Interessaram-me os acontecimentos como num todo, como partes de um todo incompletável, e, portanto, em constante processo de produção de verdades.

Para mim, era fundamental tentar vincular a produção cultural e a vida social. Assim, não esqueceria que a contestação somente tem sentido e existe dentro de uma estrutura. Não há nada mais ideológico e moderno do que a invisibilidade dos constrangimentos sociais nas ações e nas escolhas individuais. Ainda existe história. E a história do nosso tempo é esta: a imaterialidade dos signos como estratégia fundante da atual dominação ideológica. Nos meios, há que se produzir espaços para resistir.

Como toda história se escreve a partir de um presente e limitada por ele, esta não é diferente. Entre 2006 e 2007, fiquei impressionado com o vertiginoso aumento de programas do tipo “periferia na TV”. Pipocaram *Central da Periferia*, *Minha Periferia*, *Falcão*, *Meninos do Tráfico*, *Antônia*, *Duas Caras*, *Cobras & Lagartos*, todos da *TV Globo*, e *Vidas Opostas*, da *TV Record*. No cinema, assisti a dois filmes originados de séries de

televisão com essa temática, *Antônia e Cidade dos Homens*. Durante a escritura, analisando documentários politicamente engajados sobre o povo e sobre o país feitos para e exibidos na televisão na época da consolidação do “Padrão Globo de Qualidade”, imaginei semelhanças com esse movimento, em direção a uma estética da periferia televisiva. Menos do que distorção, as duas apropriações reforçam o argumento de que a hegemonia não é o estabelecimento de uma única força, de um único grupo, mas é o processo de relação de forças numa situação específica. Para a hegemonia televisiva, a incorporação do nacional-popular de esquerda nos anos 1970 e do periférico a partir dos anos 1990 como garantias de sucesso financeiro e de prestígio cultural não foi e é apenas demonstração de soberania, mas também foi e é reconhecimento de que algo lhe escapava e até lhe contestava. Autêntico ou não, o que esteve e o que está na televisão não se soube hegemônico quando surgiu, pelo contrário. Para notar as nuances dessas incorporações, não se pode desconsiderar a história dos produtos midiáticos.

Bibliografia

Livros, artigos e trabalhos acadêmicos

- ABREU, Nuno César de. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- ADORNO, Theodor. “A indústria cultural”. In: COHN, Gabriel. *Comunicação e indústria cultural*, p. 287-295. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987 [1963].
- _____. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985 [1944].
- AMARAL, Helio Soares do. “Censura à televisão: ensaio sobre os efeitos da censura na linguagem da televisão no Brasil”. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Rio de Janeiro: UFRJ, 1980.
- AMORIM, Celso. *Por uma outra liberdade: ensaios sobre cinema e política*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Embrafilme, 1985.
- ANDRADE, João Batista de. *O povo fala: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira*. São Paulo: Editora Senac, 2002a.
- _____. “Uma trajetória particular”. In: *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 16, n. 46, p. 245-269, 2002b.
- ANDRADE, Thales de. *Ecológicas manhãs de sábado: o espetáculo da natureza na televisão brasileira*. São Paulo: Annablume, 2003.
- ARAÚJO, Paulo César. “*Eu não sou cachorro, não!*”: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- AUTRAN, Artur. “Leon Hirszman: em busca do diálogo”. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*, p. 199-226. São Paulo: Summus Editorial, 2004.
- AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.
- BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica: história da imprensa brasileira*. São Paulo: Ática, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Annablume, 2002 [1941, 1965].
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004 [1929].

- _____. “O autor e a personagem na atividade estética” In: _____. *Estética da criação verbal*, p. 03-192. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1922].
- _____. “O discurso no romance”. In: _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*, p. 71-210. São Paulo: Editora Hucitec, 1990 [1934-1935].
- _____. “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária”. _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*, p. 13-70. São Paulo: Editora Hucitec, 1990 [1924].
- _____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2005 [1929].
- BARBOSA, Marialva. “História e comunicação: a construção de um modelo de história dos sistemas de comunicação” In: V Congresso Latinoamericano de Ciencias de la Comunicación (ALAIC), Santiago del Chile, 2000.
- _____. *Os donos do Rio: imprensa, poder e público*. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2000.
- _____ e RIBEIRO, Ana Paula Goulart. “Telejornalismo na *Globo*: vestígios, narrativa e temporalidade”. In BOLAÑO, César e BRITTOS, Valério Cruz (orgs). *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*, p. 205-224. São Paulo: Paulus, 2005.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*, p. 165-196. São Paulo: Brasiliense, 1994b.
- _____. “O autor como produtor”. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*, p. 120-136. São Paulo: Brasiliense, 1994b.
- BENTES, Ivana. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo”. _____ (org). *Ecos do cinema: de Lumière ao digital*, p. 191-224. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007.
- BERG, Creuza. *Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*. São Carlos: EdUFScar, 2002.
- BERGAMO, Alexandre. “Imitação da ordem: as pesquisas sobre televisão no Brasil”. In: *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*. São Paulo, v. 18, n. 1, p. 303-328, 2006.
- BRANDIST, Craig. “Gramsci, Bakhtin and the semiotics of hegemony”. In: *New Left Review* 1/216, March-April, p. 94-109, 1996.

- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- _____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 [1985].
- _____. *O autor no cinema: a política dos autores – França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____ e FREIRE RAMOS, Alcides. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 1988.
- _____ e GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira – cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: _____. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*, p. 74-82. Campinas: Papirus Editora, 2007a [1988].
- _____. *Distinction: a social critique of the judgment of taste*. Cambridge: Harvard University Press: 2002 [1979].
- _____. “É possível um ato desinteressado?”. In: _____. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*, p. 137-156. Campinas: Papirus Editora, 2007b [1988].
- _____. “O mercado dos bens simbólicos”. In: MICELI, Sergio (org). *A economia das trocas simbólicas*, p. 99-181. São Paulo: Perspectiva, 2005 [1970].
- _____. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997 [1996].
- BORELLI, Silvia Helena Simões; ORTIZ, Renato; RAMOS, José Mário Ortiz (orgs.). *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BORELLI, Silvia Helena Simões; LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; RESENDE, Vera da Rocha. *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Summus, 2002.
- BOTELHO, Isaura e RIBEIRO, Santuza Naves. “A televisão e o poder autoritário” In: NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*, p. 473-477. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac, 2005 [1979].
- BUTCHER, Pedro. “A dona da história: as origens da *Globo Filmes* e o impacto no audiovisual brasileiro”. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- CAETANO, Maria do Rosário. *João Batista de Andrade: alguma solidão e muitas histórias*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

- CALABRE, Lia. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- CAPARELLI, Sérgio. *Televisão e capitalismo no Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 1982.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.
- CARVALHO, Elizabeth. “Telejornalismo: a década do jornal da tranquilidade” In: NOAVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*, p. 445-456. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac, 2005 [1979].
- CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Diretores brasileiros: João Batista de Andrade*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994 [1986].
- _____. *O que é ideologia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006 [1980].
- COHN, Gabriel. “A concepção oficial da política cultural nos anos 70”. In: MICELI, Sergio (org). *Estado e cultura no Brasil*, p. 85-96. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- COSTA, Alcir Henrique da. “Rio e Excelsior: projetos fracassados?”. In: _____.; KEHL, Maria Rita e SIMÕES, Inimá. *Um país no ar: a história da TV brasileira em três canais*, p. 123-145. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1986.
- _____.; KEHL, Maria Rita e SIMÕES, Inimá. *Um país no ar: a história da TV brasileira em três canais*. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1986.
- COSTA, Fernando Moraes da. “O som no cinema brasileiro: revisão de uma importância indeferida”. Tese de Doutorado em Comunicação. Niterói: UFF, 2006.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo: Editora Boitempo, 1997 [1991].
- _____. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993 [1990].
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina e JACKS, Nilda. *Comunicação e recepção*. Porto Alegre: Hacker, 2005.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.

- FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura militar, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997.
- FORTES, Renata Alves de Paiva. “A obra documentária de João Batista de Andrade”. Dissertação de Mestrado em Multimeios. Campinas: Unicamp, 2007.
- FREDERICO, Celso. “A política cultural dos comunistas”. In: MORAES, João Quartim de (org.). *História do marxismo no Brasil. Teorias. Interpretações*, p. 275-304. São Paulo: Editora da Unicamp, 1999.
- FREDERICO, Maria Elvira Bonavita. *História da comunicação – rádio e TV no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1982.
- FREIRE FILHO, João. “A celebração do ordinário na TV: democracia radical ou neopopulismo midiático?”. In: _____ e HERSHMANN, Micael (orgs.). *Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências*, p. 59-82. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2007a.
- _____. “A TV, os literatos e as massas no Brasil”. In: *Contracampo*, Niterói vol. 8, nº 1, pp. 105-124, 2003.
- _____. “Memórias do mundo-cão: 50 anos de debate sobre o nível da TV no Brasil”. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo e BUONNANO, Milly (orgs.). *Comunicação Social e Ética: Colóquio Brasil-Itália*, p. 164-180. São Paulo: INTERCOM, 2005.
- _____. “Por uma nova agenda de investigação da história da TV no Brasil” In: *Contracampo*, Niterói, v. 10/11, p. 201-217, 2004.
- _____. “Resistência, um conceito camaleônico”. IN: _____. *Reinvenções da resistência juvenil: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano*, p. 13-28. Rio de Janeiro: Mauad, 2007b.
- FREIRE RAMOS, Alcides. “A historicidade de *Cabra Marcado para Morrer* (1964-1984 - Eduardo Coutinho)”. In: *Nuevo Mundo-Mundos Nuevos*. Paris, v. 6, p. 1-12, 2006.
- LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia. O romantismo na contramão da modernidade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. “As falas, os silêncios (literatura e imediações: 1964-1988)”. In: SCHWARTZ, Jorge e SOSNOWSKI, Saul (orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Editora da USP, 1994.

- GAMA, Sonia Mesquita. “Televisão e liberdade de informação”. Monografia de Graduação em Comunicação Social. Rio de Janeiro: Universo, 1999.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Editora Cultrix, 1984 [1979].
- GOLDENSTEIN, Gisela Taschner. *Do jornalismo político à indústria cultural*. São Paulo: Summus, 1987.
- GOMES, Isaltina Maria de Azevedo Mello; MELO, Cristina Teixeira Vieira de; e MORAIS; Wilma. Peregrino de. “O documentário como gênero jornalístico televisivo”. In: XXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom). Manaus: Intercom, 2000.
- GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966 [1929-1935].
- _____. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968a [1929-1935].
- _____. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968b [1929-1935].
- _____. *Maquiavel, a política e o Estado moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968c [1929-1935].
- HALL, Stuart. “Codificação/decodificação”. In: SOVIK, Liv (org.). *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*, p. 387-404. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003 [1980].
- _____. “O problema da ideologia: o marxismo sem garantias”. In: SOVIK, Liv (org.). *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*, p. 265-293. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003 [1983].
- _____. “The rediscovery of ‘ideology’: the return of the repressed in media studies”. In: GUREVITCH, Michael et al. *Culture, society and the media*, p. 59-88. Londres: Routledge, 1982.
- HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/1970*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1992 [1978].

- _____ e GOLÇALVES, Marcos. *Cultura e participação nos anos 60*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1982.
- IANNI, Octavio. “O príncipe eletrônico”. In: _____. *Enigmas da Modernidade-Mundo*, p. 139-166. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003 [2000].
- JAMESON, Fredric. “A existência da Itália”. In: _____. *As marcas do visível*, p. 159-234. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1995 [1992].
- _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 2003 [1989].
- _____. “Reificação e utopia na cultura de massa”. In: _____. *As marcas do visível*, p. 09-35. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1995 [1979].
- JORGE, Marina Soler. “Cinema Novo e Embrafilme: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira”. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Campinas: Unicamp, 2002.
- JORGE, Marina Soler. “Cultura popular no cinema brasileiros dos anos 90”. Tese de Doutorado em Sociologia. São Paulo: USP, 2007.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986 [1957].
- KEHL, Maria Rita. “As novelas, novelinhas e novelões: mil e uma noites para as multidões” In: NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*, p. 425-444. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac, 2005 [1979].
- _____. “Eu vi um Brasil na TV”. In: COSTA, Alcir Henrique; KEHL, Maria Rita e SIMÕES, Inimá. *Um país no ar: a história da TV brasileira em três canais*, p. 167-276. São Paulo, Brasiliense/Funarte, 1986.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC, 2001 [1995].
- _____ e RYAN, Michael. *Camera politica: the politics and ideology of contemporary Hollywood film*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998 [1990].
- KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.
- LEAL, Ondina Fachel. *A leitura social da novela das oito*. Petrópolis: Vozes, 1986.

- LEAL, Péricles. *Iniciação à televisão*. Rio de Janeiro: Falangola, 1964.
- LEAL FILHO, Laurindo. *Atrás das câmeras: relações entre cultura, estado e televisão*. São Paulo: Summus Editorial, 1988.
- LINS, Consuelo. “Documentário, uma ficção diferente das outras?” In: BENTES, Ivana (org). *Ecos do cinema: de Lumière ao digital*, p. 225-233. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007a.
- _____. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004b.
- _____. “O ensaio no documentário e a questão da narração em *off*”. IN: FREIRE FILHO, João e HERSHMANN, Micael. *Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências*, p. 143-157. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2007b.
- LONGHURST, Brian. “Realism, naturalism and television soap opera”. In: *Theory, Culture & Society*. London, vol. 4, p. 633-649, 1987.
- MACDONALD, Dwight. “Masscult and midcult”. In: _____. *Against the American grain*. New York: Da Capo Press, p. 03-75, 1983.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- _____. e VÉLEZ, Marta Lucía. “Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão”. IN: *E-COMPÓS*. Brasília: Compós, 2007. http://www.compos.org.br/e-compos/adm/documentos/ecompos08_abril2007_machado_velez.pdf. Acessado em 23/05/2007.
- MANNHEIM, Karl. *Ideologia e utopia*. Porto Alegre: Globo, 1950 [1929].
- MARCELINO, Douglas Attila. “Para além da moral e dos bons costumes: a DCDP e a censura televisiva no regime militar”. Monografia de Graduação em História. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003 [1987].
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Hucitec, 1999 [1846/1933].
- MATTOS, Carlos Alberto. *Maurice Capovilla: a imagem crítica*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- _____. *Walter Lima Júnior: viver cinema*. São Paulo: Casa da Palavra, 2002.

- MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira – uma visão econômica, social e política*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1969 [1964].
- MELLO E SOUZA, Cláudio. *Jornal Nacional: 15 anos de história*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1984.
- MEMÓRIA GLOBO. *Jornal Nacional: a notícia faz história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- _____. *Dicionário da TV Globo: programas de dramaturgia e entretenimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- MENEZES, Paulo. “A questão do herói-sujeito em *Cabra Marcado Para Morrer*, filme de Eduardo Coutinho”. In: *Tempo Social – Revista de Sociologia da USP*. São Paulo, v. 6, n. 1-2, p. 107-126, 1995.
- MENDONÇA, Kleber. *A punição pela audiência - um estudo do Linha Direta*. Rio de Janeiro: Quartet/Faperj, 2002.
- MENDONÇA, Sonia Regina de. *Estado e economia no Brasil: opções de desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- MICELI, Sergio. *A noite da madrinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 [1972].
- _____. “O papel político dos meios de comunicação de massa” In: SCHWARTZ, Jorge e SOSNOWSKI, Saul (orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Editora da USP, p. 41-67, 1994.
- MILITELLO, Paulo. “A transformação do formato cinedocumentário para o formato teledocumentário na televisão brasileira: o caso *Globo Repórter*”. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação. São Paulo: USP, 1997.
- MIRA, Maria Celeste. *Circo eletrônico – Silvio Santos e o SBT*. São Paulo: Olho D’Água/Loyola, 1995.
- MONTE-MÓR, Patrícia. “Tendências do documentário etnográfico”. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*, p. 97-116. São Paulo: Summus Editorial, 2004.
- MORAES, Denis. *Vianinha: o cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.

- MOTA, Regina. *A épica eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e TV*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. “A arte engajada e seus públicos (1955/1968)”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 28, p. 103-124, 2001a.
- _____. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950 – 1980)*. São Paulo: Contexto, 2001b.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2007 [2001].
- NODARI, Sandra. “Ônibus 174: a relação entre imagem e voz no telejornalismo e no documentário”. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Linguagens. Curitiba: UTP, 2006.
- NOGUEIRA, Lisandro. *O autor na televisão*. Goiânia/São Paulo: Editora da UFG/Editora da USP, 2000.
- OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. “*Nossos comerciais, por favor!*”: a televisão brasileira e a Escola Superior de Guerra: o caso Flávio Cavalcanti. São Paulo: Beca, 2001.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira - cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001 [1988].
- _____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003 [1985].
- _____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2006 [1994].
- ORTRIWANO, Gisela Swetlana. “Televisão e abertura: ensaio geral”. In: MARCONDES FILHO, Ciro (org.) *Política e imaginário nos meios de comunicação para massas no Brasil*, p.15-31. São Paulo: Summus, 1985.
- PAIVA, Raquel e SODRÉ, Muniz. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2002.
- PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- PINTO, Leonor Estela Souza. “Le cinéma brésilien au risque de la censure pendant la dictature militaire – de 1964 à 1985”. Tese de Doutorado em Cinema. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 2001.
- POSTMAN, Neil. *Amusing ourselves to death: public discourse in the age of show business*. New York: Viking Press, 1985.

- RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. “Cinema Verdade no Brasil”. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*, p. 81-96. São Paulo: Summus Editorial, 2004.
- RAMOS, José Mário Ortiz. “A questão do gênero no cinema brasileiro”. In: *Revista USP* (Dossiê Cinema Brasileiro), São Paulo, no. 19, set./out./nov., p. 109-113, 1993.
- _____. “Cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)” In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*, p. 399-454. São Paulo: Art Editora, 1987.
- _____. *Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50/60/70)*. São Paulo: Paz e Terra, 1983.
- _____. *Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil dos anos 1970-1980*. São Paulo: Annablume, 2004 [1995].
- REIS JÚNIOR, Antônio. “Representações da diáspora nordestina no documentário brasileiro – décadas de 60 e 70”. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação. São Paulo: USP, 2003.
- RESENDE, Ana Cláudia de Freitas. “*Globo Repórter*: um encontro entre cineastas e a televisão”. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart. “A história do seu tempo: a imprensa e a produção do sentido histórico”. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- _____. “A mídia e o lugar da história”. IN: HERSCHMANN, Micael e PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Mídia, memória e celebridades: estratégias narrativas em contextos de alta visibilidade*. Rio de Janeiro: E-Papers: 2005 [2003].
- _____. *Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 1950*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2007.
- _____. “Velhos jornalistas: memória, velhice e identidade profissional” In: FREIRE FILHO, João e VAZ, Paulo. *Construções do tempo e do outro: representações e discursos midiáticos sobre a alteridade*, p. 181-206. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2006.
- RIDENTI, Marcelo. “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”. In: *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*. São Paulo, v. 17, n. 1, p. 81-110, 2005.

- _____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Record, 2000.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- _____. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/EMBRAFILME, 1981.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, vier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SACRAMENTO, Igor. “Coutinho na TV: um cineasta de esquerda fazendo jornalismo”. In: MELO, José Marques de e PAIVA, Raquel. *Ícones da sociedade midiática: da aldeia de McLuhan ao planeta de Bill Gates*, p. 129-148. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2007.
- _____. “Da celebração à punição: a televisão de João Batista de Andrade (1972-1979)”. In: *Revista do Jornalismo Brasileiro*. São Paulo: USP, 2006. Disponível em http://www.eca.usp.br/pjbr/arquivos/ensaios7_a.htm. Acessado em 23/07/2006.
- SALEM, Helena. *Leon Hirszman: o navegador das estrelas*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.
- SALLES GOMES, Paulo. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1995 [1973].
- SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-69”. In: _____. *O pai de família e outros estudos*, p. 61-92. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992 [1978].
- SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006 [1994].
- SILVA, Carlos Eduardo Lins da. *Muito além do Jardim Botânico: um estudo sobre a audiência do Jornal Nacional da Globo entre trabalhadores*. São Paulo: Summus, 1985.
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 1999.

- _____. “TV a Chateaubriand”. In: COSTA, Alcir Henrique da; KEHL, Maria Rita e SIMÕES, Inimá. *Um país no ar: a história da TV brasileira em três canais*, p. 11-112. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1986.
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991 [1988].
- SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco: um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1978 [1972].
- _____. *O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2001 [1977].
- _____. *Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos*. Petrópolis: Vozes, 2001 [1996].
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 1999.
- SOUZA, Maria Carmem Jacob de. “Autoria na televisão: o caso das telenovelas brasileiras”. In: *ECO-Pós – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ*. Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 70-84, 2004.
- SOUZA, Mauro Wilton (org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2006 [2000].
- _____. “Bakhtin e a crítica cultural de esquerda”. In: KAPLAN, E. Ann. *O mal-estar no pós-modernismo: teorias, práticas*, p.149-184. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993 [1988].
- _____. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 2000 [1992].
- VIOLA, Eduardo. “O movimento ecológico no Brasil: do ambientalismo à ecopolítica (1974-1986)”. In: PADUA, José Augusto. *Ecologia e Política no Brasil*, p. 63-109. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987.
- WALSH, David F. “Structure/Agency”. In: JENKS, Chirs (ed.). *Core sociological dichotomies*, p. 8-33. London: Sage Publications, 1998.
- WANDERLEY, Sônia. “A construção do silêncio: a *Rede Globo* nos projetos de controle social e cidadania (décadas 1970/1980)”. Dissertação de Mestrado em História. Niterói: UFF, 1995.

- _____. “Cultura, política e televisão: entre a massa e o popular (1964-1979)”. Tese de Doutorado em História. Niterói: UFF, 2005.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992 [1982].
- _____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979 [1977].
- _____. “Notes on Marxism in Britain since 1945”, p. 233-251. In: *Problems in materialism and culture: selected essays*. London: Verso, 1997 [1977].
- _____. *Television: technology and cultural form*. London: Routledge, 2005 [1974].
- _____. “The future of Cultural Studies”. In: STOREY, John (ed.). *What is Cultural Studies?*, p. 168-177. London: Arnold, 1996 [1989].
- _____. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002 [1966].
- VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Textos publicados em periódicos

- AMÂNCIO, Antônio Carlos e MACHADO, Hilda. “Entrevista com Gustavo Dahl (Cinema & TV)”. Rio de Janeiro, *Filme Cultura*, ano 16, n. 41/42, p. 03-04, 05/1983.
- ANDRADE, Valério de. “A vida é um show”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil, Caderno B*, p. 13, 08/08/1973.
- _____. “Guerra e paz”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil, Caderno B*, p. 12, 30/11/1972.
- _____. “Integração”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil, Caderno B*, p. 06, 24/09/1971.
- _____. “Moacir Franco nº. 3”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil, Caderno B*, p. 10, 12/11/1971.
- _____. “Mundo infantil”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil, Caderno B*, p. 09, 01/03/1973.
- _____. “O bonde paulista”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil, Caderno B*, p. 16, 04/12/1973.
- ANDREIS, André. “O homem e a câmera”. Rio de Janeiro, *Filme Cultura*, ano 14, n. 38/39, p. 38-39, 08-11/1981.
- ARANTES, Silvana. “A década em que o Brasil passou na TV”. São Paulo, *Folha de S. Paulo, Folha Ilustrada*, p. 04, 15/04/2002.
- _____ e CARIELLO, Rafael. “Em entrevista, Domingos Oliveira critica o Cinema Novo”. *Folha Ilustrada On Line*, 14/06/2006. Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u61381.shtml>. Acessado em: 14/09/2007.

AUGUSTO, Sérgio. “O cineasta repórter da emoção”. São Paulo, *Folha de S. Paulo, Folha Ilustrada*, p. 78, 02/12/1984.

AVELLAR, José Carlos. “Faustão”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil, Caderno B*, p. 02, 27/05/1971.

B.C.C. “Ninguém soube quem foi Lampião”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil, Caderno B*, p. 22, 17/03/1975.

CABARELLO, Mara. “O mau gosto bem-sucedido”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil, Caderno B*, p. 14, 11/05/1980.

DUTRA, Maria Helena. “A comédia de medos de Antônio Conselheiro”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil, Caderno B*, p. 24, 17/04/1977.

_____. “No vídeo, o retorno do Chacrinha”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil, Caderno B*, p. 09, 05/03/1982.

_____. “Vídeo com muito esporte, entrevistas e humor”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil, Caderno B*, p. 10, 13/11/1981.

FILME CULTURA. “Domingos Oliveira: uma volta em dois episódios”. Rio de Janeiro, *Filme Cultura*, ano 9, n. 27, p. 24-25, 04/1975.

FOLHA DE S. PAULO. “Algumas histórias brasileiras para o consumo”. São Paulo, *Folha de S. Paulo, Folha Ilustrada*, p. 28, 30/11/1978.

_____. “Censura não libera filme sobre pivete”. São Paulo, *Folha de S. Paulo, Folha Ilustrada*, p. 28, 01/11/1978.

_____. “Globo Repórter – Seis Dias de Ouricuri”. São Paulo, *Folha de S. Paulo, Folha Ilustrada*, p. 26, 03/02/1976.

_____. “Na TV, bóias-frias, jogo-do-bicho e armas”. São Paulo, *Folha de S. Paulo, Folha Ilustrada*, p. 35, 03/06/1975.

_____. “O Globo Repórter de terça: Theodorico, o Imperador do Sertão” São Paulo, *Folha de S. Paulo, Folha Ilustrada*, p. 28, 21/08/1978.

_____. “O tema deste filme: a poluição através do mercúrio”. São Paulo, *Folha de S. Paulo, Folha Ilustrada*, p. 24, 22/07/1975.

INTERVALO. “Seu sete faz milagre: a TV vai mudar!”. Rio de Janeiro, *Intervalo*, p. 18, 02/09/1971.

JORNAL DO BRASIL. “Censura estuda a suspensão de Chacrinha e Flávio”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil, Caderno B*, p. 03, 02/09/1971.

_____. “Globo Repórter Atualidades – Seis Dias de Ouricuri”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil, Caderno B*, p.07, 03/02/1976.

_____. “Globo Repórter Documento – Os Homens Verdes da Noite”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil, Caderno B*, p. 07, 21/03/1978.

_____. “Globo Repórter Pesquisa – Boa Esperança: a viola ou a guitarra?”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil, Caderno B*, p. 07, 21/09/1976.

_____. “Os heróis do passado”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil, Caderno B*, p. 06, 27/04/1980.

_____. “SBT – líder absoluta da vice-liderança”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil, Caderno B*, p. 21, 08/05/1987.

_____. “Televisão, subcultura a serviço da alienação”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil, Caderno B*, p. 06, 16/06/1968.

_____. “Wilsinho Galiléia: a censura explica a proibição”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil, Caderno B*, p. 09, 02/11/1978.

KEHL, Maria Rita. “Água fria”. São Paulo, *Veja*, p. 75, 27/03/1977.

LAGE, Miriam. “A notícia como espetáculo”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil, Caderno B*, p. 16, 18/04/1984.

_____. “O ABC das dificuldades em co-produção”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil, Caderno B*, p. 09, 20/08/1967.

LIMA JÚNIOR, Walter. “Cabra Marcado para Morrer: o cinema ‘cúmplice da vida’ de Eduardo Coutinho”. Rio de Janeiro, *Filme Cultura*, ano 18, n. 44, p. 33-36, 04-08/1984.

MAIA, Paulo. “Na TV se importa até mesmo Brasil”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil, Caderno B*, p. 08, 01/10/1976.

MARINHO, Flávio. “Domingos Oliveira volta ao teatro: só para loucos (e também para inocentes)”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 37, 18/07/1978.

MERCADO GLOBAL. “Consolidação da Rede Globo”. Rio de Janeiro, *Mercado Global*, ano 3, n. 31/32, p. 31-32, 11-12/1976.

_____. “Evolução dos mercados Globo (1965-1975)”. Rio de Janeiro, *Mercado Global*, ano 2, n. 17/18, p. 35, 09-10/1975.

_____. “Evolução dos mercados Globo (1965-1976)”. Rio de Janeiro, *Mercado Global*, ano 3, n. 31/32, p. 21, 11-12/1976.

_____. “Evolução dos mercados Globo (1965-1978)”. Rio de Janeiro, *Mercado Global*, ano 4, n. 37/38, p. 24-25, 9-12/1977.

_____. “Os 2.300 municípios cobertos pela *Rede Globo*”. Rio de Janeiro, *Mercado Global*, ano 2, n. 14, encarte especial, 06/1975.

_____. “Relação de emissoras que compõem a *Rede Globo*”. Rio de Janeiro, *Mercado Global*, ano 4, n. 37/38, p. 26-35, 9-12/1977.

_____. “Situação da audiência (mercados Rio-São Paulo em julho de 1975)”. Rio de Janeiro, *Mercado Global*, ano 2, n. 20, p. 26, 12/1975.

_____. “Situação dos mercados Globo”. Rio de Janeiro, *Mercado Global*, ano 2, n. 20, p. 26, 12/1975.

MONTEIRO, José Carlos. “*Gamal, o Delírio do Sexo: metáfora duvidosa*”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 07, 03/03/1971.

MUNIZ, Paula. “*Globo Repórter: os cineastas na televisão*”. São Paulo, *Aruanda*, 13/08/2001. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/paulogil.htm>. Acessado em: 10/10/2005.

O GLOBO. “A nova programação da *Rede Globo*”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 25/05/03/1981.

_____. “A verdade, enfim”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 12, 13/11/1971.

_____. “*Cavalos*”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 12, 18/07/1973.

_____. “Com o cinema em crise o caminho é a televisão”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 01, 05/11/1972.

_____. “Corsetti recebe os diretores da *Rede Globo* de TV”. Rio de Janeiro, *O Globo*, p. 03, 02/07/1971.

_____. “Da Lapa ao sertão, os caminhos da literatura nacional”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 10, 27/11/1973.

_____. “Da poluição à crise de energia, o mundo tecnológico em debate”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 12, 04/12/1973.

_____. “Fim de semana na *TV Globo*”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 13, 09/10/1971.

_____. “Geraldo Sarno dá seu recado na TV”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 12, 14/07/1972.

_____. “*Globo Repórter – Amazônia, o Último Eldorado* (1ª parte)”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 44, 30/06/1981.

_____. “*Globo Repórter – Amazônia, o Último Eldorado* (2ª parte)”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 44, 06/08/1981.

_____. “*Globo Repórter – A Mulher no Cangaço*”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 42, 17/08/1976.

_____. “*Globo Repórter – Glauber Rocha: morto/vivo*”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 44, 27/08/1981.

_____. “*Globo Repórter – Portinari, o Menino de Brodósqui*”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 38, 12/08/1980.

_____. “*Globo Repórter Atualidades*”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 12, 18/07/1973.

_____. “*Globo Repórter Atualidades*”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 33, 03/04/1974.

_____. “*Globo Repórter Atualidades – O Crime de Búzios*”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 42, 16/10/1979.

_____. “*Globo Repórter Atualidades – Zico ou Sócrates?*”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 38, 21/08/1979.

_____. “*Globo Repórter – Caso Norte*”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 42, 24/01/1978.

_____. “*Globo Repórter Documento – Bahia de Todos os Santos*”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 36, 29/05/1974.

_____. “*Globo Repórter* (e seus orgulhosos repórteres)”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 10, 21/07/1974.

- _____. “*Globo Repórter – Exu, uma Tragédia Sertaneja*”. Rio de Janeiro, *O Globo*, Segundo Caderno, p. 36, 16/01/1979.
- _____. “*Globo Repórter – Medicina Popular*”. Rio de Janeiro, *O Globo*, Segundo Caderno, p. 36, 27/09/1977.
- _____. “*Globo Repórter – Os Doces Palhaços da Tela*”. Rio de Janeiro, *O Globo*, Segundo Caderno, p. 07, 01/05/1979.
- _____. “*Globo Repórter Pesquisa – A Nação dos Romeiros*”. Rio de Janeiro, *O Globo*, Segundo Caderno, p. 07, 27/11/1979.
- _____. “*Globo Repórter Pesquisa – Boa Esperança: a viola ou a guitarra?*”. Rio de Janeiro, *O Globo*, Segundo Caderno, p. 48, 21/09/1976.
- _____. “*Globo Repórter Pesquisa – Drácula e sua corte diabólica*”. Rio de Janeiro, *O Globo*, Segundo Caderno, p. 46, 31/07/1979.
- _____. “*Globo Repórter Pesquisa – O Desafio do Sexo*”. Rio de Janeiro, *O Globo*, Segundo Caderno, p. 40, 26/06/1979.
- _____. “*Globo Repórter premiado*”. Rio de Janeiro, *O Globo*, Segundo Caderno, p. 12, 17/05/1973.
- _____. “*Globo Repórter: reapresentação de A Crucificação de Jesus Cristo*”. Rio de Janeiro, *O Globo*, p. 42, 10/09/1979.
- _____. “*Globo Repórter – Seis Dias de Ouricuri*”. Rio de Janeiro, *O Globo*, Segundo Caderno, p. 38, 03/02/1976.
- _____. “*Globo Repórter – Theodorico, o Imperador do Sertão*”. Rio de Janeiro, *O Globo*, Segundo Caderno, p. 40, 22/08/1978.
- _____. “*Globo Repórter – Uauá*”. Rio de Janeiro, *O Globo*, Segundo Caderno, p. 40, 20/12/1977.
- _____. “*Globo Repórter – Wilsinho Galiléia*”. Rio de Janeiro, *O Globo*, Segundo Caderno, p. 48, 31/10/1978.
- _____. “*Globo-Shell Especial*”. Rio de Janeiro, *O Globo*, Segundo Caderno, p. 09, 03/03/1972.
- _____. “*John Kennedy hoje em Globo Repórter*”. Rio de Janeiro, *O Globo*, Segundo Caderno, p. 10, 13/11/1973.

_____. “Mais um cineasta no caminho da TV”. Rio de Janeiro, *O Globo*, *Segundo Caderno*, p. 09, 17/03/1972.

_____. “Música popular é tema de documentário: uma loucura”. Rio de Janeiro, *O Globo*, p. 14, 06/05/1972.

_____. “No jornalismo a volta do *Globo Repórter*”. Rio de Janeiro, *O Globo*, *Revista da TV*, p. 06, 18/09/1983.

_____. “No país do futebol”. Rio de Janeiro, *O Globo*, *Segundo Caderno*, p. 12, 27/11/1971.

_____. “Os índios Kanela”. Rio de Janeiro, *O Globo*, *Segundo Caderno*, p. 12, 02/03/1975.

_____. “*O Negro na Cultura Brasileira*”. Rio de Janeiro, *O Globo*, *Segundo Caderno*, p. 12, 03/08/1973.

_____. “*O Negro na Cultura Brasileira*: próximo documentário Globo”. Rio de Janeiro, *O Globo*, *Segundo Caderno*, p. 16, 03/07/1972.

_____. “O pão nosso de cada dia de Norte a Sul do Brasil”. Rio de Janeiro, *O Globo*, *Segundo Caderno*, p. 13, 25/03/1972.

_____. “O poder infantil”. Rio de Janeiro, *O Globo*, p. 12, 27/02/1973.

_____. “Programação da *TV Globo*”. Rio de Janeiro, *O Globo*, *Segundo Caderno*, p. 42, 29/04/1980.

_____. “*Repórter Espetacular*”. Rio de Janeiro, *O Globo*, *Segundo Caderno*, p. 34, 08/02/1975.

_____. “*Teleglobo* é jornalismo dinâmico na TV”. Rio de Janeiro, *O Globo*, *Segundo Caderno*, p. 07, 18/09/1965.

_____. “Telejornalismo: a conquista da agilidade eletrônica”. Rio de Janeiro, *O Globo*, *Segundo Caderno*, p. 35, 30/04/1980.

_____. “Transamazônica – a epopéia de um povo”. Rio de Janeiro, *O Globo*, *Segundo Caderno*, p. 13, 09/10/1971.

_____. “Transporte urbano: desespero do povo”. Rio de Janeiro, *O Globo*, *Segundo Caderno*, p. 48, 09/07/1981.

_____. “Um dia de bóia fria”. Rio de Janeiro, *O Globo*, *Segundo Caderno*, p. 28, 17/06/1984.

_____. “Vestibular, a prova de fogo”. Rio de Janeiro, *O Globo*, *Segundo Caderno*, p. 40, 18/01/1977.

_____. “Walter Lima Júnior: guerra à poluição”. Rio de Janeiro, *O Globo*, *Segundo Caderno*, p. 35, 13/03/1974.

OLIVEIRA, Domingos. “A década que foi uma época de glória”. Rio de Janeiro, *O Globo*, *Segundo Caderno*, p. 05, 05/08/2007.

PEREIRA, Miguel. “*Faustão*: bom filme de cangaço”. Rio de Janeiro, *O Globo*, *Segundo Caderno*, p. 03, 21/05/1971.

_____. “*O Globo Repórter* de hoje: especial de Sylvio Back sobre a renúncia de Jânio”. Rio de Janeiro, *O Globo*, *Segundo Caderno*, p. 36, 20/09/1981.

RITO, Lúcia. “Odorico disse não”. São Paulo, *Veja*, p. 72, 02/05/1973.

RODOLFO, João. “O novo estilo do ‘bom gosto’”. Rio de Janeiro, *Opinião*, p. 04, 1-18/1/1972.

SALLES, Mauro. “Comunicação Social – uma análise brasileira”. Rio de Janeiro, *Mercado Global*, ano 3, n. 36, p. 28, 7-8/1977.

SCHILD, Susana. “A tentativa de um cinema popular”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, *Caderno B*, p. 06, 16/05/1981.

SILVEIRA, Helena. “*Hora da Notícia*”. São Paulo, *Folha de S. Paulo*, *Folha Ilustrada*, p. 51, 10/11/1972.

_____. “Quando o olho crítico aparece na televisão”. São Paulo, *Folha de S. Paulo*, *Folha Ilustrada*, p. 41, 27/01/1978.

_____. “Quarenta mil ruas de São Paulo”. São Paulo, *Folha de S. Paulo*, *Folha Ilustrada*, p. 30, 05/04/1975.

_____. “Reportagem do Apocalipse”. São Paulo, *Folha de S. Paulo*, *Folha Ilustrada*, p. 46, 24/07/1975.

_____. “Terceira classe – Atlântico/Pacífico”. São Paulo, *Folha de S. Paulo*, *Folha Ilustrada*, p. 11, 13/08/1973.

SIQUEIRA, Servulo. “*Doramundo*”. Rio de Janeiro, *O Globo*, *Segundo Caderno*, p. 04, 10/05/1978.

TÁVOLA, Artur da. “A boa briga das terças”. Rio de Janeiro, *O Globo*, *Segundo Caderno*, p. 28, 28/08/1978.

- _____. “Ainda o valor dos pontinhos”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 37, 25/04/1975.
- _____. “Algumas sugestões para o *Globo Repórter*”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 43, 17/11/1975.
- _____. “Algo mudou”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 32, 09/03/1974.
- _____. “Artiguinho complicado”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 36, 17/03/1975.
- _____. “*Crianças*: um exercício de virtuosismo”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 12, 01/03/1973.
- _____. “Ecos da semana televisiva”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 38, 06/12/1980.
- _____. “De futebol e impressionismo”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 30, 27/07/1974.
- _____. “Do trivial despedinte”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 34, 14/02/1981.
- _____. “Do trivial variado”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 36, 06/03/1978.
- _____. “*Globo Repórter*: a grande aventura da informação”. Rio de Janeiro, *O Globo*, p. 38, 24/06/1975.
- _____. “*Globo Repórter*: trânsito, skylab, Campora e Watergate”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 12, 08/06/1973.
- _____. “Haverá estilos pessoais na reportagem de televisão?”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 26, 05/04/1982.
- _____. “No choro daquela presa a culpa de todos nós”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 40, 25/11/1975.
- _____. “O negro em nossa cultura: jóia”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 12, 29/11/1972.
- _____. “*O Imperador do Sertão* foi um dos melhores programas do ano”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 40, 26/08/1978.
- _____. “Televisão e turismo”. Rio de Janeiro, *O Globo, Segundo Caderno*, p. 12, 11/07/1973.

_____. “Tragédia não é grotesco. Tragédia é corriqueiro!” Rio de Janeiro, *O Globo*, *Segundo Caderno*, p. 42, 02/09/1978.

_____. “Trivial variado”. Rio de Janeiro, *O Globo*, *Segundo Caderno*, p. 56, 02/12/1974.

_____. “Último Dia de Lampião: uma obra-prima!”. Rio de Janeiro, *O Globo*, *Segundo Caderno*, p. 44, 13/03/1975.

_____. “Vamos melhorar, moçada?”. Rio de Janeiro, *O Globo*, *Segundo Caderno*, p. 12, 31/01/1973.

VEJA. “A buzina muda de canal”. São Paulo, *Veja*, p. 71-72, 14/12/1972.

_____. “A força das redes”. São Paulo, *Veja*, p. 103-104, 31/10/1973.

_____. “As normas da boa conduta”. São Paulo, *Veja*, p. 85-86, 15/05/1972.

_____. “Começou a guerra do Ibope”. São Paulo, *Veja*, p. 90-92, 20/12/1972.

_____. “Cinema novo”. São Paulo, *Veja*, p. 72, 19/07/1972.

_____. “Fora de moda”. São Paulo, *Veja*, p. 86, 26/11/1975.

_____. “Jornal mensal”. São Paulo, *Veja*, p. 60, 04/04/1973.

_____. “Mister Boni, Señor Clark”. São Paulo, *Veja*, p. 88-90, 16/11/1977.

_____. “Muitos especiais”. São Paulo, *Veja*, p. 94-95, 07/12/1972.

_____. “Mundo cão, não”. São Paulo, *Veja*, p. 76, 25/09/1968.

_____. “Nasce um jornal”. São Paulo, *Veja*, p. 73, 01/11/1972.

_____. “O fim das mocas”. São Paulo, *Veja*, p. 92-96, 09/05/1973.

_____. “O suco premiado”. São Paulo, *Veja*, p. 87, 29/07/1981.

_____. “Perto do cinema”. São Paulo, *Veja*, p. 100, 17/11/1971.

_____. “Portas fechadas”. São Paulo, *Veja*, p. 73-74, 05/06/1974.

_____. “Tática natural”. São Paulo, *Veja*, p. 103-106, 03/12/1983.

VIANY, Alex. “Faustão, a namorada e o grande desconhecido”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, *Caderno B*, p. 04, 28/05/1971.

Documentos oficiais do Governo Federal

MINISTÉRIO DAS COMUNICAÇÕES. “Ampliação da *Rede Globo*”. Despacho do Ministério das Comunicações, 25/05/1978, Dossiê Geisel, Arquivo CPDOC/FGV.

_____. “Expansão da *Rede Globo*”. Despacho do Ministério das Comunicações, 14/03/1978, Dossiê Geisel, Arquivo CPDOC/FGV.

_____. “*Rede Globo*”. Despacho do Ministério das Comunicações, 18/07/1978, Dossiê Geisel, Arquivo CPDOC/FGV.

_____. “Utilização dos meios de comunicação, rádio e televisão”. Despacho do Ministério das Comunicações, 11/05/1976, Dossiê Geisel, Arquivo CPDOC/FGV.

Filmes analisados

Caso Norte (1978), de João Batista de Andrade.

Exu, uma Tragédia Sertaneja (1979), de Eduardo Coutinho.

Seis Dias de Ouricuri (1976), de Eduardo Coutinho.

Theodorico, o Imperador do Sertão (1978), de Eduardo Coutinho.

Wilsinho Galiléia (1978), de João Batista de Andrade.

Filmes consultados

Arquitetura, a Transformação do Espaço (1972), de Walter Lima Júnior.

A Mulher no Cangaço (1976), de Hermano Penna.

Do Sertão ao Beco da Lapa (e o Mundo de Oswald) (1973), de Maurice Capovilla e Rudá de Andrade.

Índios Kanela (1975), de Walter Lima Júnior.

Migrantes (1973), de João Batista de Andrade.

Mercúrio no Pão de Cada Dia (1975), de João Batista de Andrade.

O Último Dia de Lampião (1975), de Maurice Capovilla.

Semana de Arte Moderna (1972), de Geraldo Sarno.

Entrevistas realizadas pelo autor

Eduardo Coutinho (16/10/2007)

João Batista de Andrade (17/01/2007)

Maurice Capovilla (06/02/2007)

Walter Lima Júnior (03/01/2008)

Washington Novaes (09/03/2007)

Entrevistas realizadas por outros autores

Cacá Diegues (27/10/2004), por Carla Siqueira.

Carlos Estevam Martins (13/06/2005), por Angélica Muller e Ana Paula Goulart Ribeiro.

Jotair Assad (28/04/1999), por Sonia Gama.

Paulo Gil Soares (12/07/1999), por Sonia Gama.

Acervos consultados

Associação Brasileira de Imprensa

Rua Araújo Porto Alegre, 71 – Cinelândia – Rio de Janeiro.

Cep. 20030-012

Tel. (21) 2282 1292

Canal Brasil

Rua Itapiru, 1209, 5º andar – Rio Comprido – Rio de Janeiro.

Cep. 20251-032

Tel. (21) 2503 7335

CPDOC/FGV

Praia de Botafogo, 190, 14º Andar – Botafogo – Rio de Janeiro.

Cep. 22253-900

Tel. (21) 2559 5676

Fundação Cinemateca Brasileira

Largo Senador Raul Cardoso, 207 – Vila Clementino – São Paulo.

Cep. 04021-070

Tel. (11) 3512 6111

Fundação Biblioteca Nacional

Avenida Rio Branco, 219 – Cinelândia – Rio de Janeiro.

Cep. 20040-008

Tel. (21) 3095 3879

Oeste Filmes

Viaduto 9 de Julho, 160, sala 102 – Bela Vista – São Paulo.

Cep. 01050-060

Tel. (11) 3255 3696

Sites consultados

www.abi.org.br

www.adorocinemabrasileiro.com.br

www.mnemocine.com.br/aruanda

www.bn.br

www.canalbrasil.com.br

www.cinemateca.com.br

www.cpdoc.fgv.br

www.cnpq.br

www.compos.org.br

www.memoriacinebr.com.br

www.mme.org.br

www.newleftreview.org

www.eca.usp.br

www.folha.uol.com.br

www.imdb.com

www.intercom.org.br

www.pos.eco.ufrj.br

www.redeglobo.com.br

www.sagepub.com

www.scielo.br

www.teledramaturgia.com.br

www.telehistoria.com.br

www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br

www.uff.br/mestcii