

CÁSSIA R. LOURO PALHA

O POVO E A TV
Construções do popular na história do Globo Repórter (1973-1985)

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de doutoramento em Comunicação, sob a orientação da Prof.Dra. MARIALVA CARLOS BARBOSA.

NITERÓI, 2007.

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

CÁSSIA R. LOURO PALHA

O POVO E A TV
Construções do popular na história do Globo Repórter (1973-1985)

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de doutoramento em Comunicação, sob a orientação da Prof.Dra. MARIALVA CARLOS BARBOSA.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra Ana Maria Mauad
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dra. Ana Paula Goulart Ribeiro
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Dênis de Moraes
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dra. Iluska Coutinho
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dra. Marialva Carlos Barbosa – Orientadora
Universidade Federal Fluminense

NITERÓI, 2007.

DEDICATÓRIA

Ao Zé Palha

Aquele da lapidação e da televisão

Dos causos, da política e dos sambas

Inteligência rara em fraternidade constante

Cheiro bom de bala da minha infância

**Coração de menino com lutas de guerreiro no “mar possível”
das Minas Gerais**

Pai amoroso e amigo certo

À Alceia

Criança determinada do sempre lembrado Plínio Louro

A que se casou com o Zé

**A professora docemente temida da quarta série do Grupo
Escolar**

Presença forte de um amor sem limites

Amor do qual muitos falam e poucos entendem

Aquele de mãe leoa, sempre incondicional.

À Dona Maria de Lourdes

Mulher feita de ternura e de fé

Mãos de artista, palavras de poetisa

Caladas no som do esquecido bandolim

Generosidade de Marias

Que os cachos prateados da experiência iluminam

Num querer bem sem fim

AGRADECIMENTOS

À professora Dra. Marialva Barbosa, orientadora desta tese. Sem sua generosidade como pessoa e como intelectual esta pesquisa não teria se realizado. Pela acolhida fraterna em todos os momentos, pela aposta neste trabalho e por suas preciosas contribuições em meu encontro com o “popular”, a minha admiração e eterno respeito.

Ao Nélio Rodrigues, pela atenção e carinho com que sempre me recebeu nos dias de orientação em Maricá.

À banca de qualificação, formada pelas professoras Dra. Ana Lúcia Enne, Dra. Ana Paula Goulart Ribeiro e Dra. Sônia Regina de Mendonça, a quem em particular, agradeço por jornadas compartilhadas.

Aos profissionais do Acervo Edgar Leuenroth (UNICAMP), do CEDOC da Rede Globo e da Videoteca da TV Panorama (Afilhada TV Globo de Juiz de Fora), bem como os colegas da Premier Filmagens, o meu muito obrigada pela paciência e disponibilidade.

A todos os depoentes que tão generosamente receberam-me, dando um pouco de suas vidas em narrativas.

Aos amigos Sílvia, Josemir e agora, ao querido João. Pela cumplicidade e apoio incondicionais deste o início deste projeto.

À Rosângela Cunha, pelo profissionalismo e força de sempre.

Ao Marcio, por suas variadas formas de amor e de incentivo em todos os nossos anos...

À vida, que me trouxe a possibilidade deste trabalho ao lado de “performáticos” empecilhos. Graças a eles, me senti suficientemente desafiada para prosseguir.

E a uma “Presença Maior” que do início ao fim, deu forma e acabamento a essas superações, num processo de transformações difíceis, contudo, tão necessárias quanto mais esta passagem ...

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
A) Apresentando a temática: construções em torno do povo brasileiro.....	13
B) Apresentando o recorte: o popular pelo massivo no telejornalismo	20
C) Apresentando os capítulos	29
PARTE I – GLOBO REPÓRTER E O INÍCIO DE UMA HISTÓRIA	
1 – Rede Globo e o Globo Shell Especial.....	33
1.1. Anos de chumbo e a brasilidade consentida: rumo às telas da TV.....	33
1.2. Rede Globo e o Telejornalismo.....	38
1.3. O Globo Shell e o seu caboclo.....	45
2 – O Globo Repórter nos anos 1970: brasilidade militante.....	53
2.1. Cineastas na TV.....	54
2.2. Rotinas de trabalho e linguagem.....	69
2.3. Os números do sucesso.....	80
2.4. O homem brasileiro.....	87
PARTE II – MARCAS DA CONTRADIÇÃO: O POPULAR DO URBANO AO RURAL	
3 – Cinema documentário, marcas narrativas e brasilidade.....	95
3.1. Entre a história e a ficção.....	97
3.2. A narrativa e os jogos do tempo.....	101
3.3. Entre o mundo contado e o mundo comentado.....	104
3.4. Tempos de contar e tempo contado.....	108
3.5. Informação diretiva e os especialistas	112
4 – Brasilidade de conflitos.....	115
4.1. Integrando a nação: <i>Índios Kanela</i> (1974)	116
4.2. Mestiços em festa : <i>Folias do Divino</i> : (1974).....	125
4.3. Frações médias em discussão: <i>Retrato de classe</i> : (1977).....	135
5 – Brasilidade rural.....	146
5.1. <i>Boa Esperança: A Viola X Guitarra</i> (1976).....	147
5.2. <i>Teodorico, o Imperador do Sertão</i> (1978).....	158
PARTE III – UM SEGUNDO MOMENTO DA HISTÓRIA: DO MALANDRO AO CIDADÃO DE FÉ...	
6 – Globo Repórter numa dupla transição	175

6.1. Os repórteres do Repórter.....	186
6.2. O Repórter e seu novo formato.....	194
7 – Encenações do popular na política.....	205
7.1 O nordestino e a seca	207
7.2. O malandro e as pesquisas de opinião.....	217
7.3) O espetáculo cívico entre a fé e a festa.....	225
Conclusão:.....	235
Fontes	240
Bibliografia.....	254

LISTA DE QUADROS:

Quadro I: Inserção de programas noticiosos 1960	42
Quadro II : Gênero jornalístico / Rede Globo	44
Quadro III: Diretores do Globo Repórter 1973/1983.....	55
Quadro IV: Amostra de Boletins de Divulgação 1971/1979	74
Quadro V: Globo Repórter na grade de programação 1978.....	87
Quadro VI: Programas/temáticas ano 1973-1980	88
Quadro VII: Programas /temáticas ano 1981-1985.....	202

LISTA DE RELATÓRIOS:

Relatório I: Audiência / Emissora 1974.....	81
Relatório II : Audiência / setor 1976	82
Relatório III: Posição G.R. na programação (a)	84
Relatório IV: Posição G.R. na programação (b)	85
Relatório V: Posição G.R. na programação (c)	86
Relatório VI: Audiência /programa 1981 (1)	181
Relatório VII: Audiência/programa 1981 (2)	182

LISTA DE ILUSTRAÇÕES:

(Especificamente captura de imagens de parte dos filmes e reportagens analisados)

Ilustração 1	Foto dos bastidores do filme <i>Wilsinho da Galiléia</i>	99
Ilustração 2	<i>Wilsinho da Galiléia (1978)</i>	100
Ilustração 3	<i>Wilsinho da Galiléia (1978)</i>	101
Ilustração 4	<i>O poder do Machado de Xangô (1976)</i>	106
Ilustração 5	<i>O poder do Machado de Xangô (1976)</i>	107
Ilustração 6	<i>Seis Dias em Ouricuri (1976)</i>	109
Ilustração 7	<i>Seis Dias em Ouricuri (1976)</i>	110
Ilustração 8	<i>Seis Dias em Ouricuri (1976)</i>	112
Ilustração 9	<i>Índios Kanela (1975)</i>	117
Ilustração 10	<i>Índios Kanela (1975)</i>	118
Ilustração 11	<i>Índios Kanela (1975)</i>	121
Ilustração 12	<i>Índios Kanela (1975)</i>	122
Ilustração 13	<i>Índios Kanela (1975)</i>	124
Ilustração 14	<i>Folia do Divino (1975)</i>	128
Ilustração 15	<i>Folia do Divino (1975)</i>	129
Ilustração 16	<i>Folia do Divino (1975)</i>	130
Ilustração 17	<i>Folia do Divino (1975)</i>	131
Ilustração 18	<i>Folia do Divino (1975)</i>	134
Ilustração 19	<i>Retrato de Classe (1977)</i>	135
Ilustração 20	<i>Retrato de Classe (1977)</i>	138
Ilustração 21	<i>Retrato de Classe (1977)</i>	139
Ilustração 22	<i>Retrato de Classe (1977)</i>	140
Ilustração 23	<i>Retrato de Classe (1977)</i>	142
Ilustração 24	<i>Retrato de Classe (1977)</i>	143
Ilustração 25	<i>Retrato de Classe (1977)</i>	144
Ilustração 26	<i>Retrato de Classe (1977)</i>	145
Ilustração 27	<i>Boa Esperança: a guitarra X viola (1976)</i>	149
Ilustração 28	<i>Boa Esperança: a guitarra X viola (1976)</i>	151
Ilustração 29	<i>Boa Esperança: a guitarra X viola (1976)</i>	152
Ilustração 30	<i>Boa Esperança: a guitarra X viola (1976)</i>	153
Ilustração 31	<i>Boa Esperança: a guitarra X viola (1976)</i>	154
Ilustração 32	<i>Boa Esperança: a guitarra X viola (1976)</i>	157
Ilustração 33	<i>Teodorico, o imperador do sertão (1978)</i>	160
Ilustração 34	<i>Teodorico, o imperador do sertão (1978)</i>	162
Ilustração 35	<i>Teodorico, o imperador do sertão (1978)</i>	163
Ilustração 36	<i>Teodorico, o imperador do sertão (1978)</i>	166
Ilustração 37	<i>Teodorico, o imperador do sertão (1978)</i>	167
Ilustração 38	<i>Teodorico, o imperador do sertão (1978)</i>	170
Ilustração 39	<i>Nordestinos (1982)</i>	208
Ilustração 40 – A	<i>Nordestinos (1982)</i>	210
Ilustração 40- B	<i>Nordestinos (1982)</i>	211
Ilustração 41	<i>Seca (1983)</i>	212
Ilustração 42	<i>Seca (1983)</i>	212
Ilustração 43 –A	<i>Seca (1983)</i>	213
Ilustração 43- B	<i>Seca (1983)</i>	214
Ilustração 44	<i>Seca (1983)</i>	215
Ilustração 45	<i>Retrospectiva 1984</i>	219

Ilustração 46 <i>Pesquisa de Opinião (1985)</i>	221
Ilustração 47 <i>Pesquisa de Opinião (1985)</i>	225
Ilustração 48 <i>Fé do povo (1985)</i>	226
Ilustração 49 <i>Fé do povo (1985)</i>	226
Ilustração 50 <i>Fé do povo (1985)</i>	227
Ilustração 51 <i>Fé do povo (1985)</i>	228
Ilustração 52 <i>Retrospectiva 1985</i>	230
Ilustração 53 <i>Retrospectiva 1985</i>	230
Ilustração 54 <i>Romaria (1985)</i>	232
Ilustração 55 <i>Romaria (1985)</i>	232
Ilustração 56 <i>Romaria (1985)</i>	233

RESUMO

A presente tese tem por objetivo a análise das construções simbólicas em torno da concepção de “povo” pelos meios de comunicação, ou ainda, do popular pelo massivo, através de uma emissora: a Rede Globo de Televisão, tendo como foco empírico seu programa telejornalístico Globo Repórter. Uma emissora que conquistou, a partir dos anos 1960, em sua parceria de interesses frente ao regime militar, uma certa atribuição tácita de inventariar e consolidar os aspectos constitutivos da nacionalidade brasileira nas esferas privada e pública. Trata-se, portanto, de um olhar sobre a televisão brasileira vista de dentro de um programa em particular, buscando para além das implicações político-ideológicas que norteiam os caminhos pelos quais a televisão se constituiu como poder na sociedade brasileira, a percepção do universo próprio de seus produtos e do campo da produção cultural onde eles são construídos. O recorte cronológico da pesquisa vai da criação do Globo Repórter em 1973 ao ano de 1985, período marcado pelo desaguar do processo da abertura política nacional. Em seus primeiros anos, formado por uma equipe de cineastas proveniente dos movimentos de esquerda que marcaram a trajetória de uma certa busca pelo nacional-popular nos anos 1950/60, o programa perseguiu na figura do homem simples do campo e das ruas uma brasilidade feita de contrastes e conflitos, no contraponto da cultura do progresso e da ordem estabelecidos pelo regime. Já na virada para os anos 1980, suas equipes, seu formato e sua linha editorial sofrem transformações que marcaram uma nova dimensão tanto do campo jornalístico quanto na veiculação desse homem classificado como povo e de sua forma de sistematização na linguagem televisiva. É a veiculação do cidadão da Nova República em torno dos cânones da “notícia espetáculo”. Na busca dessas reapropriações simbólicas ao longo do tempo a partir da dinâmica de lutas e disputas no interior de um programa delimitado, esta pesquisa pretende contribuir para mais um apêndice da trajetória do popular, da televisão e do telejornalismo no país.

Globo Repórter; Televisão; História

ABSTRACT

The aim of the present thesis is the investigation of the symbolic constructions regarding the conception of “people” by the communication means, or better yet, the popular by the massive, in the light of the television company, “Rede Globo de Televisão”, considering as the empirical the Globo Reporter television’s program. The television company which conquest, since the 1960 years, in its accordance with the brazilian military regime, a certain tacit attribution of inventing and consolidating the constructive aspects of the brazilian nationality on both private and public fields. Treating, therefore, of a close look about the brazilian television from a particular journalistic program, thus searching beyond the political-ideological implications which delineate the ways by means the television was consolidated as a power source over the brazilian society, the inner universe perception of your results and the cultural field production where they were constructed. The chronological part of the research begins at the Globo Report Program creation in 1973 until the year of 1985, which time was stained by process of the national politics opening. In its first years, formed by a cineaste team coming from the against-government movement which stained the trajectory of a such chasing by the national-popular movement in the period of 1950 to 1960, the program persecute in the figure of the both humble farm-man and citizens a certain brazilian’s character made of contrasts and conflicts, in opposing the culture of progress and the order established by the military regime. In going to the 1980 decade, its television stuff, its format and the editorial guidance suffered transformations which stained a new dimension for both the journalistic field and inclusion of these men classified as people and their form of systematization in the television language. It is the citizen transportation from the New Republic around the edges of the “spectacular news”. In searching this symbolic re-appropriation along the time from the dynamic of fights and conflicts in the inner delineated program, this research intends to contribute in providing a deeper analysis regarding the television historical aspect and the journalistic reports (headlines) in the country.

Globo Repórter; Television; History

INTRODUÇÃO

Paul Ricoeur ao focar a literatura autobiográfica evidencia que a história de uma vida e de seu processo particular de rememorar o passado não cessam de ser refigurados por todas as histórias verídicas ou fictícias que um sujeito conta sobre si mesmo. Uma refiguração que faz da própria vida um tecido de histórias narradas¹. Nessa trama, tanto as lembranças quanto os esquecimentos, tanto o pragmatismo quanto as subjetividades, ajudam a dar forma a uma narrativa própria de construção de nossa identidade.

Para o acadêmico, pode-se dizer que quando os vestígios do passado chegam ao presente ajudam-nos na inteligibilidade dessas construções de lugar e tempo marcados, explicitando sua complexa rede de significação. São eles que aparecem como documentos e como atos memoráveis – incluindo a memória do próprio pesquisador – que permitem dar forma ao trabalho de construção da história. Como esclarece Marc Bloch, “história é busca, portanto escolha”. Mais precisamente, escolhas seletivas de representação desse passado. Passado entendido não como algo morto a ser “resgatado” de forma essencialista. A própria noção segundo a qual o passado é o objeto da história é contestada por Bloch ao afirmar ser “seu objeto o homem, ou melhor, os homens e mais precisamente os homens no tempo”². Esta tese tem a pretensão de contribuir, num sentido mais amplo, para análise histórica de um conjunto de vestígios do tempo capazes de agregar sentido ao processo de interpretação da televisão brasileira e de seu telejornalismo.

Os rastros de memória que tenho da televisão estão ligados ainda a minha primeira infância, ao queimar os dedos em uma válvula que reluzia sedutora no então aparelho exposto na mesa de trabalho de meu pai. Com sua “Oficina de rádio e de televisão”, ele deixou de ser empregado para ingressar no mercado liberal da prestação de serviços aberto com as novidades tecnológicas de um Brasil moderno que aos poucos nos invadia no decorrer da década de 1970.

Em pouco tempo, o brilho das válvulas deu vida ascendente ao fascínio de suas telas que literalmente tomou o centro das salas de visita das casas brasileiras, como que num altar reverenciado as novas formas de sociabilidade que passaram a mediar as fronteiras entre o vivido e o televisionado. Dentre lembranças outras, sempre me recordo da troca de uma festa

¹ RICOEUR, P. *Tempo e Narrativa*. Tomo III. São Paulo: Papyrus, 1997, p.425.

² BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p.24.

de aniversário pela novidade de um aparelho novo, em cores! Um requinte de “realidade” capaz de fazer das lendas do Sítio do Picapau Amarelo e da explosão da Dona Redonda em Saramandaia, um espetáculo memorável único no imaginário de uma criança. Espetáculo que perderia espaço para um outro episódio, alguns anos mais tarde.

Era 21 de abril de 1985. Morria o então presidente eleito Tancredo de Almeida Neves e, pela primeira vez, o sentimento de mobilização por alguém até então desconhecido, até mesmo dos livros de história. O povo rezava e chorava nas telas por seu líder. Até o hino nacional que vinha do televisor era diferente daquele imposto nos pátios escolares. Era um civismo forte e diferenciado. Aí estava o ponto: pela tela do televisor estava sendo refigurada uma pátria! O “povo” pertencia a uma grande “comunidade imaginada” chamada Brasil: o Brasil da Nova República!

Com certeza, algumas das minhas impressões naquele momento não divergiram muito de toda uma geração que, em meio à exacerbação das diferenças sociais no país e a uma forte repressão política, nasceu ouvindo as promessas de um milagre econômico que trouxe consigo a popularização do televisor e, com ele, uma nova forma de interação com o espaço público nacional. Há nesta direção, tanto uma nova forma do “povo/espectador” se relacionar com a arena pública nacional através da mediação do televisor, quanto um complexo arcabouço de identificação com o “outro” que surge na veiculação/reconstrução eletrônica, representando-o como sujeito. Em uma única designação, como “povo brasileiro”.

O sentido mais específico desse trabalho ao perpassar a trajetória da televisão brasileira é o de abordar as representações do “povo”, ou ainda, do popular pelo massivo, através de uma emissora: a Rede Globo de Televisão, tendo como foco de análise seu programa telejornalístico Globo Repórter. Pontualmente, o que proponho é a abordagem das construções em torno do “povo brasileiro” ou de nossa brasilidade dentro do telejornalismo de uma emissora que conquistou, a partir dos anos 1960, em sua parceria de interesses frente ao regime militar, uma certa atribuição tácita de inventariar e consolidar os aspectos constitutivos da nacionalidade brasileira nas esferas íntima, privada e pública.

Diferentemente da centralidade do *Jornal Nacional* e de sua frenética agenda diária, o Globo Repórter foi idealizado dentro de uma perspectiva de maior “autonomia” - ainda que de liberdade vigiada - por um grupo de cineastas que vinha de uma declarada militância política de esquerda. Com equipes exclusivas e uma real flexibilidade de tempo na preparação/direcionamento de documentários de cunho autoral, que podiam ser antecipadamente programados com temáticas específicas, o Globo Repórter teve, em seus primeiros anos, uma trajetória marcante de busca pela “fala do povo”. Era o homem simples do

campo e das ruas o centro da narrativa dos programas que foram levados ao ar na primeira década do programa.

Já na virada para os anos 1980, exatamente no período mais emblemático da transição democrática, o programa foi palco de transformações internas em seu quadro de profissionais e em seu formato, gerando “re-significações” que marcaram uma nova dimensão na veiculação desse homem classificado como povo e de sua forma de sistematização na linguagem televisiva.

Nesta introdução, destaco três momentos que ajudarão na inteligibilidade mais geral do sentido pretendido desta pesquisa. No primeiro, abordo a temática em seu circuito mais processual, conduzindo o leitor às múltiplas apropriações feitas em torno da concepção de povo ao longo da história nacional, evidenciando o espaço de lutas e de disputas em que essas construções se deram. Depois, faço o recorte mais diretivo das discussões sobre o popular pelo massivo, em especial de dentro da tradição dos Estudos Culturais, área na qual este trabalho é especialmente devedor. É então que passo a nortear a arquitetura da pesquisa na forma de organização de seus capítulos.

A) Apresentando a temática: Construções em torno do povo brasileiro.

Para Gramsci, a força do senso comum se encontra no fato de este ser resultante de um processo de sedimentação histórica.³ Assim sendo, valores, idéias e imagens construídas no passado não desaparecem totalmente, mas permanecem com intensidade variável, sendo muitas vezes “re-significados” em contextos históricos diferentes daqueles em que foram gestados, auxiliando nas categorias de inteligibilidade das pessoas diante de seu próprio presente. Dessa forma, a relação das idéias com o mundo material não é construída como exterioridade, mas, ao contrário, as idéias ajudam a constituir a própria realidade num processo dialético contínuo, permanentemente marcado por variados interesses e encontros.

As construções em torno da noção de “povo” talvez sejam, neste sentido, a categoria simbólica mais veementemente disputada e presente no imaginário coletivo ao longo da história. Os embates a seu respeito ganham força a partir dos séculos XVIII e XIX, no bojo do processo de formação dos Estados Nacionais em seu movimento de abarcar todas as frações da população mobilizando a legitimação da hegemonia burguesa. Nesta direção, porém, forjou-se

³ Cf. GRAMSCI, A. *Concepção Dialética da História*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

a sedimentação de um complexo dispositivo onde, paradoxalmente, o povo⁴ teve sua incorporação a partir de uma “inclusão abstrata e de sua exclusão concreta.”⁵

Para além do interesse no sentido político mais universal que evoca - de “maiorias subalternas” - o outro lado da moeda foi, conseqüentemente, sendo representado como o espaço do subversivo, da ignorância e da desordem. Uma justificativa para a necessidade de sua “doma” pela minoria dirigente.

Muitos são os autores que se debruçaram, principalmente a partir dos anos 1970, sobre o conflituoso e pouco consensual conceito de povo e de cultura popular, desvendando, por um lado, as construções recorrentes em torno de sua desqualificação, como objetivo último da coerção de seu universo pelo poder instituído e, por outro, suas manifestações internas, suas especificidades na subversão da ordem estabelecida e na recriação de sua maneira de estar no mundo.⁶

É com Benedict Anderson, porém, na obra “*Comunidades Imaginadas*”⁷ que a noção de povo caminha de forma mais íntima com a questão da formação dos Estados Nacionais a partir

⁴ Povo aqui entendido na visão gramsciana de conjunto de classes ou de grupos sociais subalternos, o que implica ainda sua relação (orgânica ou desagregada) com a totalidade sacionacional. Nas palavras de Baratta: “das duas principais noções que Gramsci usa em relação ao ‘povo’ – povo-nação ou ‘nação-povo’ ou ‘nacional-popular’ e por outro, cultura popular - se deduz que Gramsci operava conscientemente com a equivocidade substancial (sendo uma sociedade dividida em classes) desta expressão. De um lado, povo é convencionalmente o conjunto de todos os indivíduos que compõe uma rede social determinada que, se é enquanto nação adquire um significado ao mesmo tempo de ‘particularidade primária’ e universalidade, ou seja, de uma particularidade ‘contemporânea a um nível mundial; de outro lado, ‘povo’ é de fato constituído de uma parte apenas de uma sociedade ou nação, exatamente, do ‘conjunto das classes subalternas ou instrumentais’ (ou seja, a população trabalhadora e com ela os indivíduos excluídos ou mantidos longe do processo produtivo e colocados ‘à margem da história’)”. In: BARATTA, Giorgio. *As rosas e os cadernos*. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2004, p.40. Sobre a questão popular, cf. especialmente a primeira parte da obra: *As contradições do povo*.

onde a resistência monárquica se contrastava frente a uma América Republicana. A solução para o impasse foi, assim, a proposta de uma não rejeição à monarquia, buscando-se o lado americano de nossas raízes no indianismo romântico¹⁰. Varnhagen, seguindo o que havia recomendado seu precursor no IHGB, Von Martius, dedicou parte central de sua obra ao estudo indígena, enquanto na literatura, romances como *O Guarani* e *Iracema*, de José de Alencar, resgatavam uma visão romantizada do índio, como o “coração de uma imaginada identidade nacional”.¹¹

Já nas últimas décadas do século XIX, mais especificamente após a Guerra do Paraguai, nossas “elites pensantes” voltaram-se para o entendimento de um Brasil que abarcasse o problema da diversidade, esta, sobretudo, entendida em termos raciais. Tratava-se da busca de uma interpretação de nossas especificidades frente às modernas teorias científicas europeias, baseadas no princípio da evolução histórica dos povos a partir das correntes do positivismo de Comte, do darwinismo social e do evolucionismo de Spencer. Nomes como Manoel Bonfim, Euclides da Cunha, Nina Rodrigues, Sílvio Romero foram influenciados nesta direção onde a mestiçagem, juntamente com as diferenças naturais do meio, tornaram-se as duas âncoras de explicação de nossa inferioridade, frente ao estágio civilizatório europeu. Segundo Ortiz, “ser brasileiro significava viver em um país geograficamente diferente da Europa, povoado por uma raça distinta da européia.”¹²

Mudanças neste tipo de discurso são presenciadas de forma mais nítida após a proclamação da república frente a uma enorme pluralidade de projetos de organização nacional que foram gestados. Destacaram-se nesse momento as obras de Capistrano de Abreu (1853-1927) e de João Ribeiro (1860-1934). Ambos, ao abordarem a experiência do povo junto à sua história, abriram caminho para uma mudança na moderna historiografia do país, ultrapassando o “nacionalismo naturalista” em prol de um nacionalismo com bases em análises político-sociais. Capistrano, em especial, ao projetar a identidade do povo brasileiro, trocava de forma singular o cerne da discussão de raça pelo viés de explicação da cultura, sendo considerado, neste sentido, o precursor de Gilberto Freire.

E com Gilberto Freire a construção de um de nossos mitos fundadores: o da “democracia racial”, no clássico *Casa Grande e Senzala* (1933)¹³. Para Carlos Fico, a obra de Gilberto

¹⁰ CARVALHO, José Murilo. Nações Imaginadas. In: _____. *Pontos e bordados: escritos de história e política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

¹¹ Idem, ibidem, p.243. Apesar da temática da mistura de raças não ter passado despercebida, o papel do negro nesse momento ainda não era contemplado pelos românticos, que, quando se referiam aos negros, o associavam, antes de tudo, às questões humanitárias envolvendo o debate sobre o abolicionismo. Cf. CARVALHO, op.cit.

¹² ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.17.

¹³ FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*, Lisboa: Livros do Brasil, 1957.

Freire foi extremamente importante neste contexto, promovendo “uma re-significação dos negros e mestiços, valorizando essa mão-de-obra e possibilitando sua utilização num quadro menos conflituoso pelo capitalismo brasileiro”¹⁴. Nesta mesma direção, Renato Ortiz chama a atenção para o quanto *Casa Grande & Senzala* provoca uma ruptura nas discussões sobre a identidade nacional ao deslocar a dimensão de raça para o viés cultural, eliminando “uma série de dificuldades colocadas anteriormente a respeito da herança atávica do mestiço”¹⁵.

De uma visão negativa o mestiço passa para uma positividade capaz de amalgamar a convivência pacífica dos três elementos fundadores. Contudo, esse mesmo deslocamento de raça para cultura acabaria por criar uma imagem quase idílica da sociedade brasileira, pasteurizando conflitos e diferenças de classe¹⁶. Assim, os anos 1930 inauguraram uma “comunidade imaginada” que aos poucos passava a imprimir a marca do povo brasileiro como uma raça de mestiços, baseada na convivência harmoniosa de seus três elementos, que, juntos, eram portadores de características morais, políticas e sociais positivas.

Enquanto o federalismo era acusado de transformar o país em um arquipélago de estados usurpados por oligarquias locais, tentava-se construir uma unidade indissolúvel entre Estado e Nação em detrimento dos mecanismos tradicionais da representação. As forças que compunham o Estado, mais precisamente as frações da burguesia industrial e dos grandes proprietários rurais voltados para o mercado interno, associaram o capitalismo com a nação através da institucionalização corporativa e do apelo ao personalismo populista.

No plano da cultura, esse Estado demiurgo fundiu cultura e política, no momento em que a América Latina era palco da investida de capital norte-americano, não só nas redes nacionais de rádio, mas também, mais tarde, implementando a expansão das redes de televisão. Era o embrião de uma indústria cultural que se estruturava a partir não apenas da emergência do capital, mas também de seu vínculo ideológico com o Estado. Segundo Barbero, o papel decisivo que os meios massivos desempenharam de uma forma geral na América Latina neste período (mais precisamente, dos anos 1930 aos anos 1950), para além de sua organização industrial e de seu conteúdo ideológico, foi o de se apresentarem como porta-vozes da

¹⁴ FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 1997, pp.34-35.

¹⁵ ORTIZ, Renato. *Op.cit.*, p.50.

¹⁶ Cf. a esse respeito ARAÚJO, Ricardo Benzaquem. *Guerra e paz: Casa - Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. E sobre “o mito da democracia racial” em específico, cf. entre os vários textos existentes, ORTIZ, Renato. “Da raça à cultura”, *op.cit.*; SCHWARCZ, Lília. “Nem preto

interpelação que a partir do populismo convertia as massas em povo e o povo em Nação¹⁷. Interpelação que apesar de vir do Estado, só foi eficaz na medida em que as massas reconheceram nela algumas de suas demandas mais básicas e a presença de seus modos de expressão.

O rádio representou o exemplo mais notório nesse sentido, tornando-se o mediador por excelência entre o governo e o povo. Além de ter desempenhado importante papel como agente econômico, no que diz respeito ao consumo e à publicidade, o rádio passou a ser o divulgador dos projetos ideológicos do governo, que com sua propaganda com horário marcado (“*A Hora do Brasil*”, inspirada na “*Hora da Nação*”, da Alemanha nazista), desenhava a identidade brasileira em torno do “trabalhador” e de seu sentimento nacionalista.

A grande novidade no plano cultural passou a ser a visão positiva do povo brasileiro e, portanto, do mestiço, que deixou de representar um obstáculo ao progresso, comportando ainda uma redefinição de sua psicologia, na máxima do homem cordial de Ribeiro Couto, retomada mais tarde por Sérgio Buarque de Holanda.

No todo, pode-se dizer que à concepção de cultura estadonovista correspondia uma sociedade formada por indivíduos desiguais por natureza, configurando uma cidadania acima de diferenças étnicas e principalmente de classe. Enquanto atendia a algumas antigas reivindicações da classe operária, difundia ampla rede de construções simbólicas capazes de ocultar o passado de luta dessas mesmas frações e obscurecer suas reais condições de existência. Neste sentido não faltaram apelos à “índole tradicionalmente pacífica” do povo brasileiro, uma apropriação significativa em torno de manifestações culturais populares - como o carnaval e o futebol, por exemplo - e a valorização do trabalho assalariado em contraponto à exaltação da malandragem, típica na música popular brasileira da época. Especialmente a eficácia da propaganda do regime na construção do “brasileiro” ligado ao trabalho¹⁸ favorecia o controle do movimento operário, atrelando-o a uma perspectiva paternalista e dependente. Uma construção simbólica que, no contexto liberalizante do imediato pós-guerra, tomou outros contornos.

Os anos cinquenta abriram um novo momento nas construções em torno da noção de povo brasileiro, embalados pelo panorama de uma sociedade de classes cada vez mais complexa, em meio ao desenvolvimento acelerado do capitalismo mundial e suas discrepantes diferenças sociais. O que acabou por nortear trabalhos de intelectuais como Nelson Werneck

¹⁷ BARBERO, Op.cit, p.242.

¹⁸ Sobre o trabalhismo na Era Vargas, cf. GOMES, Ângela de Castro. *A invenção do trabalhismo*. São Paulo/Rio de Janeiro: Vértice/ editora Revista dos Tribunais/IUPERJ, 1998.

Sodré (anos 1950), Caio Prado Júnior (anos 1960) e Florestan Fernandes (anos 1960/70), que passaram a “redescobrir” o Brasil sob os temas da emancipação, da autonomia nacional e da dependência.

Uma visão de cultura como propulsora da ação política junto às frações subalternas, em muito devedora do conjunto de trabalhos construídos dentro do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros). Segundo Mendonça, os isebianos consolidaram uma visão dualista das grandes questões nacionais, cujo cerne residia na luta entre o setor arcaico (campo) e o setor moderno (urbano-industrial), de cuja tensão resultaria o atraso do país. A solução do impasse tinha no domínio da técnica a grande panacéia, como agente modernizador e neutralizador da miséria e das desigualdades, onde, de certa forma, legitimava-se a própria presença do capital estrangeiro enquanto alavanca de desenvolvimento rumo ao controle da tecnologia. O povo nesse contexto aparecia sendo convocado “a participar de um novo projeto ideológico de construção nacional baseado na projeção de um futuro melhor, a ser conquistado pelo trabalho - ainda que diferenciado - de todos”.¹⁹

Soma-se, ainda, apesar dos seus diferentes matizes ideológicos, instituições como os CPC’s, PCB e JUC, que possuíam em comum a valorização da identidade como potencial transformador da nação²⁰. Em outras palavras, o povo brasileiro deveria conscientizar-se para transformar o país. Rompendo com o conceito tradicionalista de cultura, quase sempre vinculado ao prisma folclórico - também presente nos anos 1950 – buscou-se redescobrir o Brasil. A identidade brasileira como mistura de brancos, negros e índios perdeu seu tom de justificativa da ordem vigente para gerar seu próprio questionamento.

Com o golpe de 1964, esses caminhos de contestação e particularmente de construção de um homem brasileiro transformador de sua realidade tomará feições próprias em meio à política de coerção institucionalizada pelo regime militar e por seu projeto de Integração Nacional.

¹⁹ MENDONÇA, Sonia Regina de. As bases do desenvolvimento capitalista dependente: da industrialização restringida à internacionalização. In: LINHARES, Maria Yeda (org) *História Geral do Brasil*, Rio de Janeiro: Campus, 1990, p.347.

²⁰ ORTIZ, Renato, *op.cit.* As siglas representam respectivamente Centros Populares de Cultura, Partido Comunista Brasileiro e Juventude Universitária Católica.

B) Apresentando o recorte: o popular pelo massivo no telejornalismo Global.

Muitos dos artistas, intelectuais e profissionais, que nos anos 1950/1960 militavam por este ideal de homem brasileiro, passaram a fazer parte, na década seguinte, da moderna indústria cultural, especialmente da televisão, espaço privilegiado de visibilidade frente a um país fechado em seu regime de coerção. O leitor verá no decorrer desta pesquisa os muitos desdobramentos em torno desta questão e do papel nuclear que a própria televisão assumiu na cena pública nacional.

Um aparelho que abria as janelas midiáticas de um país fechado e cujo poder de fascinação retocava o real e promovia uma nova forma de relação entre os brasileiros. Mais que um meio de comunicação, a televisão instaurou no país uma “ágora eletrônica onde todos passaram a ser representados, refletidos, defletidos ou figurados sem o risco da convivência nem da experiência”²¹, atrelando nesse processo pessoas de classes, etnias, gerações, sexo e regiões diversas, mediando suas formas de se posicionarem e de situarem umas em relação às outras. Um aparelho que passou a representar o sentido de Brasil para o próprio Brasil, expressando e constantemente atualizando representações de uma “comunidade nacional imaginária”.

São muitos os trabalhos que deram forma à história da TV brasileira e que exploraram, em especial, a hegemonia da **Rede Globo de Televisão**²². Em geral, as obras, em sua maioria

²¹ IANNI, Octávio. O Príncipe Eletrônico. In: IANNI, O. *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p.155.

²² Correndo o risco da omissão em uma seleção ainda que panorâmica, pontuo aqueles a quem a pesquisa sobre televisão é especialmente devedora. No que diz respeito à análise da mídia como aparelho de luta política e ideológica destaco a obra de Sérgio Caparelli em seus clássicos com *Comunicação de massa sem massa* (1980) e *Televisão e capitalismo no Brasil* (1982). *O Monopólio da Fala* (1977) e *A máquina de Narciso* (1984), ambos de Muniz Sodré e *O Mito na sala de jantar* (1993) de Rosa Maria Bueno Fischer, representam abordagens que se recusaram no trato da televisão como um objeto isolado, acima da complexidade social. Na perspectiva dos estudos de recepção do telejornalismo da Globo, aponto *Muito além do Jardim Botânico* (1985) de Carlos Eduardo da Silva e sobre o jornalismo televisivo, *Decidindo o que é notícia* (2000) de Alfredo Pereira Júnior, além da obra de Alzira de Abreu, Fernando Lattman-Weltman e Mônica Kornis, *Mídia e política no Brasil: Jornalismo e ficção* (2003), com recorte específico na abertura política. Tema em que se destaca a obra de Venício A. de Lima em seus textos *A Rede Globo e a transição para a democracia* (2001) e *Globo e política: tudo a ver* (2005). Este último, parte integrante de uma coletânea de textos organizada por Valério Cruz Brittos e César Bolão, sob o título *Rede Globo: 40 anos de hegemonia e poder* (2005), onde além da discussão sobre seu telejornalismo (em especial, no capítulo X de Marialva Barbosa e Ana Paula G. Ribeiro), o leitor encontrará a ampla trajetória da emissora em seus quarenta anos de existência. Cito ainda aquelas obras que tendo como mote a televisão ou a grande mídia de uma forma geral, a Rede Globo ou o campo televisivo como um todo, foram importantes como referência acadêmica para o arcabouço deste trabalho, em suas variadas articulações com os aspectos políticos, históricos e sociais: de Alcir da Costa, Inimá Simões e Maria Rita Kehl, *Um país no ar: história da TV brasileira em três canais da televisão* (1986); *Anos 70: Televisão* (1979/80) e *Rede Imaginária: televisão e democracia* (1991), ambos fruto de coletâneas organizadas por Aduino Novaes; *A história secreta da Rede Globo* (1987), Daniel Herz; de Fernando Lima Barbosa, Gabriel Priolli e Arlindo Machado, *Televisão e vídeo* (1989); *Brasil em tempo de TV* (1997) de Eugênio Bucci; e no contexto do 50º aniversário da televisão brasileira, *A TV aos 50 - Criticando a televisão brasileira em seu cinquentenário* (2002), organizado por Esther

de fundo sociológico, priorizaram como parâmetro analítico a influência da relação entre poder (ditatorial/democrático) e capital (nacional/estrangeiro) na estruturação do setor televisivo, ligando-o a questões como imperialismo, teoria da dependência, projetos governamentais desenvolvimentistas, nacionalistas ou neoliberais²³. Neste sentido são clássicas as obras de Sérgio Caparelli, *Comunicação de massa sem massa* (1980) e *Televisão e capitalismo no Brasil* (1982), bem como Sérgio Mattos com *Um perfil da TV brasileira* (1990) e *História da televisão brasileira* (2002), além de Othon Jambeyro com *a TV no Brasil do século XX* (2001).

Com o objetivo de analisar o lugar da televisão na sociedade, essa produção acabou produzindo um foco memorialista e ideológico por vezes determinista, sem espaço tanto para movimentos contra-hegemônicos como para dados empíricos mais consistentes, principalmente levando-se em consideração a dimensão de uma produção cultural altamente híbrida, diversificada e complexa como a da televisão.

Como enfatiza Machado, o foco privilegiado sempre foi a estrutura macroscópica do meio, seja entendida como tecnologia de difusão, empreendimento mercadológico, sistema de controle político-social ou ainda, como sustentáculo do regime econômico e máquina de moldar o imaginário. Sem deixar de considerar a importância dessa linha de abordagem, o autor ressalta, porém, o que se deixou de pesquisar em relação à televisão e que a seu ver é o mais importante: o exame efetivo do que a televisão brasileira produziu concretamente nestes últimos cinquenta anos, ou seja, seus programas, suas construções culturais que a distinguiram e ao mesmo tempo tornaram-na referência na história política e cultural do país.²⁴

Críticas neste sentido abriram caminho para trabalhos com recortes mais pontuais, onde se procura entender a televisão a partir de um movimento reflexivo que marca suas relações com o social²⁵. Nesta visão mais processual, foram abertas possibilidades tanto na análise de produtos televisivos específicos como destaca Machado (mensagem ou forma discursiva), quanto no âmbito da audiência (condições de recepção). Por um lado, produções voltadas para

Hamburguer e Eugênio Bucci. Por outro lado, soma-se a estas obras as recentes publicações em torno do Memorial Globo, organizadas pela própria emissora, como a biografia “autorizada” de *Roberto Marinho* (2004) por Pedro Bial, *Jornal Nacional* (2004) e *Dicionário da TV Globo* (2003), com seus volumes de programação específica.

²³ FILHO, João Freire. Por uma nova agenda de investigação da história da TV no Brasil. In: *Contracampo*. Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação. Niterói: Instituto de Arte e Comunicação Social, 2004, p. 27.

²⁴ MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. Editora SENAC, São Paulo, 2005, p.16.

²⁵ O exemplo mais notório nesta direção na América Latina são os trabalhos de Martin Barbero em especial o livro “Dos Meios às mediações” onde o autor propõe que o sentido da mídia para além de seus textos, encontra-se na fonte de criação de sentido presente nas interações sociais e de seus movimentos de busca por identidade. Ou seja, as experiências dos sujeitos sociais passam a ser as mediadoras no estudo da comunicação, o que dá o tom do peso que o sujeito passou a ter nas pesquisas atuais. Cf. BARBERO, M. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

o estudo de formatos e gêneros televisivos; momentos conjunturais da TV; metodologias de análise da “forma-mensagem” transitando desde a antiga análise de conteúdo às diferentes tradições de análise do discurso; abordagens semióticas; análises centradas nos aspectos técnicos e/ou formais do produto televisivo; quase todas convergindo para a crítica da presença ideológica dominante e comercial da cultura midiática. De outra instância, estudos de audiência que, fugindo tanto da tradição pragmática e behaviorista da Escola Americana quanto do homem totalmente dominado pela indústria cultural da Escola de Frankfurt²⁶, passaram a buscar um perfil de espectador fora da passividade e da dominação pura, resgatando-o enquanto produtor de sentidos, como sujeito capaz de resistir e de contestar.

Ao focalizar a trajetória do popular massivo na televisão através da análise de um programa em específico, a prerrogativa dessa abordagem leva em consideração primeiramente as redes de interseção onde o fluxo televisivo (produção, forma-mensagem, circulação/recepção) se constrói. Como afirma Hall, apesar desses momentos possuírem uma articulação necessária ao circuito como um todo, existe em contrapartida uma certa autonomia relativa, que não pode passar despercebida ao pesquisador²⁷.

Neste sentido, será feito um mapeamento em torno do campo da produção do Globo Repórter através de testemunhos orais, de obras biográficas, de entrevistas publicadas, da análise dos resumos dos programas selecionados nos livros de catalogação do acervo (Serviço de Videoteca disponível para as afiliadas da emissora) e de seus Boletins de Divulgação (Acervo do CEDOC/ Rede Globo). São registros que ajudam a reconstruir interpretações sobre o que Bourdieu chama de *campo* e de *habitus profissional*. O primeiro designando o espaço onde são vividas e travadas as lutas específicas em torno de um microcosmo social e o segundo referindo-se à rede comum da prática de sujeitos que viveram nas mesmas condições de existência/experiência profissional. Ou seja, é onde se pode mapear princípios geradores de práticas distintas e distintivas decorrentes de uma percepção comum de mundo socialmente interiorizada ao longo de trajetórias no mesmo universo²⁸.

Da mesma forma, será contemplada a análise dos vestígios da recepção do programa através de fontes seriadas e quantitativas, mais precisamente, com a documentação dos índices de audiência do Ibope pelo acervo Edgar Leuenroth (AEL/Unicamp), além de jornais (onde

²⁶ Embora a Escola de Frankfurt tenha feito afirmações radicais sobre o aprisionamento do homem na armadilha ideológica das mensagens midiáticas e sobre a redução de toda cultura à mercadoria e à dominação das frações dominantes da sociedade, ela também elucidou as origens das produções culturais de massa no processo de produção e acumulação capitalista, abrindo os horizontes das origens econômicas e ideológicas de muitos produtos da cultura da mídia. Uma ênfase que chamou a atenção para o poder e a sedução dos produtos da indústria cultural e para o modo de como eles podem integrar os indivíduos na ordem estabelecida.

²⁷ HALL, S. Codificação e Decodificação. In: *Da Diáspora*, p.388.

²⁸ BOURDIEU, P. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Oeiras: Celta Editora, 1997, p.9.

destaco o acervo TV – Pesquisa - Puc/Rio) revistas, textos e produtos relativos às críticas da mídia impressa especializada em TV.

Será a partir do movimento maior de análise desses registros em suas articulações mais diretas junto ao fluxo televisivo, que os programas – na condição de mensagens propriamente ditas - serão analisados em seu foco de produção/veiculação do *popular*. Trata-se, portanto, de um olhar sobre a televisão brasileira vista de dentro de um programa em particular tendo por premissa a análise das apropriações e transformações de uma certa representação simbólica, através de seus laços de pertencimento históricos. Assim, a pesquisa pretende para além das implicações político-ideológicas que norteiam os caminhos pelos quais a televisão se constituiu como poder na sociedade brasileira, perceber o universo próprio de seus produtos e do campo da produção cultural onde eles são construídos. Espaço onde, afinal, essa influência chega às casas de milhões de espectadores. Como sinaliza Barbosa, “não se trata apenas de dizer que a mídia pode determinar como pensar e sobre o que pensar, mas por que isso acontece num espaço social considerado e com determinadas especificidades”.²⁹

Entendendo que as formas culturais televisas são sempre construídas socialmente, o que se pretende é uma análise que, como destaca Bourdieu, leve em consideração a correspondência entre duas estruturas homólogas: a estrutura das obras (formas, estilos, temas, linguagem...) e a estrutura do campo (como espaço social constituído.) “É a partir dessa relação que se tem “o motor da transformação das obras culturais (...) que reside nas lutas, cujo lugar são os campos de produção correspondentes: essas lutas que visam conservar ou transformar a estrutura do campo das formas que são instrumentos e alvos em causa das mesmas lutas”.³⁰

Nesta mesma direção Williams nos faz lembrar que a parte mais interessante e difícil de uma análise cultural em sociedades complexas é a que procura compreender o hegemônico “em seus processos ativos e formativos, mas também transformacionais. As obras de arte, por seu caráter substancial e generalizado, são especialmente importantes como fontes dessas evidências complexas.”³¹

²⁹ BARBOSA, Marialva. *O que a história pode legar aos estudos de jornalismo*. In: *Contracampo: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação*, Niterói; PPGCOM-UFF, V.12, p.52, 2005. A autora em sua tese de doutoramento, que deu origem ao livro BARBOSA, M. *Os Donos do Rio: Imprensa, poder e público (1180-1920)* Rio de Janeiro, Vício de Leitura, 2000, faz da abordagem de periódicos na virada dos séculos, uma história social da imprensa. Ou seja, a partir da produção específica de determinados jornais, é aberto um referencial para se pensar o papel político da imprensa naquela conjuntura histórica.

³⁰ BOURDIEU, P. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Oeiras: Editora Celta, 1997, p. 44.

³¹ WILLIAMS, R. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977, p.113.

A partir de uma concepção política, mas também artística³² dos produtos televisivos, pretendo em outras palavras, abordar a história do programa partindo do seu campo de produção em direção ao seu produto final, leia-se, a análise propriamente dita das mensagens. A intenção é assim a de fazer emergir neste movimento, não apenas seus sujeitos com suas relações e disputas dentro de um microcosmo amplo e contraditório, no qual se ancora a própria engrenagem dos produtos culturais midiáticos, mas as transformações no formato/mensagens do programa, em sua linguagem e em suas estratégias de representação do *popular* ao longo dos anos .

Ao abordar a trajetória de um telejornalismo a partir de um programa específico, impõe-se ainda a referência em torno da própria concepção de termos como gênero e programa, que nas últimas décadas vem sendo duramente questionados. Afinal, a linguagem híbrida da televisão constantemente tensiona as possíveis fronteiras entre gêneros e seus múltiplos programas e formatos, numa bricolagem contínua de elementos que trabalham, antes de tudo, para a construção da lógica horizontal do espetáculo televisivo e seu reino de sons e imagens. O próprio Williams nos anos 1970 já questionava os conceitos fechados em relação ao conjunto dos produtos televisivos, contrapondo-os ao conceito de *fluxo televisual*. Um fluxo como “marca definidora da radiodifusão, seja como tecnologia, seja como forma cultural”.³³ Considerando essa lógica discursiva maior em torno do fluxo televisual cunhado pelo teórico, entendo aqui os gêneros e os programas específicos não como “camisas de força” com características transparentes a serem reconhecidas, mas antes de tudo como “estratégias de comunicabilidade”. Duarte esclarece que o gênero pode ser entendido, assim, enquanto uma macro articulação de categorias capazes de abrigar um conjunto amplo de produtos televisivos que partilham umas poucas categorias comuns. A fluidez do termo remete a noção de um feixe de traços de conteúdo da comunicação televisiva que só se realiza, quando sobre ela se projeta uma forma de conteúdo e de expressão – representada pela articulação entre subgêneros (pluralidade de programas) e formatos (definindo suas especificidades enquanto produto serializado: cenários, atores, funções e papéis) - esses sim, “procedimentos de construção discursiva que obedecem a uma série de regras de seleção e combinação”³⁴.

Parto assim do princípio de que apesar e para além de elementos maiores definidores da hibridez do fluxo televisivo como um todo, a análise do conteúdo veiculado pelos programas que foram selecionados passaram igualmente pelo filtro da especificidade de seus formatos,

³² Williams ao teorizar sobre o materialismo cultural destaca nos meandros da relação entre política e arte não apenas a literatura, mas igualmente o cinema, assim como o rádio e a televisão. Idem, *Ibidem*.

³³ WILLIAMS, R. *Television: Technology and Cultural Form*. Glagow: Fontana/Collins, 1979, p.86.

³⁴ DUARTE, Elizabeth Bastos. *Televisão ensaios metodológicos*. Porto Alegre: Sulina, 2004, p.67-68.

onde foram decompostos suas unidades estratégicas de seleção e combinação de elementos na construção de suas narrativas, seja em suas estratégias de comunicabilidade específicas, seja em sua ligação mais ampla com a forma de sistematização dos códigos da linguagem televisiva.

Neste espaço introdutório é preciso ainda esclarecer algumas questões preliminares, que interpelam nosso objeto de pesquisa: qual teria sido o caráter do homem brasileiro tal qual pensado pela intelectualidade de esquerda nos anos 1950/60 quando incorporado pela lógica massiva da indústria cultural? Ou ainda, em que sentido pode-se falar de um povo midiático a partir do telejornalismo da emissora durante os anos de chumbo?

Parte dessas respostas está relacionada a questões sobre os usos do domínio do “popular”. Algo que nos remete necessariamente às mudanças geradas no campo de pesquisa sobre televisão e que dizem respeito a um plano maior de discussões teóricas sobre os próprios meios de comunicação como um todo, particularmente, às frentes teórico-metodológicas abertas com os Estudos Culturais ingleses.

Definida como uma nova linha nos estudos da Comunicação no final da década de 1970, os chamados “*Cultural Studies*” tomaram forma por seu trio fundador, composto pelo antropólogo Richard Hoggart, por Raymond Williams e seus trabalhos sobre literatura inglesa e pelo resgate da memória popular a partir do historiador Edward P. Thompson.³⁵ Gestado no contexto das aspirações da classe operária inglesa, o grupo tinha como base analítica original a obra de Antônio Gramsci, o que significa, em outras palavras, uma dimensão de cultura amplamente voltada para o processo de transformação social. Questionando na linha do teórico italiano o estabelecimento de hierarquias entre formas e práticas culturais polarizadas entre cultura “alta” ou “superior” e “baixa” ou “inferior”, os estudos culturais enfocaram os meios de comunicação a partir de suas mediações com o cotidiano dos sujeitos, de suas interações práticas no terreno onde a hegemonia cultural é produzida, tornando-se objeto de lutas.

Com isso, foi configurado um novo caminho para as discussões, que até fins dos anos 1970 era bipolarizada entre uma perspectiva estruturalista e outra culturalista do popular. A primeira entendendo a cultura popular como “máquina ideológica” a formar mentes e a segunda celebrando-a como reduto de grupos subalternos específicos. O conceito de hegemonia³⁶ como uma conquista de direção não apenas de fundo político-ideológico, mas

³⁵ A respeito dos Estudos Culturais Ingleses e sua influência na América Latina, cf. ESCOSTEGUY, Ana. *Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

³⁶ Para Gramsci, a hegemonia implica a capacidade de direção política e cultural de um grupo ou classe sobre as demais. O teórico faz uma distinção entre a hegemonia das frações dominantes, possuidoras de um caráter educativo “arbitrário” ou ainda não orgânico, na busca do consenso frente às demais frações e a hegemonia das

igualmente marcada por disputas culturais, ajudou a construir um olhar sobre o popular que possibilitou seu afastamento tanto de uma concepção homogênea e puramente ideológica do estruturalismo quanto de uma possível percepção essencialista de cultura.

Neste sentido Williams faz uma afirmação sobre o popular que é preciso ser recuperada antes de qualquer outra consideração: “cultura popular não foi identificada pelo povo, mas por outros”.³⁷ Ou seja, ela é um processo de construção intelectual, mobilizada por opções de cunho político.

Na América Latina, a discussão em torno do popular tomou três rumos distintos, explorados criticamente nas obras de Martín-Barbero e Néstor Canclini³⁸: uma reflexão associada ao folclore, uma segunda relacionada à cultura massiva e uma terceira ao populismo. Enquanto a primeira tenta preservar uma cultura “pura”, no sentido de resgate/manutenção de objetos e práticas inalteradas no tempo frente à “ameaça” da modernidade, a segunda tende a entender o popular pelo sentido comercial e industrializado, associando-o à idéia de popularidade e a terceira, como forma de uso político estrito senso, como sustentação de alianças e regimes políticos.

Já Stuart Hall especialmente ao tratar da questão do popular³⁹ destaca algumas das muitas concepções que permeiam o senso comum a seu respeito e que, particularmente, aqui nos interessa. A mais corrente é a que identifica algo como “popular” a partir da adesão que provoca diante das massas que o escutam, lêem, assistem, consomem um determinado produto intensamente. Nesta perspectiva, Canclini argumenta que o popular ou ainda, a popularidade, por ser o lugar do êxito é também o da fugacidade e do esquecimento, sendo aquilo que “não permanece e que não se acumula como experiência nem se enriquece com o adquirido”⁴⁰. Trata-se de uma definição de mercado, que geralmente é associada pelos críticos como manipulação e aviltamento da cultura popular. Hall prossegue comentando o contraponto desta versão, que acaba por identificar o popular como uma cultura “alternativa”, como o baluarte privilegiado de uma determinada fração de classe, de uma “única e verdadeira classe trabalhadora” que mantendo sua integridade, não chega a ser corrompida pela cultura de

frações subalternas, fundadas na base de uma ideologia orgânica, portanto, exercendo uma função organizadora da vontade coletiva das massas, estruturando “o terreno onde os homens se movimentam, adquirem consciência de sua posição, lutam etc..”.In: GRAMSCI.A. *Concepção dialética da história*. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, 1995, 62-63.

³⁷ WILLIAMS, R. *Keywords*. Londres: Fontana paperbacks, 1983, p.237.

³⁸ Especialmente BARBERO, op.cit e CANCLINI, *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusc, 2000.

³⁹A obra em que me baseio é “Notas sobre a desconstrução do popular”, publicado no Brasil na coletânea organizada por Liv Sovik: HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte:Editora UFMG, 2003.

⁴⁰ CANCLINI, N. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusc, 2000, p.260.

massas. Já uma terceira definição de popular seria aquela associada a vínculos antropológicos mais estreitos, onde se faz uma descrição de tudo aquilo que o povo faz ou fez, como num inventário de símbolos e valores determinados.

O autor então denuncia tanto a primeira versão, que coloca os consumidores na condição de “tolos passivos” enquanto a indústria cultural é vista como o grande inimigo manipulador de mentes, quanto a segunda concepção e sua possibilidade de apreensão de uma cultura “íntegra”, “pura” e “encapsulada” diante do todo social. Em ambas as construções, Hall esclarece algo fundamental para se entender não apenas o popular, mas a dimensão maior da cultura: o fato de não poder existir cultura do povo - ou, em seu nome proclamada/construída - como um enclave isolado, fora do circuito de distribuição do poder e das relações de força cultural. Valendo-se da referência de Gramsci, o autor destaca que o campo da cultura é assim permeado por linhas complexas de resistência e aceitação, recusa e capitulação, num campo de batalhas permanente, onde “não se obtêm vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas”⁴¹.

Assim, ao se pensar tanto os sujeitos que adentram pela indústria cultural nos anos 1970 - e mais especificamente os profissionais que fizeram parte do primeiro núcleo do Globo Repórter - quanto os produtos massivos por ele veiculados, não se pode perder a dimensão desse campo de batalhas em que se travam as disputas pelas representações culturais. É a partir desse espaço social marcado por movimentos de hegemonia/contra-hegemonia, que os programas do Globo Repórter ganham a dimensão de uma arena onde valores, idéias e símbolos são disputados num processo de construção permeado pela pluralidade e pela divergência de posições de seus sujeitos produtores, evidenciando a complexidade de toda e qualquer produção cultural.

Por outro lado, ao fazer a crítica à terceira concepção do popular, que a remete a um inventário antropológico de suas produções, Hall nos lembra - para além das tensões/interrogações existentes em torno do que pode ou não ser considerado como cultura “dominante” ou de “periferia” - o fato de as construções simbólicas serem antes de tudo históricas, demarcando transformações de época em época. Embora existam permanências a respeito do que é ou não uma prática ou manifestação dita do povo/cultura popular, sempre existirão especificidades em torno do momento presente onde essas construções são reativadas, revividas, atualizadas diante de um conjunto de situações que definem uma determinada realidade social. Ou seja, as construções simbólicas não possuem uma posição determinada e

⁴¹ HALL, Op.cit.p.255.

quando são reativadas passam muitas vezes a adquirir novo significado e relevância. O autor dá o sugestivo exemplo da swastika para evidenciar as apropriações, mas também a distância entre o símbolo nazista entre os fascistas da Segunda Grande Guerra e os jovens que hoje o utilizam em correntes e camisas.

Desta forma, na análise das construções em torno do povo/brasilidade empreendidas pelo campo da produção do programa, o leitor perceberá - assim como já de certa forma foi ilustrado na primeira parte desta introdução - que essas representações conservam ao longo dos tempos traços de continuidade e de mudanças que falam de disputas de interesses situados em momentos históricos definidos. São configurados a partir do que Hall chama de “arranjos, que não possuem uma posição fixa, e certamente nenhum significado que possa ser arrastado, por assim dizer, no fluxo da tradição histórica, de forma inalterável.”⁴²

Daí a importância de perguntas provisoriamente históricas que permitam a reflexão sobre: Que concepção de povo? Produzida por qual emissora e por quais profissionais? Em que momento e em quais condições? A partir de quais laços de permanência e de ruptura?

Perguntas que evidentemente precisam ser retomadas pelo pano de fundo da indústria cultural, ou seja, novamente colocando em xeque a questão do popular pelo massivo, o que nos leva não a uma relação simplesmente de opostos. Pelo contrário, como coloca Barbero⁴³, o massivo diz respeito à condição estrutural da sociedade moderna, a uma nova forma de sociabilidade e conseqüentemente um lugar de amplificação de poderes e do próprio funcionamento da hegemonia.

É nessa direção que a presente pesquisa pretende abordar a Rede Globo de Televisão e o Globo Repórter: em seu terreno de interesses e de disputas pela construção de uma *identidade narrativa* de povo e de Brasil.

⁴² HALL, op, cit.p.260.

⁴³ BARBERO.Op.cit.

C) Apresentando os capítulos:

A **primeira parte** da tese – *Globo Repórter e o início de uma história* - busca abordar a trajetória da Rede Globo de Televisão, de seu telejornalismo e especialmente a criação do Globo Repórter, bem como os sujeitos que fizeram parte de sua história ao longo da década de 1970.

Assim, o **primeiro capítulo** - *Rede Globo e o Globo Shell Especial* - trará uma exposição sobre o projeto de Integração Nacional implementado pelo regime militar e de sua concepção de “povo brasileiro”. A partir desse movimento maior em busca de consenso, serão analisados os marcos da consolidação da indústria cultural e especialmente do campo televisivo dentro do país, sua regulação e expansão, onde então será destacado o papel que a Rede Globo de Televisão passa a assumir na cena pública nacional. É quando o leitor será apresentado não apenas ao seu telejornalismo, mas ao início da trajetória do Globo Repórter através da criação do projeto Globo Shell Especial, que lhe daria origem no ano de 1973.

O **segundo capítulo** – *Globo Repórter nos anos 1970: brasilidade militante* - dará início a abordagem da história do programa a partir da forma como seus principais sujeitos rememoram essa trajetória, posicionando no tempo as condições objetivas e subjetivas que permearam seus “lugares de fala”. Serão então discutidos através do conceito de *habitus* de Bourdieu, o trabalho da equipe de cineastas que deu origem ao Globo Repórter durante os anos 1970, suas disputas, rotinas, dinâmicas de trabalho e, de forma especial, suas concepções em torno do homem brasileiro.

A **segunda parte** - *Brasilidade da contradição: o popular do urbano ao rural* – é composta pela análise propriamente dita de algumas das emissões do Globo Repórter a partir da obra de Paul Ricoeur e do sentido dado pelo teórico ao processo de construção da *narrativa*, que numa apreensão mais ampla diz respeito à forma de se estar no mundo, de entendê-lo e transformá-lo em linguagem. A abordagem será dividida em três capítulos.

O **terceiro capítulo** – *Cinema documentário, marcas narrativas e brasilidade* – discutirá algumas das especificidades do cinema documentário e, de forma panorâmica, analisará um conjunto mais eclético de filmes através de suas marcas narrativas, permitindo delimitar as características mais gerais dos programas veiculados neste momento. Ou seja, trata-se de um olhar sobre as aproximações existentes no conjunto das obras.

O **quarto capítulo** – *Brasilidade de conflitos* – já será composto pela análise particular de estruturação das *intrigas* de três filmes selecionados como pontos de reflexão sobre a

brasilidade pretendida. A saber: *Índios Kanela* (Walter Lima Júnior, 1974), *Folias do Divino* (Hermano Penna, 1974) e *Retrato de Classe* (Gregório Bacic, 1977).

Seguindo a mesma linha interpretativa, no **quinto capítulo** – *Brasilidade rural* – serão analisados filmes que representaram um dos grandes destaques desse grupo de cineastas em sua construção do popular: o homem rural. Serão eles: *Boa Esperança: a viola X a guitarra* (João Batista de Andrade, 1976) e *Teodorico, o Imperador do Sertão* (Eduardo Coutinho, 1978).

Através da abordagem desses três momentos, o leitor fará seu encontro com as especificidades da própria linha editorial do programa e com uma brasilidade tematizada pela valorização da cultura popular, pelos elementos formadores da nação e do homem do interior do país.

A **terceira parte** – *Um segundo momento da história: do malandro ao cidadão de fé...* – busca analisar as transformações internas ocorridas no programa na virada da década de 1980 – momento que marca o desaguar do processo de transição política no país – bem como as novas configurações simbólicas construídas em torno da concepção de povo-nação.

Desta forma, o **sexto capítulo** – *Globo Repórter numa dupla transição* – enfocará o momento de transição da linha editorial do programa e de sua equipe pelo contexto dos embates políticos travados na arena da abertura política nacional. Uma mudança que acompanhou um novo quadro de configuração do campo jornalístico seja dentro da emissora ou no âmbito do próprio universo de trabalho da categoria. Serão discutidos então o papel do repórter, o novo formato da programação e as implicações de um jornalismo que, concomitantemente a ampliação de sua audiência, transmuta-se na lógica narrativa da “notícia espetáculo”.

O **sétimo** e último capítulo – *Encenações do popular na política* – dará forma empírica às construções em torno do povo brasileiro a partir dessa reestruturação do programa. Assim, após quase uma década de investida numa brasilidade militante, procura-se explicitar os novos caminhos tomados pelo programa num momento onde as massas literalmente ocuparam as ruas gritando por “Diretas Já”, empunharam bandeiras de diversos segmentos e por variadas causas, vibraram com a vitória de Tancredo Neves e choraram sua morte. Uma fusão perfeita das narrativas do espetáculo com o melodrama a partir de uma história cada vez mais midiaticizada.

PARTE I

GLOBO REPÓRTER E O INÍCIO DE UMA HISTÓRIA ...

Ainda na primeira metade do século XX, Antônio Gramsci, ao focar a importância dos partidos tradicionais, afirma que os órgãos de informação são portadores de uma força dirigente por vezes superior a dos próprios partidos políticos: “um jornal (ou um grupo de jornais), uma revista (ou um grupo de revistas), são também eles ‘partidos’, ‘frações de partidos’ ou funções de um determinado partido”⁴⁴.

Já nos anos 1970 em *Television* Raymond Williams aposta numa disputa de toda a sociedade pelo controle da televisão, uma vez em que estava em jogo uma nova acessibilidade de caráter universal. Nessa disputa, poucas corporações acabariam por centralizar uma penetração única em nossas vidas, “em todos os níveis, das notícias ao psicodrama, até as reações individuais e coletivas a muitos tipos de experiências e problemas, ficando praticamente limitadas a uma escolha dentre suas possibilidades programadas.”⁴⁵

Nesta parte, será abordada de uma forma mais direta esse lugar da televisão como poder. Em nosso país, a história da televisão teve início na década de 1950, para nos “anos de chumbo” se consolidar como indústria cultural no sentido próprio dado por Adorno e Horkheimer, ou seja, como movimento global de produção da cultura como mercadoria.⁴⁶ Um período que forneceu ao setor os instrumentos de seu deslocamento para o centro da cena pública, transformando a televisão no principal meio através do qual o Brasil passou a representar-se e a reconhecer-se.

Nesta direção, o primeiro capítulo enfocará a importância estratégica do período militar para a estruturação do setor televisivo bem como os elos de ligação entre o regime e os meios massivos no direcionamento de uma certa construção simbólica em torno da concepção de povo brasileiro. É a partir deste contexto que será analisada, de forma mais geral, a trajetória da Rede Globo de Televisão. Uma emissora que neste período construiu laços perenes de relação com um “povo-público” que por suas telas entrava em comunhão com um país fechado em sua política de coerção. Captando e constantemente atualizando representações de uma

⁴⁴ In: GRAMSCI, A. *Maquiavel, a política e o Estado moderno*. 4ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p.23.

⁴⁵ WILLIAMS, R. Op.cit.p.151.

⁴⁶ ADORNO & HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

“comunidade imaginária”, aos poucos se forjou uma rica rede simbólica que em sua diversidade de interesses ajudou a integrar pessoas de etnias, classes, idades, sexo e regiões distintas pelos quatro cantos do país. A partir de um olhar mais específico para essa emissora e para o seu telejornalismo, o texto caminhará então para um recorte em particular: o programa *Globo Repórter*.

O segundo capítulo visa assim mapear os sujeitos que constituíram o primeiro núcleo do programa bem como seus “lugares de fala” e a forma como rememoraram esses anos em que a militância da década anterior cedeu espaço para a entrada na moderna indústria cultural. As muitas interpretações em torno dessa questão, as especificidades e a inovação da linguagem do programa, a constituição de um *habitus professional* através da rotina e das disputas em torno de seu campo de produção, o sucesso do gênero e sua busca pelo homem brasileiro serão o motivo das páginas que seguem.

Do lugar político da emissora ao recorte do *Globo Repórter*, será o início de uma história. O início de registros de homens, de uma indústria e de seus produtos culturais no tempo...

1 REDE GLOBO E O GLOBO SHELL ESPECIAL

1964 marcou o início de vinte anos de ditadura militar no país. Com ele, a sedimentação das bases de uma modernização conservadora em aliança estreita com um capitalismo monopolista dependente que, junto com as políticas de repressão, fomentou ainda a exclusão brutal da participação política dos cidadãos. Paralelamente a esse processo, o mercado cultural assumiria uma dimensão jamais vista.

Com o crescimento da classe média e a concentração populacional nos grandes centros urbanos, os bens simbólicos passaram a ser

nacional cujos princípios definiriam o Ser do homem brasileiro: de espírito democrático e cristão por formação, além de amante da liberdade e da autonomia ⁴⁸.

Em consonância, a ESG trabalhava com a noção de “comunidade”, mostrando a necessidade de uma cultura funcional como cimento da solidariedade orgânica da nação, submetendo assim as diferenças aos chamados “objetivos nacionais”. Caberia aos meios de comunicação socializar uma “padronizada difusão de idéias, criação de estados emocionais, alterações de hábitos e atitudes. Se bem utilizados pelas elites, constituir-se-ão em fator muito importante para o aprimoramento dos componentes da expressão política”. Além disso, e em segundo lugar, o “Estado” deveria:

“(…) agir buscando a compreensão e **a participação de todos no esforço de evolução nacional**. (...) os órgãos governamentais deverão, assim, dar maior importância às atividades de relações públicas, em todos os níveis, visando a aprimorar a ação governamental e a criar e manter uma corrente ponderável de opinião pública voltada para o interesse nacional e imune à ação subversiva. (...) A Comunicação Social deverá **promover a participação de todas as categorias sociais não apenas com vistas ao desenvolvimento, mas também relativamente às tarefas da Segurança Nacional**”.⁴⁹ (grifo meu)

O objetivo quase que pedagógico da cultura junto aos meios de comunicação era assim o de se buscar uma construção de consenso na arena da sociedade civil, direcionando o “aprimoramento dos componentes da expressão política”. Dito de outra forma, era preciso que os indivíduos se sentissem atuantes dentro da esfera política, a noção de “democracia” que Ortiz denuncia. Através da mídia, as frações dirigentes convocavam todas as categorias sociais a uma “participação”, termo que por si só resgatava um certo ar democrático, “com vistas ao desenvolvimento”. Essa “participação”, que deveria envolver todas as categorias sociais, dizia respeito, na verdade, ao deslocamento do espaço público para a cena doméstica proporcionada pelos meios de comunicação e em especial pela televisão.

A história da televisão tem início no bojo da política desenvolvimentista dos anos 1950, mais precisamente com sua estréia oficial em 18 de setembro de 1950, quando da inauguração da TV Tupi, canal 3, pioneira na América do Sul. Segundo Wanderley, a primeira geração de empreendedores da televisão neste momento, tinha em sua maioria sujeitos oriundos das tradicionais oligarquias agrárias e de grupos empresariais dela decorrentes, que dominaram o cenário político-econômico brasileiro antes dos anos 1930. Apesar do impulso de nomes como

⁴⁸ Idem, Ibidem, p96-97.

⁴⁹ Citados em RUMMERT, Sônia Maria. *Os meios de comunicação como aparelhos de hegemonia*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, Dissertação de Mestrado, 1986, p. 187-188 (grifo nosso).

Assis Chateaubriand (TV Tupi / TV Cultura), Mário Wallace Simonsen⁵⁰(TV Excelsior), Rubens Bernardo (TV Continental) e Paulo Machado de Carvalho (TV Record) na implementação do setor televisivo, ainda imperava no todo uma visão administrativa altamente conservadora e cada vez mais incondizente com o novo quadro econômico e político do Brasil, principalmente a partir da segunda metade dos anos 1950.⁵¹

Vinte anos depois, já em pleno vigor do regime militar, a imprensa ilustrava da seguinte forma as duas primeiras décadas da televisão junto à cultura nacional:

Nem boa nem má – Evidentemente, nestes vinte anos que agora completa, a televisão brasileira nunca foi o instrumento de paz, pureza e concórdia que se desejava (...). Jeca Tatu, caboclo raquítico minado pelos vermes, criado por Monteiro Lobato em 1924, passa a tomar Biotônico Fontoura e fica forte e trabalhador. Enriquece, vira fazendeiro e, como supremo luxo, a partir de 1950, compra um televisor para ver seus empregados trabalhando no cafezal. Essa era ainda a idéia que a maioria dos brasileiros fazia da TV: um aparelho que permitia ao cidadão, da sala de sua casa, ver o que quisesse lá de fora. Diante de tal ingenuidade, não é de admirar a história contada por um funcionário da fábrica de televisores Invictus: “ Nos primeiros tempos da TV as mulheres tinham muito cuidado ao sentarem diante do fantástico aparelho. Temiam que as pessoas que apareciam no vídeo pudessem ver-lhes as pernas”. Havia outros temores. Dizia-se que assistir a TV fazia mal aos olhos, que ela explodia facilmente, que, se uma pessoa tocasse no vídeo, morreria eletrocutada por uma descarga brutal.(...)⁵²

A reportagem da *Revista Veja* de 23/09/1970 na íntegra, aborda em detalhes o amadorismo inicial do setor, sua relação umbilical com os profissionais do rádio, o imaginário popular em torno do aparelho até então visto como

da dicotomia entre “integrados e apocalípticos”, acaba por encobrir o papel estratégico que a televisão passa a consolidar a partir daquele momento dentro país.

No lugar de encontros políticos ou das manifestações populares (formalmente proibidos a partir de 1964), os telespectadores passavam a usufruir a experiência do vivido através de sons e imagens vindos da telinha, na comunidade “segura” da sala de estar. Assim, no bojo de um contexto marcado pela repressão de liberdades e pela exacerbação das desigualdades sociais, a televisão tornou-se, nas palavras de Eugênio Bucci, “um *topos* nuclear onde a sociedade brasileira passou a elaborar seus consensos e a equacionar seus dissensos”⁵³.

Saboga destaca que ao assumir um papel preponderante junto ao regime, a televisão ao menos em sua relação imediata espectador-tela, inaugurava midiaticamente os dois principais pilares de um ideal de cidadania, que foram muito bem re-apropriados pelos militares: a “liberdade” e a “igualdade”. Por um lado, os telespectadores possuíam a “liberdade” de escolher o canal, o programa, a hora de ligar e desligar o aparelho⁵⁴. A televisão trouxe assim, a sociedade para dentro dos lares “instaurando uma socialização aparentemente integral e sem barreiras: nem hierarquia, nem controle, nem disciplina” - em casa, cada um era o “senhor” de seu aparelho. Dessa forma, sob o regime de repressão implantado em 1964, a TV passou a ser a voz possível, o espaço possível, a liberdade possível naquele momento.⁵⁵

Em contrapartida, o princípio da “igualdade” também ficava explícito ao entender que, em primeiro lugar, o televisor foi popularizado exatamente naquele período, tornando-se acessível à grande maioria - escondendo por detrás do cidadão, o consumidor. E em segundo lugar, que a igualdade também se manifestava pelo fato de que as imagens eram - como em parte ainda são⁵⁶ - as mesmas para todos os telespectadores, independentemente de sua posição social, sexo, idade ou raça.⁵⁷

⁵³ BUCCI, op. cit. 221.

⁵⁴ Além disso, nos últimos anos, - aproximadamente a partir da década de 90 - eles passaram a ter a “autonomia” de “decidir” o destino de personagens, a programação da semana seguinte, de dar seu depoimento, de agir junto à TV. Se nos anos 70, o debate entre muitos teóricos da área, era sobre o caráter antidemocrático da TV, que detinha “o monopólio da fala” (vide SODRÉ, Muniz. *O Monopólio da fala*. Petrópolis: Vozes, 1977.) em detrimento do telespectador, ou seja, hegemonia tecnológica do falante sobre o ouvinte; hoje a interatividade nos aparece como a panacéia democrática do médium. A interatividade junto ao telespectador causa a ilusão de que realmente se opina, se interfere, se muda os caminhos de uma transmissão. Em uma palavra, é delegado ao telespectador o direito de “participação”. Contudo, sabemos que, na verdade, o que muda com a interatividade é o modo como o telespectador é ensinado a ser livre ou controlado dentro desse sistema.

⁵⁵ SABOGA, Hério & FONTES, Virgínia. “Escola, Televisão e Cidadania”. In: *À Margem: Revista de Ciências Humanas* - Ano II no. 4. Rio de Janeiro: 1994.

⁵⁶ Salvo nos últimos anos a larga comercialização das TVs à cabo, que se tornaram alternativa de acesso às frações com melhor poder aquisitivo, à uma programação mais eclética e, ao mesmo tempo, seleta frente à onda de popularização das programações em VHF.

⁵⁷ Toda essa argumentação é encontrada em SABOGA & FONTES, op.cit p.49.

Se no decorrer dos anos 1950 o setor televisivo ainda ensaiava seus primeiros passos frente ao amadorismo de muitos de seus empresários, a partir dos anos 1960 e, particularmente, com o apoio de infra-estrutura do regime militar, ele se transformou em uma indústria cultural no sentido próprio do termo. Estruturando-se como campo televisivo, passou a convergir no plano macro com o delineamento de uma economia em consonância com o capitalismo oligopolizado.

Neste sentido, o setor mostrou-se fundamental na promoção do alargamento do consumo através da publicidade, dentro de um contexto marcado pelo investimento de capitais internacionais, principalmente o norte-americano. Algo que ficou nítido tanto com a predominância de agências publicitárias quanto de anunciantes de origem ianque. O outro lado desta parceria ficou a cargo da sociedade política, representada pelos governos estaduais e federal, ocupando sempre os primeiros lugares na lista dos principais anunciantes.⁵⁸

Uma parceria que fez com que o regime incentivasse a produção de aparelhos receptores e abrisse uma política de crédito direto ao consumidor com o objetivo de favorecer a venda, tanto de aparelhos de televisão quanto dos produtos industrializados por ela veiculados. Se em 1970 o número de televisores em uso chegou à casa dos 4.584.000, em 1979 esse número subiria para 16.737.000.⁵⁹ Além disso, a criação da Embratel (Empresa Brasileira de Telecomunicações), em setembro de 1965, deu a abrangência nacional que faltava ao setor, para a viabilização de um projeto de integração cultural enquanto apanágio doutrinário do regime.

Soma-se a esse quadro uma legislação que, antes mesmo do golpe militar, estabelecia através do Código Brasileiro de Telecomunicações (CBT), a competência da União para explorar diretamente ou através de concessão, o serviço de Radiodifusão Sonora e o de Televisão. Uma legislação que já em seu nascedouro, em 1962, trouxe consigo as limitações de sua finalidade como marco das três pontas clássicas da regulação econômica: sociedade, empresa exploradora de serviço público e governo⁶⁰. O que gerou solo fértil para amplas políticas clientelistas e o surgimento de grupos hegemônicos durante o regime militar, atrelando as emissoras a um “Estado” *strictu sensu*, que, para além de concessor, era um dos principais anunciantes e clientes na produção e divulgação de propagandas oficiais, incorporando ainda a função de censor de seus conteúdos.

⁵⁸ Cf. dados in ÁVILA, *A Teleinvasão*. São Paulo: Cortez Editores / UNIMEP, 1982.

⁵⁹ ÁVILA, op.cit., p.111.

⁶⁰ SIMÕES, C. & MATTOS, F. Elementos histórico-regulatórios da televisão brasileira. In: BRITTOS & BOLAÑO. (org) *Rede Globo: 40 anos de hegemonia e poder*. São Paulo: Paulus, 2005, p.41-42.

Dentro do processo de consolidação do campo televisivo nos “anos de chumbo”, uma emissora em especial engendrou uma história particular de sucesso e poder: a Rede Globo de Televisão.

1.2. Rede Globo e o Telejornalismo



1965-1974 1

A Rede Globo, que teve sua licença outorgada ainda durante o governo de Juscelino Kubitschek (1958), iniciou em 1965 o mais bem sucedido projeto de mídia eletrônica do país, ostentando já em inícios dos anos 1980 o lugar de quarta maior rede de televisão mundial. Um sucesso afinado – como já amplamente apontado pela literatura acadêmica - em sua relação com o regime militar. É na fala de Walter Avancini que essa “afinidade” toma contornos mais significativos :

Deu-se um belo casamento da Globo com a imprensa, doufanlismo

verdadeiro país “do futuro”, com as contradições sendo escamoteadas por altas doses de emoção e as crises, pela panacéia do patriotismo.

A instauração das bases dessa “ágora eletrônica” na sociedade brasileira e a sua monopolização pela Rede Globo dentro do projeto de Integração Nacional do regime, contou com o suporte econômico e tecnológico do grupo Time-Life, exemplo mais notório da infiltração do capital norte-americano na comunicação brasileira.⁶²

Apesar das restrições constitucionais a uma empresa estrangeira participar da área estratégica das comunicações; apesar de uma comissão parlamentar de inquérito ter sido instaurada e apesar das pressões do concorrente Assis Chateaubriand, Roberto Marinho conseguiu viabilizar a parceria, que lhe rendeu uma dianteira decisiva no setor das telecomunicações dentro do país. Além dos dólares - que ultrapassaram a casa dos cinco milhões - do acordo com a Time-Life, a Globo herdou o modelo de administração americano, uma infra-estrutura tecnológica de ponta e toda uma forma de fazer televisão (tipo de conteúdo e tratamento da informação). As inovações foram muitas. No que diz respeito à administração, ao contrário das demais emissoras com organização familiar, a emissora convocou sujeitos que possuíam uma estreita ligação com o mercado, o que levou os produtos televisivos a um status de produção e comercialização idêntico ao das demais empresas capitalistas. O objetivo último passou a ser a geração de lucros.

Walter Clark foi nesse sentido um grande nome, acabando com o antigo modelo de patrocinador único de programas e implantando a negociação de intervalos comerciais, onde os clientes passaram a comprar pacotes de anúncios que eram distribuídos pela grade de programação e cobrados pela dinâmica de audiência dos horários. O próprio controle da audiência foi outra inovação para a época, com a participação decisiva de Homero Sanches na criação, em 1972, do Departamento de Análise de Pesquisa e de seu sistema de trilha. Nas palavras de Borelli, o sistema de trilha construído consistia basicamente numa análise comparativa entre o produto televisivo em oferta na veiculação e o perfil de seus primeiros índices de audiência:

Cria-se a partir desses dados um trilha para o desenrolar da trama (no caso de uma novela, por exemplo) e dos próximos índices de audiência. Análises semanais dizem se os índices seguem os trilhos traçados; caso contrário, opta-se por uma intervenção na trama da novela, obedecendo às análises feitas em relação às expectativas do público pesquisado.⁶³

⁶² Cf. CAPARELLI, S. *Televisão e Capitalismo no Brasil*, op.cit., p.29. Ainda sobre as especificidades e desdobramentos desse acordo cf. de Daniel Herz. *A história secreta da Globo*. Porto Alegre: Tchê, 1987.

⁶³ BORELLI & PRIOLLI, op.cit, p.82-83.

Desta forma, tal como em qualquer linha de produção industrial onde o resultado final dos produtos visa a atender a realidade do mercado consumidor, o sistema de trilho tornou-se o mediador entre a oferta e a procura dos programas da Globo, reconfigurando e intervindo nos produtos veiculados sempre que necessário. Ao pensar em todas essas transformações num plano mais amplo, pode-se dizer que, em meio as altas taxas de crescimento econômico no início do regime, a Rede Globo foi a primeira emissora a consolidar a racionalização do processo produtivo dentro do setor televisivo num período onde, como coloca Mendonça, a eficiência econômica passou a ser sinônimo de grande empresa.⁶⁴

Já no que se refere ao “fazer televisão”, foram implantados programação com fluxo e homogeneidade através dos alicerces da horizontalidade e da verticalidade televisiva. No primeiro caso, trata-se da frequência de um programa ao longo de uma semana ou mês com concentração em um mesmo horário, enquanto a verticalidade demarca a frequência ao longo de um dia e de sua repetição por semanas ou meses. Embora a pioneira nesta estruturação tenha sido a extinta Excelsior, foi com a Globo que o modelo construiu de forma sólida os elos de cumplicidade com seu público, estabelecendo marcos temporais de referência no país pela chamada “hora do jornal” ou “hora da novela”. Além disso, enquanto nas demais emissoras a tela em branco em intervalos de programas ou em suas sucessões era freqüente, na tela Global, tudo era sons e imagens acompanhando o ritmo acelerado de um Brasil que se tornava cada vez mais eletrônico.

Em sua primeira década a emissora conseguiu consolidar o seu desenvolvimento como rede e obteve sólida audiência com sua “estética do grotesco” direcionada para as classes C e D. A expressão é usada por Muniz Sodré como representativa de programas de apelo popular, “significando uma singularíssima aliança simbólica da produção televisiva com os setores pobres ou excluídos do consumo nas ‘ilhas’ desenvolvidas do país (Rio e São Paulo)”⁶⁵. Para o autor, o grotesco é uma categoria, um *ethos* escatológico da cultura de massas nacional que abusava das aberrações e do caricatural em programas destinados a públicos de baixa renda. Especialmente, programas de auditório e de jornalismo policial invadiram os anos 1960, como o de Sílvio Santos, *Rainha por um dia* (TV Globo de 1968 a 1976); *O homem do sapato*

⁶⁴ MENDONÇA, Sônia. *Estado e economia no Brasil: opções de desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p.80.

⁶⁵ In: SODRÉ, Muniz. *O monopólio da fala*. Petrópolis, Vozes, 1984, p. 102. Cf. também. *A comunicação do grotesco*. Petrópolis: Vozes, 1978. Sobre a questão mais ampla desse popular caracterizado como grotesco, cf. Bakhtin, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

Branco, de Jacinto Figueira Júnior (TV Globo e TV Cultura); *Dercy de Verdade*, com Dercy Gonçalves (TV Globo); *Buzina do Chacrinha* (TV Globo); *002 contra o Crime* (Excelsior) e a *Cidade contra o crime* (Globo), entre tantos outros. Junto com eles, vidas íntimas sendo expostas ao lado de crimes brutais, um desfile de mendigos e deformidades físicas, cenas de dor e curandeirismo e todo um universo “caricato” daquilo que se convencionou chamar de “mal gosto popular”.

Uma questão hoje já revista, inclusive pelo próprio autor que, valendo-se de Bakhtin, passa a considerar o lado dialógico das manifestações populares em seu conflito com a ordem estabelecida⁶⁶. Os programas, antes considerados grotescos, passam então a serem refletidos também por seu lado de recriação de um mundo em particular, com suas festas, brincadeiras, dramas e encontros públicos. O que por outro lado, não descarta a sua reapropriação pela mídia para fins de competição mercadológica, onde o popular é transfigurado artificialmente como “popularesco”.

Já na década de 1970 o crescimento da Rede Globo apontava em direção a uma nova linha de programação de acordo com seu novo “o Padrão de Qualidade”. Um padrão de tratamento dos produtos culturais cuja “estética” diferenciou-se na competição pelo mercado. Diferença no “fazer televisão” marcada por uma enorme superioridade de base técnica e econômica em relação à concorrência e de uma centralidade tácita no projeto de integração nacional, pela consolidação dos aspectos constitutivos da identidade brasileira, nas esferas íntima, privada e pública.⁶⁷

Foi o período de retorno da facção militar castelista ao poder – mais precisamente em 1974, através de Ernesto Geisel – onde o país retomava, após uma década de generais da chamada “linha-dura”, uma institucionalização voltada para bases mais consensuais em torno da volta do país ao estado de direito. Era o início da distensão política que mostrou, em suas idas e vindas ao longo dos anos, o peso do esgotamento do próprio modelo econômico vigente. Procurando atender aos ventos de uma abertura “lenta, gradual e segura”, a emissora inovou em sua programação e em seu perene dueto de sucesso: a teledramaturgia e o telejornalismo.

Dentro do campo televisivo, os programas telejornalísticos especificamente foram ao longo dos anos 1960 marcados tanto pelo esforço no distanciamento de seu antigo formato, baseado em apresentações radiofônicas, quanto por sua afirmação no interior das programações das emissoras em meio à repressão imposta pelo regime militar. Eles foram muitos em enfoques diferenciados: do lendário *Repórter Esso* (TV Tupi) aos policiais *002 contra o Crime*

⁶⁶ SODRÉ, M & PAIVA R. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

⁶⁷ BUCCI, op.cit.p., 229.

(Tv Excelsior) e *Patrulha da Cidade* (TV Tupi), do sensacionalismo de *O Homem do Sapato Branco* (Tv Excelsior) e do *Quem tem medo da verdade* (Tv Record) aos patrióticos e ufanistas *Telex Consumidor* (TV Tupi) e *Amaral Neto, O Repórter* (TV Globo), dentre tantos outros. O movimento de expansão do gênero, contudo, teve em seu contraponto a “linha dura” de cerceamento do AI-5, fazendo decair, já na segunda metade desta década, o percentual de aparições dos programas jornalísticos por emissora, como demonstra Wanderley no quadro a seguir:

QUADRO I
Inserção de programas noticiosos - %

Inserção de programas noticiosos -%					
(Segunda metade década de 1960)					
Emissoras	1965	1966	1967	1968	1969
Excelsior	19,05	19,9	12,16	7,24	7,89
Globo	18,19	25,96	12,03	10,37	6,52
Tupi	21,21	13,79	14,81	14,67	7,81
Rio	16,16	18,58	15,62	13,43	20,34

Fonte: Wanderley, *op.cit.*, p.235.

Além do declínio na faixa de inserção dentro das emissoras, os programas jornalísticos, que apresentavam um posicionamento “menos dócil” ao projeto dos militares, foram senão devidamente realinhados, banidos de suas emissoras. Foi o caso do *Jornal da TV Excelsior*, que acabou por sair do ar em 1969, do *Jornal de Vanguarda* da TV Tupi em 1968, do *Titulares da Notícia* da TV Bandeirantes que, após reestruturação em 1968, acabou em meados de 1970 e do *Hora da Notícia* da TV Cultura, cuja repressão à equipe culminou mais tarde com a morte do jornalista Wladimir Herzog.

Paralelamente aos concorrentes, a história do telejornalismo da Rede Globo teve início com sua própria inauguração, em 26 de abril de 1965 através do programa *Tele Globo* e mais tarde, o *Ultranotícias*, para em 1966 surgir o *Jornal da Semana* e, logo após, o *Jornal de Verdade*.

Foi, porém, no espaço deixado pela perseguição da censura aos programas jornalísticos mais plurais e combativos, aliado a própria decadência econômica e de audiência de suas principais concorrentes - TV Tupi e TV Excelsior - que a Rede Globo alicerçou seu telejornalismo nos anos 1970, lançando via satélite para todo o Brasil, em 1969, o *Jornal*

Nacional. Os investimentos da emissora já em 1972 para a área de telejornalismo chegavam aos 42% de seu orçamento⁶⁸ e, em 1973, o número era ainda crescente:

(...) o telejornalismo ocupa pelo menos duas horas e meia diárias (em dezessete) da programação da Globo, em nove emissões jornalísticas (...) Mais de 50% do noticiário do *Jornal Nacional* passou a ser ilustrado por filmes ou recursos como mapas animados.(...) Há trinta minutos de filmes diários enviados pela CBS News com cobertura de cinco continentes, serviços de radiofotos e reportagens da AP, UPI e Reuters e dez de imagens via satélite por dia, da Eurovisão. (...) A Central Globo recebe notícias de todas as emissoras da Rede, através do sistema de microondas da Embratel.(...) O setor, no exercício de 1973, tem uma verba de 30 milhões de cruzeiros, duas vezes superior à de 1972.⁶⁹

Um dos grandes impactos do *Jornal Nacional* em relação aos concorrentes, em especial ao já consolidado *Repórter Esso*, da TV Tupi, foi a introdução do som direto que constituía as matérias testemunhais. Segundo o Diretor de Jornalismo de então, Armando Nogueira:

O *Repórter Esso* não tinha som direto porque saía embalado da redação do *Jornal do Brasil*, onde funcionava a United Press, distribuidora do noticiário tanto na época do rádio quanto na da televisão. Saía de lá pronto, era só colocar no ar. No nosso telejornal, além das imagens cobertas com áudio do locutor, inseríamos depoimentos, com voz direta, da pessoa falando.⁷⁰

Além do som direto, outras inovações tecnológicas vieram a dar diferencial não apenas ao *Jornal Nacional*, mas ao telejornalismo, como câmeras menores, mais leves e com gravação direta de som e imagem e a introdução da cor. No caso específico da Globo, já em 1976, suas equipes contavam com unidades portáteis que permitiam o envio de imagem e som do local do acontecimento para a emissora, sem a necessidade de revelação de filmes. Diminuindo o espaço entre a cobertura dos fatos e sua transmissão e consolidando um formato narrativo baseado na performance dos repórteres, que passaram a acumular as funções de produtores e apresentadores de suas matérias com coberturas in loco, a emissora lançou raízes perenes de seu telejornalismo no decorrer dos anos 1970. Nas palavras de Barbosa e Ribeiro:

⁶⁸ BORELLI, Sílvia & PRIOLLI, Gabriel. (org.) *A Deusa Ferida: por que a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência*. São Paulo: Summus, 2000, p.59.

⁶⁹ *Jornal Nacional*, 15 anos de história. *Op.cit.*

⁷⁰ Memória Globo, *op.cit.*,p.34.

A presença do repórter na cena do acontecimento, no Brasil ou no exterior, dava ao noticiário caráter testemunhal e, mais uma vez, imprimia credibilidade à narrativa do telejornal. Além disso, criava uma idéia de onipresença da Tv Globo, já que através de seus repórteres – organizados em redes de escritórios e afiliadas – a emissora se mostrava capaz de estar simultaneamente em diferentes regiões do Brasil e do mundo. Isso tinha como efeito a produção de uma aura de eficiência e poder, que até hoje é uma das grandes marcas – e um dos maiores patrimônios – da emissora.⁷¹

Um dos elos da credibilidade desse patrimônio foi a estruturação de seu telejornalismo internacional, com os escritórios de Nova York em 1973, Londres em 1974, em 1977 o de Paris e em 1982 o escritório de Washington. Internamente, a programação foi acrescida pela criação do *Globo Repórter*, *Fantástico*, *Amanhã*, *Bom dia São Paulo*, *Jornal da Globo*, *Painel* e *Jornal das Sete*. Uma melhor visualização do investimento da Globo no setor de jornalismo, nos anos 70, fica ainda explícito no próximo quadro, muito embora nota-se claramente que o gênero apenas recuperou seu espaço na emissora após o recrudescimento do regime militar em 1968:

QUADRO II
Gênero jornalístico por anos/Rede Globo

Anos	Gênero Jornalismo / TV Globo		
	Noticioso	Reportagem/ documentário	% Semana
1965	18,19	-	18,19
1966	25,96	0,96	26,92
1967	12,03	-	12,03
1968	10,37	-	10,37
1969	6,52	2,15	8,67
1970	5,55	1,85	7,40
1971	10,52	1,5	12,02
1974	19,56	3,61	23,17
1975	17,41	5,80	23,21
1979	14,19	4,93	19,12

1.3. O Globo Shell e o seu caboclo.

A trajetória do *Globo Repórter* tem início em fins dos anos 1960, quando o Diretor Geral da Globo, Walter Clark, convida o cineasta Paulo Gil Soares para que este dirigisse um documentário sobre a Amazônia. Uma experiência um tanto quanto traumatizante para o cineasta que vinha de premiações internacionais por conta de “Memórias do Cangaço”(1965). Paulo Gil além de ver seu filme sobre a Amazônia - que originalmente “visava a abordagem sobre seus mitos e realidades” – se transformar em um retalho de inserções comerciais para alavancar o governo daquele estado, amargou a espera de seis meses pelo pagamento do referido trabalho⁷².

Para além dos conflitos e entraves que marcaram esta primeira experiência, foram construídos laços de uma relação próspera da emissora com vários cineastas que formaram, em 1973, as bases de direção do *Globo Repórter*. Um novo convite foi feito a Paulo Gil, ainda em 1971, desta vez a partir de um trabalho conjunto com a produtora independente *Blimp Filmes* (de propriedade de Carlos Augusto Oliveira, irmão do Boni), para a produção de um documentário em comemoração a cidade de São Paulo. O sucesso alcançado com “*São Paulo – terra do amor*”, num momento de afirmação da Rede Globo, especialmente junto à centralidade do mercado cultural paulista, levou o publicitário João Carlos Magaldi (membro da direção da emissora) a sugerir o patrocínio de documentários sobre o Brasil à empresa petrolífera Shell, cuja conta publicitária era de sua responsabilidade. Assim foi criada a série *Globo Shell Especial*, com a empresa patrocinando um pacote de 24 programas, onde Paulo Gil, após dirigir três especiais (“Arte popular”, “Testemunho do Natal” e “Como come o brasileiro”), foi convidado a coordenar o projeto e a convocar novos cineastas para a equipe.

A primeira crítica da imprensa ao projeto *Globo Shell* como um todo, dava o tom da expectativa frustrada pela exibição do já citado documentário de Paulo Gil sobre a Amazônia. Em 18/11/1971, pelo *Jornal do Brasil*:

A transamazônica serviu de tema e apresentação da série de superdocumentários patrocinados pela Shell e produzidos pela Rede Globo. Para a realização desses filmes, idealizados e elaborados dentro da técnica cinematográfica, a televisão decidiu abrir as suas portas para a

Sob o ângulo estreitamente artístico, o filme não vai além de uma correção técnica, aceitável nas reportagens de Amaral Neto, mas insuficientes aos projetos de grande fôlego. Aparentemente a julgar pela visão do vídeo, não havia um roteiro que estabelecesse a priori o que deveria ser enfatizado nas filmagens e qual seria a linha adotada na montagem desse material.(...)⁷³

A crítica ao apontar a similitude desse primeiro documentário com as promoções de cunho oficialistas como no programa de Amaral Neto, expõe a expectativa em um novo formato e linha editorial para o gênero, com a entrada dos profissionais do cinema na televisão. Um diferencial que não tardaria a chegar, como o leitor verá mais adiante.

O programa aos poucos ganha impulso no contexto destes primeiros anos da década de 1970 e últimos do governo Médici, marcados por uma extremada repressão política responsável nos anos anteriores pelo fechamento de jornais e emissoras, recrudescendo a política de censura prévia aos meios de comunicação. As emissoras de televisão envolvidas no jogo da competitividade pela audiência, protagonizaram em meio a esses limites de repressão uma anedótica situação que para alguns foi a motivação final para a criação da série do *Globo Shell Especial*.

Segundo Walter Lima Júnior, um dos diretores responsáveis pelos primeiros programas do *Globo Shell*, tudo começou com uma mãe de santo que incorporava o espírito de Seu Sete, um Exu da Umbanda. Subindo no palco de Flávio Cavalcanti da TV Tupi e de Chacrinha, na Globo, dando passes ao lado de ex-cegos, ex-aleijados e ex-cancerosos que teriam sido curados pela entidade, a médium conseguiu protagonizar um dos mais tumultuados momentos da televisão nacional. Nas palavras de Walter Lima Júnior:

Um caboclo chamado Seu Sete da Lira do Delírio – de onde eu tirei o nome de um dos meus longas – apareceu dando passes nos programas do Flávio Cavalcanti, na TV Tupi e do Chacrinha, na Globo. Ficou meia hora em cada um. A primeira-dama, mulher do presidente Médici, viu aquilo e durante a exibição, entrou em transe. Você acredita que por causa disso os militares invadiram a Tupi e a Globo? Diziam que a TV estava uma baixaria, que não existiam programas culturais; ameaçaram até mudar a Lei de Telecomunicações. O produtor Paulo César Ferreira que trabalhava na Globo e tinha bons contatos com os militares propôs um programa na linha do especial que o Guga tinha feito sobre São Paulo. O Magaldi arrumou as coisas com a Shell e nasceu o *Globo Shell Especial*.⁷⁴

⁷³ Fonte: *Banco de Dados TV- Pesquisa* – Documento nº 42683.

⁷⁴ Entrevista feita por FORMAGGINI, gentilmente fornecida na íntegra. FORMAGGINI, Beth. *Catálogo do 7º Festival Internacional de Documentários É tudo verdade*, 2002.

Essa premissa é corroborada pelo próprio Paulo César Ferreira, em entrevista à *Folha de São Paulo* já em 1998, por ocasião do lançamento de seu livro “*Pilares Via Satélite – da Rádio Nacional à Rede Globo*”. A reportagem sob o título “*Livro devassa bastidores da Globo*”, traz no contraponto da afirmação de Paulo César de que, em reunião com o ministro das Comunicações Hygino Corsetti – após o episódio do “Seu Sete da Lira” – este teria pedido para a “TV educar o povo”, um depoimento de Boni (José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, ex-vice presidente da emissora). Boni desmente essa versão deliberadamente:

(...) Não houve pressão nenhuma para fazermos programas de qualidade. Houve pressão para que os programas ao vivo passassem para a responsabilidade das emissoras. Isso só atingiu os programas de auditório. Fomos obrigados a reduzir os programas ao vivo e aumentar os de videotape (...). Eu participei dessa reunião e esse episódio não ocorreu. O Paulo César não estava na reunião. Estávamos eu, o Walter Clark (diretor da Globo), o João Saad (TV Bandeirantes) e o Edmundo Monteiro (TV Tupi). A qualidade a que os militares se referiam era qualidade técnica. Eles queriam absolutamente Tv em cores, queriam que inaugurássemos na Festa da Uva em Caxias porque a filha do ministro ia desfilar, comemorando o aniversário da revolução. (...) Nós estávamos saindo do prejuízo e com as cores, tínhamos que investir.⁷⁵

Ao que pese o calor de conflitos e interesses onde ex-funcionários assumem versões divergentes sobre os bastidores da emissora, o episódio da mãe de santo e do “transe” na família presidencial levando à criação do *Globo Shell* evidentemente deve ser, senão relativizado, ao menos contextualizado frente a um movimento maior de disputas dentro do próprio setor televisivo. Momento em que a Rede Globo começou a estruturar o seu diferencial no mercado a partir da criação de seu “padrão de qualidade”. Como coloca Khel, “é bem provável que o incidente com a apresentação do Sete da Lira (...) não tenha sido o principal determinante da criação do *Globo Shell* e mais tarde do *Fantástico*, consolidando o que já vinha sendo a diretriz da emissora.”⁷⁶

Por detrás das escaladas apelativas entre as concorrentes, estava em jogo a luta pela audiência e pelos anunciantes, que se tornou ainda mais acirrada frente à necessidade de incorporação de novos públicos alvo, as chamadas faixas A e B, após uma década de investimentos exatamente na linha do “popularesco”. Soma-se a isso, a entrada de novos concorrentes no setor – mais precisamente, a Bandeirantes e a própria Globo, que nesse

⁷⁵ Folha de São Paulo, 18/05/1998 – Fonte: *Banco de Dados TV – Pesquisa* – Documento nº 38006.

⁷⁶ KHEL, Maria Rita & SIMÕES, Imaná. *Um país no ar: a história da TV brasileira em três canais*. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1986, p.249.

momento já se consolidava - lembrando que a disputa pela hegemonia da área esteve até então dividida apenas entre a TV Tupi, a Record e a TV Excelsior. E ainda, a queda de receitas das emissoras pioneiras motivada dentre inúmeras razões políticas e administrativas, também pela crise econômica que se agravava no país. Ao que pese possíveis pressões político-ideológicas frente ao episódio, esses são fatores fundamentais a serem levados em conta junto aos novos rumos que passaram a ser delineados para o setor no decorrer dos anos 1970.

A criação do *Globo Shell* na contrapartida da “baixaria” denunciada pelos militares, trouxe pelo discurso da própria emissora em seu primeiro Boletim de Divulgação a idéia inicial de uma série que deveria convergir com o discurso patriótico do progresso rumo às riquezas e à tecnologia, bem ao gosto da propaganda militar. O *Globo Shell Especial* de acordo com o documento, representava um

“(...) documentário jornalístico abordando os temas mais importantes para o Brasil. O primeiro apresentará um documentário completo sobre a Transamazônica, dirigido por Hélio Pólito – em transmissão simultânea para Rio, Belo Horizonte e Brasília e mostrará o desbravamento de um novo país com as imagens de uma das maiores obras de todos os tempos. O passado, o presente e o futuro da Amazônia, uma das regiões mais ricas do mundo, serão focalizados com a mais moderna técnica de televisão. O programa tratará de outros temas de interesse para a comunidade como: turismo, alimentação, saúde, educação, cinema brasileiro, Projeto Rondon, arquitetura e urbanismo, comunicação e música popular. Todos focalizados com a mais moderna técnica de comunicação audiovisual, pois, a maior preocupação da Rede Globo é com a qualidade dos documentários.”⁷⁷

Para além do boletim e do dirigismo de sua apologia aos projetos militares de desenvolvimento social, o programa com veiculação mensal no horário das 23:00 horas mostrou-se um sucesso de crítica e de público. Dentre seus vários filmes, cito “*O Negro na cultura brasileira*” (1971) de Paulo Gil; “*Festas e danças populares*” (1972) de Guga de Oliveira; “*Arquitetura, a transformação do espaço*” (1972) de Walter Lima Júnior; “*Semana de arte moderna*” (1972) de Geraldo Sarno, entre outros.

Apesar da repercussão, a Shell desistiu do projeto que saiu do ar ainda em 1972. Após três meses de férias forçadas, Paulo Gil motivado pela repercussão que os noticiários estavam dando à Guerra do Vietnã sugeriu e acabou produzindo, em parceria com Humberto Vieira, responsável pela linha do jornalismo internacional do Jornal da Globo, o documentário “*Vietnã, o preço da paz*”. Um trabalho que logo teve sua estréia marcada pelos censores que

⁷⁷ Boletim de Divulgação. TV Globo, novembro de 1971.

consideraram sua abordagem de origem duvidosa, com uma certa “visão comunista da guerra”.⁷⁸ Levado ao ar no mesmo horário em que era exibido o *Globo Shell*, o documentário inaugurou um texto de revista investigativa, uma primorosa seleção de material de arquivos aliada com entrevistas inéditas e uma direção com equipamentos e olhar cinematográficos.

A partir desse momento, foram dados os primeiros passos institucionais para a entrada na programação da emissora de um novo formato telejornalístico, o *Globo Repórter*, que subvertendo o oficialismo do telejornalismo global, mostrou-se em seus primeiros anos, não raro, um espaço privilegiado de crítica social.

Em menos de um ano após sua estréia, em 1973, o programa veiculado de início às onze horas da noite, ganhou o espaço nobre das nove horas e o prêmio da Associação de Críticos de Arte do Estado de São Paulo como o melhor programa jornalístico da televisão brasileira. O artigo da mídia especializada assinado por Artur da Távola, sob o título “*Globo Repórter em horário nobre é vitória do telejornalismo*” (09/10/1974), ilustra a forte tendência do gênero neste momento e o lugar que o programa começava a ocupar :

Se a década de 60 ficará para a história na televisão brasileira como a da telenovela, a de 70 será a do telejornalismo. Nela ocorre o mesmo que aconteceu na passada com a telenovela: melhoria técnica, criação de um mercado, aprofundamento da expressão, presença de profissionais de primeira, desenvolvimento técnico e tecnológico.(...) Agora um fato novo vem demonstrar que não estou longe da realidade: o Globo Repórter passou a ser programa de horário nobre, entrando ao ar às nove da noite e não mais às onze como ocorria antes.(...) A ida de programas puramente jornalísticos para o horário nobre é a prova de que essa tendência, por mim apontada há muito tempo (leitor por testemunha), já se cristaliza na forma de programas reais e no ar. É isso aí: este é o caminho, pois telejornalismo é cultura: das melhores que pode veicular a televisão.

Num primeiro momento, houve a intenção de adaptar a proposta do programa ao modelo do americano *Sixty Minutes*, uma espécie de revista eletrônica de variedades A investida defendida por José Bonifácio de Oliveira - o Boni – levou ao ar experiências com programas de 43 minutos úteis, com quatro intervalos comerciais e com o mínimo de quatro temas diferenciados.

Se por um lado a diversidade temática ajudou a consolidar selos específicos para o programa (GR Ciência, GR Documento, GR Atualidades, GR Pesquisa, GR Artes e GR

⁷⁸ O respaldo que Gil possuía e que o deixou numa situação menos comprometedoras naquele momento foi o fato de parte do material utilizado ter sido doado pela embaixada americana. Além disso, Gil relata que o próprio Roberto Marinho chegou a pedir a reprise do documentário em atendimento ao Marechal Odílio Dinis, que pretendia “reforçar” a educação de netos que fariam o vestibular na ocasião.

Especiais), por outro, a resistência da equipe fez com que o número de temas/programa caísse gradativamente ao longo dos meses, até que se chegou novamente ao formato de um único tema por programa. Deixando para trás a idéia do programa americano, que na prática não encontrou respaldo no campo interno do programa, consolidou-se a influência do enfoque pioneiro dos filmes do *Globo Shell*, de onde, afinal, vieram a maioria destes profissionais.



O logotipo do *Globo Repórter* foi visto pela primeira vez em abril de 1973 em caráter experimental para quatro meses depois estrear oficialmente em todo o Brasil com o especial “*Os Intocáveis*”, sobre a seleção brasileira. Por detrás deste e de todos os outros programas, com suas reportagens e seus documentários, homens construindo mensagens dentro de uma indústria cultural.

Organizados em equipes pequenas e trabalhando de forma isolada do setor jornalístico da Globo - apesar da submissão, desde 1974, ao Departamento de Jornalismo da emissora, na figura de seu diretor, Armando Nogueira – estes sujeitos dividiram-se em três núcleos.

Em São Paulo, formou-se a equipe de João Batista de Andrade e Fernando Pacheco Jordão enquanto, no Rio, Paulo Gil Soares – que assumiu a direção geral do programa – reuniu nomes como, por exemplo, Washington Novaes, Walter Lima Jr., Eduardo Coutinho. Paralelamente, a produtora independente *Blimp Filmes*, responsável pelos primeiros programas da *Globo Shell*, vendeu um pacote de filmes para a emissora, permitindo a contratação de uma equipe fixa que também passou a fazer parte do programa, com um elenco formado, dentre outros, por Maurice Capovilla, Sylvio Back, Leon Hirszman e Hermano Penna.

A expressividade desses sujeitos foi marcante para a produção cultural levada ao ar pelo *Globo Repórter* dos anos 1970. Os capítulos que se seguem tratarão não apenas da análise dos programas levados ao ar, mas do “lugar de fala” dos sujeitos que construíram a história do *Globo Repórter* no recorte de tempo entre 1973 a 1985, onde utilizo especialmente do conceito de *habitus* proposto por Pierre Bourdieu.

Além disso, o leitor encontrará um mapeamento do mundo da produção do programa através dos depoimentos de vários de seus diretores, além de fontes biográficas e dos bancos de memória da televisão e do cinema nacionais. Para Stuart Hall, o momento da *produção* para além de ser o início do circuito onde se constrói a mensagem televisiva, é o espaço onde são permanentemente construídos os referenciais práticos da rotina de trabalho, do conhecimento institucional, dos conceitos profissionais e das habilidades técnicas de suas equipes.

Algo que converge para o que Bourdieu caracteriza como o espaço do *habitus profissional*, que, de maneira geral, refere-se à rede comum da prática de sujeitos que viveram nas mesmas condições sociais de existência profissional. Ou seja, é onde se pode mapear princípios geradores de práticas distintas e distintivas decorrentes de uma percepção comum de mundo socialmente interiorizada ao longo de trajetórias no mesmo universo⁷⁹. O que envolve não apenas o que há de preferencialmente pragmático nas rotinas da produção profissional dos sujeitos, mas sua dinâmica interna, a própria relação dos agentes entre si, seja no sentido de manutenção ou de transformação desse campo de atuação.

Hall ainda enfatiza que embora as estruturas de produção da televisão originem os discursos televisivos, elas não constituem um sistema fechado, muito pelo contrário: elas tiram “assuntos, tratamentos, agendas, eventos, equipes, imagens de audiência, ‘definições da situação’ de outras fontes dentro da estrutura sociocultural e política mais ampla da qual são uma parte diferenciada”⁸⁰. É neste sentido que o autor coloca a *circulação* e a *recepção* como momentos do processo de produção da televisão, reincorporados via uma série de feedbacks indiretos estruturados no corpo do próprio processo de produção. Apesar de não serem idênticas, estão relacionadas, apresentando-se como momentos diferenciados dentro da totalidade formada pelas relações sociais do processo midiático.

Nesta perspectiva, a *recepção* não encerra o momento de “transmissão” do conteúdo televisivo, mas abre a porta de *mediações* nas quais os bens simbólicos são “re-significados” pelos sujeitos, transitando num processo ininterrupto de codificação/decodificação onde os vários agentes sociais são, ao mesmo tempo, consumidores e produtores dos meios de comunicação⁸¹. Como também propõe Bourdieu⁸², trata-se de abordar os processos de

⁷⁹ BOURDIEU, P. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Oeiras: Celta Editora, 1997, p.9.

⁸⁰ HALL, op.cit.p.389-390.

⁸¹ Hall chega a delinear momentos distintos de mediações onde a recepção da mensagem pode seguir a *padrões dominantes*, convergindo com os interesses em princípio estabelecidos pelos produtores; a *padrões negociados*, onde aceita-se alguns significados já existentes, mas atribuindo-lhes outros tantos e opositores, onde o indivíduo interpreta a mensagem em sentido oposto ao que foi conferido em sua origem. In: HALL, op.cit. p.400-402.

⁸² Para Bourdieu, as representações dos indivíduos “variam segundo sua posição (e os interesses que estão associados a ela) e segundo seu *habitus*, como sistema de esquemas de percepção e apreciação, como estruturas

individualização das mensagens a partir das determinações de condições ativas de recepção, bem como dos esquemas prévios estabelecidos pela posse e distribuição necessariamente desigual do capital cultural relativo dentro de um sistema capitalista.

Assim, mesmo que de forma apenas pontual, dada a diversidade de metodologias utilizadas pelo IBOPE, a pesquisa perseguirá alguns momentos de feedback desse processo através de suas estatísticas programáticas. Por outro lado, será feita a bordagem de fontes históricas da mídia impressa relacionada à crítica específica de televisão e do próprio programa.

Para longe da pretensão de uma pesquisa que envolva a análise dos campos da produção e da recepção do programa, pretendo, contudo, não perder de vista as pontes de interseção dessas esferas que, apesar de demarcarem momentos distintos, exercem laços complexos e concretos junto à construção do conteúdo produzido. Ao mesmo tempo, contudo, tomando o cuidado de não atribuir a essas etapas um encadeamento lógico de interdependência direta neste circuito, como se à priori estas instâncias garantissem sua presença na forma-mensagem a ser analisada.

cognitivas e avaliatórias que eles adquirem através da experiência durável de uma posição do mundo social”. In: BOURDIEU, P. *Coisas Ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.158.

2 GLOBO REPÓRTER NOS ANOS 1970: BRASILIDADE MILITANTE

Falar sobre os primeiros anos do programa é abordar o processo de rememoração das personagens que construíram sua história a partir de seus “lugares de fala” ou ainda, a partir das condições sociais, políticas e culturais que sedimentaram suas experiências de vida. Em uma palavra, aquelas que ajudaram a formar o *habitus* de cada um. A noção de *habitus* é definida por Bourdieu como

um sistema de disposições duráveis e transferíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, apreciações e ações e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas (...)⁸³.

O conceito oferece assim o auxílio da apreensão de uma certa tendência no comportamento, nos gostos e preferências de indivíduos e ou/grupos provenientes de uma mesma experiência social, permitindo a análise de parte do princípio de disposições práticas dos mesmos, que poderiam ser interpretadas de forma difusa. É necessário se destacar, contudo, que o *habitus* não é o reflexo de uma ordem social funcionando pela lógica reprodutivista, ao contrário, ele constitui-se pelas estratégias e práticas objetivas e também subjetivas nas quais e pelas quais os sujeitos reagem, inovam, adaptam-se e contribuem no fazer história⁸⁴.

Um processo que ao se tornar objeto de pesquisa impõe determinações próprias relativas à construção da memória, ou seja, a forma como esses sujeitos reconstruem de forma particular esse passado, essa história por eles vivenciada. Seja neste capítulo onde são abordados depoimentos dos cineastas dentro do programa dos anos 1970, ou mais adiante, a partir da análise do grupo de jornalistas que passou a integrar a sua produção na virada dos anos 1980, é preciso salientar que a memória de um grupo está associada à construção de sua identidade. É essa busca da identidade no passado que faz um determinado grupo produzir sua memória. Nesta direção, a memória é um ato marcado pelas múltiplas determinações do presente, ou ainda, é um pensar do presente sobre o passado.

⁸³ BOURDIEU, P. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

⁸⁴ Sobre as críticas ao possível caráter reprodutivista do conceito de *habitus* e ao contraponto feito por Bourdieu, cf. BOURDIEU, *Coisas Ditas...* pp 9-49.

Segundo Cardoso, o presente depende muito do passado, “mas a retenção e a reconstrução do passado se dão no presente e nele estão ancoradas, pelo qual, entre outras conseqüências existirão sempre, simultaneamente, memórias herdadas e memórias inventadas”⁸⁵. Quando o historiador fala da preponderância do presente na busca de uma memória / identidade coletiva, o que está em equação são os interesses dos sujeitos sociais do presente que, em disputa, tentam, através de uma seleção dos fatos passados, reconstruir uma referência social que legitime suas intenções a partir de uma certa “matriz” de inteligibilidade. Nessa engenharia do passado, como destaca Le Goff, as lembranças e os esquecimentos são reveladores dos mecanismos de construção da memória. Mais que lembrar ou esquecer, o resultado da operação memorialística, é fazer lembrar ou fazer esquecer. O teórico chama a atenção para o fato de que as entrevistas de história oral, assim como qualquer outra fonte histórica, se constituírem antes de tudo, como “documento-monumento”, resultando do “esforço das sociedades históricas para impor ao futuro, voluntária ou involuntariamente - determinada imagem de si próprias (...)”.⁸⁶

É, portanto, a partir dessas premissas de construção da memória que os depoimentos que se seguem ajudam a constituir a história do Globo Repórter. São registros que evocando um passado comum, reconstróem, a luz do presente, os caminhos de consolidação de suas próprias identidades.

2.1 Cineastas na TV

Mas antes de deixar esses atores construírem uma história do Globo Repórter, a partir da ação memorialística de cada um, convém mapear as suas trajetórias, particularizando sua condição e posição de classe⁸⁷, o que ajuda a compreender o papel desses agentes na constituição do programa e, mais do que isso, indica os elos em comum entre eles e que os permitiram ocupar lugar no núcleo dirigente do programa.

Assim, o quadro a seguir destaca alguns dos principais sujeitos que fizeram parte dos três núcleos de direção do *Globo Repórter*, de sua inauguração na emissora aos primeiros anos da década de 1980:

⁸⁵ CARDOSO, Tempo e História. In: www.historia.uff.br/artigos/cardoso.tempo.pdf (acesso em 07/09/2005).

⁸⁶ LE GOFF. Memória. In: ROMANO, R (diretor) Memória-História. Enciclopédia Einaudi 1. Imprensa Nacional/Casa da Moeda.1984. p.13.

⁸⁷ BOURDIEU, op.cit.

QUADRO III
Diretores do Globo Repórter 1973-1983 ⁸⁸:

NOMES	ORIGEM/FORMAÇÃO PROFISSIONAL	PERÍODO ATUAÇÃO NO GLOBO REPORTER	INSERÇÃO NO MERCADO APÓS A SAÍDA DO GLOBO REPÓRTER
PAULO GIL SOARES (Diretor Geral do programa de sua origem até 1983)	Natural de Salvador, 1935. Integrante do Cinema Novo, trabalhando junto com Glauber Rocha em “Deus e o Diabo na Terra do Sol”; crítico de cinema, diretor e roteirista. De 1969 à 1970, dirige uma série de documentários sobre o Nordeste brasileiro para o produtor Thomas Farkas – A Caravana Farkas.	1971*(Globo e Shell) a 1983	Permanece na emissora, integrando a equipe que levaria ao ar a minissérie “Anarquistas, graças a Deus”. Aposenta-se como diretor da Divisão de Projetos Comunitários Especiais da Rede Globo.
WALTER LIMA JÚNIOR	Natural de Niterói, 1938. Entra para a faculdade de Direito na mesma cidade em 1958, escrevendo ainda para jornais como O Diário do Povo, Correio da Manhã e Tribuna da Imprensa. Em 1960, é admitido assessor técnico na Cinemateca do MAM-RJ. Faz assistência de direção p/Glauber Rocha e Adolfo Celi. Filma “Menino de Engenho” em 1965 e “Brasil ano 2000” em 1968, voltando de Berlim com a premiação do Urso de Prata. No ano seguinte filma “Na Boca do Lixo”, sendo preso pelo regime militar por cerca de 50 dias.	1972 (Globo Shell) à 1986.	Continua sua carreira de diretor seja de forma independente, seja na produção de minisséries e documentários junto a emissoras como a Bandeirantes e a própria Globo. Em 1999, ganha o prêmio Cinema d’Avennire no Festival de Veneza com “A ostra e o vento”. Em 2000 escreve o roteiro de “Os desafinados” e dirige a campanha de TV da candidata Marta Suplicy à prefeitura de São Paulo, sendo homenageado no mesmo ano com o documentário “Walter.doc” e com a retrospectiva “Inocência e delírio”, no CCBB.
MAURICE	Natural de Valinhos, SP, 1936. Bacharel em Teoria Literária. Desde 1962 começa a escrever sobre cinema em jornais e revistas de São Paulo. Estagia	Primeira	Cria Núcleos Especiais na

⁸⁸ Fonte: As informações do quadro foram retiradas de fontes diversas, passando por relatos biográficos, revistas especializadas em televisão/ telejornalismo, páginas eletrônicas privadas e de organizações sobre a memória da televisão e do cinema nacionais, além de dados obtidos pela Rede Globo através do projeto de suporte à pesquisa, “Globo e Universidade”, onde agradeço em especial a colaboração de sua coordenadora, Alessandra Oberling.

CAPOVILLA	em 1963 no Instituto de Cinematografia da Universidade Federal do Litoral, em Santa Fé, Argentina. Em 1964, produz “Meninos do Tietê” que representou o país no Festival dos Povos de Florença. Integrante da Caravana Farkas, produz ainda “Subterrâneos do Futebol”, “Esportes do Brasil”, o longa metragem de ficção “Bebel” e “O Profeta da Fome”.	metade da década de 1970.	Rede Manchete e Rede Bandeirantes onde realiza novelas, musicais e séries televisivas. Dirige o Instituto Dragão do mar de Arte e Indústria Audiovisual do Ceará entre 1996-99. Destaque para o filme “Harmada” em 2004.
HERMANO PENNA	Cearense, nascido em 1945, passa a juventude na Bahia, onde estuda no Colégio Central e participa da reorganização do partido comunista no pós 64. Dedicar-se a artes plásticas, pintura e poesia até ir para Brasília onde começa a produzir seus primeiros filmes dentro da universidade. Já em São Paulo, trabalha como assistente de direção em O Profeta da Fome (1969, de Maurice Capovilla) e em Gamal, o delírio do sexo (1970, de João Batista de Andrade). Em 1974, passa a fazer parte da equipe da Blimp Filmes produzindo vários filmes para o Globo Repórter.	De 1974 a 1978	Dirige em 1983 seu primeiro longa-metragem, o premiado “Sargento Getúlio” (melhor diretor no Festival de Locarno, Suíça e melhor filme em Gramado). Em 1987, filma “Fronteira das Almas” (baseado em romance de João Ubaldo Ribeiro) e em 2000, “Mário”.
EDUARDO COUTINHO	Natural de São Paulo, capital, 1933. Cursa faculdade de Direito, e atua como crítico de cinema e teatro em vários jornais. Revisor e copidesque da revista Visão (1954-1957), segue para a França, estudando no Institut Études Cinématographiques, passando também neste período por experiências teatrais. De volta ao Brasil em 1960, integra-se ao CPC da UNE, produzindo filmes e documentários. Propõe na ocasião um longa metragem sobre a vida de João Pedro Teixeira (líder de ligas camponesas assassinado), dando início ao projeto “Cabra Marcado para Morrer”, ainda na versão ficção.	1975 a 1984.	Passa a dedicar-se à produção de documentários em vídeo, além de roteiros de séries para a TV Manchete. São destaque em sua produção: 1984: Cabra marcado para morrer 1987: Santa Marta: duas semanas no morro 1989: O Jogo da Vida 1991: O fio da memória 1992: Boca do Lixo 1994: Os Romeiros do Padre Cícero 1999: Santo Forte 2000: Babilônia 2000 2002: Edifício Master

	<p>Com as filmagens duramente interrompidas pelos militares, o cineasta integra-se a outros projetos no campo da ficção: “Dona Flor e seus dois maridos”, de Bruno Barreto; “A Falecida” e “Garota de Ipanema” de Leon Hirszman, “Faustão” onde atua como diretor, entre outros.</p> <p>Atuou no Jornal do Brasil, para em 1975 aceitar o segundo convite da Globo (o primeiro tinha sido para atuar no Jornal Nacional), desta vez p/ o RG.</p>		
<p>JOÃO BATISTA DE ANDRADE</p>	<p>Natural de Ituiutaba, MG, formase pela Escola Politécnica de São Paulo, onde inicia sua experiência com cinema (Grupo Kuatro). Militante do PCB. Como repórter especial do programa “Hora da Notícia”, pela TV Cultura de São Paulo, João Batista trabalha com os jornalistas Fernando Pacheco Jordão (que também entregaria a equipe do Globo Repórter, anos mais tarde) e Wladimir Herzog. Dentre suas produções nos anos 60/70, destacam-se, “A Eterna Esperança”, “Paulicéia Fantástica” ambos, co-dirigidos com Jean-Claude Bernadet e “Gamal”.</p>	<p>1974 ao final de 1978</p>	<p>Continua atuando na produção de filmes e documentários, com destaque para “O homem que virou suco (1981), “O país dos tenentes (1987), “O cego que gritava luz” (1996), “O Tronco” (1999), “Vlado” (2007) entre outros. Publicou ainda os livros “Um olé em Deus” pela Scipione, “Portal dos Sonhos pela Ufscar, além de “O povo fala: um cineasta na área de jornalismo da tv brasileira”, pela Editora Senac.</p>
<p>RENATO TAPAJÓS</p>	<p>Natural de Belém do Pará, cursa a escola Politécnica de São Paulo, onde se integra ao Grupo 4 de cinema. Faz um ano de curso na Escola de Arte Dramática e entra para o grêmio da faculdade de Filosofia da USP, trabalhando com produção/divulgação cinematográfica. Com seu primeiro documentário, “Vila da Barca”, ganh014Cgrêm</p>		

O quadro mostra um conjunto de atores que, em sua maioria, teve várias experiências compartilhadas. Para além dos diretores elencados, vários outros poderiam ser aqui citados como Gregório Bacic, Geraldo Sarno, Guga de Oliveira, Alberto Salva e Leon Hirszman. Sem mencionar ainda profissionais como Fernando Pacheco Jordão e Washington Novaes, provenientes do jornalismo escrito; câmeras como Dib Lufti com sua experiência antológica junto ao Cinema Novo; editores e repórteres como Eloí Calage e Mário Pagés, com passagem pela fase áurea da empresa cinematográfica Vera Cruz; Wilson Bruno, Valdir Barreto e Mário Murakami, que levaram para o Globo Repórter a experiência da publicidade e da montagem de cinema e, entre tantos outros, Ricardo Fernandes, que completava o acabamento dos programas no VT.

Nada mais significativo para definir a posição desse grupo, do que o depoimento de Paulo Gil, diretor geral do programa de 1973 até o início de 1982:

O Globo Repórter tinha em sua equipe pessoas que tinham feito jornalismo, tinham feito cinema, alguns tinham publicado livros, todos foram ratos de cinemateca, todos tinham uma formação humanista acentuada, alguns haviam passado pelos Centros de Cultura Popular da UNE, alguns tinham sido vítimas da perseguição política da ditadura militar, tinham passado pela experiência da prisão política, todos acreditavam fortemente na cultura brasileira, portanto claro que se tinha uma ideologia e todos trabalham com isso também. Em termos da ditadura militar nós tínhamos um programa forte e conceituado, era necessário usar todas as maneiras de burlar a censura. E aí a favor da Globo: quando a gente conseguia a Globo ficava feliz. Alguns chiavam. Mas havia uma alegria-preocupada, mas alegria.⁸⁹

O depoimento ajuda a balizar os caminhos de uma geração de profissionais que se formou na década de 1950. O panorama de um mundo marcado pelo desenvolvimento capitalista em meio ao início da guerra fria, onde internamente presenciava-se uma sociedade de classes cada vez mais complexa e regradada por discrepantes diferenças sociais, fez parte da produção intelectual deste momento repensar os parâmetros identitários da nação na direção de uma alternativa para os países de “Terceiro Mundo”.

Provenientes das frações médias urbanas e com acesso a instrução superior (como exemplos, Lima Jr. e Coutinho em Direito - curso que naquele momento possuía cadeiras de habilitação ao exercício jornalístico; Capovilla em Literatura; Andrade e Tapajós na Escola

⁸⁹ Entrevista feita por Paula Muniz, filha do diretor em questão e publicada In: MUNIZ, Paula. Globo Repórter: os cineastas na televisão/ publicação eletrônica: <http://www.mnemocine.com.Br/aruanda/paulogil1.htm>. Acesso em 23/07/2004.

Politécnica de São Paulo), os primeiros sujeitos do núcleo formador do programa compartilharam ainda um outro ponto de confluência integrador: o cinema.

O trabalho de Ridenti em seu livro *Em busca do povo brasileiro*, recuperando exatamente a cultura política nos anos 1960/70, ou ainda “do CPC à era da TV”, deixa expresso em ricas passagens como o Cinema Novo se constituiu como um pólo imantador para artistas e intelectuais de esquerda de várias áreas, parecendo ser “o melhor veículo para refletir sobre e intervir na realidade brasileira”⁹⁰.

Já Moraes ao analisar a imprensa comunista neste período, sublinha que

“os críticos e cineastas do PCB se empenharam na regulamentação, em moldes democráticos, das atividades cinematográficas no país. A bandeira desfraldada em congressos no Rio e em São Paulo, mobilizou artistas e técnicos pela consolidação do cinema brasileiro. Desse esforço resultaram mediadas legais que ao menos atenuaram a supremacia (até hoje vigente) dos conglomerados norte-americanos no mercado. Deve-se assinalar também que a pregação do PCB, influenciada esteticamente pelo neo-realismo italiano, foi decisiva à renovação do cinema brasileiro. Renovação a um só tempo temática, lingüística, estilística e estética, estimulando as novas gerações de cineastas a investigarem artisticamente o nosso cotidiano. O cume desse processo foi, como sabemos, o Cinema Novo.”⁹¹

No caso específico do cinema documentário, gênero que o grupo levou para o Globo Repórter, pode-se dizer que, no transcorrer dos anos 1950, houve um divisor de águas entre uma tradição de documentários de caráter mais informativo e pedagógico e uma nova geração que surgiu dos caminhos dos primeiros curtas-metragens do Cinema Novo, influenciado sobremaneira, como destaca Moraes, pelo neo-realismo italiano⁹² e sua busca pela representação da realidade social como veículo estético-ideológico de resistência. Segundo Bernardet, foi nesse momento que o documentário deixou de ser “a sala de espera do

⁹⁰ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p.93.

⁹¹ MORAES, Dênis. *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, p.184.

⁹² Apenas para situar o leitor, apresentamos a seguir uma breve conceituação do que alguns autores classificam como neo-realismo italiano. Não temos a pretensão de caracterizar e discutir criticamente a temática, até porque não é objeto dessa pesquisa. Apesar do neo-realismo italiano não demarcar uma fronteira exata, pode-se dizer que seu impulso vem com o final da Segunda Grande Guerra e o processo de “libertação” italiana do julgo fascista. De forma mais geral, sua proposta baseava-se na representação “objetiva” da realidade como forma de comprometimento político frente as ideologias morais e totalitárias do regime de então. Com o objetivo de apresentar a realidade do “povo”, grande parte de suas produções passou a filmar favelas, vilas de pescadores, homens simples do campo das cidades numa lógica maior de exposição dos problemas sociais. A esse respeito, cf. FABRIS, Maria Rosária. *O neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996 e BERNARDET, Jean Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

longa-metragem ou a compensação de quem não conseguia produções mais importantes”. A consolidação da mudança do formato clássico⁹³ para o moderno documentário veio exatamente neste contexto onde tão importante quanto a abordagem da problemática social era a busca de possibilidades para sua transformação através da produção cultural.⁹⁴

Maurice Capovilla, em artigo para a Revista Brasileira datado de 1962, afirmava que o Cinema Novo era

fruto das súbitas mudanças estruturais de nossa realidade. Indiretamente, tudo deve ter influenciado, desde a mudança de nossa política exterior até a implantação de nossa artificial indústria automobilística (...) incluindo (...) o surgimento de núcleos agrários de reivindicação, isto é, as Ligas Camponesas, a politização do povo em evolução e principalmente a revolução cubana.⁹⁵

O trecho é elucidativo da trajetória de engajamento político em que todos eles estiveram direta ou indiretamente ligados. Renato Tapajós e João Batista de Andrade são exemplos claros. Ajudaram a formar dentro da Faculdade de Filosofia da Escola Politécnica de São Paulo o grupo Quatro de Teatro, que teve na maioria dos seus integrantes uma vinculação política estreita com organizações populares e partidos clandestinos. Especialmente os CPC's (Centros Populares de Cultura) e o PCB (Partido Comunista Brasileiro) foram responsáveis por boa parte dos filmes e documentários que esse e outros grupos produziram entre os anos 1950 e início dos anos 1960. Considerada uma das escolas mais politizadas de São Paulo, a Faculdade de Filosofia da Poli abrigava um embate ideológico permanente onde além do PCB havia a Polop (Política Operária) da qual fizeram parte, dentre outros, os irmãos Éder e Emir Sader.

Renato Tapajós, após o golpe militar, dirigiu com a assistência de Andrade o filme *Universidade em crise* e o premiado documentário *Vila da Barca* (Festival de Leipzig), em 1968, para ser, no ano seguinte, preso por participação na luta armada. João Batista de Andrade, por sua vez, para além de suas produções cinematográficas (*A Eterna Esperança* e *Paulicéia Fantástica*, ambos dirigidos ao lado de Bernadet e Gamal) ao lado do já nominalmente citado Fernando Pacheco Jordão, traçou caminhos expressivos no espaço jornalístico. Ambos foram colegas de redação do combativo programa a *Hora da Notícia*, da TV Cultura de São Paulo, junto com Wladimir Herzog, morto anos depois pelos militares.

⁹³ No Brasil, até a década de 1950 os chamados documentários “clássicos” eram majoritariamente financiados por empresas, instituições privadas e públicas, sendo a “Era Vargas” um marco significativo em sua trajetória de filmes “oficialistas”.

⁹⁴ BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo:Brasiliense, 1985.

⁹⁵ CAPOVILLA, Maurice. “Cinema Novo”. *Revista Brasileira*. São Paulo, nº 41 p.182-186, maio/junho 1962, apud RIDENTI, op.cit, p.86.

Em entrevista, João Batista de Andrade rememorou da seguinte forma seus caminhos rumo ao cinema nacional:

Vou começar dizendo que sou mineiro e como mineiro sou um migrante em São Paulo (...). Vim para cá sem conhecer ninguém. Família de classe média baixa, sustentado pela mãe que era professora, com salário de professora e de repente me defrontei com uma cidade grande, um São Paulo que foi fundamental para a minha formação. Não sei se foi bom ou se foi fatal. Eu vim para cá e tive que viver esse confronto de uma pessoa formada no interior. Eu era muito inquieto, questionador demais e também uma pessoa com uma tendência a um sofrimento interior muito grande. Então a cidade foi um desafio imenso. Essa inquietação foi tanto para a cultura quanto para a política. Eu fui dirigente estudantil e aí o golpe de 64 me pegou no último ano de engenharia e eu tive que abandonar a escola. Não terminei a escola porque eu era diretor da União Estadual dos Estudantes. Mas já na universidade nós tínhamos um grupo literário e um grupo de cinema, o Grupo Quatro.(...) Eu me preparei na juventude quando eu fiz universidade para viver num país socialista, esta é a verdade. E aí veio a ditadura. Eu tenho uma verdadeira ojeriza a ditadura e a tudo o que ela fez tanto pra sociedade de uma forma geral quanto para a minha vida pessoal (...). E o cinema entrou para a minha vida dessa maneira, com essa carga pessoal, política e também com perdas. O que faz com que na carreira eu tenha uma dualidade muito grande entre a lucidez, a racionalidade mas também uma loucura pessoal de revolta contra a ditadura militar, que era o meu alvo preferido. Sempre foi.⁹⁶

Outro cineasta companheiro de João Batista de Andrade no *Globo Repórter*, só que através do núcleo da *Blimp Filmes* foi Hermano Penna. Da mesma forma que o depoimento de Andrade destaca a forte tendência de esquerda unindo cinema e política, Hermano Penna - nascido cearense e feito cineasta também na cidade de São Paulo - passou os anos 1950 em Salvador e descreveu-me da seguinte forma as referências de sua geração:

A formação da esquerda baiana da minha geração, ela era muito libertária. Veio através de Sartre e do existencialismo e também do marxismo. Mas um marxismo muito mais cético do que compromissado realmente com as tarefas revolucionárias. Nós éramos comunistas sartreanos empolgados com a revolução cubana. Depois de 1964 eu ingressei no partido comunista. Mas também foi uma passagem muito rápida, porque inclusive durou um ano e meio e quase me tirou da arte.⁹⁷

⁹⁶ Entrevista feita em São Paulo, 03/04/2007.

⁹⁷ Entrevista feita no de Janeiro em 08/05/2007.

Ao contrário da breve experiência de Penna, a história de João Batista de Andrade pelo PCB foi mais intensa, não necessariamente pela duração da militância, mas pela expressividade de suas funções e das relações dentro da estrutura do partido. A leitura de seu livro autobiográfico “*Alguma solidão e muitas histórias*”⁹⁸ ajudou-me a entender parte da profunda indignação que o cineasta em nossa entrevista fez questão de frisar em relação à opressão militar. Uma indignação presente em sua filmografia, como o leitor verá mais a frente.

Eduardo Coutinho foi outro nome nuclear no âmbito da efervescência político-cultural desse momento. Coutinho deixou-me claro que apesar da sua filiação ao PCB, em 1963, sua produção era independente e seu movimento rumo ao partido deu-se necessariamente pela fusão entre a questão partidária e a cultura, ou ainda, entre o PCB e o CPC : “por várias vezes eu participei de reuniões do PCB porque estava produzindo dentro do CPC”⁹⁹. Atribuindo o peso de uma “verdadeira identidade militante” a nomes como o de Vianinha (Oduvaldo Filho Vianna) e o do próprio João Batista de Andrade, Coutinho destacou-me a importância do aprendizado e da possibilidade do trabalho de filmagem naquele momento. Foi neste caminho entre o CPC e o PCB que ele propôs um filme sobre a vida de João Pedro Teixeira, líder nordestino das Ligas Camponesas assassinado, dando início ao projeto de um dos marcos do cinema documentário nacional, “*Cabra marcado para morrer*”, cujo término aconteceu apenas em 1984, uma vez que foi interrompido pelas pressões do regime militar.

No mesmo espírito de militância através da arte cinematográfica, Maurice Capovilla, Paulo Gil Soares e Geraldo Sarno participaram da Caravana Farkas com os filmes *Subterrâneos do futebol*, *Memórias do Cangaço* e *Viramundo*. A Caravana Farkas foi uma experiência cinematográfica que, em sua primeira versão, realizou sob a produção de Tomaz Farkas (conhecido fotógrafo e empresário de esquerda) quatro documentários simultâneos: os três acima citados e *Nossa escola de samba*, de Manoel Gimenez. O conjunto de documentários visava resgatar a voz popular, em específico a identidade nacional e a voz do homem nordestino. Um olhar para dentro do país que destoava com a valorização folclorizada que o regime militar fazia do sertanejo na intenção de mostrar que o progresso atingia os rincões do interior do país.

Mais tarde Capovilla lançou os longas *Bebel* e *O profeta da fome* e Paulo Gil se dedicou ao trabalho junto com Glauber Rocha em *Deus e o diabo na terra do sol*, enquanto outro nome

⁹⁸ ANDRADE, João Batista. *Alguma solidão e muitas histórias: a trajetória de um cineasta brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

⁹⁹ Entrevista feita no Rio de Janeiro em 09/05/2007.

importante para o programa, Walter Lima Jr., fazia assistência de direção com o mesmo Glauber filmando *Menino de Engenho* em 1965 e o premiado *Brasil, ano 2000* em 1968.

A história desse grupo junto ao programa findou nos primeiros anos de 1980 - por questões que serão levantadas mais à frente - deixando, contudo, uma trajetória pós-Globo Repórter que de certa maneira daria continuidade aos caminhos levantados até aqui. O cineasta que mais tempo ficou no programa foi Walter Lima Júnior, que saiu em 1986, construindo paralelamente à sua trajetória cinematográfica, laços estreitos com a indústria televisiva, dirigindo minisséries, novelas e programas educativos. Da mesma forma, Capovilla e Coutinho participaram de direções e produções pela Rede Manchete e TV Bandeirantes, mas continuaram como os demais colegas dando ênfase à carreira cinematográfica.

Mais que isso, os trabalhos desse grupo continuaram persistindo de maneiras variadas na busca da pluralidade da cultura popular, do social e de sua crítica, além da sustentação de seus vínculos com produções político-partidárias. Como ilustra o quadro, são muitos os exemplos desses trabalhos após a passagem pelo Globo Repórter. Destaco aqui, João Batista de Andrade, com *O homem que virou suco* (1981), *O país dos tenentes* (1987), *O tronco* (1999); Eduardo Coutinho com *Cabra marcado para morrer* (1984), *Santa Marta: duas semanas no morro* (1987), *Santo Forte* (1999), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004) e Renato Tapajós com *Em nome da segurança nacional* (1986).

Paralelamente aos elos de ligação de seus “lugares de fala” e a construção do discurso de uma militância de esquerda, alguns depoimentos revelam em contraponto, que a passagem pelo *Globo Repórter* ofereceu a esses sujeitos um espaço de distinção significativo dentro do mercado, principalmente frente às incertezas das produções artísticas cinematográficas, especialmente mais difíceis naqueles anos. Lembrando que a premissa do Cinema Novo de um fazer artístico autônomo, livre de todo tipo de coerção seja ele partidário, político - construindo neste ponto sua cisão com o CPC - institucional ou mercadológico, esbarrou na incipiência de seu “público alvo”, com a grande repercussão das obras ficando restrita na maioria das vezes a seus próprios pares, nos muros estreitos do próprio *métier*. Com a repressão dos anos de chumbo o mercado afunila-se ainda mais e os projetos pulverizam-se em iniciativas individuais enquanto o esvaziamento político encontrava passagem no sucesso de público das pornochanchadas¹⁰⁰ a partir dos anos 1970, embalado pelas cotas obrigatórias de exibição de filmes brasileiros.

¹⁰⁰ Gênero cinematográfico de sucesso durante os anos 1970, atraindo milhões de espectadores. Também conhecido como “boca do lixo”, pelo fato de grande parte de suas produções terem sido feitas em uma conhecida região de prostituição em São Paulo. Dentre os muitos filmes feitos, destaca-se em particular as várias

O fôlego de parte desses cineastas do Cinema Novo é recobrado então exatamente no limiar dos anos 1970 com a moderna indústria cultural representada pela televisão e um pouco mais tarde a partir da reorganização pelo próprio governo da Embrafilme. Um processo que Ridenti chama de “rearranjo pragmático dos artistas de esquerda” com a ordem estabelecida daquele momento.¹⁰¹

Como me salientou Coutinho, o programa ajudou a “dar visibilidade ao nosso trabalho (...) a televisão além disso foi uma escola. No Globo Repórter que eu aprendi a filmar, aprendi as técnicas, a chegar nas pessoas... e ainda recebia por isso”¹⁰².

Hernando Penna, da mesma forma, falou-me de sua surpresa ao ser convidado para trabalhar na *Blimp Filmes*, veiculando em princípio seu filme “Folia do Divino”(1974): “O Guga me disse, quanto você vai cobrar? Uma cifra de sessenta mil, eu acho que cobre os gastos que eu já tive. Não, não, vou te dar cento e vinte mil. Dobrou! Uma proposta desta naqueles tempos ?! Aquilo me encantou profundamente...e eu fiquei na Blimp”.

João Batista de Andrade, por sua vez, que assim como Coutinho era funcionário fixo da emissora e do programa – ao contrário dos cineastas associados à *Blimp Filmes* – falou sobre a possibilidade de sair do gueto através da emissora:

Nunca mais o cinema brasileiro teve uma janela tão importante para o cinema, pro documentário, como o Globo Repórter. (...) Sair do gueto por um lado era ir para a televisão, como nós fizemos indo para o Globo Repórter (...) outra forma era parar de fazer filme 16mm que só eram exibidos em porão, escola, enquanto que nos festivais os filmes eram glamurosamente exibidos nos salões em noites de gala. Esses filmes (referindo-se aos filmes produzidos pelo programa nos anos 1970) foram muito importantes para tirar o documentário desse gueto, abrir caminho para o documentário nacional. E esse grupo era basicamente o grupo dos documentaristas brasileiros. Coutinho, eu, Hermano, Capovilla, Geraldo Sarno ...¹⁰³

A entrada desses cineastas assim como vários outros profissionais de esquerda na televisão brasileira tem sido abordada sob pontos de vista diferentes. Como destaca Ridenti,

adaptações das obras de Nelson Rodrigues. Mais voltados para a contestação da linguagem e dos costumes do que com motivações políticas, o gênero tem seu início com comédias eróticas leves para no início dos anos 1980 atingir um grau de pornografia mais explícito, decaindo porém, com o fim da obrigatoriedade das cotas, a popularização do videocassete e a expansão específica de filmes de sexo explícito para o grande mercado cinematográfico.

¹⁰¹ RIDENTI, M. Cultura política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, J & DELGADO, L.(org). *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura*. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, 2003, p.155.

¹⁰² Entrevista em 09/05/2007, Rio de Janeiro.

¹⁰³ Entrevista em 03/04/2007, São Paulo.

ora ela tem sido vista como “cooptação” da indústria cultural, que na incorporação desses artistas buscariam legitimar uma ideologia “nacional-popular de mercado”, ora como forma de elevar o nível de qualidade da emissora ou, ainda, como possibilidade de transmitir uma perspectiva crítica às massas, ajudando em uma possível conscientização ou transformação social, via socialização propiciada pela mídia.¹⁰⁴

Essa é uma questão que possui muitos matizes. Já levantei até aqui algumas considerações que neste momento ajudam a deixar esta discussão menos simplista. Por parte da Rede Globo, é preciso considerar em primeiro lugar que os anos 1970 marcaram um divisor de águas na qualidade de sua programação e na ampliação de seu público na direção de uma estética em sintonia fina com as frações médias urbanas. E, diga-se de passagem, a partir de um contexto político que começava a delinear sua abertura ainda que de forma “lenta e gradual”. Em segundo lugar, essa renovação estava de certa forma também imbricada num desejado distanciamento frente à opinião pública, de sua imagem como uma emissora atrelada aos interesses norte-americanos, por ocasião de sua vinculação junto ao grupo Times Life, assunto explorado ao máximo nos anos 1960 por seus concorrentes.

Assim, a entrada de profissionais legitimados tanto pelo prisma da experiência no mundo cultural e artístico, quanto em função de vínculos com movimentos sociais e partidários de esquerda, ofereciam a emissora um duplo respaldo: interessavam pelo que podiam inovar profissionalmente naquele momento de reestruturação e também pelo capital político de que gozavam.

Já por parte desses profissionais é delicado afirmar, como o faz Ortiz, que eles simplesmente pensavam em fazer dos meios massivos uma extensão da militância dos anos 1960 como num prolongamento ingênuo do nacional-popular, ignorando os mecanismos de censura e, principalmente, de massificação próprios das engrenagens da indústria cultural. Para o autor, esse nacional-popular empreendido pelo conjunto desses intelectuais e artistas, teve no regime militar e na estruturação da moderna indústria cultural um processo de cooptação sem lugar para prolongamentos da relação intelectual e massas.

¹⁰⁴ Sobre a incorporação do nacional-popular pela indústria cultural da Globo, cf. o clássico de ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988. A respeito da elevação da qualidade na programação da emissora ver FILHO, Freire. “Memórias do mundo-cão: 50m anos de debate sobre o nível da Tv no Brasil. In: LOPES, Maria Immacolata & BUONNANO (org) Comunicação Social e ética: Colóquio Brasil Itália. São Paulo: Intercom, 2005, pp164-180 e KEHL, Maria Rita. Eu vi um Brasil na TV. In: COSTA, Alcir Henrique, KEHL & SIMÕES. Um país no ar: a história da Tv em três canais. São Paulo: Brasiliense, 1986. No contraponto destes posicionamentos ver FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: QUARTIM de Moraes, João (org). *História do marxismo no Brasil*, III. Campinas: Ed. Unicamp, 275-304, 1998. Para uma visão ampla da cultura de esquerda durante o regime militar, cf. RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

Assim, a proposta do nacional-popular via meios massivos conservaria categorias próprias de um passado que funcionaria como justificador de seu próprio funcionamento. É nesta direção que o *Moderna Tradição Brasileira* caminha para o capítulo específico do “internacional-popular”, onde a discussão sobre o nacional igualmente se transforma em “ideologia que justifica a ação dos grupos empresariais no mercado mundial”¹⁰⁵.

Essas premissas que tiveram seus desdobramentos em muitos outros autores¹⁰⁶, carece porém, de uma melhor percepção da própria categoria de nacional-popular, utilizada em princípio por Ortiz. Uma conceituação proveniente da obra de Antônio Gramsci e que em *Moderna Tradição Brasileira* aparece numa direção bem distinta ao do teórico italiano.

Em sua análise da literatura nacional-popular na Itália, Gramsci combate em princípio tanto a limitação provinciana de certos escritores quanto o cosmopolitismo de outros, incapazes de pensar a realidade de suas gentes. Assim, a troca, o diálogo entre local e o universal seriam fundamentais para a tomada de consciência de uma coletividade capaz de pensar suas contradições em interconexão com as experiências culturais do mundo internacional. Dessa forma, ele não só afirma a importância de uma estratificação social complexa ao invés apenas do mundo dos camponeses, mas igualmente proclama a interseção do nacional com o internacional, do particular com o universal. Não por acaso, obras como a dos trágicos gregos, de Shakespeare, de Verdi e de Dostoiévski são citadas como formadoras dessa cultura.

Ao mesmo tempo, ao abordar o papel da imprensa como poder, dando-lhe a importância de um verdadeiro partido político, o teórico entende o terreno da comunicação, antes de tudo, como uma moderna arena de conflitos da democracia daquele século. Ou seja, um lugar onde para além do poder hegemônico daqueles que controlam sua produção, comporta elementos capazes de projetar novas formas culturais.¹⁰⁷

Neste sentido, o “internacional-popular” de Ortiz como o espaço fechado da massificação ideológica do mercado perde sentido frente a uma concepção de cultura longe do encapsulamento de uma classe ou de um ideal de povo-nação determinado. Não estou defendendo, porém, um simples deslocamento do “povo-nação”, ou seja, de uma interpretação operativa de cultura, calcada na realidade histórica e social específica de sua filiação, para uma

¹⁰⁵ Idem Ibidem, p.206.

¹⁰⁶ Cf. MICELLI, Sérgio. O papel político dos meios de comunicação de massas. In: SCHWARTZ & SOSNOWSKI (org) *Brasil, o trânsito da memória*. São Paulo:Editora da USP, 1994. FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, J (org). *História do Marxismo no Brasil*. São Paulo:Unicamp, 1999.

¹⁰⁷ Sobre literatura nacional-popular e o papel dos jornais em Gramsci, cf. respectivamente: GRAMSCI. A. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978 e *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

perspectiva que transpõe qualquer fronteira geopolítica, num simples movimento em direção à cultura-mundo socializada pela mídia.¹⁰⁸ Mas é preciso atentar para a premissa gramsciana tanto da concatenação de blocos histórico-territoriais a serem considerados organicamente e em relação dinâmica recíproca quanto para o caráter dialético universal em que a disputa político-cultural é travada. Uma disputa que está longe de ter surgido com a socialização da moderna indústria cultural, muito embora tenha sido potencializada sobremaneira por ela.

Sem negar o processo de mercantilização da cultura, é necessário, por outro lado, ressaltar o que Ortiz ignora em sua análise, a concepção dos meios massivos como espaço social intrinsecamente permeado por sujeitos cujos interesses e valores são permanentemente colocados em tensão. Um espaço onde, apesar do movimento hegemônico de posicionamentos políticos e econômicos, possui também o contraponto de reações contra-hegemônicas. Como esclarece Gramsci, a cultura não funciona de forma unívoca, mas representa, antes de tudo, um campo de batalhas onde existem resistências e até mesmo superação, numa arena permanentemente movida por contradições, em especial quando – como acrescenta Hall – funciona no domínio do “popular” como o caso da televisão.¹⁰⁹

Moraes, neste sentido, ao abordar o trabalho de Vianinha na Rede Globo, aponta para as brechas de trabalho no veículo televisivo, apesar dos laços umbilicais da emissora com o regime enquanto questiona: “Como elevar a qualidade dos produtos da Rede Globo sem recrutar mão-de-obra na inteligência progressista, que não locupletava com o autoritarismo e zelara por seu patrimônio de criatividade?”¹¹⁰.

Já num texto publicado originalmente em 1979, Maria Rita Kehl, em contraponto, apesar de admitir que a produção desses artistas possibilitou que “o povo brasileiro se reconhecesse na tela”, argumenta que a realidade do país nos anos 1970 era outra e que a televisão ajudou a transformar essas propostas, que já não se situavam mais tão à esquerda assim. Em suas palavras, “já não eram mais as mesmas”.¹¹¹

Realmente, por um lado, há de se considerar que a sociedade brasileira neste momento e a própria intelectualidade que combatia a ditadura foram ganhando novas feições e, como destaca Ridenti, a adaptação a essa nova conjuntura ajudou por sua vez a criar um nicho de mercado para produtos culturais mais críticos, sem com isso ignorar o peso da censura seletiva

¹⁰⁸ Sobre essa questão cf. DURANTE, Léa. *Gramsci e os perigos do cosmopolitismo*. Revista Eletrônica Novos Rumos, ano 16, nº34, 2001.

¹⁰⁹ Cf ainda HALL, Notas sobre a desconstrução do popular. In: HALL, op.cit. pp. 247-264.

¹¹⁰ MORAES, Dênis. *Vianinha: cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1991.

¹¹¹ KEHL, M.R. As novelas, novelinhas e novelões. In: NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: SENAC, 2005, p.442.

a alguns deles.¹¹² Por outro lado, afirmar que, neste contexto, as oportunidades de trabalho abertas a esses profissionais funcionaram dentro de um “adestramento” totalizador da indústria cultural a ponto de submeter a capacidade crítica e, como diria Moraes, criadora de seus sujeitos, já é uma afirmação que caminha para o mesmo paradoxo de Ortiz, ao entender a política cultural massiva simplesmente pela cooptação.

É necessário ainda destacar o grande convite feito por Gramsci ao abordar o nacional-popular: o exercício político entre intelectual e massas. Nesse sentido, ele afirma que o elemento popular antes de tudo “sente” e que a passagem do sentir para a “compreensão” e o “saber” depende de uma tomada de posição do intelectual, cujo erro consiste em “acreditar que se possa saber sem compreender e principalmente sem sentir e estar apaixonado”.¹¹³ Em outras palavras, o fundamental no nacional-popular é que o intelectual possa se colocar sob o ângulo do “sentir popular” para que, então, a compreensão crítica das questões nacionais – evidentemente que cada vez mais articuladas com a dinâmica do internacional – possam ser abordadas.

O que nas próximas páginas tento mostrar através dos vestígios de memória de vários destes profissionais que ingressaram no *Globo Repórter*, dos registros da imprensa especializada ao longo desses anos e da análise das próprias obras produzidas, é que se por um lado, realmente é frágil a aposta num “nacional-popular midiático”, há que se levar em consideração, por outro lado, a relação intelectual-massas como expressão de um movimento maior do intelectual de se colocar “no lugar do povo”. E nesta direção, houve sim inúmeras brechas de sua realização/construção, ainda que condicionado pelas lógicas de massificação do mercado, pelo posicionamento político da emissora e do próprio regime militar.

Evidentemente que não se trata mais daquele povo, que, no limite, deveria constituir a revolução socialista no país, mas de um povo público, com audiência controlada pelas pesquisas de opinião. Muito menos eram os mesmos aqueles intelectuais que, na década anterior, pretendiam transformar as estruturas do país e que se tornam funcionários da maior empresa televisiva do setor. O que não se pode negar, contudo, é que ao mesmo tempo em que as obras desses artistas são transformadas em mercadorias de consumo massivo pela TV, elas rompem, a sua maneira, um limiar crítico de formação para esse mesmo público.

São nessas fissuras que cresce a construção de um popular massivo voltado para várias de suas mazelas sociais, para o seu “sentir”, que na forma cultural de reportagens e

¹¹² RIDENTI, op.cit.p.157.

¹¹³ GRAMSCI A . *Concepção Dialética da História*, p.139.

documentários, não raramente, foram levados por esses artistas a sensibilidades maiores da “compreensão” e do próprio “saber”.

2.2 Rotinas de trabalho e linguagem

João Batista de Andrade ao construir sua memória sobre as brechas que o espaço do programa oferecia em pleno regime militar para o trabalho das equipes explicitou-me um pouco mais a perspectiva com a qual eles chegaram ao programa:

Os programas tinham uma qualidade incrível que assegurava a audiência da tv. Foi um exercício mesmo como documentarista. **Era uma militância de cineasta. Tanto que eu filmei sobre greves, a situação precária dos migrantes nas grandes cidades, filmei sobre menores abandonados (...)** Cada um fez um retrato do Brasil, da sua realidade, dos seus problemas, da sua cultura, à sua maneira. **Eu era livre como diretor, tinha a minha autonomia, tanto que me identifico completamente com os filmes que fiz lá.** Foi um grande momento da tv e do documentário nacional (...) uma continuação de vários trabalhos anteriores, do próprio movimento para dentro do país que havia se iniciado com o Glauber, com o Cinema Novo e com a Caravana Farkas. (grifos meus)

Essa liberdade, ainda que vigiada por parte dos diretores do programa, baseava-se, como coloca Andrade, na possibilidade de um trabalho autoral dotado de equipes exclusivas e num processo de produção praticamente artesanal. Enquanto em 1976, o jornalismo da emissora passava a se valer do formato U-Matic, propiciado pela câmera de vídeo e o VT portátil, o Globo Repórter se manteve em película, num trabalho minucioso de edição à base de moviola, onde apenas o acabamento era feito em VT, sendo acrescentadas as “cabeças de Sérgio Chapellin”. A esse respeito, Eduardo Coutinho deu-me a seguinte declaração:

Até o início de 1981, um programa era feito em filme reversível. Nós trabalhávamos numa casa a uns cem metros da sede do jornalismo da Globo, o que tornava difícil o controle da sua produção pela Central de Jornalismo. Examinar um documentário em processo de montagem era difícil porque você tinha que retirar o filme da moviola, levar em banda dupla para o estúdio e depois telecinar. Eu não me lembro, por exemplo, do Armando Nogueira ter ido lá mais de duas vezes, se foi. Isso tudo levava horas (...). Isso evidentemente aumentava nossa autonomia, sem dúvida. Outra coisa era que o filme era reversível, não havia copião. O filme original era montado na moviola, podendo ficar riscado, sujo, o que ia de encontro com a limpeza

técnica, com a estética da Globo. Ou seja, até o final dos anos 70, o Globo Repórter era um feudo dentro do jornalismo da Globo – **era mais lento em comparação aos outros programa mais em compensação bem mais autônomo, e também mais aberto à controvérsias, à experimentação e bem menos obcecado pelo problema do IBOPE, da concorrência, como hoje se vê na televisão.** (grifo meu)

Tanto a especificidade do filme reversível quanto as dificuldades para o seu manuseio num momento de otimização de trabalho no resto do jornalismo da emissora apontam para a construção de “estratégias de subversão” por esses sujeitos, que garantiam na prática uma maior autonomia em seus trabalhos. A própria rotina de produção era totalmente oposta à efervescência dos bastidores dos demais programas jornalísticos. Os diretores alternavam-se na produção dos programas num rodízio que os distanciava da pressão de levar uma programação ao ar semanalmente. O trabalho sem reuniões ou compromissos formais era, segundo o ex-editor Luiz Carlos Maciel, cooperativo, além de contar com um ritmo de produção de cinema, sendo cada diretor dono de seu documentário, com “liberdade de criação e autonomia de edição”¹¹⁴ :

O Globo Repórter era um programa de autores, onde seus diretores primeiro conversavam com as pessoas, depois montavam seu equipamento para colher depoimentos e filmar imagens (...) O tempo do programa era outro. A linguagem do programa era outra. A proposta do programa era outra. Às vezes éramos criticados: este programa se chama Globo Repórter, mas nem aparece o repórter! Mas tinha o diretor do programa, que não aparecia, mas era um autor deste programa; no sentido em que o cineasta é o autor de um filme. Então eles tinham vivenciado o assunto de uma forma que o repórter não vivencia.¹¹⁵

Essa “liberdade” de trabalho evidenciada no conjunto dos depoimentos memoráveis mostra, por outro lado, a necessidade dos sujeitos em afirmar uma produção cultural para além das pressões do mercado, garantindo um certo prestígio dentro do campo, como que a evocar um conceito de arte “pura”¹¹⁶, o que, na prática, esbarrou no peso censor não apenas do regime ou da emissora, mas da própria lógica comercial da audiência. A abordagem mais sofisticada e a linguagem autoral dos programas tinham, como contraponto, o atendimento a um público que se em sua origem alcançava prioritariamente as classes A e B¹¹⁷, e que no decorrer da década

¹¹⁴ Depoimento de Luiz Carlos Maciel à MUNIZ, Paula, op.cit, p.5.

¹¹⁵ Ibidem, p. 6.

¹¹⁶ Cf. BOURDIEU, Razões Práticas, p.137.

¹¹⁷ Em entrevista dada por Paulo Gil ao jornal O Globo em 21/07/1974: “Segundo as pesquisas de audiência, vêm o programa de quarta-feira, às onze da noite, pessoas das chamadas classe A, um número menor do que seria a B e menos ainda, da C. A classe média costuma desligar seu televisor às dez horas, porque precisa trabalhar no dia seguinte e dormir é muito importante”.Fonte: Banco de Dados TV – Pesquisa.Documento nº 55869. Dois meses

de 1970 ampliou-se enormemente, o que implicou pragmaticamente em não perder de vista o caráter universal e mercadológico daquele produto cultural.

Tanto o texto coloquial como o “culto” nos programas, com seus termos e formatos mais sofisticados, fizeram parte 10 0pl. 73uom

a

Uma análise mais acurada da linguagem utilizada corrobora com o fato de os programas terem inovado em inúmeras direções. O artigo de Arthur da Távola pelo *O Globo* em 17/03/75, ressalta que essas várias influências caminharam para o que ele chamou de “fusão de tecnologias”. Após assistir ao programa “*Último dia de Lamião*”, de Maurice Capovilla, o crítico vai interrogar:

(...) Qual foi o ponto central do programa? A fusão de tecnologias. Explico mais claro: era cinema, mas filmado em função de vir a ser exibido num programa de televisão, com narrador da emissora aparecendo ao vivo e funcionando off. Sendo cinema feito para televisão, obviamente os enquadramentos, os planos etc... também tem que ser concebidos em função desta. Mas sendo cinema e televisão (que nome dar para isso?), era ao mesmo tempo, jornalismo, vale dizer, herança e adaptação de técnicas nascidas da tecnologia de imprensa. Por sua vez, ao ser cinema falado com entrevistas em som direto, duas técnicas mais antigas aí já estavam fundidas: o rádio (som puro) e a imagem (cinema puro)¹²².

O artigo prossegue destacando, em resumo, o quanto a fusão de tecnologias - apesar de esta atualmente ser cada vez mais constante nas sociedades modernas - acaba gerando certas “rupturas” na área da comunicação, renovando suas linguagens. Outra questão a ser considerada nessa linguagem é o fato de esta hibridização ser marcada por uma textualidade que inevitavelmente era de e para a televisão. O depoimento de Paulo Gil (*O Globo*, 21/07/74) ao responder sobre o que desejavam os primeiros organizadores, é significativo neste sentido, apontando tanto a para resistência inicial ao meio televisivo que aos poucos cedeu lugar para uma maior adequação, quanto para a elasticidade de influências que permearam sua linguagem inovando a programação televisiva daquele momento:

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.

E na mesma entrevista, ao responder sobre o que profissionalmente o *Globo Repórter* poderia acrescentar:

A gente criou um negócio que é 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

¹²² Fonte; Banco de Dados TV Pesquisa – doc.nº 55871.

igual por aí, nem mesmo na televisão americana, para dar um referencial. Parecido com muita coisa até, mas único. Isso não dá orgulho?¹²³

Já nos depoimentos específicos dos autores cineastas, a tendência dos discursos é a de se enfatizar a marca da expressividade do cinema documentário como nas palavras de João Batista de Andrade ou, ainda que se respeitando essa especificidade, retomar a questão da inteligibilidade da linguagem ao grande público, como enfatizado por Hermano Penna, na mesma direção das ponderações de Paulo Gil:

Nós éramos cineastas com formação de documentaristas. Nós não estávamos lá para vender nada, idéia nenhuma, nem objeto nenhum, nem mercadoria nenhuma. A gente estava lá seguindo a grande tradição do cinema documental no mundo. Você usar sua capacidade de percepção, seu uso da câmera, sua capacidade de escolha, sua técnica para revelar aspectos da vida que você vai filmar. (João Batista de Andrade)

Para nós não havia essa diferença (sobre a linguagem de um cinema documentário feito para televisão). Até mesmo porque filmávamos em película como um documentário normal. A gente achava que não havia grandes problemas. Mas no transcorrer da história eu percebi que havia uma preocupação com o público. Você não podia fazer um documentário hermético, você tinha que ter a informação também. Eu sei que num documentário não há observador neutro, você participa. Desde aquela época eu sabia disso, não aprendi isso há dez anos atrás. Mas havia uma coisa: o assunto era maior que a nuance. Então a subjetividade se expressava mais na forma, na riqueza formal de apresentar o assunto. A criatividade não era de você estar interagindo com o objeto. O objeto você tentava fazer o mais acessível possível para o público. Havia a preocupação de informar o público. (Hermano Penna)¹²⁴

Ao enfatizar a importância de um conteúdo acessível ao grande público, Penna destaca como o fez Andrade, a riqueza da “forma”. Coutinho resumiu-me essa questão dizendo que a forma, inovada em várias direções nesse momento, foi e é, antes de tudo, “um exercício de estética política”. Voltarei a essa questão mais a frente e com maior ênfase nos capítulos de análise dos programas.

Neste momento, cumpre enfatizar ao lado dos grandes documentários, a pluralidade dos temas e dos enfoques do programa como ilustra o quadro de amostras dos Boletins de Divulgação do Globo Repórter entre 1971 (ainda como Globo Shell) e 1979:

¹²³ Fonte: Banco de Dados TV Pesquisa – Documento número: 55869.

¹²⁴ Entrevistas realizadas respectivamente em 03/04/2007/São Paulo e em 08/05/2007/Rio de Janeiro.

**QUADRO IV: AMOSTRA DOS
BOLETINS DE DIVULGAÇÃO :
Globo Shell / Globo Repórter
(1971-1979)¹²⁵**

MÊS: Novembro ANO: 1971

14/10/71 – domingo – irá ao ar o Programa Globo Shell Especial – documentário jornalístico abordando os temas mais importantes para o Brasil. O primeiro apresentará um documentário completo sobre a Transamazônica, dirigido por Hélio Polito – em transmissão simultânea para Rio, Belo Horizonte e Brasília, e mostrará o desbravamento de um novo país com as imagens de uma das maiores obras de todos os tempos. O passado, o presente e o futuro da Amazônia, uma das regiões mais ricas do mundo, serão focalizados com a mais moderna técnica de televisão. Em São Paulo a estréia será 2ª feira, 15/11/71. Em 28/10, o assunto será Esporte e a direção de domingos de Oliveira. Dia 12/12/71, o documentário será sobre Arte Popular, com direção de Paulo Gil Soares. Em 26/12/71, o tema será o Natal, com direção também de Paulo Gil Soares. No dia 09/01/72 o tema será Habitação com direção de Fernando Amaral – estes os já prontos. O programa tratará de outros temas de interesse para a comunidade como: Turismo, Alimentação, Saúde, Educação, Cinema Brasileiro, Projeto Rondon, Arquitetura e Urbanismo, Comunicação e Música Popular. Todos focalizados com a mais moderna técnica de comunicação áudio-visual, pois, a maior preocupação da Rede Globo é com a qualidade dos documentários.

MÊS: Maio ANO: 1972

22:30 – Globo Shell Especial – “O som do povo” – abordando as diversas fases e tendências da música popular brasileira. Documentário com depoimentos e números musicais de: Vinícius de Moraes, tom Jobim, Carlos Lira, Chico Buarque, Roberto Carlos, Caetano Veloso, Gilberto Gil, M^a Bethânia, Elis Regina e Tim Maia. Com cenas de ensaios das Escolas de Samba e do musical “A pequena notável”, com Marília Pêra e Sandra Pêra.

- Próximo Globo Shell terá como tema a Semana de Arte Moderna de 1922, que comemora seu cinquentenário este ano. Este documentário de Geraldo Sarno, mostrará depoimentos de Di Cavalcanti e de Tarsila do Amaral, focalizando

ainda as figuras de Mario da Silva Brito, José Celso Martinez Correa e de Joaquim Pedro de Andrade, que mostrarão as influências da Semana de Arte Moderna de 1922 no atual panorama artístico brasileiro.

MÊS: Novembro ANO: 1972

Domingo – 26/11 - 23:00 – Globo Shell Especial – “O Negro na Cultura Brasileira” de Paulo Gil Soares – documentário gravado na Nigéria com descendentes de escravos brasileiros que mantêm tradições brasileiras. Com abordagem sobre influência africana na cultura brasileira e sua integração na conjuntura social do Brasil de hoje, ressaltando sua participação ativa nos diversos setores de trabalho.

MÊS: Dezembro ANO: 1972

4ª feira - 27/12 - 23:00 – reapresentação de Globo Shell Especial “O negro na Cultura Brasileira”.

MÊS: Abril ANO: 1973

23:00 – Terça-global apresentará em Globo Repórter, a vida e a obra de Pablo Picasso. Com depoimentos dos pintores Di Cavalcanti e Djanira, do toureiro Luiz Dominguin, do colecionador e crítico de arte inglês Sir Robert Penrose, da ex-mulher do pintor A medida que forem apresentados os detalhes dessa obra, serão também exibidas cenas vivas do conflito que abalou a Espanha no final da década de 30, culminando com a derrota comunista. Supervisão de Moacir Masson.

MÊS: Maio ANO: 1973

- Globo Repórter – temas a serem abordados: A neurose do trânsito; O caso Watergate; O perfil de Hector Campora (ex-dançarino, ex-jogador de futebol) que chegou a presidência da Argentina; Laboratório Espacial Skylab (o mais recente engenho espacial norte-americano).

Boletim nº 25 junho de 1973

3/07/73 – 23h – apresentará 4 assuntos: documentário sobre os namorados. Direção de Paulo Gil Soares; reportagem focalizando Alberto Santos Dumont. Edição de Jotair Assad; Reportagem sobre a vida de Juan Perón, que retorna a vida política na Argentina. Edição de Mário Pagés; reportagem de Luís Lobo sobre a vida de Rudolf Hess, o último nazista ainda na prisão. Supervisão geral de Moacir Masson.

Boletim nº: 30 Agosto 1973

Sinopse: O documentário “O Negro na Cultura Brasileira”, realizado pela Central Globo de Jornalismo e apresentado na série Globo-Shell, está sendo dublado em Londres pela Shell britânica e será apresentado pela BBC para todo o Reino Unido

¹²⁵ Fonte: CEDOC/ Rede Globo. A seleção aqui feita não segue a evolução crescente dos números divulgados, até mesmo pelas ausências encontradas no próprio acervo. Para a relação de todos os documentos consultados na pesquisa, cf. parte fontes.

e, posteriormente, para todos os países de língua inglesa.

Boletim nº: 67 **Data: 23/4/74**

Sinopse: Instituição apresentando mais uma etapa do programa globo repórter, sendo este, Globo Repórter Arte que mostrará grandes movimentos artísticos de todas as épocas em geral.

Boletim nº: 208 **Data: 04/01/77**

Sinopse: Globo Repórter Atualidade, comenta sobre a velocidade dos acontecimentos no mundo. Pra isso, chamam quatro escritores para darem sua visão sobre os dias atuais. Entre eles estão, Mário Quintana falando sobre o progresso humano, Carlos Drumond de Andrade falando sobre a crise do progresso, Lígia Fagundes Teles fala sobre a nova mulher e sua emancipação social e Gilberto Freire fala sobre os rumos da família brasileira.

Boletim nº: 209 **Data: 11/01/77**

Sinopse: O Globo Repórter aventura tem como tema o Nepal, fala sobre sua religião que resulta de rica mistura, dos ritos e mitologias de uma região que cultua mais de 33 milhões de Deuses, anjos e demônios. Fala das doutrinas como budismo tântrico e dos rituais, como o mostrado no programa, o da Deusa viva.

Boletim nº: 211 **Data: 25/01/77**

Globo Repórter pesquisa fala sobre a revolução do cinema e as revoluções e evoluções dentro do cinema. Fala sobre a evolução e surgimento dos gêneros musicais, comédia, filmes de guerra; a televisão como concorrente. Tudo isso mostrado em O som e a fúria, no Globo Repórter pesquisa.

Boletim nº: 213 **Data: 04/02/77**

Sinopse: "Índios do Xingu" é um documentário com texto de Luís Carlos Maciel, que mostra como a cultura e as tradições indígenas são preservadas na reserva do Alto do Xingu.

Boletim nº: 214 **Data: 15/02/77**

Sinopse: "Hollywood, o mundo da fábula", com texto de Alex Vianny. História do nascimento e evolução de Hollywood, a terra de ilusões e do faz-de-conta.

Boletim nº: 216 **Data: 01/03/77**

Problema das enchentes e do grande número de automóveis em SP; uma cidade que desaparece sob as águas de uma represa, na Bahia. Uma pesquisa sobre o futuro da atual seleção de futebol brasileira.

Boletim nº: 218 **Data: 15/03/77**

Fala sobre um estudante de química nos EUA, criou uma bomba atômica caseira, com conhecimentos elementares, documentos obtidos do serviço nacional e informações nas bibliotecas das universidades. "Conexão Plutônio" analisa estas possibilidades e soluções para o problema.

Boletim nº: 219 **Data: 22/03/77**

Os mistérios das manchas solares", no Globo Repórter ciência, uma produção da NGBH Educacional Foundation, de Boston. Com texto e edição nacional de Virgínia Cavalcanti. O programa apresenta cientistas que pesquisam o efeito das manchas solares na Terra

Boletim nº: 223 **Data: 15/04/77**

Capa: Sinopse: Fala sobre as filmagens e história do documentário produzido para o Globo Repórter Documento: "Antônio Conselheiro e a Guerra de Canudos", com explicação de Paulo Gil Soares, diretor da divisão de reportagens especiais. O diretor é Carlos Augusto de Oliveira. O trabalho de pesquisa teve ponto de partida na obra "Os sertões" de Euclides da Cunha. Produção: José Antônio de Walter Thomaz. Narração: Sérgio Chapellin.

Boletim nº: 249 **Data: 18/10/77**

Sinopse: "O pistoleiro de Serra Talhada", focaliza a história de Vilmar Gaia, acusado oficialmente de 4 homicídios, embora tenha praticado 32 crimes. O programa traça um quadro do sertão nordestino de hoje, as lutas entre famílias que continuam, mostra a justiça privada. Os trabalhos foram dirigidos por Eduardo Coutinho.

Boletim nº: 250 **Data: 25/10/77**

Sinopse: "Mundo escondido do cérebro", estudos sobre o cérebro, suas funções, opiniões de especialistas. Fala sobre cirurgia no cérebro, hipnose, ioga, meditação e seus efeitos no cérebro.

Boletim nº: 251 **Data: 01/11/77**

Sinopse: "O caso Aracelli", garota de oito anos, raptada, intoxicada e morta por esganamento. Cinco anos depois as pessoas ainda perguntam quem fez, porquê? Fala sobre os principais acusados. Entrevistas e

Boletim nº: 256 **Data: 06/12/77**

Sinopse: "As Mulheres", programa sobre os problemas, discriminações e reivindicações do sexo feminino.

Boletim nº: 257 **Data: 13/12/77**

Sinopse: "Retrato de Classe" a idéia base é uma foto dos anos 50 de um grupo de classe média no 2º ano primário. O Globo Repórter localizou os integrantes, filmou-os em suas vidas e promoveu o reencontro. O programa aborda os caminhos tomados por eles.

Boletim nº: 264 **Data:** 31/01/78
Sinopse: “SP, uma tribo de 11 milhões”, quando o cacique Juruna foi a SP achou a cidade esquisita e as pessoas tristes. O programa tenta explicar o porque dessa impressão e associa SP também a uma tribo. Texto e edição: Fernando Jordão.

Boletim nº: 266 **Data:** 14/02/78
Sinopse: “Os Segredos da Vida”, como se formam os cromossomos e as células? Como funciona a cadeia hereditária? Engenharia genética.

Boletim nº: 267 **Data:** 21/02/78
Sinopse: “Nossos Carros São Seguros”, a segurança dos carros nacionais. Direção: Jotair Assad, narração: Cid Moreira.

Boletim nº: 268 **Data:** 28/02/78
Sinopse: “Nervos de Aço” discute os problemas dos desequilíbrios nervosos e doenças mentais, e como o trabalho pode enlouquecer e se existe possibilidade de recuperação. Direção: Denoy de Oliveira, narração: Sérgio Chapellin.

Boletim nº: 269 **Data:** 07/03/78
Sinopse: “Atenção! Perigo!” Fala do homem que arrisca sua vida na profissão dentre as que possuem imagem heróica. Ex: Bombeiro, até as que ninguém sabe do perigo. Ex: operador de raio x. Direção: Alberto Salvá, narração: Sérgio Chapellin.

Boletim nº: 270 **Data:** 14/03/78
Sinopse: “O sexto Continente”, o continente das terras que estão sob a água, o programa analisa as possibilidades do mar como saída para o homem do futuro.

Boletim nº: 271 **Data:** 21/03/78
Sinopse: “Homens Verdes da Noite”, pessoas que frequentam e animam a noite, suas angústias, decepções, tristezas, alegrias e lembranças. Com depoimentos de artistas. Direção: Maurice Capovilla, narração: Sérgio Chapellin.

Boletim nº: 274 **Data:** 11/04/78
Sinopse: “Viagem à Idade da Pedra”, mostra os povos mais primitivos que ainda habitam a Terra.

Boletim nº: 275 **Data:** 18/04/78
Sinopse: “Uma Guerra Cheia de Truques” fala sobre o filme de sucesso “Guerra nas Estrelas”, mostra seus efeitos especiais, e como a indústria de ilusões se aproveitam para obter lucros.

Boletim nº: 276 **Data:** 25/04/78

Sinopse: “Os Assassinos do Mar”, mostra os grandes predadores dos oceanos.

Boletim nº: 277 **Data:** 02/05/78
Sinopse: “Alcoolismo” o programa analisa o que leva uma pessoa a recorrer ao álcool, percorre todo o caminho, do motivo à cura. Direção e edição: Alberto Salvá/Narração: Sérgio Chapellin.

Boletim nº: 279 **Data:** 13/05/78
Sinopse: Reportagem sobre os legumes e ingredientes de uma salada, no Brasil. Porque foi recomendado ao presidente dos EUA, Jimmy Carter, que quando estivesse no Brasil, não comesse salada?

Boletim nº: 280 **Data:** 23/05/78

Boletim nº: 281 **Data:** 30/05/78
Sinopse: 1ª parte de “A Guerra Final”, versão editada por Washington Novaes de documentário americano. O programa lança a teoria de que o inseto sobreviverá no homem, se um dia ambos se defrontarem.

Boletim nº: 283 **Data:** 13/06/78
Sinopse: 2ª parte de “A Guerra Final”.

Boletim nº: 284 **Data:** 20/06/78
Sinopse: “James Dean, o Ídolo Rebelde”, conta a história de um ator que foi um fenômeno do cinema, mesmo atuando em 3 filmes que realmente obtiveram sucesso.

Boletim nº: 285 **Data:** 24/06/78
Sinopse: . “Os deuses perdidos” produção da BBC de Londres, sobre as tribos primitivas no pacífico sul. Texto: Washington Novaes. Edição brasileira: Mário Pajés, narração: Sérgio Chapellin.

Boletim nº: 286 **Data:** 04/07/78
Sinopse: “A Esperança no Coração” faz um retrospecto dos transplantes de coração, analisa os problemas de doadores, o coração artificial. Texto/Edição: José Antônio Menezes.

Boletim nº: 292 **Data:** 15/08/78
Sinopse: “Universo Ignorado” faz uma análise dos problemas que enfrentam os parapléicos no Brasil, desde o preconceito até os problemas de transporte. Texto e edição: Virgínia Cavalcanti. Narração: Sérgio Chapellin

Boletim nº: 293 **Data:** 22/08/78
Sinopse: “Theodorico, Imperador do Sertão”, conta a vida, hábitos do major Theodorico Bezerra, no Rio Grande do Norte, um típico representante do

coronelismo ainda vivo e atuante no país. Narrado pelo próprio major. Direção: Eduardo Coutinho.

Boletim nº: 295 **Data: 05/09/78**

Sinopse: “As Mulheres Contra o Câncer” o câncer tem como maiores vítimas as mulheres, o programa vai abordar o câncer ginecológico, do útero e dos seios. Trabalhos de prevenção, entrevistas com profissionais. Narração: Cid Moreira. Edição: José Antônio Menezes e Virgínia Cavalcanti.

Boletim nº: 296 **Data: 12/09/78**

Sinopse: “A Morte do Nosso Passado” a destruição das culturas primitivas no Brasil e em outros países, em detrimento do avanço da “civilização”. Fala sobre os problemas do índio brasileiro. Edição brasileira: José Antônio Menezes, Mário PAgés e Washington Novaes. Narração: Cid Moreira.

Boletim nº: 297 **Data: 19/09/78**

Sinopse: “A Crise da Medicina” qual a saída para melhorar a saúde da população brasileira? A situação dos profissionais de medicina no Brasil. Medicina curativa ou preventiva? Direção: Fernando Jordão; Narração: Cid Moreira.

Boletim nº: 298 **Data: 26/09/78**

Sinopse: “O Massacre das Baleias”, exposição e análise sobre o extermínio metódico a que vem sendo submetida a vida da baleia. Direção: Jotair Assad; Narração: Sérgio Chapellin

Boletim nº: 301 **Data: 17/10/78**

Sinopse: “Profissão: Mulher” levanta o problema dos direitos da mulher no Brasil, onde ainda existem preconceitos e tabus. Qual a posição no mercado de trabalho? Ganham como os homens? Edição: José Antônio Menezes.

Boletim nº: 302 **Data: 24/10/78**

Sinopse: “Profissão: Mulher” – 2ª parte

Boletim nº: 303 **Data: 27/10/78**

Capa: Sinopse: Fala sobre a série de 2 programas, o Globo Repórter, que reconstitui vida e morte de um jovem marginal, Wilsinho Galiléia, morto em 10 de agosto deste ano após fuga quando estava sendo transportado para Febem, em Mogi Mirim. O programa levanta e discute os motivos que o levaram a esta marginalização. Produção: Maria Hoisa de Campos/Alain Fresnot; Direção: João Batista de Andrade.

Boletim nº: 303 **Data: 29/10/78**

Sinopse: “Wilsinho Galiléia” vida e morte de um jovem marginalizado. Direção: João Batista de Andrade.

Boletim nº: 312 **Data: 02/01/79**

Sinopse: “A Jornada do Medo” como nossos ancestrais deixaram de lado seus medos para se impor em um mundo hostil.

A amostra dos Boletins de 1971, ainda dentro do projeto Shell até fins da década, deixa registros da variedade do conjunto dos programas exibidos, ora de caráter educativo, principalmente históricos e científicos - alguns destes em parceria com emissoras estrangeiras, outros importados destas - programas ecológicos e de atualidades em geral ao lado dos trabalhos de cunho autoral dos cineastas. A geografia dessa hibridéz não raro atendia a corrida dos números do IBOPE, ou ainda a pressões específicas do projeto de divulgação da propaganda militar.

No primeiro caso, além dos dados aqui já citados pelos depoimentos de Paulo Gil, merece destaque a fala de Eduardo Coutinho. Frisando sua posição de funcionário da emissora (ao contrário de outros cineastas que não possuíam vínculo institucional, como os do núcleo da *Blimp Filmes*) Coutinho falou-me que era, antes de tudo, “pau para toda hora”. Longe da visão de um cineasta voltado apenas para a autoria de seus filmes documentários, ele por inúmeras vezes fez edição de filmes, foi redator de textos, dirigiu reportagens e também participou de programas de sustentação mais ampla de audiência. Em sua forma de recordar: “o Globo

Repórter também não foi só essa maravilha dos documentários (...). Teve seus muitos enlatados, reportagens curtas demais, essa coisa de ecologia que não é só de hoje, já naquela época isso dava IBOPE, enfim, tinha muita coisa que não prestava também”.

Já no que se refere aos programas enviados pela propaganda militar, um exemplo foi o filme aqui já citado dirigido por Paulo Gil no início de sua relação profissional com Walter Clark: “*Amazônia, mito ou realidade*”. Do documentário que nas palavras de Gil era originalmente “um filme sério, bonito, numa aproximação honesta com aquelas gentes e paragens”¹²⁶ pouco ficou após a interferência da área comercial. O programa realizado com o apoio do governo do Estado do Amazonas se transformou numa colcha de retalhos comerciais, destacando com cores fortes a iniciativa de um estado que, com suas riquezas naturais, seria gerador de novas fontes de desenvolvimento para o progresso do país¹²⁷.

Outro exemplo foi o programa “*Nova Política*” exibido em 09/11/1976. Pela sinopse dos arquivos da emissora, o programa refere-se a “depoimentos de políticos e empresários brasileiros sobre as viagens do presidente Geisel a Inglaterra, França e Japão e seus resultados positivos para o desenvolvimento da economia brasileira”.¹²⁸ O diretor Washington Novaes a respeito deste especial e das pressões políticas em geral sobre o programa, declarou na ocasião do *Festival É Tudo Verdade* em 2002:

Se nem sempre se fez o que se gostaria de ter feito, também não se fez na totalidade das vezes, o que não se gostaria de ter feito. Que eu me lembre, só em duas ocasiões fizemos programas que decorriam de injunções políticas, ambas no governo Geisel: um sobre a decisão de se admitir contratos de risco para a exploração de petróleo e outro sobre as viagens do general-presidente ao exterior. Mesmo assim, em ambos, conseguiu-se fazer programas informativos, sem laudações ou rapapés.
129

Já em 1976, o crítico Paulo Maia denunciava pelo *Jornal do Brasil*: “*Programas jornalísticos ou anúncios comerciais?*” A chamada referia-se a um *Globo Repórter* que prometia considerações sobre a história econômica do país e que acabou caindo em um merchandising do Banco do Brasil. Em suas palavras:

Não é comum a televisão dar um pouco de seu tempo nobre a assuntos sérios como economia. Prefere dá-lo as lacrimosas sessões de ficção, que engordam

¹²⁶ Entrevista dada a Muniz, op.cit.p.2.

¹²⁷ Uma análise deste programa pode ser encontrada em MILITELLO, Paulo, op.cit., p. 40.

¹²⁸ Arquivo Videoteca Globo / Afiliada TV Panorama – Juiz de Fora -

¹²⁹ Entrevista gentilmente cedida para esta pesquisa, por Beth Formaggini.

suas listagens de audiência. Por isso, surpreso, esperei o especial. Algumas imagens bonitas, uma narração sóbria e logo o programa apareceu em sua verdadeira dimensão: não passava de um comercial gigante do Banco do Brasil. (...) A reportagem, sem citar uma marca específica, sem informar nada concretamente, me pareceu um pouco suspeita de ter sido paga. Essa suspeita não acontece pela primeira vez (...) Para sobreviver como empresa, tendo lucros e mantendo seus sofisticados aparelhos eletrônicos, a concessionária dispõe legal e eticamente de um tempo em que, trocado por dinheiro, entra o anúncio de produtos lançados no mercado. A programação normal, contudo, em que esses anúncios não entram, não pertence à empresa, mas à comunidade. Afinal, ela não presta um serviço público? Que ética permite uma reportagem paga e não anunciada como tal, num programa de grande audiência? Que credibilidade pode ter esse tipo de jornalismo? ¹³⁰

Com esses exemplos, relativiza-se, por outro lado, a idéia de um programa feito apenas pela história dos grandes filmes documentários. Muito menos um programa combativo a ponto de não comportar suas contradições internas além de tensões e refrações de outros campos estruturados aos quais o *Globo Repórter* também estava submetido. Apesar das pressões da crítica, não raro atentas a este jogo de interesses “oficiais”, como o exemplo da reportagem acima, o programa e suas cifras de audiência agradavam no todo ao poderoso braço direito de Roberto Marinho - “o Boni” (José Bonifácio de Oliveira Sobrinho).

Se essa audiência agradava ao Boni, por vezes parecia desagradar a área de jornalismo da própria Globo. Segundo Paulo Gil, a resistência das demais equipes, não raro levavam à sabotagem do ritmo de trabalho do programa: “sabotavam não emprestando equipamentos, não abrindo espaços para a gravação em VT, não abriam espaços na sonorização (...). Várias vezes chegamos a entrar no ar com o primeiro bloco enquanto sonorizávamos o segundo. Mas conseguíamos, com raiva, mas conseguíamos” ¹³¹.

Outra questão a ser levantada refere-se à multiplicidade de influências abertas dentro da própria televisão com a produção em especial dos filmes documentários. Talvez a mais importante tenha sido exatamente o forte apelo cinematográfico da linguagem utilizada. Para Guga de Oliveira, cineasta e dono da *Blimp Filmes*, o programa contagiou autores e diretores da teledramaturgia, contribuindo para o distanciamento do antigo padrão mexicano das novelas ¹³².

Um posicionamento parecido é o de Hermano Penna, que criticando aqueles que acusam as atuais obras cinematográficas de copiarem a linguagem da televisão, afirmou em nossa entrevista que a televisão teve dois grandes momentos: primeiro a entrada do pessoal do

¹³⁰ Fonte: Banco de Dados TV- Pesquisa – Documento nº 55873.

¹³¹ Ibidem, p7.

¹³² Entrevista inédita gentilmente cedida por Beth Formaggini.

rádio e o segundo com os profissionais de cinema. “Tanto que é uma besteira dizerem que o cinema está copiando a televisão. Todos sabem que a televisão brasileira é muito cinematográfica, daí ela ter criado uma novela que é vista no mundo inteiro justamente por esta influência do cinema”¹³³.

Já Andrade falou-me da contribuição de seus filmes de investigação policial para programas jornalísticos posteriormente criados, como foi o caso do *Aqui e Agora* do SBT com a condução de Gil Gomes, que teve sua primeira participação na TV exatamente em seu filme veiculado pelo Globo Repórter, “*Caso Norte*”, de 1977.

2.3 Os números do sucesso

Os relatórios de audiência do IBOPE¹³⁴ – ainda que apenas pontuais - que se seguem para os anos de 1974, 1976 e o levantamento ao longo da maior parte dos meses do ano de 1978, dão uma amostra dos números de seu sucesso e de sua distinção na grade de programação.

¹³³ Entrevista em 08/05/2007, Rio de Janeiro.

¹³⁴ Todas as referências do IBOPE nesta pesquisa foram coletadas no acervo do Arquivo Edgard Leuenroth / da UNICAMP. Para melhor ilustrar, optou-se, apesar dos problemas com a nitidez dos documentos, em reproduzi-los na íntegra.

RELATÓRIO I
IBOPE – Audiência emissora – 1974/1

IBOPE

-- 03 --

GRANDE SÃO PAULO
 M A I O - 1974

PESQUISA RETROSPECTIVA ESPECIAL DE TELEVISÃO

C A N A I S

A- TERÇA-FEIRA	2	4	5	7	11	13	DESL.
	%	%	%	%	%	%	%
<u>BASE = DIA 07/05</u>	2.0	14.0	49.3	8.7	-	2.7	23.3
<u>20.45-21.00 HORAS</u>	100	100	100	100	100	100	100
<u>DIA 07/05 (21-22 HS)</u>							
2 - TV- CULTURA	33	5	-	-	-	25	-
4 - TV- TUPY	-	52	1	-	-	-	11
5 - TV- GLOBO	33	10	78	-	-	-	17
7 - TV- RECORD	-	-	-	69	-	-	-
11- TV- GAZETA	-	-	1	-	-	-	-
13- TV- BANDEIRANTES	-	-	-	-	-	50	6
DESLIGADOS	34	33	20	31	-	25	66
<u>DIA 14/05 (21-22 HS)</u>							
2 - TV- CULTURA	33	-	-	-	-	-	-
4 - TV- TUPY	-	62	8	8	-	-	9
5 - TV- GLOBO	67	14	68	23	-	-	20
7 - TV- RECORD	-	5	-	38	-	-	3
11- TV- GAZETA	-	1	-	-	-	-	-
13- TV- BANDEIRANTES	-	5	3	-	50	11	-
DESLIGADOS	-	14	20	31	-	50	57
<u>DIA 21/05 (21-22 HS)</u>							
2 - TV- CULTURA	33	-	-	-	25	3	-
4 - TV- TUPY	-	52	7	-	-	-	-
5 - TV- GLOBO	33	19	69	31	-	25	26
7 - TV- RECORD	-	-	-	38	-	-	14
11- TV- GAZETA	-	-	1	-	-	-	-
13- TV- BANDEIRANTES	-	-	3	-	-	50	9
DESLIGADOS	34	29	20	31	-	-	45
<u>DIA 28/05 (21-22 HS)</u>							
2 - TV- CULTURA	-	-	-	-	-	-	-
4 - TV- TUPY	-	43	5	-	-	-	3
5 - TV- GLOBO	33	24	72	31	-	25	20
7 - TV- RECORD	-	5	-	23	-	-	9
11- TV- GAZETA	-	-	1	-	-	-	-
13- TV- BANDEIRANTES	-	-	-	-	-	25	6
DESLIGADOS	67	28	22	46	-	50	62

Fonte: Documentos do Ibope – AEL – UNICAMP.

A seqüência dos quadros mostra o lugar privilegiado da emissora e do programa dentro do setor¹³⁵. Na demonstração de 1974, a análise feita nas terças-feiras, entre 21:00 e 22:00 horas - dia e horário de veiculação do *Globo Repórter* – os números da Globo (Canal 5 de São Paulo) atingiam a porcentagem de 49% da audiência. O relatório de 1976 já permite uma melhor visualização a partir da programação geral do setor. Chegando a marcar por vezes na casa dos 60 pontos de audiência, o programa em relação aos demais de seu gênero reinava praticamente sozinho. A própria distância de sua proposta seja em relação a programas como *Globinho* (destinado ao público infantil) ou *Amaral Neto* (de cunho propagandista do regime) ou aos programas das emissoras concorrentes ajudam a dar o tom de sua margem de prestígio na grade geral.

Até mesmo entre jornais diários de outras emissoras (os da própria Globo não foram incluídos na amostra) ele se distanciava, obtendo média de 42% dos números da audiência. Nos números totais, o programa perdia apenas para a teledramaturgia, especificamente para as da própria emissora, com a qual logicamente não disputava público já que ocupava outra faixa horária.

Nos relatórios a seguir, uma amostra desta posição do *Globo Repórter* na grade geral da programação durante o ano de 1978:

¹³⁵ As pesquisas desta década tiveram como referência a coleta regular de informações geradora de boletins diários, semanais e mensais, feita em domicílios distribuídos com base nos dados do censo demográfico do IBGE e num levantamento socioeconômico do próprio IBOPE, incorporando representantes de todos os sexos, de todas as classes e de todas as idades a partir dos quatro anos. Nos anos em questão, segundo dados do próprio acervo, o número de domicílios com televisão na Grande São Paulo era estimado em 1.096.418, no que cada 1% dos levantamentos em questão representavam 19.064 domicílios. Com o avanço da tecnologia de medição da audiência, além das pesquisas feitas in loco, passou a utilizar-se aparelhos chamados peplemeters que são instalados em residências escolhidas. Registrando todas as mudanças de canal, os números são transmitidos em tempo real por meio de radiofrequência e linha telefônica aos assinantes do serviço – na maioria, emissoras, retransmissoras e agências de publicidade. Segundo cálculo recente do IBOPE (habitantes da região divididos pelo tamanho da amostra), cada ponto de audiência equivale a 54,4 mil residências ou 176 mil telespectadores na Grande São Paulo.

RELATÓRIO III

Posição na grade de programação

1) RELAÇÃO DOS PROGRAMAS QUE TIVERAM ÍNDICES DE AUDIÊNCIA SUPERIOR A 20%

DURANTE O MÊS DE MARÇO DE 1978

RIO DE JANEIRO

<u>LUGAR</u>	<u>HORÁRIO</u>	<u>SEMANA</u>	<u>CANAL</u>	<u>P R O G R A M A S</u>	<u>%</u>
1º	20:05-21:00	2a. a Sábado	4	O ASTRO	67.9
2º	19:40-20:05	2a. a Sábado	4	JORNAL NACIONAL	62.0
3º	21:00-22:00	2a. Feira	4	O PLANETA DOS HOMENS	61.1
4º	19:00-19:40	2a. a Sábado	4	TE CONFEI	58.4
5º	20:00-22:00	Domingo	4	FANTÁSTICO	56.9
6º	21:00-22:00	4a. Feira	4	QUARTA NOBRE	56.3
7º	21:00-22:00	6a. Feira	4	SEXTA SUPER SHOW	53.4
8º	19:00-20:00	Domingo	4	OS TRAPALHÕES	52.2
9º	18:45-19:00	2a. a Sábado	4	HANNA BARBERA 78	51.3
10º	21:00-22:00	5a. Feira	4	CHICO CITY	48.8
11º	11º 21:00-22:00	3a. Feira	4	GLOBO REPÓRTER	43.8
12º	18:00-18:45	2a. a Sábado	4	MARIA MARIA	41.8
13º	21:00-23:00	Sábado	4	PRIMEIRA EXIBIÇÃO	40.8
14º	17:00-19:00	Domingo	4	A PRAÇA DA ALEGRIA	39.8
15º	22:30-23:00	2a. a 6a. Feira	4	AMANHÃ	33.3
16º	16:00-17:00	Domingo	4	MULHER MARAVILHA	29.6
17º	15:00-16:00	Domingo	4	DISNEYLÂNDIA 78	24.6
18º	17:30-18:00	2a. a 6a. Feira	4	ESTÃO DO BICACORR AMARELO	24.5
19º	13:00-13:30	Domingo	4	AS PANTERINHAS	23.8
20º	13:30-14:00	Domingo	4	O BIONICÃO	23.4
21º	21:00-23:00	Sábado	6	A BUZINA DO CHACRINHA	22.5
22º	13:30-14:00	2a. a 6a. Feira	4	LOCOMOTIVAS	22.0
23º	23:00-24:00	Sábado	4	SESSÃO DE GALA	21.6
24º	14:00-15:00	Domingo	4	SUPERAMIGOS	21.5
25º	12:00-13:00	2a. a 6a. Feira	4	GLOBO CÔR ESPECIAL	21.1
26º	13:00-13:30	2a. a 6a. Feira	4	HOJE	20.3
27º	13:00-14:00	Sábado	4		

ssa/.

Fonte: Documentos do IBOPE – AEL – UNICAMP

RELATÓRIO IV
Posição na grade de programação

I) RELAÇÃO DOS PROGRAMAS QUE TIVERAM ÍNDICES DE AUDIÊNCIA SUPERIOR A 20%

DURANTE A SEMANA DE 31/07 À 06/08/1978

RIO DE JANEIRO

<u>LUGAR</u>	<u>HORÁRIO</u>	<u>SEMANA</u>	<u>CANAL</u>	<u>P R O G R A M A S</u>	<u>%</u>
1º	20:05-21:00	2a. à Sábado	4	DANCIN' DAYS	65.9
2º	19:00-19:40	2a. à Sábado	4	TE CONTEI ?	65.4
3º	19:40-20:05	2a. à Sábado	4	JORNAL NACIONAL	64.8
4º	21:00-22:00	2a. Feira	4	O PLANETA DOS HOMENS	53.0
5º	19:00-20:00	Domingo	4	OS TRAPALHÕES	52.4
6º	18:00-19:00	2a. à Sábado	4	GINA/HANNA BARBERA 78	49.5
7º	21:00-23:00	5a. Feira	4	PALMEIRAS X INTERNACIONAL	49.0
8º	21:00-22:00	3a. Feira	4	GLOBO REPÓRTER	48.9
9º	21:00-23:00	4a. Feira	4	GUARANI X VASCO	47.8
10º	20:00-22:00	Domingo	4	FANTÁSTICO	47.0
11º	21:00-23:00	Sábado	4	PRIMEIRA EXIBIÇÃO	44.6
12º	21:00-22:00	6a. Feira	4	BRASIL 78	43.0
13º	18:00-19:00	Domingo	4	A PRAÇA DA ALEGRIA	35.5
14º	17:30-18:00	2a. à 6a. Feira	4	SÍTIO DO PICAPAU AMARELO	31.9
15º	22:00-22:30	2,3 e 6a. Feira	4	SINAL DE ALERTA	29.2
16º	22:30-23:00 23:00-23:30	2,3 e 6a. Feira 4 e 5a. Feira	4	AMANHÃ	27.7
17º	16:00-18:00	Domingo	4	DOMINGO COMÉDIA	27.6
18º	20:00-23:00	Domingo	6	FLÁVIO CAVALCANTI	23.4
19º	16:00-18:00	Domingo	6	SHOW DE CALOUROS/SILVIO SANTOS	22.3
20º	14:00-16:00	Domingo	6	QUAL É A MUSICA/SILVIO SANTOS	21.7
21º	15:00-16:00	Domingo	4	SUPER HERÓIS	21.4
22º	23:00-24:00	Sábado	4	SESSÃO DE GALA	21.0
23º	13:30-14:00	2a. à 6a. Feira	4	LOCOMOTIVAS	20.7

38A/.

Fonte: Documentos do IBOPE – AEL – UNICAMP

RELATÓRIO V
Posição na grade de programação

RELACIONAMENTO DOS PROGRAMAS QUE TIVERAM INDICES DE AUDIENCIA SUPERIOR A 20%

DURANTE A SEMANA DE 11/12 À 17/12/1978

RIO DE JANEIRO

<u>LUGAR</u>	<u>HORÁRIO</u>	<u>SEMANA</u>	<u>CANAL</u>	<u>PROGRAMAS</u>	<u>%</u>
1º	20:05-21:00	2a. à Sábado	4	DANCIN' DAYS	73.7
2º	21:00-22:00	2a. Feira	4	O PLANETA DOS HOMENS	65.7
3º	19:40-20:05	2a. à Sábado	4	JORNAL NACIONAL	64.7
4º	19:00-19:40	2a. à Sábado	4	PECADO RASGADO	58.6
5º	21:00-24:00 12:00-21:30	Sábado Domingo	4	ROBERTO CARLOS/ANO INTERNACIONAL DA CRIANÇA	53.6
6º	21:00-22:00	4a. Feira	4	QUARTA NOBRE	50.4
7º	21:30-23:30	Domingo	4	FANTÁSTICO	47.6
8º	21:00-22:00	6a. Feira	4	SEXTA SUPER SHOW	46.4
9º	21:00-22:00	5a. Feira	4	CHICO CITY	45.2
10º	18:00-19:00	2a. à Sábado	4	A SUCESSORA	41.9
11º	21:00-22:00	3a. Feira	4	GLOBO REPORTER	36.5
12º	22:00-22:30	2a. à 6a. Feira	4	SINAL DE ALERTA	30.8
13º	22:30-23:00	2a. à 6a. Feira	4	AMANHÃ	27.1
14º	19:30-20:15	2a. à 6a. Feira	4	CARINHOSO	25.5
15º	23:00-24:00	2a. Feira	4	CASO ESPECIAL	23.7

99a/.

Fonte: Documentos do IBOPE -AEL - UNICAMP.

Esses relatórios ilustram um balanço feito da colocação do programa em relação aos mais variados gêneros de todas as emissoras ao longo de todo o ano de 1978 com audiência superior a 20%. Entre os que estavam acima dos 40 pontos no IBOPE, o *Globo Repórter* manteve-se na casa entre os dez/treze programas de maior audiência do país.

QUADRO V
Globo Repórter na programação/1978

Colocação do Globo Repórter em relação aos programas que tiveram índices de audiência superior a 20% / Rio de Janeiro / 1978.		
MESES	LUGAR	ÍNDICES
Março	11°	0 12

281.09904

QUADRO VI
Programas/temáticas ano: 1973-1980 ¹³⁷

TEMÁTICAS	ANOS							
	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980
Comportamento	3	5	2	1	8	7	1	7
Histórico	3	6	32					1
Perfil Político						1		
Conjuntura Nacional		1	2	2	3	3	5	1
Amazonas atual		*						
Seca				*			*	
Política				*				
Infra-estrutura					*			
Violência no sertão					*		*	
Economia Agrícola						*		
Mortalidade Infantil						*		
São Paulo						*		
Violência urbana					*		*	*
Preços							*	
Outros			**				*	
Conjuntura Internacional	1		2		1		1	1
Identidades / Mov.sociais	1		2	7	6	7	4	4
Mulheres				****	**	****		**
Índios	*		*			*	*	*
Negros				**				
Migrantes					*	*	*	
Sujeitos na dimensão rural			*	*	**	*		
Sujeitos na dimensão urbana					*		**	*
Variedades	2	6	4	12	11	8	5	8
Cultura nacional	15	3	3	1		2	3	3
Perfil e produções artísticas	*****	*				**		***
Cultura afro-brasileira		**		*				
Esportes	**							
Festas populares	*		**				**	
Religião	**		*				*	
Ciência	9	4	5	5	3	4	7	3
Ecologia	4	2	1	2	3	5	4	3
Retrospectivas			1	2	1			
Total aprox. temáticas/ano	38	26	54	32	36	37	30	31
Total aprox. programas	43	23	53	35	40	398	31	27

Os dados coletados ajudam a visualizar uma programação em sintonia fina com o novo perfil de sociedade moderna em que o país se viu envolvido no decorrer dos anos 1970. Processo que se acelera a partir dos anos 1950, com a incorporação de novos padrões de produção e de consumo, típicos dos países desenvolvidos. Uma modernização que trouxe

¹³⁷ Fonte: O quadro foi organizado levando-se em conta as indicações existentes no catálogo do CEDOC/Globo destinado às videotecas de suas afiliadas, bem como as informações contidas nos Boletins de Divulgação da emissora. Contudo, existem divergências em relação a datas e ao número total de programas/ano nos dois acervos, no que optamos por considerar um total apenas aproximado de tais informações a partir do maior número possível de registros. Além disso, os selos específicos utilizados pelo programa não foram incorporados, dando lugar a temáticas mais amplas construídas no bojo da análise do conjunto dos assuntos abordados. Estes esclarecimentos valem para os demais quadros que serão apresentados no decorrer da pesquisa.

consigo inovadores costumes e valores, postos de trabalho e de prestação de serviços, espaços e relacionamentos sociais diferenciados. Enquanto o país engendrava esses novos caminhos, os programas veiculados passaram a abordar essa modernização pelo seu lado contraditório e conflituoso. O desejo de resgate da cultura nacional visível principalmente nos primeiros anos é um exemplo. Passando desde a veiculação de perfis e produções artísticas como *Santos Dumont* (1973), *Padre Cícero* (1975), *Barroco Mineiro* (1974), *Festa do Divino* (1975)¹³⁸ até documentários sobre índios e sobre as manifestações da cultura afro-brasileira como *Bahia de todos os santos* (1974), *África, terra dos deuses* (1974), *O poder do Machado de Xangô* (1976) dentre outros tantos, a linha editorial apostava numa “brasilidade” de encontros e desencontros, de incluídos, mas também de excluídos, no contraponto do país integrado e acima das diferenças de classe proclamadas pelo regime.

Paralelamente, os programas sobre ciência e os considerados históricos também tiveram uma importância significativa. Em 1975, do expressivo número de 32 programas históricos, 27 foram destinados a especiais, em série, pela comemoração dos trinta anos da II Guerra Mundial.

Já na segunda metade dos anos 1970, com a consolidação dos níveis de audiência e o alargamento paulatino do espaço de expressão dos diversos sujeitos sociais, a temática da conjuntura nacional, até então desprestigiada, passou a pautar a programação com reportagens sobre mortalidade infantil, seca, problemas de infra-estrutura, marginalização e violência no espaço rural e urbano.

Enquanto a veiculação sobre mulheres marcou o início de uma tendência perene dentro programa – evidenciando a ampliação de seu espaço social a partir dos anos 1970 como força de trabalho e de consumo - a maioria das outras veiculações sobre identidades/movimentos sociais teve uma conotação bem distinta: foi a busca pelas imagens do povo.

Essa tendência explicitou-se em muitos programas como o caso de *Patroa x Empregada* (1976) de Alberto Salva; *Retrato de Classe* (1977) de Gregório Bacic; *A Mulher no Cangaço* de Hermano Penna; *O Caso Norte, Bóias frias, Boa Esperança: guitarra contra viola e Wilsinho da Galiléia* de João Batista de Andrade; e de Eduardo Coutinho, *Sete dias em Ouricuri* (1976), *O pistoleiro da Serra Talhada* (1977), *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979), entre outros muitos¹³⁹.

¹³⁸ As datas referidas são aquelas apresentadas como as de veiculação dos programas na grade da emissora, que podem divergir do ano específico de suas produções.

¹³⁹ Acervo de documentários do CEDOC/ Rede Globo.

Este último e os documentários acima citados de João Batista de Andrade tiveram ainda uma preocupação especial com os migrantes nordestinos, os ditos “volantes” ou bóias-frias”, que naquele momento buscavam nas grandes cidades o sonho da inclusão social perdida em suas regiões de origem, na luta desigual pela posse da terra. Empurrados pelo acirramento do processo de monopolização da terra e de modernização selvagem das práticas agrícolas, esses migrantes protagonizaram um momento da história brasileira caracterizado por Mello e Novais como uma “sociedade em movimento”, onde nos anos 1960 migraram para as cidades cerca de 14 milhões de pessoas e, nos anos 1970, 17 milhões, ou ainda, 40% da população rural do país.¹⁴⁰

Outra questão vital sobre a presença do “povo” no *Globo Repórter* desta década, é que na maioria dos documentários o centro da narrativa estava focado na personagem. Em entrevista, Coutinho não falou de uma filmografia diretamente relacionada a uma idéia de “povo”, mas de sua relação com o “outro” e com o que este tinha a dizer: “eu queria mostrar o que as pessoas pensavam e não o que eu pensava delas”. Da mesma forma, quando perguntei a Hermano Penna sobre as regras de cerceamento do programa, ele afirmou que um dos maiores incômodos era o de ter que incluir a participação do Chapellin, que funcionava como a voz editorial da emissora: “uma situação que superávamos colocando-o como mestre de cerimônias, ele só apresentava as pessoas. Mas **a personagem era quem passava o conceito.**”(grifo meu)

Ao contrário dos outros programas telejornalísticos da emissora, onde o apresentador era portador de um discurso praticamente oficial, o *Globo Repórter* caminhava na direção de narrativas onde as personagens é que construíam o enredo e davam sentido à temática desenvolvida. João Batista de Andrade, que junto com Fernando Pacheco Jordão vieram do programa *Hora da Notícia* da TV Cultura, para os quadros do telejornalismo da emissora em 1974, construíram da seguinte forma o discurso de “povo” em que acreditavam:

O povo, tal como nós entendíamos, isto é, a população majoritária brasileira, mergulhada em suas dificuldades, renda miserável, terríveis problemas de habitação, saúde, educação, transporte, etc., esse povo estava ausente dos noticiários. E nós queríamos recolocá-lo lá, fazer com que sua imagem, coincidente com o que pensávamos ser a imagem do Brasil real ocupasse a tela elitista e ilusória dos aparelhos de televisão. Esse projeto contrastava, muitas vezes (...), com os hábitos do jornalismo onde predominavam profissionais marcados pela baixa informação, pouco ou nada críticos, viciados na cocaína dos *releases* e das informações *off the record*. Para a

¹⁴⁰ MELLO & NOVAIS, op.cit.p.581.

quase totalidade dos repórteres, o mundo das notícias era suficientemente estreito para não englobar a questão social ¹⁴¹.

Quando perguntei a João Batista de Andrade que tipo de experiência do *Hora da Notícia* ele levou para o Globo Repórter, sua resposta convergiu para o sentido de povo como resistência às engrenagens da própria censura externa. Em suas palavras:

Uma das idéias que eu levei foi o seguinte: a gente tinha no Hora da Notícia, ao contrário do que boa parte da esquerda tentou fazer, de pegar um canhão e ficar atirando contra a ditadura e isso na verdade se mostrou um estilinguezinho, nós tínhamos consciência da nossa situação. Estávamos ali num programa da TV Cultura com três, quatro pontos de audiência, e como intelectuais de esquerda o que nós podíamos fazer? Pegar um estilinguezinho e ficar também atirando na ditadura? Não. O que era então a nossa preferência? Era atirar no povo. O que era atirar no povo? Olha, vamos discutir o problema da saúde, o problema da habitação, olha a escola, o problema do migrante, olha a periferia, a questão social, o custo de vida ... Isso fazia com que o alvo fosse a população e não o governo. O alvo era na verdade a ditadura mas nós atirávamos naqueles que poderiam ajudar a vencer a ditadura. (...) Eu era profundamente contra a ditadura, tinha um ódio da ditadura assim pessoal. Agora eu ia fazer um programa falando mal da ditadura? No outro dia eu estaria preso e fora do ar, aquilo não ia funcionar. Ao fazer um filme a intenção era a de que ele passasse, isso é que era importante. A nossa função como intelectuais, nós estávamos vendo as coisas, era de ajudar a população a tomar para si a discussão da questão democrática e social. Isso fez com a gente conseguisse agüentar (pela TV Cultura) por dois anos, senão a gente teria durado um mês.

Interessante é notar que tanto João Batista de Andrade quanto Fernando Jordão, afirmam terem levado tal concepção política do “povo” para, respectivamente, a Divisão da Central de Jornalismo da emissora em São Paulo e para a editoria do Jornal Nacional. Os limites de uma proposta desse porte no seio da direção oficialista do telejornalismo da emissora - o que parece ser bem mais significativo que a alegação da “falta de senso crítico dos profissionais” - implicou na rápida estadia de ambos nestes setores. Segundo o próprio Andrade:

Isso implicava, como ocorreu no ‘Hora da Notícia’, a quebra de velhos hábitos, a busca de uma visão independente e não oficial dos fatos, mudança nos conceitos de autoridade na informação e a uma nova eleição hierárquica da importância dos fatos e assuntos. **E não era esse exatamente o prato de preferência da direção nacional do jornalismo nem da maioria dos profissionais com quem trabalhávamos.** Tivemos imensa dificuldade para

¹⁴¹ ANDRADE, João Batista. *O povo fala: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira*. São Paulo: Editora Senac, 2002, p.96.

implantar os primeiros traços de mudança, que acabaram se tornando mais claros só em nosso trabalho no Globo Repórter, para onde foi o Fernando também, depois de esgotada sua capacidade de negociação no Jornal Nacional.¹⁴² (grifo meu)

O conjunto dos depoimentos constroem a idéia de que, definitivamente, o “lugar do povo” e de seus desdobramentos não eram bem vindos no interior do setor jornalístico da emissora, vide como exemplo a estreita capacidade de negociação do Jornal Nacional. Ao demonstrar que a saída da emissora para o impasse foi a rearticulação de ambos junto ao *Globo Repórter*, Andrade confirma a maior abertura do programa à incorporação de uma postura crítica do social.

No capítulo que se segue, o leitor encontrará a análise desses documentários a partir das obras de seus principais cineastas. O conjunto dessas obras perpassou imagens de uma brasilidade em sintonia fina com a trajetória de vida desses sujeitos. Foram filmes que transitaram no fio tênue entre a militância e a repressão, entre o cinema e a televisão, entre o rural e o urbano, o velho e o novo, “o real” e o ficcional, o culto e o coloquial. Longe de fazer desses aparentes opostos esteiras mecânicas de valor, produziu-se uma rica linguagem híbrida. Uma linguagem que, com as páginas que se seguem, revelarão uma certa brasilidade contraditória feita de imagens e sons.

¹⁴² Idem, *Ibidem*, p.97-98.

PARTE II

MARCAS DA CONTRADIÇÃO: O POPULAR DO URBANO AO RURAL

O povo pra mim tem esse lado. Eu me preparei na juventude quando fiz universidade para viver num país socialista. Essa é a verdade. Então eu acreditei demais naquilo e também idealizei muito o que seria esse socialismo, achava que o socialismo ia resolver o problema da mulher, do negro, das minorias, da pobreza, da opressão. O socialismo seria um paraíso completo, completamente idealizado. Mas eu me preparei pra isso, acreditei nisso. O povo seria aquele ente forte, grande capaz de lutar e conquistar aquele paraíso. Então veio o golpe de Estado e ele não só didaticamente quebrou aquela visão ingênua de revolução e tal, mas veio inviabilizar qualquer progresso, qualquer participação. Então o povo pra mim passou a ser aquele ente que foi sufocado pelo golpe. Então como a minha obra é feita praticamente toda ela após o golpe de 64, o povo nos meus filmes está sempre sobre esse clima de gente que foi sacrificada, excluída e mantida na sub-cidadania”. (João Batista de Andrade)¹⁴³

O depoimento de Andrade ajuda a ilustrar o contexto onde parte da produção política-cultural brasileira esteve inserida a partir dos anos 1960 e, em particular, os sujeitos que na década posterior formaram esse primeiro núcleo do *Globo Repórter*. O povo como “ente forte”, citado por Andrade, expressa não apenas o viés de trabalho do autor – muito embora cada cineasta evidentemente o tenha veiculado a sua maneira – mas remonta a um movimento maior de construção simbólica em torno de nossa brasilidade.

Como deixei claro no quadro de amostra dos temas levados ao ar durante essa década – no capítulo anterior – a linha editorial contemplou em particular uma brasilidade feita pela valorização da cultura popular, dos elementos formadores da nação e do homem do interior. Um olhar para dentro das raízes nacionais que não desprezou a migração acirrada para os grandes centros, a formação das periferias, os dilemas da exclusão e da classe média urbana frente às promessas da modernização capitalista. Uma brasilidade feita de contrastes e conflitos, no contraponto da cultura do progresso e da ordem estabelecida pelo regime.

¹⁴³ Entrevista feita em 03/04/2007, São Paulo.

Ao apresentar esses filmes, pretendo concomitantemente abordar algumas especificidades de suas características narrativas tanto de um ponto de vista panorâmico do conjunto das emissões, quanto, mais pontualmente, a partir da seleção de algumas obras.

Assim, o terceiro capítulo analisará diversos filmes, num movimento de capitulação mais geral de suas principais características. São eles: *Mulher no Cangaço* (1976) de Hermano Penna; *Wilsinho da Galiléia* (1978) e *Caso Norte* (1977) ambos de João Batista de Andrade; *O Poder do Machado de Xangô* (1976) de Paulo Gil; *O Último dia de Lampião* (1972) de Maurice Capovilla; *Seis dias em Ouricuri* (1976) e *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979) ambos de Eduardo Coutinho.

Nos capítulos seguintes a análise será de caráter pontual no que diz respeito ao processo de construção narrativa. Lentes de aumento nessa constituição do povo brasileiro que num primeiro momento contemplará filmes que, de certa maneira, abordaram a temática da brasilidade pelo viés de alguns de seus elementos formadores. A saber: *Índios Kanela* (1974/ Walter Lima Jr.); *Retrato de Classe* (1977/ Gregório Bacic) e *Folia do Divino* (1976/ Hermano Penna).

Já no quinto capítulo, foram agrupados filmes que caminharam em direção a outra identidade narrativa fundamental do conjunto desses programas: o universo do homem rural. Foi assim objeto de análise *Boa Esperança: Guitarra contra viola* (1976) de João Batista de Andrade e, de Eduardo Coutinho, *Teodorico, o imperador do sertão* (1978).

3 CINEMA DOCUMENTÁRIO, MARCAS NARRATIVAS E BRASILIDADE

A linguagem do documentário como extensão do gênero jornalístico de televisão é ainda pouco estudada¹⁴⁴. A própria denominação documentário tem sido suficiente, ao longo dos anos, para suscitar discussões intermináveis. Etimologicamente evocando o sentido de “documento” do real, este gênero ainda carrega o estigma de uma suposta apreensão objetiva da realidade pelas câmeras, colocando-o em constante contraponto com o filme de ficção¹⁴⁵. Para além das discussões acadêmicas, percebe-se que mesmo seus precursores, o norte americano Robert Flaherty e o escocês John Grierson, ainda na primeira metade do século XX, nunca tiveram em seus trabalhos a ilusão de uma abordagem objetiva do real, apesar do caráter científico, informativo e mesmo pedagógico que o definiu em suas primeiras décadas.

No Brasil, até os anos 1950, os documentários eram majoritariamente financiados por empresas, instituições privadas e públicas, sendo a “Era Vargas” um marco significativo em sua trajetória. Parte inclusive da discussão em torno de seu caráter como “documento do real” está com certeza ligado, em certo sentido, ao “oficialismo” dessas produções. Os trabalhos do documentarista escocês Grierson, que neste momento fazia escola em toda a Europa com objetivos assumidamente didáticos e voltados para políticas governamentais, encontraram recepção no fértil solo da propaganda varguista. A presença do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) e os DEIPS (Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda) foram fundamentais para essa hegemonia de formato, passando a controlar o mercado de produções, minando a concorrência e a maioria das produtoras independentes. Já no transcorrer dos anos 1950, têm-se um divisor de águas entre essa tradição clássica dos documentários e uma nova geração que surgiu no bojo dos primeiros curtas-metragens do Cinema Novo. A consolidação dessa mudança ganhou formatos e contornos estéticos próprios na efervescência

¹⁴⁴ Os trabalhos acadêmicos geralmente abordam o documentário como gênero da produção cinematográfica. Cf. RENOVA, M (org) *Theorizing Documentary*. Nova York: Routledge, 1993. Recentemente outras abordagens complexificaram a análise, mas optamos por não discutir profundamente essas questões, uma vez que, no nosso entender, fugiria do nosso objetivo primeiro que é contribuir, com a nossa análise, para a construção de uma história televisiva brasileira. Cf., por exemplo, BALTAR, Mariana. *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Tese de Doutorado em Comunicação. PPGCOM: UFF, 2007.

¹⁴⁵ A esse respeito conferir RENOVA, M (org) *Theorizing Documentary*. Nova York: Routledge, 1993 e MENDES, David. *Documentário nunca mais*. Caderno de Crítica nº6, Rio de Janeiro: FCB, 1989, pp.71-73.

política-cultural dos anos 1960, que gerou grande parte dos cineastas que ingressaram no *Globo Repórter*, a partir da década seguinte.

Apesar desses novos rumos, as marcas de tensão envolvendo ficção e realidade sempre mobilizaram discussões. Segundo Penafria é comum a distinção ser feita a partir de parâmetros que destacam o primeiro como aquele capaz de oferecer ao espectador o acesso “a um mundo”, enquanto o segundo proporcionaria o acesso “ao mundo”. Neste caso, o documentário é identificado em sua relação estreita com o “mundo histórico”, ou como um argumento pautado a partir da realidade em que estamos inseridos. O que não entra nesta visão são as referências socialmente construídas dessa mesma realidade e o fato de os argumentos dela retirados encerrarem, em última instância, um ponto de vista próprio do cineasta. Penafria resume a questão destacando que a característica do documentário é “apresentar-nos um argumento sobre o mundo histórico, ou dito de outro modo, é uma *representação* no sentido em que coloca perante nós uma evidência de onde *constrói* um determinado ponto de vista”¹⁴⁶ (grifos meus).

Neste sentido, o documentário enquanto *fazer cinematográfico* também nos dá acesso a “um mundo” em especial, por mais que se sirva das referências diretas do “mundo histórico”, de onde retira a credulidade mais imediata de suas falas e imagens. Assim, tanto o filme de ficção quanto o documentário estão imbuídos de uma operação artística que, segundo Pareyson, é antes de tudo, “a construção de um objeto e a formação de uma matéria, e é arte quando tal produção é, *ela própria, expressão*” (grifos do autor)¹⁴⁷, ou ainda, sensibilidade. Sensibilidade que faz da percepção o principal canal por onde o filme se comunica com o espectador, tornando tênue o fio de separação entre realidade e ficção. Não raro, a ficção se apresenta por vezes mais real do que a própria realidade enquanto o real muitas vezes é mais ficcional do que aquilo que se apresenta como ficção.

Paul Ricoeur ao situar os diferentes gêneros narrativos chega a colocar em questão a fragilidade dessa dicotomia entre a narrativa considerada histórica (ou ainda, aquelas com pretensão ao verídico, como discurso científico e o jornalístico) e a ficcional (filmes, literatura, fotografias...). Em suas palavras, “a ficção é quase histórica, tanto quanto a história é quase fictícia”. A história, segundo ele, “é quase fictícia, tão logo a quase presença dos acontecimentos colocados ‘diante dos olhos’ do leitor por uma narrativa animada supre, por sua intuitividade, sua vivacidade, o caráter esquivo da passividade do passado, que os

¹⁴⁶ PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário - história, identidade, tecnologia*. Lisboa, Portugal: Edições Cosmos, 1999. p.26.

¹⁴⁷ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.65.

paradoxos da representância ilustram”. Já a narrativa de ficção é “quase histórica, na medida em que os acontecimentos irreais que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor; é assim que eles se parecem com acontecimentos passados e a ficção se parece com a história.”¹⁴⁸

3.1 Entre a história e a ficção

Vários são os documentários desse momento do programa onde o histórico e o ficcional estiveram imbricados. Cito em especial *A Mulher no Cangaço* (1976) de Hermano Penna e *Wilsinho da Galiléia* (1978) de João Batista de Andrade.

A riqueza do primeiro filme é em parte ilustrada pela locução de abertura de Chapellin:

“Alguém já disse que numa guerra, as grandes histórias estão sempre do lado dos vencedores (...) Talvez por isso, cineastas, historiadores e sociólogos continuem debruçados sobre esses episódios na tentativa de novas explicações que fujam as interpretações esquemáticas. Um dos aspectos menos conhecidos e mais mistificados ou mitificados do cangaço é a participação das mulheres. Quem eram afinal, Maria Bonita, Dada, Cila, Adélia e tantas outras? (...) este é o tema do Globo Repórter de hoje. **É aventura, é reconstituição, é documento:** As mulheres no Cangaço!” (grifo meu).

O filme rodado numa década onde o feminismo e a liberalização sexual ganhavam cada vez mais espaço encontra na força da mulher sertaneja a estrutura de uma *intriga* permeada de ricos depoimentos, de imagens de memória (p&b) e pelo espírito aventureiro instigado pelas cenas de reconstituição. Estas últimas, quase todas acompanhadas pela narração das ex-cangaceiras que rememoram suas vidas no cangaço. Suas escolhas e a falta delas, seus medos e suas certezas, suas mágoas e amores, a coerção e a libertação de seus desejos ganham vida nas cenas dramatizadas frente ao clima épico das imagens. É assim que Dadá, apesar da mágoa pela tortura infringida a sua família, relembra o dia em que foi raptada por Corisco: “Eu fazia isto pelo amor que eu tinha naquele homem... Andar no espinho, sobressaltada”. É assim que Cila, mulher de Zé Sereno, fala com tristeza do filho que teve que dar em adoção: “Atravessei o Raso da Catarina, grávida, vendo miragens e tomando água nos gravatás”. E Adília, mulher de Canário, fala da sua emancipação diante da coerção de seu pai: “(...) Já o Canário não me empatava, eu pintava a unha, os beijo, o rosto... era toda pintadinha! E dizia, ‘se você for pro inferno eu vou junto”.

¹⁴⁸ RICOEUR. P. Tempo e Narrativa. Tomo III, p.329.

A última seqüência do filme é significativa do encontro narrativo entre história e ficção, com Dadá relatando o cerco que levou Corisco, o segundo grande nome do Cangaço, à morte:

“Quando eu ouvi o tiro, falei: é macaco menino! Era uma fumaça de tiro, de tiroteio, que eu não enxerguei mais nada. Eu corri muito naquela estrada e não vi mais ninguém. Só ouvi os grito de Corisco porque ele gritava bonito mesmo nos tiroteio.(...) Dentro do barreiro tinha muita pedra e quando o macaco levantava eu tocava-lhe pedra. E o macaco atirando como uma fera (...) era sangue só (...) Eu disse vão bora Corisco e saí arrastando. O fuzil era lama e sangue. E ele disse, vamo morrer andando. Menino, era um sofrimento que eu nunca vi. Quando eu disse pra ele vamo deixar as armas, depois nós vem e apanha, ele falou não, minhas arma eu morro com elas. Nessa hora eu só ouvi ele falando: Dada, macaco! Eu peguei o fuzil e atirei primeiro que ele.”

Paralelamente à narração de Dadá, ora feita em *off*, ora com close em seu rosto, evidenciando o sentido da memória personificada, uma narrativa imagética forte, resgatando nas vastidões da natureza bruta do sertão a performance dos atores. Eles correm, lutam, atiram, sofrem e morrem no compasso dado entre os limites da caatinga e o depoimento da ex-cangaceira. Um tom quase místico invade assim a tela, entremeado pelo som de tiros e de gritos, num clima de aventura situado entre o fascínio da ficção e a construção da memória, entre a expressividade da imagética e a força da oralidade. Ou como nas palavras de Chapellin, um filme que é “aventura, reconstituição e documento”.

Se *Mulheres no Cangaço* visa à reconstituição de uma memória de grupo frente à tradicional história brasileira, o censurado *Wilsinho da Galiléia*, de João Batista de Andrade, é representativo das imbricações entre ficção e realidade dentro de uma perspectiva própria daqueles anos em questão. Trata-se da abordagem da tensão social na periferia dos grandes centros urbanos, tendo como mote a história de vida de Wilsinho da Galiléia, morto pela polícia numa emboscada aos 18 anos, em 1978, exatamente no mesmo ano em que é rodado o filme. A narrativa do documentário ao mesmo tempo em que segue a direção de uma investigação sobre a vida e o assassinato da personagem, inclui atores que vão, segundo as palavras do próprio cineasta, se “interpenetrando no tecido do documentário, inclusive com a reconstituição de ações, assassinatos, assaltos e a própria morte do personagem”. Em nossa entrevista, Andrade resume o filme da seguinte forma:

“O filme mostra a história de um garoto que começa roubando maçã numa feira até a sua morte pela polícia aos dezoito anos e nesse sentido ele exerce uma forte impressão no imaginário popular. As pessoas falam bem dele, como um rebelde, mas também como uma pessoa que é gentil com seus

amigos, com as crianças do bairro, apesar de toda a sua violência, o que evidentemente desagradou a censura. Acharam que eu estava mitificando o Wilsinho.”

Explorando registros originais dos jornais daquele momento, o documentário enfatiza indiretamente o lado de notoriedade adquirido pela personagem em sua exposição pela mídia e o universo de classe média ambicionado pelos jovens da periferia, utilizando-se de cenas onde os atores não apenas fazem a reconstituição dos acontecimentos, mas igualmente desnudam os bastidores da ficção, explicando para o espectador a função de seus papéis dentro da narrativa do filme. A denúncia das arbitrariedades policiais, das instituições de detenção juvenil que apenas conformam o ciclo da marginalização e os expressivos depoimentos de personagens reais como os da mãe de Wilsinho, de seus amigos e irmãos (estes últimos, presos na Casa de Detenção) dão ao filme uma tônica de cumplicidade do programa com os excluídos da modernidade urbana do país.



Ilustração 1

Fonte: Acervo pessoal do cineasta, gentilmente cedido p/esta pesquisa. (Mãe de Wilsinho ao centro, ao seu lado de barba à direita, o cineasta João Batista de Andrade e atrás sua equipe de filmagem / São Paulo, 1978).

Destaco dois momentos marcantes da *intriga* do filme onde realidade e ficção possuem lugar de destaque. O primeiro é o da mãe de Wilsinho em visita a seu túmulo. A seqüência possui um corte que divide a narrativa em dois modos *de contar*: pela denúncia do silêncio e pela denúncia da oralidade. Assim, a câmera em *travelling* percorre inicialmente as várias lápides acompanhando a mãe em sua procura pelo filho morto. O silêncio do longo plano é

quebrado apenas pelo som do vento, que causa um interregno no *tempo de contar*, metaforizando em seu vazio um tom de respeito e de medo diante das imagens.



Ilustração 2

Já no segundo momento da mãe no cemitério, o silêncio é quebrado por uma melancólica música instrumental que faz fundo à imagem da mulher que, de joelhos, chora e cuidadosamente deposita flores no túmulo do filho. Desta vez, o desabafo: “Se eu pegasse a situação que eu vi o meu filho, dentro do caixão com uma bala atravessada no pescoço e no ouvido e se eu tivesse um revólver naquela hora, eu faria (*sic*) o mesmo. Não é vingança, mas foram covardes com meu filho. Eu faria (*sic*) a mesma coisa, eu faço.”

Se o depoimento da mãe de Wilsinho provoca a sensibilização do espectador pela dor, o lado ficcional do filme é fortemente marcado pela denúncia do abuso policial, em especial no cerco criado para levá-lo à morte. Depoimentos de Geni (dona da casa onde Wilsinho é morto), hospitalizada após ter sido atingida por uma das balas destinadas a Wilsinho, é entremeado com falas da atriz que a interpreta, enquanto as cenas de coação dos policiais junto aos amigos forçados a participar do cerco dão forma ao impacto final da seqüência:



Ilustração 3

Os tiros são disparados na chegada de Wilsinho a casa. Seu corpo caído é ignorado pelos policiais que removem Geni também baleada e caída ao chão na troca de tiros. No contraponto do descarte de mais um “bandido morto”, as imagens fecham o foco na personagem ao som da voz forte de Clementina de Jesus cantando *Abaluaê* (Waldemar Henrique), onde ecoa a estrofe: “A bênção meu pai”.

Se a hibridização entre realidade e ficção pode ser considerada uma das marcas do conjunto dos documentários deste momento, ela não é a única a atestar as amplas características que permeiam suas estruturas narrativas.

3.2 A narrativa e os jogos do tempo

Ao teorizar sobre a *narrativa* (entendida em termos amplos como a forma de se estar no mundo e de entendê-lo), Paul Ricoeur posiciona a dimensão temporal como aquela capaz de unificar a experiência humana, constituindo a unidade entre os múltiplos modos e gêneros narrativos. Assim, a refiguração do tempo, ou ainda, o “poder que a narrativa possui de reorganizar a nossa experiência temporal”, constitui a base de uma sobreposição recíproca, quando “o momento quase histórico da ficção troca de lugar com o momento quase fictício da história. Desse entrecruzamento, dessa sobreposição recíproca, dessa troca de lugares procede

o que se convencionou chamar de tempo humano”¹⁴⁹. Assim, ao tratar da qualidade temporal da experiência como referência comum da história e da ficção, o autor constitui em um único problema ficção, história e tempo.

A questão central é então identificar a característica fundamental do ato narrativo. Seguindo Aristóteles, Ricoeur designa como *intriga* (o *muthos*) a composição verbal que faz com que o texto se transforme em narração. A organização da *intriga* consiste, nesse sentido, na operação de seleção e organização dos acontecimentos (as ações contadas) que permite a história contada (qualquer que seja ela) ser completa e única. Dito de outra forma, a *intriga*, em Ricoeur, é unidade inteligível que conjuga circunstâncias, finalidades, meios, iniciativas, conseqüências não desejadas, ou, nas suas próprias palavras “o ato de tomar em conjunto” (conjugação) os ingredientes da ação humana, que, na experiência cotidiana, aparecem muitas vezes como heterogêneos e discordantes.

É ainda na *Poética* de Aristóteles que o teórico busca a noção de *mimese*, na acepção de imitação ou representação da ação. A atividade mimética encontrada nas articulações da *intriga* são assim atos criativos onde o ficcional é a abertura à significação, onde se deve entendê-la como “o contrário de um real preexistente e falar de imitação criadora”. É justamente no tensionamento da *mimesis* com os atributos da temporalidade vivida, evidenciada na obra de Santo Agostinho, que Ricoeur constrói seu conceito de narrativa como articulação temporal da ação, estabelecendo três níveis da operação mimética da ação, os tempos da prefiguração, configuração e refiguração, respectivamente, a *mimesis* I, II e III. Esses tempos constituem as mediações simbólicas constitutivas do ato de narrar e, como tal, da própria experiência compreensiva: o primeiro é o tempo prefigurado da ação, no nível do vivido e da experiência; o segundo, um tempo configurado simbolicamente pela composição narrativa, tendo por objetivo comunicar uma experiência a alguém e o terceiro é o tempo da alteridade, onde se comunica o narrado a alguém. Assim, a *mimese* III restitui à ação o tempo vivido do leitor/espectador, completando o ciclo dessas operações narrativas, onde, contudo, o sentido nunca se encerra definitivamente ou, ainda, de forma cristalizada. Diz o autor: “o acontecimento completo não é apenas que alguém tome a palavra e dirija-se a um interlocutor, é também que ambicione levar à linguagem e partilhar com outro uma nova experiência”.

Essa experiência tem, para ele, o mundo como horizonte, sendo, portanto, referência e horizonte correlativos como o são a forma e o fundo. “Qualquer experiência possui ao mesmo tempo um contorno que a cerca e discerne e ergue-se sobre um horizonte de potencialidades

¹⁴⁹ Idem, *Ibidem*, p.332.

que constituem seu horizonte interno e externo”. Assim, a linguagem não constitui o mundo, não sendo também o mundo. É porque estamos no mundo é que somos afetados por situações, tentando nos orientar nele por meio da compreensão. Por que temos algo a dizer, uma experiência, é que através da linguagem oferecemos essa mesma experiência ao partilhamento¹⁵⁰

Ricoeur prossegue então em sua análise, propondo a articulação de um terceiro-tempo como aquele constituído pelo entrecruzamento entre as intenções referenciais próprias da história e da ficção em relação ao tempo. Buscando os meandros das antinomias sobre as quais ancora sua reflexão - entre um tempo cósmico e um tempo ficcional; entre a representação do passado histórico e os efeitos de sentido produzidos pelo mundo do texto e o mundo do leitor e, por fim, os processos cruzados de ficcionalização da história e historicização da ficção – o teórico introduz a noção de identidade narrativa. É essa identidade narrativa que, de certa forma, testemunha a unificação dos diversos efeitos de sentido contidos na narrativa. E continua o autor: **“O frágil rebento oriundo da união da história e da ficção é a atribuição a um indivíduo ou a uma comunidade de uma identidade específica que podemos chamar de identidade narrativa”**. Identidade, portanto, enfatiza, é tomado no sentido de uma categoria prática. (grifo meu)¹⁵¹

Evidentemente que cada filme na figura de seus cineastas e dos temas por eles abordados teve sua forma particular de operacionalizar o processo de narrativização do mundo a partir do entrecruzamento desses diversos efeitos de sentido colocados por Ricoeur. Contudo, para além dessas especificidades, talvez a singularidade mais equânime no universo da diversidade dessas obras seja o fato de que grande parte de suas *identidades narrativas* terem como perspectiva central na arquitetura de suas *intrigas* o povo brasileiro em suas variadas dimensões. O que ficará mais nítido ao leitor no desenvolvimento da análise dos filmes.

Neste momento, entretanto, limito-me a chamar a atenção do leitor para essa unidade central do ato de narrar, que é o tempo. Para Ricoeur, “tudo o que se narra, acontece no tempo, desenvolve-se temporalmente, e o que se desenvolve no tempo, pode ser contado”.¹⁵² Sem a pretensão de esclarecer a complexa teoria de Ricoeur no que diz respeito à questão temporal, pretendo fazer algumas referências que servirão de bússola para o mapeamento de outras características marcantes das “formas de contar” presentes no conjunto de filmes. Outras ainda, neste espaço não contempladas, tomarão seu lugar junto à análise das obras propriamente ditas.

¹⁵⁰ Ibidem, p.119.

¹⁵¹ Ibidem, p.424.

¹⁵² Ibidem, p.24.

Se a narratividade centrada na personagem constitui, em parte, um denominador comum dos documentários, por outro lado, a “voz do programa”, personificada por Sérgio Chapellin, igualmente não pode ser esquecida. Para Ricoeur, a ação narrativa instaura o mundo das coisas contadas: “o como se”. O mundo das coisas contadas é o “como se” da ficção e a experiência depende da voz narrativa que contém invariavelmente a voz do narrador, que por sua vez não se resume apenas à voz direta do autor, mas de todos aqueles que são designados pelo seu ato de narrar. Desta forma, na voz narrativa estão contidos múltiplos atos memoráveis, onde cada voz possui seu próprio tempo e seu próprio passado.

3.3 Entre o mundo contado e o mundo comentado

Mais precisamente, a locução é vista pelo teórico a partir de duas possibilidades: a de contar e a de comentar. O *mundo contado* refere-se às narrativas do conto, das lendas, dos romances e da história, enquanto o *mundo comentado* está mais estritamente ligado às narrativas editoriais, políticas, aos relatórios científicos ou ainda às demais formas de discurso codificado e performativo. A locução de Chapellin não raro transita pelos filmes em ambos os sentidos. Seja através de um discurso mais oficial na frente da bancada, ao comentar o objetivo mais geral da proposta do programa, seja em *off*, contando o mundo criado na narrativa fílmica. Essa característica é uma das mais significativas na direção da análise do documentário como gênero televisivo. Há um trânsito explícito entre esses universos: a narrativa mais objetiva e especializada do telejornalismo com a narrativa própria dos filmes documentários. Neste sentido, a televisão com certeza é de todos os meios massivos o que mais se utiliza dessa bricolagem de gêneros, linguagens e textualidades. Muito embora nos depoimentos aqui já destacados de vários cineastas, que rememoram a locução oficial de Chapellin como um entrave à liberdade artística de seus filmes, ela foi uma constante nesses programas, deixando as marcas de sua expressividade no conjunto dessas obras, ajudando ao mesmo tempo a constituí-las.

Ricoeur explica que os tempos verbais constroem, nesta direção, os elos de ligação com o espectador, anunciando o que é comentário, o que é o mundo contado. Em suas palavras, “é neste sentido que eles operam uma primeira distribuição entre objetos possíveis de comunicação, um primeiro corte esquemático do mundo entre o mundo comentado e o mundo contado”¹⁵³

¹⁵³ RICOEUR, op.cit. p.119.

Ao que pese o valor do *mundo comentado* - a partir de um tempo presente imbuído explicitamente de seu ponto de vista - no conjunto das locuções feitas por Chapellin é preciso evidenciar a rica complexidade que caracteriza tanto essa forma de locução, quanto suas performances narrativas junto ao *mundo contado*. O filme *O Poder do Machado de Xangô* (1976) de Paulo Gil Soares – em co-produção com um canal francês - nos oferece um bom exemplo dentre os muitos que poderiam ser dados.

Tendo como referencial a personagem Balbino, um famoso Pai de Santo baiano que vai para a África em busca de seus antepassados, o filme aborda a religiosidade afro-brasileira e a especificidade de seu sincretismo através de imagens de suas festas e rituais. Sendo um dos vários documentários do programa a focar o negro dentro da cultura nacional, a narração em *off* de Chapellin, no início da segunda seqüência do filme, parece destoar do sentido de brasilidade encontrado na clássica literatura da época. Afinal, a partir de nomes como Costa Pinto, Roger Bastide, Darcy Ribeiro e Florestan Fernandes, passou-se a questionar em profundidade as bases da democracia racial através de um legado histórico enraizado nos critérios de hierarquização social, que introduziu gradações de inserção dos sujeitos com bases na classe, na origem familiar e, como destaca Schwarcz, num verdadeiro “carrefour de cores e tons”.¹⁵⁴

Com a câmera em movimento enquadrando os rostos de meninos brancos, negros e mulatos, a narração de Chapellin informa ao espectador: “Salvador da Bahia, uma cidade construída nas colinas que se debruçam na ‘Bahia de Todos os Santos’. Seu povo alegre, místico, é constituído de uma mistura de brancos, mulatos e negros que vivem na mais completa harmonia.” Para além da referência explícita ao mito da democracia racial – diga-se de passagem, o discurso oficial do regime militar, cabendo ainda especular sobre o peso da própria co-produção francesa - a locução feita com o verbo no presente oferece ao espectador um ponto de vista pré-definido na introdução do filme. É o lugar da oficialidade do *mundo comentado* referenciando a abertura da intriga do *mundo contado*.

Contudo, no desenvolver do filme, a mesma locução de Chapellin se abstém da carga mais diretiva de seu ponto de vista em direção ao que considero ser o grande mérito do filme:

valores e tradições. Talvez o momento áureo da viagem seja a seqüência onde Balbino, cantando um ponto de candomblé, mobiliza seus ancestrais que reconhecem o canto e passam a acompanhá-lo.



Ilustração 4

Antes, porém, aquele encontro estava sendo tão revelador quanto árduo para Balbino, em suas dificuldades de comunicação com seus ancestrais. A tensão é então quebrada pela narrativa imagética que percorre o rosto daqueles sujeitos reunidos e o som flagra o exato instante em que a mulher começa a entoar o mesmo canto de Balbino, dando coragem aos demais que passam a representar diante das câmeras um nítido processo de identificação com a personagem e com o próprio espectador. A locução de Chapellin resume a questão: “E a mágica se realiza. Os sacerdotes africanos reconhecem o canto de Balbino e cantam com ele. Aquilo que era memória conservada se transforma em identificação. A memória que a escravidão não conseguiu destruir.”

E na parte final do filme, com Balbino, já na Bahia, dançando em transe, possuído por Xangô:



Ilustração 5

Com câmera e luz acompanhando o transe de Balbino, no ritmo marcado da cadência do som dos tambores, a locução explicita:

“Xangô, Deus do Trovão e quarto rei dos iorubas retorna a terra regularmente para dançar na Bahia do Brasil, brandindo seu machado de duas lâminas. Ele se manifesta no corpo em transe de um dos seus filhos, Balbino. O negro baiano agora, transfigurado no reflexo do poder do Orixá nele incorporado, poderosa herança de seus antepassados.”

A afirmação pontual da existência do transe e do orixá, sobre o que poderia ter sido descrito simplesmente como crença, é o ponto forte de uma locução que se rende ao universo retratado. Por outro lado, a justificativa desse discurso em relação à oficialidade do *mundo comentado* fica clara na seqüência com que Chapellin termina o programa: “A própria ciência moderna tem considerado possível a existência de realidades paralelas...”

Esse entrecruzamento do *contado* com o *comentado* ganha maior complexidade quando nos deparamos com filmes como “*O Último dia de Lampião* (1972) de Maurice Capovilla, filmado pelo núcleo da *Blimp Filmes*. Com atuações de atores e de ex-cangaceiros além de outras personagens que estiveram no acontecimento original, o filme constrói, a partir da temática das últimas 24 horas da vida de Lampião, uma ficção costurada por depoimentos históricos que quebram a diegese do filme, dando saltos de tensão na narrativa. Combinando a dramaturgia com registros históricos, o *Último dia de Lampião* funde ficção e realidade a partir do impacto da construção de um mito que é morto frente às câmeras.

Neste caso, a voz em *off* de Chapellin é usada pelo cineasta como uma espécie de voz onisciente que, ao lado dos depoimentos das personagens, narra o passado a partir do tempo presente. A primeira seqüência é ilustrativa. Enquanto a narrativa imagética faz a reconstituição cenográfica do centro de uma pequena cidade, com suas personagens imersas em seu cotidiano, a locução esclarece:

“Hoje, 27 de julho de 1938, Piranhas vai entrar para a história. São oito horas da manhã. A cidade amanhece em clima de festa. É dia de feira. As pessoas estão tranqüilas fazendo negócios. Chiquinho Rodrigues nota algo que chama a sua atenção. O vaqueiro J. Bernardes conversa com o sargento Aniceto Rodrigues (imagens das personagens conversando sozinhas em cima de uma ponte). Ele nem suspeita de que esse será o primeiro ato de uma trama que acabará matando Virgulino Ferreira, o legendário Lampião”.

Logo após a locução, o próprio Chiquinho Rodrigues dá o seu depoimento, rememorando a mesma cena, agora em sua dimensão de tempo passado. Ao se mover no tempo para frente e para trás, o filme constrói uma narrativa que, como explica Ricoeur, “considera o presente do ponto de vista das antecipações de um passado rememorado, ou como a lembrança passada de um futuro antecipado.”¹⁵⁵ É a partir desses jogos com o tempo que a locução cria momentos precisos de tensão e distensão, como na advertência: “Essa aí é Maria Bonita ... ela vai morrer hoje”.

3.4 Tempos de contar e tempo contado

Ao lado da importância da voz narrativa, Ricoeur destaca ainda outra característica que aqui nos é cara: os *tempos de contar* e o *tempo contado*. O teórico deixa claro que não se trata apenas de uma mensuração, de uma visão quantitativa, mas também qualitativa do tempo de contar uma história. Citando Braudel, ele esclarece que, tal como o historiador, não podemos falar de uma obra a partir somente de um tempo longo ou curto, mas também de um tempo mais rápido ou lento. De uma forma mais geral, é possível se dizer que os filmes, em sua maioria, em sintonia fina por vezes à ênfase dada ao universo das personagens, são compostos por planos mais longos a partir de ritmos de seqüência mais lentos.

Talvez o exemplo mais notório neste sentido seja o filme de Eduardo Coutinho, *Seis dias em Ouricuri* (1976), que aborda o drama da seca. A *intriga* é permeada por uma rica tensão entre o discurso informativo de especialistas e funcionários do Estado e dos agricultores

¹⁵⁵ RICOEUR, op.cit.p,156.

pobres da região. Um embate que faz com que o espectador passe a olhar com outros olhos as sentenças do universo técnico-oficial, no momento exato quando um político local descarta a idéia da seca a favor de um diagnóstico apenas de “estiagem”. Contraste quase irônico frente à realidade dura dos trabalhadores rurais evidenciada em toda a narrativa.

Em nossa entrevista, Coutinho cita uma seqüência deste filme que possui um plano de três minutos e dez segundos em que um flagelado fala sobre as várias espécies de raízes que foi obrigado a comer pra não morrer de fome durante a seca. As imagens acompanham o rosto e as mãos do lavrador cujo gestual cuidadoso apresenta as raízes que ajudam a manter a ele e aos companheiros vivos:

“(...) A gente come essa coisa toda não é porque a gente acha bom nem gosta. A gente come porque a precisão obriga. O gado não come isso aqui. Quem come é porco (...) Essa aqui também é comida pra porco. Essa aqui é comida pra gado. Nenhuma dessas comida é necessário da gente comer. A gente só come, assim... como se diz, quando a gente se vê obrigado. A necessidade obriga a gente a comer.”



Ilustração 6

Duas seqüências mais à frente, um novo plano-sequência de mais de dois minutos, onde um senhor de idade, entre lágrimas - algo forte para um sertanejo, como coloca Coutinho – fala dos filhos que deixou em casa sem comida:

“Eu deixei dez filho sem casa e minha mulher de resguardo e tô aqui sem ter colocado nada na boca. Eu vim aqui pra me alistar e até agora não me

alistaram. Eu deixei minha mulher de resguardo e meus filho passando tudo mal, mal de fome. Eu aqui atrás de um meio de acudir meus filho e trabalhar na construção para mode dar o que comer a minha família que ta acabando.(...) Como eu tenho sofrido. E eu sou um homem que trabalho, que gosto de trabalhar...E é a vosmicês que eu posso me queixar. Fazer a minha queixa do quanto que eu tô sofrendo...”



Ilustração 7

Em ambas as seqüências, é um *tempo de contar* que busca respeitar o tempo de expressividade da própria personagem, estabelecendo laços de cumplicidade entre a câmera e o sujeito e, ainda, entre o filme e o espectador. Um tempo que busca abstrair da personagem através de sua fala e de suas imagens, o seu universo mais íntimo a partir de sua forma de interação com o mundo vivido.

Já no contraponto da tendência não necessariamente de planos, mas de ritmos mais lentos, pode ser citado o filme de João Batista de Andrade, *Caso Norte* (1977). O filme reconstitui a história de um migrante nordestino acusado de assassinato em São Paulo. Andrade relatou-me que a proposta inovadora do filme esteve ligada ao movimento Cinema de Rua, do qual participou ativamente e que quando surgiu, já na década de 1970, a proposta de um concurso interno de projetos dentro da Rede Globo, não perdeu tempo:

“(...) eu queria mudar, queria abrir horizontes. Aí eu vi aquela notícia da briga no bar e pensei, puxa, isso é migrante, um tema que eu gosto. E mais, eu quero colocar atores nesse filme. Era uma loucura porque era um Globo Repórter que tinha ator, maquiador, figurino...”

O filme que acabou não fazendo parte da competição inovou em duas direções. A primeira está ligada ao carácter circular de sua narrativa. Desenhando círculos em uma folha de papel, Andrade prosseguiu:

“Na medida em que eu fui filmando, eu fui criando uma narrativa circular, que vai e volta, vai e volta. Pega uma história aqui e conta ela até o fim e depois vai ao fim de novo de uma outra maneira. (...) Ninguém percebe que eu estou contando a mesma história várias vezes. Cada pessoa tem a sua própria história do mesmo fato. (...) É um filme que eu tenho uma paixão muito grande”.

O filme aborda, assim, várias narrativas diferenciadas de um mesmo fato. São os atores do elenco, vizinhos, o dono do bar onde aconteceu o assassinato, testemunhas, amigos que se debruçam sobre o acontecido. No lugar dos especialistas - comuns aos programas telejornalísticos em geral - os anônimos que presenciaram o acontecido ou que estavam de alguma forma com ele envolvido. Cada uma dessas pessoas expressa a sua versão a partir de seu próprio ponto de vista e de seu *tempo de contar*. A circularidade da narrativa, por um lado, enriquece e complexifica a *intriga* e, por outro, quebra a cronologia do filme, fragmentando-o em versões diegéticas particulares. Como observa o próprio cineasta, na dinâmica desse processo acaba encobrendo-se a percepção mais elementar de que, na verdade, trata-se de uma mesma história contada por pessoas diferentes.

Essa quebra temporal ordinária a que me refiro não está, no entanto, relacionada única e diretamente à narrativa verbal dos testemunhos múltiplos. Ela é devedora principalmente de uma outra característica inovadora do filme: seu tempo rítmico. Apesar dos longos planos-seqüência, há momentos em que as imagens possuem um ritmo intenso.

Utilizando-se da técnica da câmera na mão, o cineasta na procura de seus depoentes, de locais e de acontecimentos leva o olhar do próprio espectador a ser cúmplice desse frisson da busca, onde o movimento completa o sentido das imagens que trepidam numa subida de escada, numa descida íngreme, e como diz Andrade, “vai, vai, entra na rua, de repente entra num beco que vai dar num cortiço, pergunta onde é, vai lá, erra, sobe a escada, erra de novo, aí desce pra recompor e acha”. Esse “cinema de busca”, com a câmera participante, influenciou mais tarde o formato televisivo do “*Aqui e agora*”, com o próprio Gil Gomes, que participou da locução do *Caso Norte*. Segundo Andrade, essa proposta narrativa de uso da câmera se designa ao “despoliciamento da visão jornalística”, mostrando, por detrás das notícias policiais, os rastros das graves questões sociais.

3.5 A informação diretiva e os especialistas

Outra questão presente em alguns documentários e que, por certo, está relacionada a um padrão telejornalístico mais diretivo é a preocupação com o caráter informativo das mensagens. O número expressivo de depoimentos converge de forma significativa neste sentido. Contudo, para além da narrativa verbal – uma vez que a narrativa imagética possui uma característica esteticamente mais fluida - essa preocupação encontra-se, não raro, na presença de depoimentos de especialistas de diversas áreas, como que referendando o discurso da ciência, da verdade, da “autorização” de seu lugar de fala. Apesar de a narratividade da maioria dos filmes ser centrada no homem do povo ou ainda nas múltiplas dimensões de sua realidade anônima, inegavelmente esse espaço de oficialidade foi freqüente. Ao que pese uma crítica mais explícita a esses depoimentos - como em *Caso Norte*, ignorando-os completamente ou em *Seis dias de Ouricuri*, desacreditando-os - esses discursos, ainda que como contraponto ao universo do popular, ajudaram a dimensionar a complexidade de *intrigas* construídas que nunca se apresentaram de forma unívoca.

Outro ponto a ser destacado na busca por elementos de informação foram as variadas textualidades midiáticas utilizadas, principalmente através de quadros e mapas de localização.

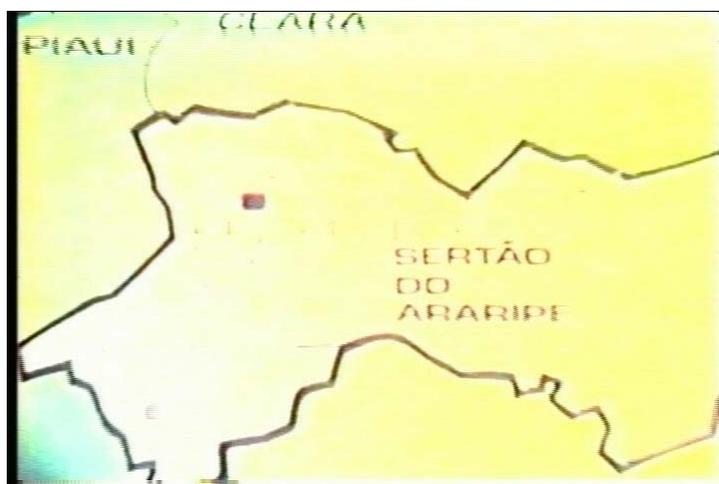


Ilustração 8
Filme: Seis Dias em Ouricuri (1976) 1

Apesar da crítica¹⁵⁶ pertinente a narrativas verbais por vezes herméticas em alguns documentários – o que pode ser presenciado, por exemplo, em *Folias do Divino*, que examinarei mais a frente – a atenção com o caráter informativo acompanhou por certo a própria ampliação de público do programa. Essa característica tornou-se mais marcante em fins da década de 1970.

O exemplo mais notável neste sentido é justamente um filme de 1979, *Exu, uma tragédia sertaneja* de Eduardo Coutinho, cujo autor prefere defini-lo como uma “reportagem jornalística”. O filme, exibido em 16 de janeiro de 1979, aborda a história de disputas e mortes protagonizada por duas famílias rivais politicamente (Sampaio e Alencar) na cidade de Exu, em Pernambuco. Segundo a Folha de São Paulo de 15/01/1979, parafraseando uma locução do próprio Chapellin no filme, “uma realidade onde tudo é política e, ao mesmo tempo, tudo é família”¹⁵⁷.

A *intriga* tem início com o enterro da última vítima da briga entre as famílias, Zito Alencar, morto na primeira semana de setembro, momento em que a equipe começa seu trabalho de filmagem. Chapellin em ritmo de tensão anuncia ao espectador: “Este foi o último enterro a contar pontos no triste saldo de mortos das famílias Alencar e Sampaio.”

O cineasta passa então a perseguir os rastros do crime e da contenda, como um todo, através de depoimentos como o do cantor Luiz Gonzaga, natural da cidade; o de Joinha, o pistoleiro acusado da última morte; moradores; autoridades e membros de ambas as famílias. Tendo inclusive a participação de uma repórter em uma das seqüências, o diretor tem um papel muito mais diretivo/investigativo junto aos depoimentos e na estruturação da própria narrativa do que em seus filmes anteriores como *Seis dias em Ouricuri* e *Teodorico, o Imperador do Sertão*..

Essas características, contudo, não impedem que o filme articule a *intriga* de forma crítica frente aos fatos apresentados. A montagem expõe nitidamente a impotência da polícia e a fragilidade popular diante da situação política vivida na cidade.

Uma seqüência interessante é articulada logo após o enterro da última vítima, onde a cidade abalada e ainda de luto ensaia um tímido desfile pela independência do país. É quando uma mulher representando o poder instituído lê o seguinte discurso:

¹⁵⁶ KELL, op.cit.

¹⁵⁷ Acervo TV - Pesquisa – n° 573371.

“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 arte 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”.

A narrativa imagética nesse momento percorre as fisionomias atônitas dos populares, como num contra-discurso a denunciar a distância entre aquelas palavras e o mundo vivido por eles. No lugar das indústrias e do progresso, depoimentos acusam a falta de perspectivas de trabalho na cidade, onde dos pobres quem ganha mais são os pistoleiros. Um outro homem fazendo referência à briga das famílias arremata: “Isso aí ninguém pode lhe dizer. Nós somos pobres e não podemos entender. É coisa de gente rica”. Entre falas de pacifismo e de vingança do lado das famílias e de denúncia da miserabilidade e da falta de perspectivas por parte dos moradores, o filme complexifica a *intriga* e o mundo político retratado, mostrando não apenas a barbárie retrógrada da política interiorana, mas a restrição de cidadania a que a maioria estava submetida. Chapellin em sua locução é enfático afirmando mais de uma vez que, naquele contexto, “não existe o cidadão”.

A ênfase no factual, em seus aspectos informativos, e a presença diretiva do diretor na condução das perguntas feitas e na narrativização do filme fazem de *Exu, uma tragédia sertaneja* um divisor de águas entre os documentários que marcaram os anos 1970 e o novo formato que o programa passa a ter na virada para os anos 1980.

No todo, pode-se dizer que muitas opiniões sedimentadas no senso comum afirmam que um documentário é caracterizado pela busca da identidade de suas personagens, pela ausência de roteiros e atores profissionais, por locações autênticas, por planos longos, pela mistura de textualidades, pela falta de linearidade da narrativa e tantas outras considerações que, na prática, nunca se confirmam totalmente, mostrando sempre seus contornos arbitrários e evidenciando a complexidade das múltiplas possibilidades do gênero.

Após ter ilustrado algumas tendências, mas principalmente, a geografia da diferença e da originalidade dos múltiplos sentidos de suas narratividades, vou me deter nos capítulos que se seguem na análise pontual de alguns filmes em especial. No conjunto destes trabalhos, selecionei os mais citados pela imprensa e pelos próprios cineastas, a partir de um agrupamento que obedeceu a critérios de cunho unicamente didático. Num primeiro momento, filmes que ilustram os elementos constitutivos da nossa brasilidade e logo após, outra determinante desse conjunto de documentários – a busca do homem rural brasileiro.

4 BRASILIDADE DE CONFLITOS

Ao mesmo tempo em que se discutia o lugar da cultura popular, do negro e do índio na sociedade brasileira, os anos 1970 adentraram por lares cada vez mais sedentos das promessas do “milagre econômico” com seus muitos eletrodomésticos e bens de consumo, mostrando o quanto nos tornávamos uma nação moderna. Paralelamente aos novos apelos da comercialização e da indústria cultural, os hábitos mais corriqueiros do dia a dia dos cidadãos foram também se modificando: do vestuário aos padrões estéticos de gênero mobilizados pelo feminismo, dos hábitos de higiene e limpeza aos novos parâmetros morais familiares. Um progresso com lugares marcados, principalmente na região sudeste do país, para onde a migração especialmente nordestina fez pouso, fugida em sua maioria da disputa desigual pela terra. A promessa das grandes cidades deixava no rastro de seu crescimento a geografia da divisão cada vez mais larga entre pobres e ricos, centro e periferias, luxo e miséria, sucesso e violência.

Os filmes de expressão desse momento histórico dentro do Globo Repórter foram muitos. Sobre a cultura popular, o mundo afro-brasileiro e a questão indígena pode-se citar dentre outros: de Paulo Gil, *O negro na cultura brasileira* (1971) e *O poder do Machado de Xangô* (1976); de Maurice Capovilla, *Bahia de todos os santos* (1973) e *História do Circo* (1975); de Hermano Penna, *África, Mundo Novo* (1977) e *Folia do Divino* (1974); de Walter Lima Jr. *Os Índios Kanela* (1974) e *Medicina popular* (1977) e de Guga de Oliveira, *Festas e danças populares* (1972). Sobre a vida nos centros urbanos bem como os dilemas da modernização e das periferias destacam-se de Alberto Salva *Patroa x Empregada* (1976); de Walter Lima Jr. *Poluição do ar* (1973); de Gregório Bacic, *Retrato de Classe* (1977) e de João Batista de Andrade, *Caso Norte* (1978) e *Wilsinho da Galiléia* (1979).

A seguir, com lentes de aumento, passo a perseguir a narratividade de três filmes selecionados, que, na impossibilidade de apreensão desse conjunto de obras, representam o rico panorama dessa brasilidade de conflitos. São eles: *Índios Kanela*, *Folia do Divino* e *Retratos de Classe*.

4.1 Integrando a nação: *Índios Kanela*, Paulo Gil (1974)

A questão indígena colocou-se na pauta da nação com maior expressividade a partir dos anos 1950 tanto pelo fim da Segunda Guerra Mundial, e com ela o esmaecimento do sentimento de superioridade ocidental em relação ao mundo e o olhar menos preconceituoso para outras culturas – em especial a indígena e a africana - quanto pela mobilização de setores da própria sociedade civil embalada pelo trabalho de antropólogos, historiadores, sociólogos e jornalistas. O Serviço de Proteção ao Índio (SPI) que teve até 1957 o Marechal Rondon à sua frente, foi substituído, em 1967, pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI), na tentativa de o Estado minimizar as duras acusações de desleixo com as comunidades indígenas e de corrupção na política de demarcação de fronteiras.

O filme, feito em 1974, aborda o pano de fundo desse contexto a partir da tribo dos índios Kanela ou Rokamekrá, vitimados por um massacre pela disputa de terras, em 1963, no Maranhão.

Com o leiteiro “*Globo Repórter: Índios Kanela*” em primeiro plano, destacando a marca simbólica do programa e ao som da fauna e de cantos usados em cerimoniais, a primeira seqüência traz imagens da estonteante paisagem local. É uma narrativa imagética marcada pela fluidez, onde enquadramentos sucessivos na luminosidade da lua, na mata fechada e nos meandros dos rios, ao invés de informar o lugar e o tempo da narrativa, apenas deixam ao espectador a intenção de um recorte indefinido. Os índios aparecem então em meio à natureza, como mais um elemento a ser destacado, numa simbiose clara de sua integração a esse universo.

Em *off*, Sérgio Chapellin reproduz a lenda da criação do homem pelos Kanela: “Houve uma vez em que o sol sentindo a solidão jogou nas águas do mar um talo de Buriti e dali surgiu o primeiro homem...” Tanto o tempo utilizado na narrativa verbal quanto as imagens orientam essa primeira seqüência que faz do mundo contado um universo estranho ao ambiente imediatamente preocupante do espectador¹⁵⁸, prendendo assim sua atenção e fazendo o convite para a entrada no mundo mítico indígena. É este mundo que ganha, no decorrer do filme, a estrutura de uma rede de “*intrigas*” que orienta a narrativa oscilando entre dois recorrentes discursos dos anos 1970: o da autonomia cultural e política das comunidades indígenas e o de sua integração à sociedade.

Em meio a longos planos, onde a estética do cineasta se faz presente com a câmera acompanhando em movimentos de *zoom* a sincronia do ritmo marcado de um grupo de índios

¹⁵⁸ RICOEUR, op.cit.p.120.

em seu compasso de dança, Sérgio Chapellin anuncia: “Nada foi esquecido pelos índios Kanela. Nem mesmo o surgimento do homem branco. Essa história começa muito tempo atrás, com um menino chamado Aukê.”



Ilustração 9

A voz do apresentador é então substituída por um velho índio que, em língua nativa, faz seu relato em primeiro plano, onde ao seu lado, de forma desfocada, se vê um outro rosto. Aos poucos o som da voz do velho índio perde intensidade e também o foco para este novo sujeito que se apresenta. O jogo imagético é invertido e esse novo sujeito - um índio mais moço e com fluente português – ganha o primeiro plano da tela a partir de um close lateral, numa metáfora clara àquele que possui o poder da tradução, ou ainda, da negociação entre mundos culturais diferenciados. Aos poucos, sugestivamente, a câmera referenda essa posição deslocando seu enquadramento para a altura da boca da personagem, que dá a sua versão: “O nosso avô que fazia mal feito com esse avô dele, que se chamava Aukê, Aukê de Kanela. Depois colocaram o nome dele de D.Pedro, D.Pedro II (...)”.



Ilustração 10

O depoimento fala da lenda do índio Aukê cuja esperteza poderia colocar em xeque a sobrevivência da própria tribo e por isso havia sido morto por seu avô, que o jogou de um abismo chamado Pão de Açúcar, no Rio de Janeiro. Ele, contudo, não morreu, virando uma folha seca caindo devagar e quando numa nova tentativa foi jogado na fogueira virou cinzas, de onde teria nascido uma fazenda de criação de bois. Na narração de Sérgio Chapellin, ao longo de planos sucessivos com imagens da tribo reunida em círculo:

Ele chamou um índio e um branco, mostrou-lhes uma espingarda e um arco e mandou que escolhesse entre os dois. O índio caiu sentado quando deu o tiro, mas matou um veado com a primeira flechada e acabou escolhendo o arco. Aukê ficou triste e chorou muito. Aquilo significava que seus irmãos continuariam sendo índios e os brancos que escolheram a espingarda seriam civilizados. Mas tendo ficado com a melhor parte, não poderiam negar ajuda aos prejudicados com a divisão. Jamais poderiam deixar os índios com fome ou dificuldades. É por isso que o índio não se sente envergonhado quando recebe presentes do branco. No fundo essa é uma obrigação do civilizado, afinal, é sua parte no contrato com Aukê. Enquanto o Marechal Rondon viveu, esse contrato foi cumprido. Depois a política de proteção ao índio mudou e os fazendeiros vizinhos também não enviavam mais comida, remédios e pólvora. Confinados em suas aldeias sem agricultura fixa e vendo a caça a rarear, os Kanela começaram a sentir rancor dos brancos que lhes tiravam as terras sem nada dar em troca.

O fechamento da lenda se dá então com a decisão dos Kanela em cobrar o contrato feito entre o homem branco e Aukê, antecipando assim mudanças que seriam feitas mais cedo ou mais tarde, no acerto final de contas por um mundo mais justo. No final da narração:

“Quando levaram o gado dos fazendeiros da região, os índios estavam certos de que não roubavam, apenas tomavam mais cedo o que sem dúvida seria seu, mas talvez os brancos já tivessem esquecido o contrato com Aukê. O massacre dos índios Kanela, em 1963, entrou para a história”.

Colocando em evidência o mundo mítico dos Kanela, as duas primeiras seqüências ressaltam tanto no texto quanto nas imagens, tanto nos sons de ambiência quanto na luminosidade oscilante e na fluidez dos planos, um movimento em direção ao que se entende por tempo mítico: um tempo capaz de instaurar “uma extensão única e global do tempo, ordenando uns relativamente aos outros ciclos de duração diferentes, os grandes ciclos celestes, as recorrências biológicas e os ritmos da vida social.”¹⁵⁹ Assim, enquanto na primeira seqüência a construção narrativa do mito amplia o tempo ordinário e também espacial do espectador, oferecendo a percepção de um todo universal, a segunda seqüência ilustra a mediação do mito pelo rito, aproximando o tempo mítico “da esfera profana da vida e da ação”. É quando os índios se apossam do gado dos fazendeiros da região, domando um tempo onde os ritmos são mais amplos dos que o da ação do homem branco. Ou como sugere Paul Ricoeur, “é pela mediação do rito que o tempo mítico se revela como a raiz comum do tempo do mundo e do tempo dos homens”¹⁶⁰.

Ao se deter, por exemplo, à locução, sempre intercalada por imagens fluidas unindo os índios à natureza, vê-se ainda a intenção de uma narrativa feita ao se olhar o “outro”, ainda que dando voz aos sujeitos. Por um lado, tem-se o mérito da abordagem etnográfica, numa tentativa de mostrar a lógica própria daquela cultura sem explicações ou referências “brancas” capazes de pretensamente situar as construções feitas em torno de uma noção não linear do tempo, da figura de D.Pedro ou das referências ao país “civilizado” chamado Rio de Janeiro. A expressividade do depoimento do indígena acaba, contudo, perdendo em visibilidade no contraponto da locução de Chapellin, que não apenas divide com a personagem o papel de narrador do mito, mas também como seu comentador. No mesmo ritmo em que o *mundo contado* busca a lógica de compreensão da cultura dos Kanela, o *mundo comentado* acaba paradoxalmente por fragilizar as suas personagens, passando nas entrelinhas a idéia de

¹⁵⁹ RICOEUR, Paul. Tempo e Narrativa, Tomo III, p.181.

¹⁶⁰ Idem, Ibidem.

indígenas inocentes que não poderiam ser culpados por seus atos diante de adultos civilizados e conscientes.

As três seqüências que dão continuidade à narrativa também caminham neste duplo sentido. A primeira é feita em dois planos longos, com o depoimento do mesmo índio da primeira narração, com óculos e camisa listrada, sentado ao lado de sua casa e de um outro indígena. Este mais velho é o mesmo do primeiro relato em língua nativa, como que evocando a “autenticidade” antropológica da cena. Sem roupas de “branco” e imediatamente sentado atrás, acompanhando atento a fala dada em meio ao enquadramento americano das imagens, ouve-se:

“Dizem que nós é ladrão, que nós é mentiroso, que não trabalha. Isso que dizem de nós é uma assunta (...) As autoridade nossa agora estão ensinando nós a trabalhar, a viver boa vida e a ficar tudo em paz (...) O mundo era grande, era nós que era dono desse Brasil todo, mas depois de tudo o que nós descobriu, vinha os branco, os sabidão e vinha tomando conta de tudo, até que ficou um bolinho assim, do tamanho de um prato.”

No plano seguinte, outro índio desenha no chão a nova demarcação de terras feita pelas autoridades. O close no desenho é acompanhado da explicação de Chapellin que sufoca o som da fala do índio em sua tentativa de esclarecer a questão: “Salvos do extermínio pelo Serviço de Proteção ao Índio, os Kanela tiveram as terras demarcadas mais tarde pela FUNAI e voltaram a assumir um dos antigos hábitos de sua aldeia, como a corrida de tora”.

A seqüência da corrida de toras é permeada de fotografias do cotidiano indígena e de seus costumes: tanto as imagens quanto o texto enfatizam as regras de inteligibilidade próprias de sua cultura.



Ilustração 11

No final, a câmera em *traviling* panorâmico acompanha a chegada da corrida de toras, dando ao espectador o *frisson* do ritmo da disputa, no que Chapellin esclarece:

“Esporte nacional das tribos do grupo Gê, a corrida de toras é também uma cerimônia comunitária. Na corrida, os homens se fazem compadres. Jamais dois participantes se considerarão adversários. O que estiver à frente, chega a atrasar o passo para que o outro chegue junto. Entre os Kanela, não existe espírito de disputa”.

A mesma argumentação é feita em relação à última seqüência que mostra os índios jogando a grande paixão do brasileiro “civilizado”: o futebol. Um esporte que teve suas regras mudadas pelos Kanela, para que terminasse sempre empatado. Em meio ao discurso da generosidade dessa cultura, que segundo o texto, não teme em “repartir o pouco que tem”, uma imagem, com a câmera em *traviling* acompanhando os índios dançando abraçados em círculo numa sincronia harmoniosa e, ao mesmo tempo, impactante do sentido de solidariedade enfatizado na narrativa do filme.



Ilustração 12

O outro ponto nevrálgico das interpretações sobre o indígena, durante os anos 1970, vem com as seqüências que enfocam depoimentos de indígenas que conheceram ou que se estabeleceram nos grandes centros urbanos. No primeiro depoimento, o diretor pede que o índio relate sua experiência com o mundo branco e, ao mesmo tempo, provoca sua autocrítica em relação aos dois universos de fronteira. O relato feito em plano americano, com o jovem sentado no chão, é expressivo de seu contato com o mundo do trabalho assalariado, dos apelos do consumo, de padrões estéticos diferenciados e da personificação da própria indústria cultural, com referência a nomes como o de Sílvio Santos:

Eu achei um lugar muito bonito, muito especial, com umas menina boa (abre um sorriso tímido e faz uma pausa). Aí eu falei pro comandante lá de Brasília, como é que ocê vai dar um jeito porque eu quero trabalhar né (...) Então eu fico aqui pensando... eu acho que eu fazer muita coisa pra vender lá no Rio e em São Paulo, porque eu já tenho conhecido lá. Eu levo os enfeite e apresento a Sílvio Santos e ele vai me dar um mocado de coisa, porque ele é um homem rico danado¹⁶¹.

Em som direto sem, contudo, aparecer diante das câmeras, o diretor provoca: “Mas você não quis ficar lá então por quê?” E o Kanela:

Porque tem que pagar luz, água, aluguel de casa, aqui agora tem a privada, mas tem essa coisa de fazer esgoto, é um mocado de coisa que a gente paga,

¹⁶¹ Optou-se pela transcrição literal das falas contidas nas obras analisadas.

mas aqui no mato não. Aqui a gente tem casa, tem fruta de graça para comer, pode tomar banho sem problema. Agora eu tenho medo só é de cobra. Se cobra morder, pronto. Essa vida eu gostei muito, eu fico sempre pensando em lá.

Na seqüência de planos seguinte o depoimento de uma mãe indígena, focalizada em close, falando em língua nativa para seu filho que foi estudar em São Paulo. A imagem aos poucos diminui e dá lugar ao visor de vídeo no estúdio, de onde o filho acompanha a mensagem fazendo a tradução para o diretor que empunhando o microfone colhe seu depoimento. Ao perguntar se o jovem voltaria a morar em sua aldeia, ele faz um breve silêncio e diz confiante: “penso em voltar sim, porque eu gostaria de ajudar os meus irmãos. Eu finjo que não estou com saudades da minha mãe, porque eu quero ficar, estudar e fazer alguma coisa pelos índios, especialmente os índios Kanela.”

O tom descritivo da narração de Chapellin, que a todo o momento reafirma um olhar de distância quase paternal em relação à cultura indígena, toma maior expressão em relação ao

dependentes de dois lugares também distintos frente a esse fazer cultural: o da emissora em seus vínculos mais diretos com a política indigenista do regime militar e o da própria liberdade cinematográfica do cineasta.

Ao final do filme, o diretor tenta dar um fechamento no contraponto das questões abertas, perguntando em som direto ao Kanela sentado ao chão, de óculos, olhando ao fundo as crianças brincando ao longe, em meio ao ruído de suas brincadeiras: “O índio se sente brasileiro?” O índio então volta à história do massacre de 1963 e repete o que os chefes indígenas disseram aos reféns brancos: “Vocês não sabem que o Brasil é nosso? Por que vocês vieram para cá? Por que vocês estão criando gado em nossas terras? Isso tudo aqui é nosso, vocês não tem nada. Nós vivemos aqui antes de vocês”.

Antes da fala se findar, o ruído até então em segundo plano das crianças ganha intensidade e forma com o coro do hino nacional cantado pelos pequenos Kanelas. Junto com o impacto do hino, imagens de crianças brincando e trabalhando, em meio à exuberante paisagem, deixam ao espectador um gosto de crédito no futuro e uma espécie de convite afetivo a uma brasilidade em construção, a começar, pelo dilema de seus excluídos.



Ilustração 13

4.2 Mestiços em festa: *Folias do Divino*, de Hermano Penna (1974)

Hermano Penna em nossa entrevista, rememorou da seguinte forma suas origens:

Eu sou filho do Cariri, no Ceará, que é uma região riquíssima em cultura popular. (...) Padre Cícero ajudou a reunir quase toda a cultura nordestina naquele caldeirão (...) Sou fruto de uma mistura de feira popular com cinema, com espetáculos religiosos, até pela estética mesmo. Nunca tive um espírito religioso arraigado, mas aquilo para mim era um espetáculo. Assistia a semana santa como um espetáculo teatral, maravilhoso... então essa foi a minha trajetória. Mas eu era filho de um baiano que passou pelo Ceará e conheceu uma mulher cearense. Minha formação tem um pedaço da Bahia e um pedaço do Ceará. Sou um sertão no mar e não, sou uma confraria do sertão e do mar.

Ao acompanhar seus filmes para o *Globo Repórter* através das produções da *Blimp Filmes*, é impossível não remontar a essa construção de memória que une de forma expressiva a experiência de vida do cineasta com o sertão nordestino e com o espetáculo da fé e da festa, capazes de teatralizar o mundo da cultura popular pelo trânsito entre o sagrado e o profano. Seu filme *Folias do Divino* (1974), em especial, traz a tona esse caldeirão cultural que parece a tudo e a todos congrega numa espécie de comunhão nacional, resgatando o que tanto para o senso comum quanto para a academia representa parte do lado positivo de nossa “brasilidade”. O filme, que marca a primeira participação de Penna pelo programa, nasceu do convite feito por Capovilla, após seu trabalho de fotografia em seu filme *Do sertão ao Beco da Lapa* (1972), pelo então *Globo Shell*. Nas palavras de Penna:

Ao mesmo tempo em que fiz a fotografia para o Capô estava filmando a Folia do Divino. Aquele filme demorou quatro anos para ser filmado. Aquilo ali resultou do meu conhecimento sobre a própria Folia. Eu fiquei encantado com aquela história, através do professor Agostinho da Silva, que foi quem me apresentou a Folia do Divino (...). E o Capovilla me perguntou se o filme dava para ser feito pela Blimp. O Guga aprovou: Vamos fazer! (...) O meu cinema é de pesquisa, eu estudo...

Uma das marcas narrativas do documentário é exatamente esse caráter de pesquisa enfatizado por Penna em relação a sua filmografia, que em nossa entrevista tentava arrumar espaço na mesa para meu gravador em meio a livros empilhados (“preparativos de seus novos trabalhos”). O cineasta falou-me do quanto a *Blimp Filmes* funcionava como um centro de cultura cinematográfica, onde não faltavam esforços para o contato constante com produções acadêmicas específicas de cinema e humanidades, com produções cinematográficas nacionais e

estrangeiras e, principalmente, com documentários de televisão. O texto de abertura do filme traz um pouco desse vocabulário por vezes hermético do chamado “mundo letrado”, pela locução de Paulo César Pereio, que abre a primeira seqüência como narrador de um tempo específico: o tempo do Divino Espírito Santo.

Na Europa da Idade Média conflitos sociais e ideológicos compunham uma visão do impasse a que o mundo chegara: guerras, pestes, fome, revoltas camponesas, lutas contra o clero (...) **Aspectos de uma crise que exigiam novas formas para a sociedade.** Mudanças eram travadas pelo pensamento religioso oficial. É o tempo da inquisição. A Igreja tentará a ferro e fogo manter uma visão única do mundo. (...) Místicos de todos os matizes, profetizam o fim do mundo, pintando tudo com as cores terríveis do apocalipse. Outros tentam através de idéias messiânicas trazer esperança acenando para uma idade de ouro. Místicos, teólogos, pensadores, políticos ou homens que reúnem todas essas qualidades atravessam a Europa fugindo da inquisição e lutando por suas idéias, forjando o mundo do Renascimento e da Reforma. **Neste contexto, surgem as idéias do monge Joaquim Del Fiore, contemporâneo de São Francisco nos anos 1200.** Já em 1215, no Concílio de Latrão, suas idéias eram consideradas heréticas pela Igreja.(...) Perseguidas como heréticas essas idéias no entanto se fixam no inconsciente do oprimido, diluem-se nas idéias do franciscano radical e num cem número de representações do mundo e da vida que estimulariam o Renascimento e a Reforma. Elas concebem a cristandade e a história do homem num processo evolutivo representado em três idades distintas. A primeira seria aquela do Deus gerador e autoritário do Antigo Testamento. A segunda seria a do Deus Filho, Jesus Cristo, dominado pelo amor e marcado pelo Novo Testamento. O tempo da Igreja. **E a terceira, a do Espírito Santo, em que o próprio Jesus Cristo avisava sobre a sua vinda. O tempo no qual o homem sentiria a verdade dentro de si mesmo acesa pelo Espírito Santo** (grifos meus).

Acompanhando o texto, planos com cortes acelerados de várias cenas do filme, como numa sinopse antecipada da própria história. São imagens de cavalcadas, de encenações teatrais, da coroação típica da cerimônia, da pomba símbolo do Divino Espírito Santo e de sua bandeira, de igrejas, foliões, fiéis e mascarados a partir das notas de uma música instrumental de forte apelo dramático. Talvez as palavras de Penna de que sua estética misture uma feira popular com cinema, caracterizem bem o caleidoscópio da narrativa imagética dessa primeira seqüência.

Cria-se, nesse processo, um certo descompasso entre o tempo ordinário do texto inicial, que oscila entre a Idade Média e o início da Idade Moderna, e as imagens que, em princípio, não dão ao espectador a inteligibilidade do lugar e do tempo em que se passam. No entanto, há momentos em que o texto e as imagens marcam uma confluência significativa do tempo mais amplo do qual a narrativa dessa primeira seqüência se propõe. Trata-se da construção de um

acontecimento fundador, baseado na entrada da Terceira Idade, a Idade do Divino Espírito Santo. Para Paul Ricoeur, o *acontecimento fundador* é aquele que abre uma nova era, determinando “*um momento axial a partir do qual todos os acontecimentos são datados*”¹⁶², ou, no nosso caso, adquirem importância narrativa. O texto deixa claro esse ponto de vista ao relatar que, até então, o mundo vivia mergulhado numa grande crise, exigindo novas formas para o social. O relato prossegue enfatizando o que seriam as três idades da evolução do homem, onde em cada referência a uma idade distinta, a narrativa imagética, até então fluida no tempo e no espaço, passa a cumprir uma função informativa, mostrando imagens respectivamente de fiéis, de Jesus Cristo e de sua igreja e, finalmente, da bandeira do Divino Espírito Santo. O status fundador da Idade do Espírito Santo fica explícito na passagem na qual se diz tratar da “*idade em que o homem sentiria a verdade dentro de si mesmo*”. Nas palavras do narrador:

A divindade em sua força sensível, ora pomba, ora língua de fogo. É o tempo do Evangelho eterno que talvez nunca seja escrito e sim vivido. Essa terceira idade seria a da fartura e da criação. Pela primeira vez se especificam as coisas do paraíso.

A entrada na Terceira Idade ou no *acontecimento fundador* do Divino produz uma narrativa imagética que transforma a estética do filme – em seu caleidoscópio de imagens fluidas - em conteúdo propriamente dito, desacelerando o *tempo de contar* (rápida mudança dos planos da primeira seqüência) e abrindo ao espectador o *mundo contado* a partir de seus sujeitos ou, como informa o texto, a partir do mundo vivido.

É assim que no contraponto de um texto que evoca o Espírito Santo como divindade feita de várias formas, o filme traz para a tela imagens de foliões e mascarados montados – provenientes das cavalcadas - numa referência ao profano multifacetado em sua relação estreita com o sagrado. O close no excesso do gestual e na figuração dos mascarados evoca o sentido metafórico utilizado por Bakhtin em relação à praça, ao riso e à máscara, subvertendo a ordem estabelecida e o lugar destinado à experiência do popular. Especialmente os sucessivos enquadramentos nos mascarados referendam a construção de uma identidade como negação da univocidade, livre, metamorfoseada e, como a vida, em constante movimento. Em planos seguintes, ao descrever a festa religiosa em Pirinópolis (GO), o mundo representado pelos mascarados está mais bem referendado. Enquanto as imagens desfilam suas performances, o narrador esclarece: “É um carnaval que as máscaras não escondem seu significado. Começa a

¹⁶² RICOEUR, Paul. Tempo e Narrativa. Tomo III, p.183.

teatralização de um tempo de alegria. O Divino Espírito Santo é um grande folião. Gosta de muita carne, muito vinho e muito pão.” Dessa forma o filme, ou ainda, o *acontecimento fundador* da “Era do Divino” é aberto e apresentado ao espectador como um lugar onde, como diria Bakhtin, “o povo se torna imortal”.¹⁶³



Ilustração 14

É a partir deste momento que a *intriga* da narrativa se desenvolve, numa segunda seqüência onde os créditos do programa são apresentados em meio à imagem poética da bandeira do Divino com sua pomba branca como ponteira peregrinando as ruas ao som de uma suave valsa colonial. E, então, tem-se um novo panorama de imagens da Folia em diversos pontos do país, com a fala em *off* da narração ocupando um segundo plano frente ao som das cantigas populares. Uma seqüência que merece destaque nessa peregrinação atrás da Folia é o ritual da coroação da criança que terá o privilégio de representar o Império do Divino, filmada no Bairro do Encantado no Rio de Janeiro. A narração destaca a simbologia da coroa, indagando: “De que poder político a coroa quer nos falar?”

¹⁶³ BAKHTIN, Mikhail, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec, 1987. p.223.



Ilustração 15

O enquadramento da câmera no ritual da coroação ajuda a ilustrar a resposta não dada, que paira subliminarmente no desenrolar da narração, apenas informando ao espectador: “Essa coroa é do Império do Divino do bairro do Encantado, no Rio de Janeiro. **Todo ano ela muda de cabeça.** Um menino imperador se renova a cada ano” (grifo meu). Essa cena que indiretamente parece apontar para o estado de exceção em que o país se encontrava, ajuda a delinear outros dois momentos da *intriga* do filme onde o posicionamento político do cineasta fica mais explícito. O primeiro refere-se à soltura de presos durante a Folia, uma prática que remonta ao período colonial. A segunda, ao advento do grande banquete promovido pela festa, onde o cineasta rememorou-me enfático: “eu vi, durante dez dias as pessoas comeram aquela comida”.

No primeiro caso, Penna deixou claro em seu depoimento que foi a sua maneira de falar de liberdade num momento marcado pela perseguição e pela tortura política no país: “Foi minha forma de falar de liberdade e muita gente hoje fala, pôxa, isso foi feito na ditadura?” A seqüência tem início com a câmera acompanhando no compasso marcado dos fiéis, o menino Imperador e a bandeira encarnada com sua pomba, em peregrinação rumo à Casa de Detenção, no que a locução narrativa esclarece:



Ilustração 16

Num gesto simbólico ele dá cumprimento a uma das qualidades da Terceira Idade. Aquela Terceira Idade onde o homem fosse **um exercício de sua liberdade e da fartura da sua criação**. Em Salvador, Bahia, o menino Imperador vai para a Casa de Detenção e lá concretiza a vontade da liberdade, tão claramente expressa no mito do Divino. (grifo meu)

A menção à liberdade continua na narrativa imagética ao som dos instrumentos da procissão. Um plano com a câmera em *traveling* pelo pátio do presídio guardado por soldados armados dá rapidamente lugar ao ritual onde o menino, empunhado de sua espada, a coloca sobre os ombros dos detentos selecionados para a cerimônia, enquanto a locução enfatiza:

No Império do Espírito Santo só existirá homens livres e **qualquer liberdade começa na liberdade física**. Esses dois detentos são realmente soltos. **Hoje em dia as autoridades carcerárias indicam os detentos a serem soltos**. Tempos se foram em que o menino Imperador jogava seu manto nos presos reunidos nos pátios das cadeias. Aqueles em quem o manto caísse se transformariam em atores desse teatro que representa ao seu modo o desejo da liberdade.(grifos meus)

As variações do tempo verbal de toda a narração – que transitam de um passado investido de presente e de um presente contemporizado de futuro - ajudam a construir uma narrativa mítica da Era do Divino, a partir da qual é feita a crítica ao tempo ordinário, ou ainda, ao contexto histórico em que suas próprias personagens vivem e reconstroem a festa religiosa. Ou seja, ao Brasil dos anos 1970 onde essas festas estão sendo vivenciadas e filmadas. Como

esclarece Paul Ricoeur, o que podemos reter do mito e de seus ritos são suas contribuições para “a integração do tempo ordinário, centrado na vivência dos indivíduos que agem e padecem, no tempo do mundo desenhado sobre o céu visível.”¹⁶⁴ Um processo igualmente presente no segundo momento selecionado: o do banquete da festa.

A seqüência começa com o impacto de uma narrativa imagética que, ao som melancólico de uma ladainha que toma de assalto a tela, ilustra, num ritmo frenético de planos, imagens de populares matando e separando as partes dos bois a serem servidos. A machadada no centro da frente do animal, que cai bruscamente ao chão com o som ensurdecedor ao fundo, ajuda a criar o clima de tensão para a locução que se segue, com seu comentário informativo:

Alguns estudiosos das nossas manifestações populares vêem muitos traços de cultos mediterrâneos pré-cristãos no culto do Divino. Cultos dionisíacos? Não sabemos. Desenvolvendo-se como um culto cosmobiológico ele reconhece a vida do homem sem a distinção de sagrado e profano. Tudo é sagrado na medida em que faz parte do exercício da vida.

Em meio a imagens de caldeirões de comida sendo preparados e de pratos estendidos a partir de enquadramentos de câmera no conjunto dos fiéis, numa postura limítrofe de sofreguidão e euforia em busca do alimento, a locução enfatiza:



Ilustração 17

¹⁶⁴ RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo III, p.182.

A fartura, a comida para todos, os meios para se conseguir isso, **o trabalho de todos sendo usufruído por todos**. Este banquete é o resultado da somatória de todos os grãos que a Folia arrecadou. Todos contribuíram e todos participaram dos frutos. (...) A representação de uma fartura que esses rostos não exprimem só se torna possível quando todos comem na mesma mesa e quando todos se despojam por um momento dos seus possíveis excessos. (grifo meu)

Tanto nesta seqüência do banquete quanto na da Casa de Detenção, para além das referências imediatas aos valores da liberdade e da igualdade, persiste a construção de uma coletividade híbrida e, ao mesmo tempo, única em sua expressividade atávica. O filme tenta ser fiel tanto no conteúdo quanto em sua estética à representação simbólica do Espírito Santo, que, segundo a literatura, é da Trindade o ser mais coletivista e futurista dos três. Uma coletividade que segundo a historiadora Martha Abreu, pesquisadora da Folia no Brasil, era ampla o suficiente para abarcar as mais diversas etnias e classes sociais e cuja rede de significados era suficientemente universal para permitir a apropriação de todos¹⁶⁵.

A narrativa explora esse caleidoscópio do coletivo em suas mais diversas nuances étnicas, sociais e culturais. Seja na profusão da trilha musical que espelha como a própria Folia a mistura frenética de ritmos e sons (valsas, cantigas, palmas, batuques, quadrilhas, fandangos, lundus...), seja na diversidade das imagens das festas em suas singularidades regionais com cavalhadas, quadrilhas, catiras, procissões, coroações e teatralizações. Um coletivo a partir da comunhão da diversidade do nacional, sob o peso de um forte apelo político.

A esse respeito, Penna declarou-me:

Pode-se dizer que, de certa forma, esse filme é a minha leitura socialista da Folia. Mas a grande surpresa dessa festa foi que parte dos meus ideais sociais eu encontrei no culto que aquelas pessoas faziam. E é algo que não depende do marxismo ou de uma ideologia definida, é algo quase que do ser humano.

A construção da memória desse “fazer fílmico” por parte de seu diretor e roteirista ajuda novamente a confirmar o que mais acima, com Paul Ricoeur, eu dizia ser uma narrativa de apreensão do tempo mítico como ponte de crítica ao tempo ordinário, a partir evidentemente do lugar de fala do cineasta, ou ainda, de sua “visão socialista” da Folia. As seqüências que interpelam indiretamente a falta de liberdade política e de igualdade social dentro do país são expressões claras disso. Para não falar de outros momentos do filme, como a crítica à

¹⁶⁵ ABREU, Martha. *A folia do divino*. São Paulo:FAPESP, 1999, p.52.

perseguição e reapropriação da Igreja Católica em relação às várias simbologias do culto ao Divino. Uma visão que mostra não só o acuro da pesquisa do texto, mas também a coragem de expor a principal instituição religiosa do país.

Mas o filme, por outro lado, se nega a ser simplesmente um exercício determinista de ler o mundo pela festa, encontrando um eterno e estrutural desejo humano de criar válvulas de escape através de seus ritos religiosos e de jogos de inversão social. A narrativa faz também, de forma muito sensível, exatamente o caminho oposto a este sentido, como o expressa Penna, ao falar de sua identificação com o culto. E isso não corresponde a uma simples mudança de ordem que deixa inalterado o resultado.

Há momentos em que a voz narrativa - apesar de toda a erudição de seu caráter como comentadora do *mundo contado* - entrega-se à lógica própria do tempo mítico que ordena toda a organização da *intriga*. E isso se faz não a partir do verbal, com suas intervenções “autorizadas” ou ainda através de depoimentos, estes últimos inclusive inexistentes no filme, mas pelas imagens e pela trilha sonora que acompanham as personagens (narrativa imagética e sonora). Não por acaso as personagens do documentário são, antes de tudo, a coletividade em sua plástica hibridez. E, como tal, ela é apresentada na expressividade de ritmos fortes que marcam o tempo de contar das imagens e dos sons de sua crença, de sua reza, de sua comida, de sua dança e de seus gestos, do seu sentir e do seu viver.

Assim, o espectador não apenas se vê a partir do olhar do narrador que observa a manifestação religiosa “de fora”, mas, por vezes, também é convidado a entrar nas estratégias próprias de inteligibilidade do ritual a partir da forte teatralização do fazer e do sentir que as imagens e os sons despertam. E nesse movimento, o tempo mítico e o tempo ordinário se misturam. E é nesse convite para a festa que é dado o ingresso efetivo para que o espectador também dela se reaproprie à sua maneira.

O fim da narrativa contempla com destaque uma cavalhada e uma animada catira, ambas na cidade de Pirinópolis, em Goiás. A cavalhada, especialmente, ganha uma valorização singular no documentário. Ela aparece sobressaltada em relação às demais manifestações culturais na seqüência que abre e que finaliza o filme. Minha inquietação sobre essa escolha ganhou uma resposta surpreendente de Penna, em um outro momento de nossa entrevista, onde a pergunta era sobre possíveis cortes de censura ao filme. Esperando referências às seqüências mais tensas politicamente, como a que se passa na Casa de Detenção, recebi a seguinte resposta:

Cortaram o original sim e deram um outro significado ao filme. Tenho um amigo que é apaixonado pela versão da Globo porque a Globo transformou tanto aquilo que acabou valorizando a cavalhada que não tem nada a ver com o culto do Divino. Porque aquilo é uma representação da dominação da catequese, que mostra a vitória do cristianismo sobre os árabes, que no final aceitam o batismo e vão trocar flores. A Globo escolheu isso e transformou num grande encontro, porque estava tendo uma guerra no Oriente Médio. Assim aquelas cenas mostravam a paz entre o ocidente e o oriente. A festa mostra a amizade entre os povos ... (risos...)

Após a longa seqüência de planos da cavalhada, que, pelo depoimento de Penna, tentava atender ainda que metaforicamente a pauta jornalística mais ampla da emissora, a catira passa a mobilizar a narrativa sonora e imagética a partir da performance dos sons e dos gestos de seus integrantes. O enquadramento nos pés dos populares dá o tom da expressividade do ritmo convidativo construído:



Ilustração 18

A locução remonta então ao fim da festa, fechando o ciclo proposto pela narrativa do *mundo contado*, esclarecendo ainda a informação das imagens que passam a mostrar a escolha da criança escolhida para ser coroada no Império do próximo ano. Em outra seqüência, fiéis e foliões montados a cavalo voltam para suas casas pelo encostamento de uma grande rodovia com caminhões apressados passando ao lado. É feita assim a alusão entre o mundo moderno e veloz e seu tempo ordinário e o universo cosmológico da festa religiosa. A cantiga popular acompanha no fundo a locução final: “O folião retorna a sua pessoa, à sua casa, ao seu trabalho, à sua vida, que é a razão da espera pela Folia que traz a pomba, mensageira de um

tempo de paz, de liberdade e de espírito livre para criar”. Novamente, a mensagem da festa como um ciclo de teatralização particular do mundo, como na cultura popular carnavalesca medieval de Bakhtin. O “espírito livre para criar” cobrado no final do texto dá o fechamento da própria possibilidade de criação do documentário enquanto fazer artístico. O letreiro sobe com os créditos do filme acompanhando a bandeira e sua pomba pelas ruas antigas do Rio de Janeiro. É o fim sempre revivido da Folia.

4.4 Frações médias em discussão: *Retrato de classe*, de Gregório Bacic (1977)

“A idéia base é uma foto dos anos 1950 de um grupo de classe média, no 2º ano primário. O Globo Repórter localizou os integrantes, filmou-os em suas vidas e promoveu o reencontro. O programa aborda os caminhos tomados por eles.”¹⁶⁶ Com esta chamada, o Boletim de Divulgação da Rede Globo noticiou o documentário *Retrato de Classe* (1977). O filme tem início com imagens em plano médio de uma foto de escola. Aos poucos, a câmera se desloca mostrando em detalhes o rosto de cada criança, apresentando-as ao espectador.



Ilustração 19

¹⁶⁶ Boletim de Divulgação nº 257. CEDOC/ Globo.

Ao fundo, a música em ritmo de bossa nova, na voz de Renato Teixeira:

No álbum de família, vejo a vida e me espanto
Pois não compreendo porque ela correu tanto
Na manhã da vida eu tinha a alma ensolarada
Tudo era um querer de querer tudo sem querer nada
Triste do retrato que saudoso rememora
a minha ingênua farda de soldado de escola
Hoje já não tem aquele esplendor
pois passou o tempo e perdeu a cor (...)

A narrativa central do filme é resumida nestes versos. A partir da foto, os ex-alunos da escola são procurados, vinte anos depois, fazendo um balanço entre a “ingênua farda da escola” e o caminho que cada um tomou. Um crítico panorama da classe média paulistana dos anos 1970. A respeito do processo de filmagem e do sentido pretendido desse enredo, o diretor Gregório Bacic resume:

Eu fui privilegiado: tive dez meses para fazer esse trabalho. Optamos por uma foto de escola primária que tinha meninos e meninas, num bairro de classe média que passava por um processo de transformação. Levei um tempo para achar as pessoas; afinal, tinham se passado vinte anos. A escola já tinha sido demolida, mas acabei localizando uma antiga funcionária. Ela só tinha guardado duas cadernetas com listas de turmas e uma era a da foto. Foi uma sucessão de casos felizes. A maioria dos alunos ainda morava no bairro. A professora foi a última a ser localizada. Ela tinha uma lembrança muito rica dos alunos porque só lecionou para esta turma durante quatro anos do primário e depois casou e parou de trabalhar. Este programa fez as pessoas se verem no ar, o que fizeram de suas vidas, com ironia e angústia.¹⁶⁷

Ao som de crianças brincando, a voz em *off* da professora interrompe a seqüência que percorre os rostos da fotografia, dando início as suas previsões e expectativas em relação a cada aluno. A narrativa passa então a ser estruturada a partir de recuos constantes no tempo, entre as lembranças memoráveis da mestra e o momento presente, num processo gerador de tensão e distensão contínua do discurso, seja em sua forma verbal, pelo depoimento da professora e de seus alunos, seja pela estratégia de imagens intercaladas entre os rostos da velha fotografia e os novos perfis desses alunos já adultos. É, desta forma, que se estabelece o jogo entre o *mundo comentado* da professora e o *mundo contado* pelas personagens que

¹⁶⁷ Entrevista feita por Beth Formaggini, gentilmente cedida para esta pesquisa.

passam a ser descobertas através do olhar crítico do diretor que consegue nesse processo de revelação se esquivar da armadilha de reduzir os sujeitos a generalizações conclusivas.

As duas primeiras personagens apresentadas pela professora ilustram os dilemas de uma geração que ao mesmo tempo em que assistia aos ventos promissores de uma sonhada liberação - como a sexual, a pelos direitos feministas, dos negros, a dos revolucionários da política e das artes - ainda vivia o estrangulamento de uma criação pautada pela coerção. São histórias de luta por novas experiências de vida que passaram a entrar em conflito com o padrão tradicional de valores das relações familiares, sobretudo, por seu caráter autoritário e patriarcal.

Os embates desse momento de transformação no comportamento familiar dos anos 1970 encontram na personagem de José Roberto o fio tênue entre a insatisfação pessoal e a dificuldade de se encontrar um caminho de conduta diferente. Enquanto em *off* a professora apresenta José Roberto como um aluno de grande inteligência e determinação, o foco na imagem do menino dá lugar ao homem feito, de pé, no alto de uma sala estrategicamente posicionada em frente a uma linha de montagem, com vários funcionários trabalhando, no que a voz da professora adverte: “se ele conseguiu se libertar da grande influência dos pais, ele pode ter conseguido sucesso na carreira que escolheu ou tenha continuado na mesma, fazendo aquilo que os pais desejavam”.

Numa nova seqüência, o depoimento de José Roberto, calçando chuteiras em frente a um campo de futebol, narrando a história que gostaria de ter vivido, a história do jogador de futebol que não foi. Após jogar em clubes importantes da época, como o Palmeiras e a Portuguesa, o convite para jogar no Toulouse da França era a promessa de uma carreira que foi interrompida pela negativa de seu pai. José Roberto ainda se queixa de até naquele momento não ter tido sequer uma justificativa para a imposição paterna. O jeito foi então ir trabalhar na indústria da família. O interessante é que neste momento é apresentada a esposa de José Roberto, grávida, falando sobre seus planos para o futuro bebê e mostrando a recusa do marido pelo sapatinho rosa. Ela pergunta com a câmera em close: “e se nascer uma menina?” E ele enfático olhando para o berço: “é, mas eu não quero não, não gostaria que fosse não, quero que seja um menino primeiro”. Com imagens dos pais mostrando roupas e brinquedos comprados para o futuro herdeiro, o diálogo sustentado na voz de José Roberto revela sua intenção de fazer do primogênito um herdeiro de seu posto na indústria.

A seqüência termina sugestivamente com a fala final da esposa, enquadrada em plano americano no ambiente do quarto: “Você já pensou na possibilidade do nosso filho não querer ser um industrial? A gente não pode de antemão decidir o que o filho vai ser”. Sem resposta

para a argumentação da esposa, a narrativa imagética dá a sentença: surge na tela José Roberto em seu sonhado campo de futebol, com uniforme de jogador, correndo em câmera lenta. Indiretamente, ressoa nas imagens em seu ritmo diferenciado no *tempo de contar* - criando um interregno de reflexão na narrativa - a profecia do comentário da professora, os dilemas dos padrões tradicionais de comportamento, os desejos contidos e os conflitos internos do *mundo contado*.



Ilustração 20

A segunda aluna apresentada a partir da foto de escola é Aurora. Enquanto as imagens percorrem cadeiras vazias de um teatro, o som aos poucos preenche a ausência inquietante da cena com a voz firme de Aurora declamando versos. Novamente a fala em *off* da professora e de seu *mundo comentado* aos poucos se revela, abafando a voz de Aurora e descortinando para o espectador um novo campo de trabalho que se apresentava ao universo feminino nos anos 1970: “Tenho a impressão que pelo jeito extrovertido e comunicativo dela, ela pode ter feito comunicação ou administração ou secretariado”. A expectativa da professora caminha ao encontro de um panorama histórico onde através da expansão do sistema educacional e do mercado de trabalho, o país passava a oferecer, ainda que de forma excludente, novas oportunidades para as mulheres.

Logo após o prenúncio da professora, o impacto da “realidade possível” com imagens de Aurora cuidando de uma calopsita e o depoimento: “O meu ideal sempre foi o teatro, mas tive

que ser professora, que era a única coisa que na época se podia fazer (...)”. O relato de Aurora prossegue revelando uma criação voltada para as prendas de uma boa esposa e dona de casa, onde não havia espaço para uma filha artista, “coisa de gente que não era de bem”. Bacic pergunta se ela era feliz e Aurora cabisbaixa em close fala: “Se for em relação a minha vida eu não sou feliz porque eu nunca pude fazer aquilo que eu queria fazer. Nunca pude, absolutamente... Eu sempre fui mandada, dominada. E uma pessoa assim castrada não pode ser feliz”. Junto com o depoimento, a narrativa imagética traz nesta longa seqüência, estrategicamente feita de planos com imagens da personagem quase todo o tempo atrás da gaiola da ave, a sugestão de que ela se encontrava não apenas atrás de grades, mas de que estava igualmente presa por elas.



Ilustração 21



Ilustração 22

A expressividade dessa escolha de ângulos ganha contornos ainda mais fortes quando nos deparamos com um movimento feminista que, na década anterior, possuía um aspecto predominantemente político, personificado nas muitas militantes de esquerda envolvidas na luta armada contra a ditadura militar. Muito embora a metáfora imagética encontre na personagem apenas a referência de um dilema existencial particular, voltado mais para os conflitos morais e familiares da época, a expressividade das imagens provoca um desconforto sugestivo ao drama pessoal de Aurora. Suas aflições e a subjetividade de seu universo pessoal parecem ilustrar, contudo, o que Pires observa como uma nova tendência que já em meados da década de 1970 o movimento feminista adquire, associando às questões políticas um aprofundamento da discussão sobre a condição feminina na sociedade como um todo e em seus valores mais arraigados, permeando, neste sentido, problemáticas sobre a inserção feminina no mercado de trabalho, sobre o aborto, planejamento familiar, sexualidade e tantos outros que tomam forma mais definida na virada para os anos 1980¹⁶⁸.

Outras duas personagens femininas são apresentadas logo após Aurora e, ao contrário desta, mostram uma grande satisfação com os padrões tradicionais impostos ao universo feminino da época. Ambas são declaradas como inteligentes, persuasivas e dedicadas pela professora enquanto as imagens desfilam registros da vida cotidiana de donas de casa felizes com a maternidade e as tarefas do lar. Uma se declara “mãe por vocação” e a segunda insiste

¹⁶⁸ PIRES, Conceição. Humor, lutas sociais e direitos femininos nos anos 1970. In: ABREU.M., *SOIHET, R & GONTIJO, R.(org) Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de História*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

em relatar seus muitos cursos feitos. No contraponto de uma rápida seqüência numa sala de aula, onde a última aparece ouvindo a palestra de um professor que enfatizava o papel da revolução e da contracultura, a personagem segue descrevendo para o cineasta a importância de seus cursos de arte, paisagismo, decoração de ambientes, bolos artísticos e um dos mais importantes segundo seu relato: etiqueta. Como em outros momentos do filme, a seqüência é representativa da grande maioria da classe média brasileira que, longe das alternativas radicais de mudança ao sistema, se entregava aos novos bens e serviços disponíveis pela onda do “Brasil moderno”.

Ao voltar para as imagens da foto escolar, uma terceira personagem feminina é abordada: Climene Aparecida de Freitas, a única negra da turma. O foco de câmera na imagem de Climene menina dá lugar à mulher adulta, já na festa de confraternização dos ex-alunos com a professora, momento que passa então a nortear as passagens de seqüência do filme. Num tom de voz mais ameno, quase como se desculpando por um constrangimento incontido, a voz em *off* da professora descreve a aluna:

Foi uma aluna que eu tive, mas que não conseguiu ter grandes aproveitamentos nos estudos. Isso porque ela tinha dificuldades financeiras. Era esforçada, mas não conseguia aprender. Embora fosse de cor, nunca houve discriminação da turma em relação a isso. Apesar das dificuldades financeiras que ela tinha em casa, ela sempre vinha para a aula com a roupa limpa, prestava atenção na aula e era quieta e obediente.

As considerações da professora são acompanhadas de imagens de Climene conversando e bebendo muito discretamente na festa. Sendo uma das poucas personagens a não dar um depoimento direto, a câmera parece persegui-la ao longo dos planos, como que na tentativa de evocar sua fala, onde a timidez da agora empregada doméstica salta aos olhos, num mal estar nítido frente à exposição diante da objetiva:



Ilustração 23

O lugar de classe de Climene fica ainda mais demarcado quando uma nova seqüência dá lugar à personagem Luiza Marin, que inicia sua fala mostrando sua profunda insatisfação com a decoração de sua luxuosa sala de estar. O longo depoimento de Luiza é quebrado pela chegada de seu marido e pelo embate que ali passa a ser travado. Mais uma vez, os valores tradicionais das relações familiares passam a ser palco de conflitos. O discurso imagético focaliza ângulos simétricos da disposição do casal sentado à mesa “discutindo a relação”, como que a inovar o caráter patriarcal dos relacionamentos conjugais de então. O mundo privado de marido e mulher ganha nas telas um tom de crônica terapêutica. O marido fala da pós-graduação que não fez, da viagem adiada, da vida simples no campo recusada e toda uma série de planos desfeitos pela imposição da personalidade forte da mulher. Desconsiderando o apelo da individualidade do companheiro, Luiza, por sua vez, diz com orgulho que seu marido realmente é muito bom ao pensar mais nela do que no que ele gostaria de fazer e reforça as conquistas materiais típicas da família de classe média dos anos 1970, como a casa de campo, o apartamento próprio, o carro do ano.



Ilustração 24

O apelo aos bens de consumo como projeto de vida e a crítica a própria engrenagem capitalista encontra eco irônico com o desenvolver do filme, onde a professora ao eleger o seu “melhor” e o seu “pior” aluno a partir de seu *mundo comentado*, se surpreende com o caminho adotado por ambos: o das vendas. O primeiro acabou se tornando um vendedor de enciclopédias e o segundo, condenado ainda pela mestra por seu “sorriso cínico”, uma espécie de malandro “faz tudo”. E com close nesse sorriso, a declaração daquele tido como uma má influência pela fala de autoridade da professora, em depoimento dado numa mesa de bar: “a vida é assim, amanhã eu posso fazer outra coisa, mudar de negócio, eu faço qualquer negócio, o que der dinheiro, a gente faz”.

Das muitas outras passagens interessantes do documentário de Bacic destaco por fim o verdadeiro convite feito pelo cineasta. Trata-se da cena dos filhos de Luiza (apresentada anteriormente discutindo a relação com seu marido) brincando de adivinhações no chão da sala, enquanto a dona de casa enfatiza o dilema das dificuldades de se criar os filhos naqueles “tempos tão loucos”. Ao dizer que tinha até medo de viver, o diretor em som direto dispara: “Mas você está preocupada com a geração de seus filhos e por que não com a sua?”

A pergunta até então apenas subliminarmente presente em todas as personagens ganha densidade com as frustrações pessoais da própria professora da turma que se emociona na festa de reencontro. A câmera flagra o choro em meio ao ambiente da sala, enquanto aos poucos o som da festa se esvai:



Ilustração 25

Mais que as marcas dos anos no rosto e a mudança na cor dos cabelos que foram do castanho ao louro (no melhor estilo das então inovadoras maravilhas do mundo da cosmética), a professora que abandonou a profissão para se casar e cuidar dos filhos termina sua participação retrucando àqueles que lhe dizem que ela deveria ser uma mulher realizada. Ela não aparece dando seu depoimento final, novamente é sua voz em *off* por detrás da antiga fotografia que toma de assalto à tela. Se até então a narração de suas expectativas em relação aos alunos soava como uma voz de construção do “querer social” com tudo aquilo que esse universo comporta como legitimação de uma ordem, ainda que por vezes numa sintonia estreita com a afetividade, agora essa relação parece se inverter. Mais que isso, o *mundo comentado* da locução da professora cede espaço ao seu próprio *mundo contado*, humanizando-a como personagem, como ser agente, que se refere ao “sentido amplo que a semântica da ação confere à noção de agente, seres que pensam e sentem; melhor, seres capazes de falar de seus pensamentos, seus sentimentos e suas ações.”¹⁶⁹ Ela mesma se questiona e coloca em xeque sua vida ou as expectativas que criou, com a câmera em close em seu rosto jovem na foto:

¹⁶⁹ RICOEUR, op.cit.p.147.



Ilustração 26

E sua voz em *off*: “Já me disseram que eu deveria ser uma pessoa realizada, que eu nada mais deveria querer da vida. Ter criado meus seis filhos e comandar a minha casa... Está certo, mas no meu íntimo, eu me sinto frustrada. Eu não mudei nada em mim, só formei pessoas para a sociedade.”

A mesma forma de balanço existencial é feito com as outras personagens. Donas de casa declarando a satisfação com as idas ao cabeleireiro e as viagens à praia, industriais e comerciantes falando sobre a paixão por carros e futebol e outros menos satisfeitos, como Aurora, que não pôde ser atriz. Sentada em uma mesa em plano médio, com um tom de voz mais confiante ela declara: “Sim, eu já recomecei a vida, só me falta voltar o sorriso, um pouco mais de alegria e um pouco menos de lágrimas”.

Das lágrimas de Aurora às da saudosa professora, o fim do filme se faz com a volta gradual na tela da imagem da velha foto de escola agora em plano de conjunto, dando a idéia não só de um final, mas de um retorno no tempo sob o peso do inconcluso. Ou como esclarece Ricoeur, de um tempo que só se torna humano na medida em que é articulado de uma forma narrativa¹⁷⁰. A música de Renato Teixeira acompanha a imagem da foto e fornece com seus versos o acabamento da moldura desse retrato narrativo esboçado no filme.

¹⁷⁰ RICOEUR, Paul. Op.cit.

5 A BRASILIDADE RURAL

Como frisei no início desta II parte, a abordagem do Brasil do interior e especialmente do Brasil nordestino foi uma das grandes forças dos documentários deste momento do programa. A forma como os cineastas rememoram essa produção é significativa desse movimento em direção às raízes brasileiras. Destaco a entrevista com Hermano Penna que ao referendar a busca pelas identidades nordestinas conclui que elas tanto “fizeram parte de uma literatura muito rica a esse respeito, quanto de uma solidariedade aos deserdados que estavam passando por grandes sofrimentos e também por um certo encantamento pelo desconhecido”.

A literatura de que fala Penna encontra eco tanto em seus filmes como nos de Maurice Capovilla. Não por acaso, sua primeira experiência com o colega foi fotografando seu filme “Do sertão ao beco da Lapa” (1972). O filme tem como *intriga* uma carta de Guimarães Rosa ao amigo Paulo Dantas, que traz um mapa das fazendas onde o escritor viveu sua infância, perto de Cordisburgo (MG). Capovilla sai em busca das fazendas e descobre que o mapa era, na verdade, uma invenção do escritor. A topografia desenhada na carta era uma “projeção de sua alma”. Nessa trajetória, o cineasta encontra-se com o mundo rural, com seus homens e suas histórias.

Se o olhar literário abria horizontes para o interior do Brasil, sua crítica política por vezes era implacável. Penna ao rememorar sua própria trajetória de vida como nordestino, enfatizou-me que nesta época tinha vontade de fazer um filme sobre Padre Cícero, mas que desistiu: “Não iam nem aceitar a minha visão. Porque a turma queria era meter o pau no Padre Cícero. O negócio era meter o pau...” E ao falar sobre seu censurado filme “O Raso da Catarina”(1977) , uma região nordestina de difícil acesso, para onde muitos cangaceiros se refugiaram e onde, na ocasião, travava-se severa disputa pela terra, Penna dispara:

Eu queria mostrar pra criançada a nossa flora, a nossa fauna e não o que a Disney vende. O imperialismo começa pela bicharada! (...) E estavam criando uma estação ecológica lá e querendo expulsar os índios, dizendo que não eram índios. Era uma população rural como qualquer outra. Eu provei por A mais B que eram índios. Bateu com os interesses do governo que apoiava a expulsão.

Além de Penna e de Capovilla, as obras de Eduardo Coutinho e de João Batista de Andrade são caras nessa perspectiva política do interi4C 545 Tw 12 0 0 12u36 1ndr Tc 0.2303 Tw 12

Esse lado político do homem do campo teve no período que vai da década de 1940 a 1960 sua grande afirmação. Das variadas associações de lavradores às ligas camponesas, das greves às primeiras ocupações de terras, do início do processo de sindicalização ao Estatuto do Trabalhador Rural, o homem do campo tomou a dimensão das grandes questões sociais cuja solução exigia da política a urgência da reforma agrária.

Com o golpe de 1964 esse processo passa por tentativas sucessivas de desmobilização, com o regime eliminando pela repressão seus principais focos de tensão e reação à ordem estabelecida. Ao lado das perseguições, como coloca Novais, “o autoritarismo plutocrático instalado pela ‘Revolução de 64’ em lugar de promover a reforma agrária, reforçou o monopólio da terra através da modernização selvagem do campo.”¹⁷¹ Tanto o latifúndio acentua seu caráter capitalista quanto as médias e parte das pequenas propriedades também se convertem de certa forma em empresas do mundo rural.

Dos filmes aqui já elencados de ambos os cineastas, passo a analisar em especial dois que, a meu ver, são especialmente representativos deste contexto brasileiro entre a acumulação e a desigualdade, entre a elite latifundiária e o trabalhador rural: *Boa Esperança: viola X guitarra* e *Teodorico, o imperador do sertão*.

5.1 *Boa Esperança: Viola X Guitarra*, de João Batista de Andrade (1976)

Boa Esperança, uma cidade do interior do estado de São Paulo, é o mote utilizado por João Batista de Andrade para discutir a questão do “progresso”. De apelo seminal da proposta do “Brasil Grande” presente nas propagandas da AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas), a noção de progresso é, senão questionada, de certo complexificada no documentário que mostra a história de uma cidade dividida entre o rural e o urbano, entre as tradições e a modernidade, entre o encontro pela oralidade e pelos meios massivos, entre a natureza e a tecnologia, entre o trabalho e o capital. Todos metaforicamente resumidos numa disputa entre a viola e a guitarra.

Andrade resumiu-me da seguinte forma como chegou a Boa Esperança:

Boa Esperança na verdade foi o seguinte: me deu a idéia de fazer um filme sobre o interior do Brasil. Na verdade eu queria fazer um filme sobre a idéia de progresso. Comecei a procurar alguma cidade que fazia aniversário, aí naquele mês tinha a cidade de Boa Esperança. Eu não conhecia nada de Boa

¹⁷¹ NOVAIS, F. (Direção) *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.618.

Esperança. Fui para lá sem conhecer nada, como eu gosto de fazer, eu não gosto de pesquisa. (...)

O propósito de filmar personagens de uma cidade, até então desconhecida, do interior do estado mais industrializado do país e com certeza o mais representativo simbolicamente do sentido de “progresso” defendido pelo regime, em plena comemoração cívica por seu aniversário, compõe de forma singular o “*embate*” narrativo pretendido por Andrade. Ele usa o termo ao construir uma identidade para a sua filmografia:

(...) Eu sempre que vou filmar, entendo que meus filmes são o resultado de tudo o que eu sei e o nada que eu sei daquilo que eu to filmando (...) Quando eu vou filmar você dá um choque ali porque vai ficar um entrelaço entre a sua realidade particular e minha visão universal. (...) A tendência de eu querer enquadrar a sua particularidade no meu universal é muito grande. E a sua reação quando eu filmo você, a reação a esse enquadramento também é muito grande, cria um choque. Eu sempre acho que os meus filmes são o resultado desse embate. Por isso a melhor pesquisa é o acontecer. Esse embate é que é o gostoso. Se o meu filme é o resultado desse embate meu, ninguém pode ter esse resultado(...). E eu fui pra lá com essa curiosidade toda (...)

O resultado da *intriga* construída a partir desse embate de Andrade com seu objeto, tem início com uma seqüência poética da cidade. Em *traviling*, a câmera, com enquadramento de conjunto, proporciona uma visão panorâmica de casas incrustadas numa bela paisagem verdejante, ao som de música caipira. O passeio convidativo pela cidade é elucidado para o espectador a partir do primeiro depoimento do filme, dado por um velho morador: “Foram dois viajantes que quando finalmente encontraram água falaram: que Boa Esperança! Mas o padroeiro da cidade é São Sebastião.”

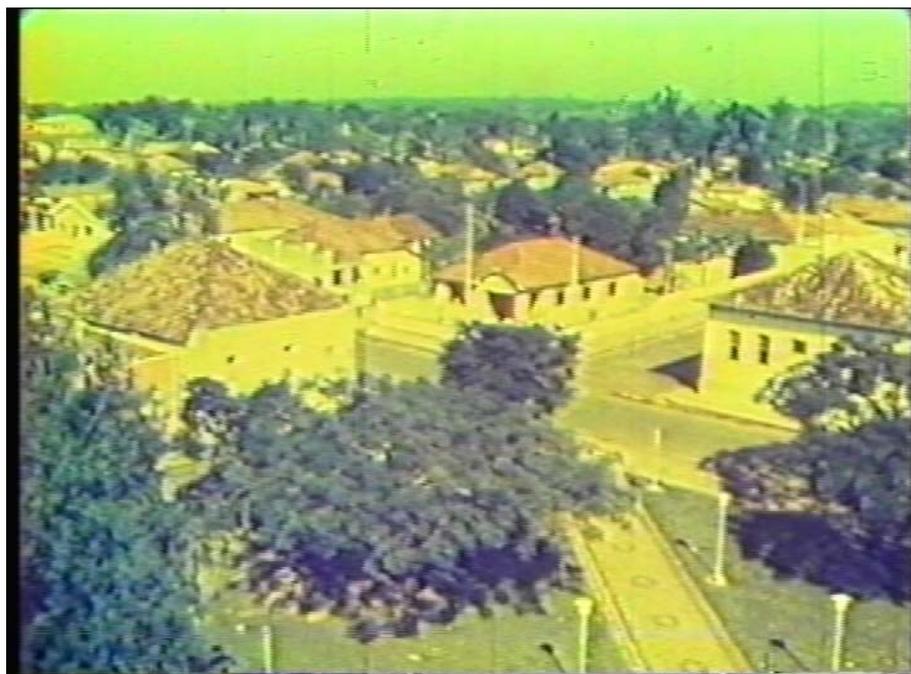


Ilustração 27

A locução sobre a cidade e o sentido do programa ganham a força de legitimação da marca jornalística da emissora na voz de Chapellin. Além disso, as intervenções do cineasta com perguntas em *off* são também expressivas em todo o filme. Apesar de o foco de toda a narrativa ser baseado nas personagens, o microfone portátil em inúmeras cenas dá igualmente um tom de reportagem mais diretiva ao filme. Passando a explicitar seu *mundo comentado*, a locução se faz em meio a uma narrativa imagética do cotidiano, com populares conversando em suas casas e nas esquinas, em churrascos e festas, em bares e nos ambientes de trabalho, charretes chegando, crianças brincando em cima de árvores, cachorros, carros a miúdo passando por ruas largas e tranquilas. No todo, a narrativa imagética com seus enquadramentos de câmera e a luminosidade de suas cenas dão ênfase às personagens a partir da predominância de planos americanos característicos da linguagem televisiva. Os movimentos da objetiva também surpreendem, funcionando por vezes como o olhar do próprio espectador, num exercício escrutinador de objetos e lugares. A narrativa sonora se divide entre sons do ambiente natural das personagens e silêncios marcados por reflexão, entre uma trilha com música popular e rock (nos momentos dos bailes locais) por um lado e, de outro, modas caipiras, caracterizando a polaridade do “novo” com o “velho”, “da guitarra com a viola”. No decorrer do filme, porém, acaba prevalecendo essa última, não deixando dúvidas sobre o lado interiorano de Boa Esperança.

São exatamente suas características interioranas, o foco da segunda seqüência, que destaca as qualidades de uma vida sem crimes, sem poluição, sem trânsito, sem o estresse dos grandes centros, no que a pergunta do locutor aponta para a *intriga* propriamente dita da história: “Por que a cidade quer o progresso? Quem responde são os personagens deste filme. É o povo de Boa Esperança!” E numa nova seqüência, com enquadramentos fechados nas personagens que passam a dar o ritmo dos planos que acompanham a narrativa verbal:

O que pensa do progresso Domingos Dorsa, o lixeiro da cidade? E Luiz Bispo, o dono da padaria? E o barbeiro Augusto Furlan? Mauro Eduardo, o gerente do banco? D. Idalina, dama da sociedade local? Hélio Alcarça, o empreiteiro de bóias-frias? D. Zulmira Pires, bóia-fria ?...

Apresentadas algumas das personagens que o diretor seleciona para o *mundo vivido* do documentário, tem início uma narrativa que ajuda a desconstruir uma concepção de progresso como destino de uma identidade atávica da nação – ao modelo positivista da propaganda militar - para colocá-la em xeque, problematizando-a em sua complexidade e contradição no plano do cotidiano. A todo o momento a *intriga* criada no filme parece perguntar ao espectador: progresso por quem e para quem?

Da hibridez de rostos feitos de histórias distintas, a ênfase maior é dada à vida dos aproximados 2.000 bóias-frias que habitam a cidade de 3.200 pessoas. Eles surgem na tela antecedidos por depoimentos de jovens e trabalhadores autônomos que retratam a falta de perspectivas na pequena cidade que não oferece alternativas para a continuidade dos estudos e para o ingresso num mercado de trabalho mais amplo, como na promessa oferecida pela grande capital do estado. A dicotomia campo X metrópole perpassa a construção de um consenso, onde, como caracteriza Novais, a vida nos grandes centros além de atrair e fixar por oferecer as melhores oportunidades, acenando para um progresso individual, é ainda considerada uma forma superior de existência¹⁷².

Os depoimentos, contudo, não caminham de forma unívoca para uma visão idealizada do Brasil do progresso. Uma das personagens entrevistadas, um técnico de TV, afirma em close frontal: “Eu estava melhor numa cidade grande por causa do campo de serviço. Mas acontece que eu sou pobre e na cidade grande eu vou ter que pagar aluguel caro. E aqui eu ainda tenho condição de construir a minha casa.” A constatação da pobreza como um lugar social de difícil mudança e para além mesmo do acesso ao sonho da casa própria (então, mais

¹⁷² NOVAIS, op.cit.p.574.

possível no interior) ajuda a interpelar junto ao espectador o amplo espaço de exclusão que sempre acompanhou a geografia da modernidade brasileira.

Uma modernidade que ao chegar ao campo, reforçando o monopólio da terra, substituiu o “morador” e o colono pelo proletário rural ou ainda pelo chamado “bóia-fria”, tão ricamente representado na filmografia de Andrade.

Após uma breve seqüência com os sons e as imagens destacando o interior de uma casa de bóias-frias preparando a comida (que será servida fria, dando sentido ao nome) em frente ao fogão de lenha durante a madrugada, Chapellin argumenta: “São raros e rendem pouco os pequenos trabalhos autônomos como os de eletricista, pedreiro, sapateiro. Para a maioria, o que resta é a lavoura e como as fazendas não dão mais casa e comida, resta ser bóia-fria.” As imagens dos trabalhadores descendo do caminhão (pau-de-arara) com o dia começando a clarear ao fundo constroem a identificação com a dura rotina de exploração, calculada em números pela narrativa verbal:



Ilustração 28

“Assim é a vida do bóia-fria... Cinquenta cruzeiros para os homens, 35 para as mulheres e vinte para as crianças maiores que já podem trabalhar. O que faz Boa Esperança crescer é a presença dessa mão-de-obra rural”. A importância da afirmação, dando a essa mão-de-obra o lugar do desenvolvimento da cidade, passa ao longo da narrativa a ir de encontro a outros pontos de vista importantes que complexificam a *intriga*. Voltarei a essa questão um pouco mais adiante para não quebrar ao leitor a trama de seleção feita no filme nas duas seqüências seguintes.

Elas se referem a dois lugares de fala distintos representados por duas mulheres importantes para a cidade. A primeira a ser apresentada é Dona Zulmira, responsável pela creche municipal. A câmera dá início a narrativa percorrendo os inúmeros berços disponíveis ao som do choro insistente de crianças, onde indiretamente é respondida a pergunta que fica no ar na seqüência anterior que fala das crianças bóias-frias que já podem pegar na enxada. Aquelas que ainda não podem estão ali, sendo mostradas aos cuidados de Dona Zulmira que em plano americano, numa postura altiva e com voz firme, desfila seu “capital social” diante das câmeras:



Ilustração 29

“Eu sou vereadora, presidente da comissão de finanças, sou presidente aqui da Casa da Criança, sou gerente da Telesp e concessionária da Liquigaz”. A locução de Chapellin então esclarece: “A Casa da Criança é mantida com verbas do Estado e com doações da sociedade local”, no que Dona Zulmira prossegue:

A cidade precisa muito de mim e principalmente a classe da plebe, porque eu ajudo no conforto dessas crianças. Nós fazemos de tudo contra o desemprego. As crianças entram aqui pela manhã, as cinco e meia, para que as mães possam ir ao trabalho. Se nós não recebemos as crianças aqui, elas não tinham como ganhar o sustento. Porque a pobreza aqui em Boa Esperança diminui muito. Mas depois que eu estou aqui desde 68, a situação financeira desse povo da plebe melhorou muito.

Na seqüência seguinte é então apresentada em plano americano, com Dona Antônia de Paula, uma mulher do povo que durante quarenta anos exerce o ofício de parteira junto à

comunidade mais pobre da cidade: “Eu sou parteira, vó dessa criançada há quarenta anos e não aprendi com ninguém, isso é um dom. Também não sei ler e escrever muito mal, só meu nome (...) Nunca morreu uma criança na minha mão. Meu nome é D. Antônia de Paula”. Assim, logo após o discurso dos títulos e cargos da dama da sociedade, tem-se a simplicidade da auto referenciação da parteira; no lugar do apelo a uma “plebe” em melhores condições financeiras graças ao personalismo do poder local, as imagens mostram crianças pobres e mal nutridas andando descalças junto ao esgoto e ao lixo. Enquanto o depoimento enfatiza o “dom” da profissão, a câmera vasculha um dos cômodos do bairro pobre :



Ilustração 30

Esse embate de mundos opostos proposto no filme não apenas polariza lugares sociais distintos no que pode parecer uma dicotomia simplista, mas convida o espectador a entrar num Brasil mais complexo, no qual valores, práticas e costumes marcados entre a tradição e a modernidade também passam a desenhar um novo país.

Após a exibição de seqüências cuja narrativa ricamente descreve, ao som de música caipira, os hábitos de diversão de fazendeiros e da meninada da cidade que conta entre risos as molecagens feitas no quintal do vizinho, a câmera passa lentamente pelas portas de duas casas geminadas com dois senhores de idade sentados em cadeiras colocadas na calçada. A identificação com a cena de solidão dos dois dá lugar à entrada em uma das residências, onde a câmera perscrutadora - metaforizando os olhos do espectador - passa a observar o ambiente e seus objetos. A locução esclarece: “(...), mas ao mesmo tempo velhos costumes vão

desaparecendo. Quando a noite vai chegando, pouca gente põe as cadeiras na calçada para a conversa fiada de passar o tempo, como antigamente. O papo deu lugar ao diálogo das novelas.” E é com som de fundo de uma televisão ligada, localizada no centro da sala onde a família reunida se encontra, que a narrativa imagética evidencia o enfeite de uma casa de João-de-Barro ao lado de eletrodomésticos e do quadro do Sagrado Coração de Jesus. Assim, tanto a narrativa imagética quanto a locução informam as mudanças no espaço de sociabilidade do homem popular, que aos poucos modifica suas formas de entrar em contato com o mundo e de reconstruir sua própria história. A calçada, antes uma extensão da sala de visitas da própria casa onde a oralidade prevalecia, passa a ser cada vez mais espaço do impessoal, enquanto o privado é invadido pelo público que vem da modernidade da televisão, de suas notícias e de suas telenovelas.

Uma convivência entre o velho e o novo que durante a narrativa é várias vezes “re-significado” pelas personagens. Como na seqüência que aborda a entrada para uma sessão de cinema com as moças solteiras dizendo preferir os rapazes de fora, que usam brilhantina, possuem motos, são estudados e modernos. Ou ainda nos bailes semanais com os rapazes locais pedindo música caipira, no contraponto das moças gritando pelo rock.

A noção de progresso como o lugar da prosperidade inevitável a ser seguida pela comunidade é ainda referendada pela seqüência do *Lyons Clube* da cidade. O enquadramento de câmera no escudo do clube abre aos poucos seu zoom mostrando em plano de conjunto o que a locução chama de “forças vivas da cidade”: o prefeito, o presidente da ARENA e do MDB, os vereadores e comerciantes. Ao som do canto do Hino da Bandeira o quadro cívico é montado:

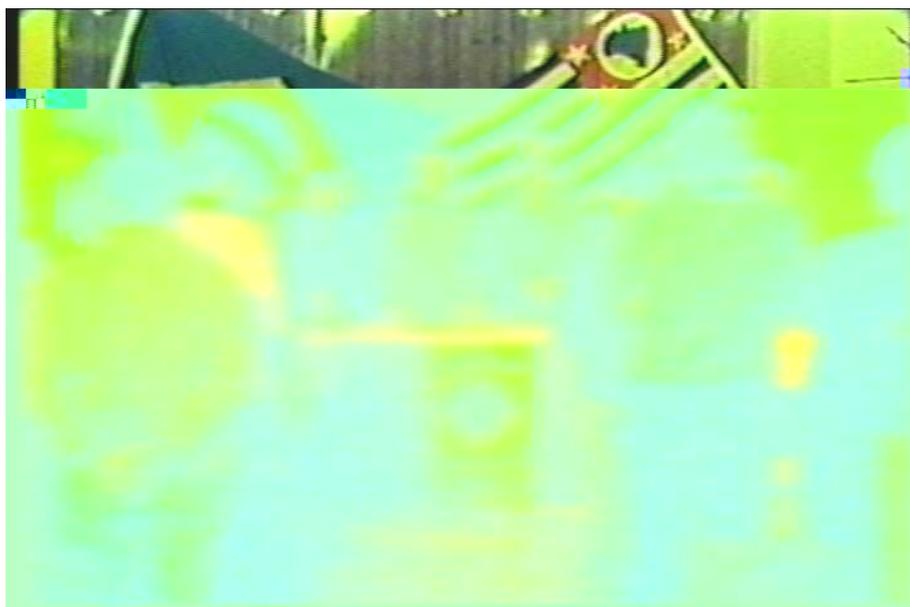


Ilustração 31

As personagens mais destacadas na seqüência são o gerente do banco recém-inaugurado - e que não por acaso é também o presidente do clube - além de D.Zulmira, a vereadora e presidente da Casa da Criança, já conhecida do espectador, que é condecorada na ocasião da filmagem. A narrativa, porém, tenciona essa perspectiva de progresso em dois outros momentos que antecedem o final do filme.

São momentos que ilustram e ao mesmo tempo posicionam o espaço político do cineasta e de sua crítica ao país daquele momento. Em nossa entrevista, ao construir sua memória sobre o filme, ele explicita que essa noção de progresso colocada em xeque representa de certa forma “a modernização que alguns teóricos dizem que é a modernização conservadora. Você moderniza tecnologicamente. As classes superiores assumem essa modernização, mas o resto da sociedade fica fora dela.” Vamos então aos exemplos dessa perspectiva do cineasta, a partir do filme.

Primeiramente, o mundo da política na cidade ganha espaço na *intriga* através de uma narrativa imagética que contempla o jeito interiorano de se fazer política. Com planos enfocando o bate-papo dos “caciques” regionais nas esquinas e bancos da praça, a locução esclarece: “ARENA e PMDB não representam na política da cidade, divergências ideológicas apenas configuram interesses dirigentes de famílias poderosas distintas.” A narrativa prossegue ilustrando pelo particular a realidade enraizada dos tradicionais artifícios oligárquicos da política nacional. A locução enfatiza que o prefeito, que já pertenceu a ambos partidos, tem como meta o progresso “a qualquer custo”. Para isso, a necessidade de se aliar ao governo e fazer obras para receber as indústrias.

Enquanto a narrativa imagética desfila planos de máquinas abrindo ruas, a locução interpela ao espectador: “Abrir novas ruas, construir estradas, melhorar a cidade, isso vai trazer desenvolvimento? Os jovens vão achar trabalho na cidade? A população vai crescer? O prefeito acha que sim.” O depoimento otimista do prefeito surge então quase como que inocente perto do lugar de fala das enfáticas perguntas do *mundo comentado* de Chapellin.

Essa tensão construída abre então a condição para a narrativa explorar a crítica ao grande capital como um contraponto ao todo da *intriga* e de sua noção de progresso. Nesse segundo momento é relatada a exploração madeireira na região pertencente à cidade que durante décadas ajudou a destruir uma das maiores reservas florestais do estado de São Paulo. A continuidade dessa história tem novamente na locução de Chapellin o peso censor:

O ex-prefeito, Dito Braga, hoje fiscal da Coletoria, é velho defensor desse modelo de progresso. Por sua iniciativa, um grupo de São Paulo instalou em 1957 uma fábrica de fécula de mandioca. A fábrica fechou há dois anos sem ter oferecido trabalho à mão-de-obra local. Mas Dito Braga continua acreditando que o progresso só vai chegar a Boa Esperança, **se vier de fora** (grifo da entonação diferenciada do locutor)

As palavras de Chapellin são acompanhadas por imagens dos passos do ex-prefeito que apresenta ao espectador o velho galpão onde a indústria de fécula tinha suas instalações, explicando: “o que está nos causando uma grande satisfação e esperança é a aquisição de propriedades agrícolas por parte de industriais oriundos de São Paulo **porque é lá que está o capital**” (grifo meu). Neste exato instante do depoimento, não mais a locução de Chapellin, mas é a narrativa sonora e imagética que assumem o lugar de poder do *mundo comentado*. É aberto um longo plano com imagens do galpão da indústria vazio. Como som, apenas o soar de um ferro sendo batido no compasso de um relógio. Aos poucos esse som dá lugar ao silêncio enquanto o jogo de *zoom* abre o enquadramento da imagem ao extremo. Entre o silêncio e a imagem parada por segundos – mudando a dinâmica do *tempo de contar* - novamente a interpelação ao público: progresso para quem?

O filme tem seu fim com duas seqüências explorando o civismo e a festa. É o momento da condecoração das “figuras ilustres” que sobem ao palanque no dia do aniversário de 78 anos da cidade. Enquanto os discursos dos notáveis referendam o progresso da comunidade e do país, o povo sem fala aparece na narrativa imagética apenas aplaudindo e festejando. Com “roupa de domingo”, ele ganha a forma do coletivo preenchendo as ruas com bandeirolas e compondo o desfile das escolas e agremiações para a grande homenagem à cidade organizada pelo *Lyons Clube*. Encerrando a seqüência da mesma festa, já ao anoitecer, as câmeras acompanham o desafio da viola contra a guitarra. Em nossa entrevista, Andrade me disse com entusiasmo: “Quando eu soube daquilo eu fiquei fascinado e voltei lá só pra filmar o show no fim de semana, a disputa entre a guitarra e a viola.”



Ilustração 32

No compasso das imagens do palanque e da multidão reunida, Chapellin explica o sentido da festa e, indiretamente, a metáfora da *intriga* do filme:

Nataleiro comanda o desafio que é o momento de centenas de cidades brasileiras como esta vivem hoje: o conflito entre o velho e o novo, a tradição e a vida moderna. A vidinha pacata e sua falta de perspectiva ou o progresso e suas conseqüências? A viola ou a guitarra?

Nesse momento os gritos de moças e de rapazes interrompem e, ao mesmo tempo, completam o sentido da narrativa verbal. Elas entusiasmadamente gritam guitarra! Guitarra! E eles também em grupo, com punhos levantados gritam viola! Viola! A câmera então se afasta dos grupos e do palanque lentamente, perdendo em luminosidade o foco da imagem e construindo a idéia de encerramento. Ao fundo, ainda se ouvem os gritos dos jovens. O conflito do progresso continuaria ...

5.2 *Teodorico, o Imperador do Sertão*, de Eduardo Coutinho (1978)

A memória oficial da Rede Globo resume da seguinte forma em seu Almanaque, sob o título “Teodorico de carne e osso”, o documentário de Eduardo Coutinho, *Teodorico, o Imperador do Sertão*, de 1978:

(...) instruções do coronel eram anunciadas à comunidade por meio de auto-falantes espalhados pelos postes desta Sucupira real e inacreditável ao mesmo tempo. Eduardo Coutinho deu voz ao personagem, narrador único da própria história e dos próprios absurdos. Ninguém censurou o coronel ¹⁷³

O filme foi escolhido pela emissora para ilustrar a história do programa, fazendo analogia ao sucesso da teledramaturgia nacional eternizado por Dias Gomes. Não por acaso essa escolha se faz. Se na ficção novelesca a emissora avançou em questionamentos na direção do mundo autoritário dos coronéis com a cidade de Sucupira – na novela “O Bem Amado” (1973/1982) - *Teodorico, O Imperador do Sertão* marcou as brechas de crítica política desse período a partir do *Globo Repórter*.

Levado ao ar em 22 de agosto de 1978, como um *Globo Repórter Documento*, o filme é um auto-retrato da elite latifundiária nordestina através do perfil de Teodorico Bezerra, político desde 1940 e eleito deputado estadual em 1978 pelo Rio Grande do Norte. O filme, único na carreira do cineasta a destacar as frações dominantes, tem toda sua estrutura narrativa centrada na personagem. Algo que faz com que Coutinho consiga extrair de um típico coronel nordestino tudo aquilo que não poderia ser dito por outra voz, o que evidentemente deve ter contribuído também para minimizar possíveis questionamentos da própria censura. O impacto de *Teodorico* e dessa narrativa motivou grande parte de minha entrevista com o cineasta, que me esclareceu como surgiu a idéia do filme:

Eu cheguei ao coronel por um contato do Henfil (...) Fomos pra lá, ele aceitou o convite, começamos a gravar e quando teve início os primeiros depoimentos ele começou a interferir no que as pessoas diziam, começou a interromper e aí eu percebi que poderia usar isso a favor do próprio filme. Surgiu a idéia de deixar a voz com ele. Ele passou ser o centro da narrativa.

Teodorico, o Imperador do sertão ganha assim a dimensão do próprio nome que carrega, afinal, o nome próprio estabelece “a atestação visível da identidade do seu portador

¹⁷³ *Almanaque da TV Globo*. Pesquisa Memória Globo, São Paulo: Globo, 2006, p.110.

através dos tempos e dos espaços sociais.”¹⁷⁴ Nesse exercício de narrativização de vida de uma personagem – que, como sabemos, implica numa preocupação em dar sentido, estabelecer e ao mesmo tempo dar uma lógica aos fatos autobiográficos – Coutinho constrói seu “lugar de fala” de forma singular ao que Bourdieu chama de *objetivação participante*. Um exercício que envolve se estar em estado de operar “uma objetivação que não seja a simples visão redutora e parcial que se pode ter, no interior do jogo, de um outro jogador, mas sim a visão global que se tem de um jogo impossível de se ter apreendido como tal porque saiu dele.”¹⁷⁵ Dito de outra forma, a narrativa opera junto ao espectador a descoberta de todo um universo na própria maneira com que a personagem constrói seu imaginário para a câmera. O que não significa negligenciar, ao mesmo tempo, a seleção e a organização da lógica dessa autobiografia no processo de construção do filme. É importante deixar claro que essas duas questões estão interligadas. Coutinho nesta direção elucida alguns pontos importantes:

Eu queria fazer um filme sem a narração *off*. Então a coisa foi construída de forma a não precisar da introdução 30ihapellina. O próprio JoãoBe

não sou um homem dado à essa altura, com essa vaidade, mas eu aceitei e vieram me televisionar. Eu estou gostando muito porque eles estão televisionando dentro da simplicidade, televisionando o gado, a agricultura, conversando com os moradores e também me fazendo certas perguntas, mas tudo dentro de uma simplicidade, de forma que todos nós estamos gostando dessa atenção.



Ilustração 33

Assim, a narrativa se desnuda a partir da própria personagem da *intriga* que é, ao mesmo tempo, o seu narrador direto, “aquele que dirigindo-se ao leitor, apresenta-lhe o mundo contado”¹⁷⁶. Contudo, como já frisei antes, para além da tendência da personagem – assim como a de qualquer outro sujeito inquirido em tal circunstância – de se transformar em “ideólogo de sua própria vida” através de lembranças e de esquecimentos capazes de dar coerência a sua trajetória, a ordenação desses dados no processo de construção do filme é fundamental.

É sempre necessário frisar que esse processo é feito de muitas escolhas. Tomando como exemplo esta primeira seqüência, pode-se dizer que ela não apenas cumpre a função de informar ao espectador sobre o sentido do documentário no contraponto do descarte da locução de Chapellin. Essa como as demais seqüências e suas escolhas falam, no todo, de um lugar de construção mais específico ocupado pelo diretor. Os registros que são selecionados e a forma como são articuladas as poucas, mas fundamentais, perguntas feitas em *off*, a imagética e o jogo dos enquadramentos de câmera, assim como tantos outros elementos que poderiam ser citados, constituem ao longo da narrativa o formato da inteligibilidade da própria personagem

¹⁷⁶ RICOEUR, P. *Tempo e Narrativa* Tomo II. p.147.

que está sendo filmada. Nesse sentido, como esclarece Bourdieu, tanto o sujeito (na figura do cineasta) quanto o objeto (a personagem escolhida) de uma biografia tem de certo modo “o mesmo interesse em aceitar o postulado do sentido da existência narrada”, criando-se em parte uma certa cumplicidade na construção artificial de sentido.¹⁷⁷

Nesse espaço de seleção construído, o peso maior é dado não aos fatos mais objetivos que constroem os meandros da trajetória particular do coronel. Estes são contemplados da metade do filme em direção ao seu final, onde é então explicada a origem de sua fortuna, a sua entrada no mundo da política, são mostradas fotos e registros familiares e outros fragmentos a partir de uma lógica temporal mais definida. A grande ênfase da narrativa, no entanto, é a relação da personagem com a sua “Sucupira” particular, para usar a analogia da própria emissora. É a partir desse universo que Teodorico se desvenda ao espectador.

Esse momento tem início logo após a primeira seqüência, com Coutinho perguntando em *off*: “*Há quanto tempo o senhor comprou esta fazenda?*” E Teodorico: “Esta fazenda eu comprei em 1928 por doze contos de réis e aqui eu já fiz açude, casa, estábulo, estrada, escola e é só essa palavra que me aplica: fiz, fiz, fiz, fiz ...” Enquanto isso, o espectador, frente a imagens das terras sem fim da personagem, é convidado a ingressar na *intriga*.

As duas seqüências seguintes começam então a apresentar o que Teodorico chama de seu “princípio de viver” expresso em inúmeros dizeres pintados nas paredes da propriedade, que servem ao mesmo tempo de ensinamento aos trabalhadores locais. A narrativa imagética passa a perseguir esses registros, onde um se destaca: “Ninguém até hoje se imortalizou por ser preguiçoso”. Ao lado de suas expressões de ordem pelo trabalho, Teodorico fala de suas viagens pelo mundo, deixando claro que meia dúzia de palavras em inglês resolvem o problema de comunicação quando se tem dinheiro no bolso; fala de seus hábitos e de suas músicas prediletas e termina por apresentar ao espectador um quarto cujas paredes são totalmente dedicadas ao mundo feminino. As imagens acompanham as explicações de Teodorico, que com uma régua nas mãos percorre cada fotografia de mulheres nuas das mais diversas raças e nas mais diversas posições, ao que ele interpela: “Olha que posição bonita!” “Quem não gosta de ver isso?” “Olha essa aqui!” “Todo mundo gosta!” “São simpáticas, despertam nossa curiosidade e nossa diversão”. As imagens por um instante param de perseguir as fotografias apresentadas por Teodorico e, mantendo apenas sua voz em *off*, abre ao espectador um dos dizeres pintados nas paredes de fora da casa:

¹⁷⁷ BOURDIEU, P. A ilusão biográfica, op.cit. p.54.

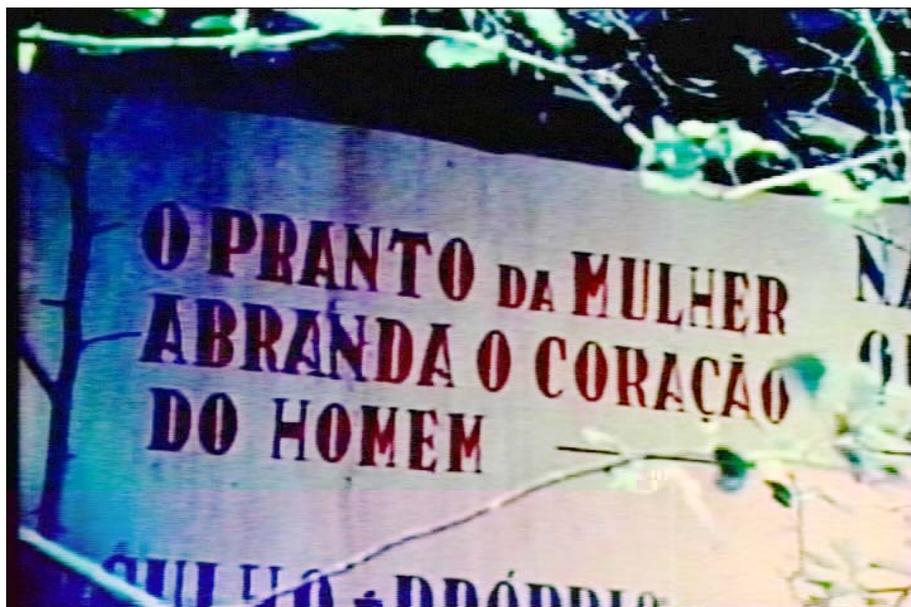


Ilustração 34

A imagem estática do dizer provoca uma reflexão e, ao mesmo tempo, induz a uma espécie de contraponto ao discurso do narrador-personagem, preparando o espectador para a intervenção em *off* de Coutinho. A pergunta é sobre monogamia. No retorno de Teodorico, enquadrado no pano de fundo das fotografias, o coronel constrói sua imagem da mulher a partir da lógica da natureza: “Eu tenho dez galinhas no chiqueiro e só tenho um galo, tenho vinte vacas no curral e só tenho um touro, tenho vinte cabras no chiqueiro e só tenho um bode ... é essa coisa que mostra que se nasce oito meninas e um menino, esse homem dá conta das mulheres”.

As seqüências seguintes passam a narrar o mundo da “propriedade” de Teodorico. O termo “propriedade” é em inúmeras vezes usado pela personagem. Afinal, fazenda seria um termo comum e mesmo incondizente ao tipo de instituição fundada por Teodorico em suas terras. O exemplo mais notório é o desfile da propriedade, que, como Coutinho esclareceu, acabou sendo antecipado para que fosse registrado nas filmagens. Um verdadeiro dia cívico em comemoração à propriedade que possui bandeira própria e hino, com seus trabalhadores desfilando em marcha e nos carros de boi as riquezas produzidas nessa espécie de feudo particular. A banda ao som de “este é um país que vai pra frente” parece lembrar ao espectador que o lugar do filme não é ficcional. Pelo contrário, aproximasse sobremaneira das centenas de praças interioranas do país em suas comemorações cívicas tradicionais, em especial, o 7 de setembro. Teodorico resume a questão dizendo: “Enquanto os militares desfilam suas armas no sete de setembro, eu desfilo os meus bois”. E prossegue descrevendo cada bloco de

representação do desfile, com seus artigos primários e manufaturados, com animais e trabalhadores, ao mesmo tempo em que as imagens informativas acompanham o discurso:



Ilustração 35

“São três moças na frente com bandeiras do Estado, da vaquejada e a bandeira da propriedade. Em seguida vou eu todo fardado na frente (...) de cabeça erguida para mostrar ao meu povo que eu vou à festa. **É a propriedade que vai desfilar.**” (grifo meu) A longa seqüência do desfile cede espaço ao sentido mais literal dessa fala de Teodorico que deixa explícito ser ele a propriedade, ser ele o poder daquelas terras e de suas gentes. O enquadramento de câmera focalizando Teodorico de cima para baixo no compasso do cavalo, ainda durante o desfile, ajuda a fornecer ao discurso a expressividade de sua autoridade. É quando ele esclarece que cada morador possui em suas casas um quadro com as regras para se viver na propriedade. São as suas leis.

As proibições em forma dos doze mandamentos católicos são enfáticas: não se pode tomar aguardente ou qualquer outra bebida alcoólica, usar armas de fogo, jogar, brigar, falar mal da vida alheia, visitar casa de doente, fazer baile, inventar doença para não trabalhar ... Na presença de uma família, Teodorico então termina a leitura dos doze regulamentos apontando para o quadro em sua sentença final: “A riqueza pertence a quem trabalha. Se você não trabalha, será sempre pobre. Nunca fique parado, até mesmo na hora da morte. Morra estrebuchando, nunca parado.” Quando Coutinho pergunta o que acontece aos que não obedecem as regras, Teodorico explica que o trabalhador será despejado da casa e da propriedade em 24 horas. Neste instante, Teodorico se vira para a trabalhadora, sentada em sua frente com uma criança no colo e exerce seu poder de coação: “Há quanto tempo você mora

aqui? Por que você não vai embora daqui e procura um lugar melhor?” E a mulher: Vai fazer vinte e nove anos que eu tô aqui. Eu saio daqui só se for pro cemitério. Eu tenho que morrer é aqui mesmo.” Enquanto Teodorico sorri com a resposta, a luminosidade da cena escura filmada no interior da casa privilegia a figura da criança sentada ao colo da mãe e o perfil do próprio Teodorico, como numa implícita referência ao quadro de continuísmo daquela relação de poder.

Uma relação coercitiva que é inúmeras vezes exemplificada no documentário. Como comentou Coutinho na ocasião do *Festival é tudo Verdade* em 2002:

(...) nas entrevistas com os trabalhadores, você sabe que o escravo está falando na frente do senhor. Ele tem um troço muito nordestino: uma franqueza extraordinária. (...) Diz que não pode ficar parado; seu lema é acordar cedo, andar ligeiro e conversar pouco pra não perder tempo. ‘Ficar parado dá reumatismo’. Fala: ‘Vocês são uns preguiçosos. Você! Por que não está fazendo força?’. E o caboclo: ‘Porque não posso’. Teodorico: ‘Pode enquanto não morre’. ‘Fiz duas operações’. E Teodorico: ‘Faz a terceira’. Olha que coisa espantosa! E o caboclo: ‘Eu tenho outra pra fazer e não posso fazer’. Dinheiro, sei lá. E o Coronel: ‘Faz a terceira logo. Enquanto a pessoa não morre, tá lutando. Agora depois que morrer não: eles te levam e resolvem tudo, porque só resta você. Sua mulher já morreu, não?’. Fim do diálogo: a mulher já morreu, três operações e o Coronel ainda fala: ‘Sua mulher já morreu não já? Só falta morrer você. Portanto, é só ir morrendo devagar’. Ninguém fala um diálogo desse. Eu me pergunto porque não deixei isso no filme.¹⁷⁸

Há também depoimentos de latifundiários vizinhos do coronel. Um deles chega a relatar, em tom de ciúmes, os privilégios de Teodorico, que na condição de deputado conseguiu recursos públicos para a construção de açudes em suas terras. O lugar da coerção na personagem de Teodorico caminha, contudo, ao lado do que ele julga ser sua generosidade, onde ele não poupa ao espectador sua lista de realizações. Dentre elas, a escola. Enquanto as imagens mostram crianças e jovens saindo em fila da porta de uma sala de aula, Teodorico narra sua pequena ressalva em relação à educação dos moradores, explicando que ele fornece apenas as condições mínimas para se ler e escrever, uma vez que aqueles que continuam os estudos na capital não tem a gratidão de voltar para o serviço na roça. É quando as imagens se negam a registrar a resposta dos alunos à pergunta da personagem: “Respondam, o que é que vocês sabem fazer?” E a voz de coro em *off*: “Trabalhar!”

¹⁷⁸ Entrevista feita por Beth Formaggini, gentilmente cedida para esta pesquisa.

Após o desfile cívico, o relato das leis e da forma de educar, Teodorico revela em sua varanda que a propriedade aproxima-se do socialismo, uma vez que ninguém paga imposto e que o leite da vaca pertence a todos. A seqüência continua com imagens do povo na igreja da propriedade e, logo após, em sua própria casa. É quando ele narra, a partir da provocação direta de Coutinho, que as visitas de Frei Damião à fazenda lhe rendem votos e prestígio. Mais à frente, empunhando o alto-falantes, revela ao espectador a diversão oficial proporcionada pela propriedade, falando ao seu povo: “Eu sempre presto conta a vocês das minhas viagens. Pra quê? Pra vocês saberem como é o mundo. Eu já fui a Israel, a Jerusalém, ao Cairo eu fui três vezes...”

A franqueza dura e espontânea de Teodorico poderia ser ilustrada em inúmeras outras seqüências. Destaco três em que especialmente a narrativa da personagem abre ao espectador sua visão a respeito do trabalhador rural. A primeira delas tem como conteúdo o comentário sobre os direitos trabalhistas. A narrativa imagética acompanha o depoimento, ora enquadrando em plano americano o rosto de Teodorico, ora buscando o olhar de trabalhadores mais velhos, como a evocar uma moeda de dois lados com peso desigual:

Não há motivo de uma aposentadoria para um homem que ainda não tem cultura. Porque aos sessenta e cinco anos ele com dinheiro vai comprar um casebre na ponta da rua, porque ele não tem ambição. E os filhos vão um jogar futebol, o outro sinuca, o outro bilhar. A filha fica namorando, se desviando. Então essas coisas vão acontecendo mesmo porque eles são atrasados. A nossa origem aqui no nordeste é do africano, é do índio é do caboclo. Não é como a do sul que é do alemão, do francês, do italiano, do estrangeiro que tem uma compreensão mais alta (...).Então aqui na região é como você está vendo, é todo mundo de uma qualidade só. Eles não tem ambição, não tem ganância, não tem vaidade.

A segunda seqüência mostra, como continuidade desta narrativa de Teodorico, o lugar reservado àqueles que, a seu ver, sem cultura, sem ganância e vaidade, possuem a alegria de criar e plantar. Sentado na frente de uma casa de morador, Teodorico narra ao espectador:

Veja essa casa como é uma casa modesta, uma casa simples. O homem que mora nessa casa sempre se satisfaz. Você vê, é tudo tranqüilo! Veja o cachorrinho dormindo ali, tranqüilo, o porquinho, o galo cantando alegre e feliz, olha que beleza de galinha. Quem planta e cria tem alegria. Ele planta algodão, ele planta o milho, ele planta o feijão, ele cria o porco, ele cria a galinha, ele cria o cachorro ... olha o jumentinho ali. Essa é a felicidade de quem tem o direito de plantar e de criar, tem alegria.(...) É a vida no campo!

Aqui não há doença, não tem pulga de bicho, não dá carrapato. Não há doença nenhuma, aqui só se morre de velho ... é assim!

As imagens mais uma vez, constroem um discurso paralelo em oposição à narração de Teodorico:



Ilustração 36

Enquanto ele descreve os animais - colocando-os no mesmo patamar de importância dos trabalhadores - a câmera em *traviling* percorre os rostos dos moradores da casa. Posicionados como peças um ao lado dos outros, quase estáticos diante do movimento da câmera, eles passam a ser alvos de uma narrativa maior de observação que permeia todo o filme. Como nos planos seguintes, quando a narrativa se refere à ausência de doenças na propriedade - generalizando pela especificidade dos animais – onde, mais uma vez, a câmera em movimento percorre os pés dos trabalhadores, alguns calçados, a maioria descalços.

Essa observação a que me refiro, é feita de enquadramentos e movimentos de câmera que por vezes funcionam como um superego frente ao personagem-narrador, construindo um discurso paralelo. Momentos onde, mesmo sem fala, o povo, ou como gosta de frisar Coutinho, “o outro” passa a ser sujeito da *intriga*. Como observa Lins a respeito desta mesma seqüência, “essas foram decisões tomadas durante o processo de montagem com o objetivo de contradizer enfaticamente o que o fazendeiro fala, de desmascará-lo diante do espectador.”¹⁷⁹

¹⁷⁹ LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. pp. 28-29.

Esse desmascaramento, contudo, não dá a Teodorico o lugar da perversidade ou ainda de um arquétipo engessado de coronelismo. Como ressalta Lins, em toda a narrativa, fica nítido o interesse do cineasta em expor, antes de tudo, a visão de mundo da personagem, o ponto de vista específico que Teodorico tem sobre o mundo e sobre si mesmo.¹⁸⁰

A terceira seqüência que eu gostaria de destacar é a que deixa mais claro o voto de cabresto exercido na propriedade. O som de uma música de louvor a Frei Damião dá aos poucos lugar para Teodorico, falando ao microfone, explicitar o sentido do alistamento eleitoral na propriedade:

Domingo, eu iniciarei aqui o alistamento eleitoral. E vocês sabem que aqui na propriedade todos são obrigados a ser eleitor e para tirar o título de eleitor, eu mesmo é quem quero tirar a foto de vocês. Pra quê? Pra você olhar pra mim e eu ver você. O seu título será entregue por mim a você. Porque eu só quero que more nesta propriedade aquele que for eleitor. O que não for eleitor, não pode morar aqui. É como eu digo sempre a vocês e voltarei a dizer. A única coisa que eu posso querer de vocês é o seu voto. Você não tem um automóvel pra me emprestar, você não tem dinheiro pra me emprestar, você não tem uma vaca pra me dar pra tirar leite, você não tem um cavalo pra eu andar. Mas o voto, o voto você tem. E se esse voto você não quer me dar, por que eu vou querer perder tempo com você? Eu não perco tempo. Por isso é que eu to lhe avisando.



Ilustração 37

¹⁸⁰ LINS, op.cit. p.24.

As imagens focam então homens atentos ouvindo as declarações de Teodorico e a mobilização para o retrato a ser tirado, onde a personagem toma a frente do empreendimento político.

Esses três momentos que ilustram de forma mais incisiva o *mundo vivido e contado* de Teodorico encerram sua relação mais estreita com o universo da propriedade, onde a personagem constrói sua imagem a partir da perspectiva de um “neo-coronelismo”. Despido das características mais fortes do poder armado e incontestado do coronelismo de tempos anteriores, a personagem se apresenta como ajustada aos novos ventos do mandonismo, quando a coerção tenta caminhar de forma mais próxima a um suposto consenso.

A narrativa a partir de então aborda o político e sua influência no próprio estado do Rio Grande do Norte. Uma amostra é a visita do governador à cidade de Tangará para prestigiar o filme em “homenagem” ao político. São seqüências de Teodorico falando de sua trajetória ainda como pequeno comerciante, discursando em plenárias, apresentando o hotel e o cassino adquiridos durante o pós-guerra. Planos focados ora em Teodorico, ora em um amigo correligionário ajudam a rememorar esses registros do passado. O hotel adquirido em Natal é apresentado como um centro de decisões do estado, local informal dos bastidores da política, que acolheu e hospedou os grandes homens da história do país. A personagem passa a fazer então de sua narrativa de vida um elo de encontro com esse tipo de poder personalizado ao longo dos tempos:

(...) Veio JK, um homem que realizou, construiu e levantou o Brasil. Um homem simples, um homem bom. Eu me dava tão bem com ele que cheguei ao ponto de levar ele para o Rio Grande do Norte, para a propriedade em Santa Cruz, para uma vaquejada que é a festa do homem do campo (...) Falar do Dr. Getúlio Vargas pra mim, me dá uma recordação, me dá uma saudade porque Dr. Getúlio Vargas era um homem do Rio Grande do Sul, um homem bom. Eu fui o único riograndenortense que saí daqui e fui pra São Borja, pra fazenda do Dr. Getúlio Vargas, e lá passei dois dias com ele, almoçando, jantando, conversando sobre os assuntos do Nordeste. (...) Porque na política, ficar contra o governo é errado. Se eu não conseguir arranjar alguma coisa do lado do governo, que é a pessoa que vai poder fazer, construir ...ficar contra só se a pessoa não for compreensivo.

Dando forma ao processo do *mundo contado*, são utilizadas fotos de Teodorico com os respectivos presidentes, construindo marcas de ligação com o passado e com a memória da personagem. Para além desses encontros políticos selecionados por Teodorico para a construção e legitimação de sua biografia, o documentário consegue ainda capturar o que a

personagem não escolheu para o seu repertório de memória. Nos sucessivos planos entre Teodorico e seus amigos sentados diante de uma mesa, um deles resolve contar o que em princípio não estaria previsto:

Ele procurou modificar um projeto de lei, a criação de um prédio dos Correios e Telégrafos na cidade de Nova Cruz. A cidade dele é Santa Cruz, a minha é Nova Cruz. Então ele sabendo que estava na imprensa oficial mandou apagar o Nova e colocar o Santa. Essa é que é a verdade. Então esse prédio foi construído em Santa Cruz.

Coutinho então pergunta se é verdade e o close no meio sorriso de Teodorico complementa sua resposta: “Eu só me lembro das coisas das seis horas da manhã pra cá. Essas coisas do passado eu não me lembro, eu esqueço.”

É interessante notar que essa estratégia de discursos não simplesmente opostos, mas que pela forma como são encadeados causam o contraponto da ação e da narrativa da personagem, é uma das características marcantes do documentário. Nas últimas seqüências ela também está presente com grande força.

Nesse momento, após a narrativa ter privilegiado um conjunto de valores da personagem, sua relação com a propriedade e com seus trabalhadores, a ênfase final é dada no lado mais subjetivo e particular de Teodorico. Assim, após acompanhar o jogador e as estratégias do jogo, o espectador se defronta com o homem. A pergunta em *off* é certa: “O senhor se sente só?” E Teodorico: “Perfeitamente, eu tenho setenta e cinco anos e eu era um homem muito bem casado”. As imagens então revelam sua emoção com lágrimas em meio ao silêncio. Teodorico fala da doença da mulher, das viagens feitas pelo casal, são apresentados retratos dos membros da família, objetos e lembranças afetivas.

Dando continuidade, imagens de Teodorico num pequeno jardim, que segundo a personagem é o lugar onde ele deseja ser enterrado: “Não quero meu enterro na capital. Aquilo é uma mera formalidade social.(...) Na missa de sétimo dia ficam na calçada conversando, não entra um pra rezar uma Ave Maria ou um Pai Nosso pra mim”. A fala literalmente feita no tempo presente é seguida dos movimentos lentos da câmera enquadrando as fotos da família nas paredes ao som de uma música triste de fundo, como uma ladainha religiosa, cantada em *off* pela voz de moradores.

O clima quase fúnebre tem na seqüência seguinte o impacto de um contraponto: a narrativa imagética traz Teodorico festivo em um salão, rodopiando energicamente com uma dama que entre outras mulheres disputa a vez da dança ao som de um animado forró. Ao tentar

acompanhar a mudança drástica da seqüência e de ritmos narrativos tão diferenciados, o espectador é novamente surpreendido por novos planos do quarto de fotos da seqüência anterior e pelo canto melancólico de fundo. O paralelo entre a família e o mundo, a esposa e “as outras”, a morte e o festejar da vida se entrelaçam. Passa-se, assim, principalmente pela fluidez quase sensória da coordenação desses tempos e desses ritmos narrativos opostos, a complexidade da concatenação das diversas facetas da personagem esboçadas ao longo da *intriga*.

Após o frisson de sentidos, o final então se faz com Teodorico fechando a narrativa no mesmo cenário e com o mesmo enquadramento da seqüência de abertura do filme, evocando sua posição de personagem e de narrador: “Eu falei dentro da maior simplicidade, porque eu disse o que eu quis, o que eu sentia, eu disse o que eu achei que tava certo. A verdade, a realidade do que é a minha vida e da maneira como eu vivo.”

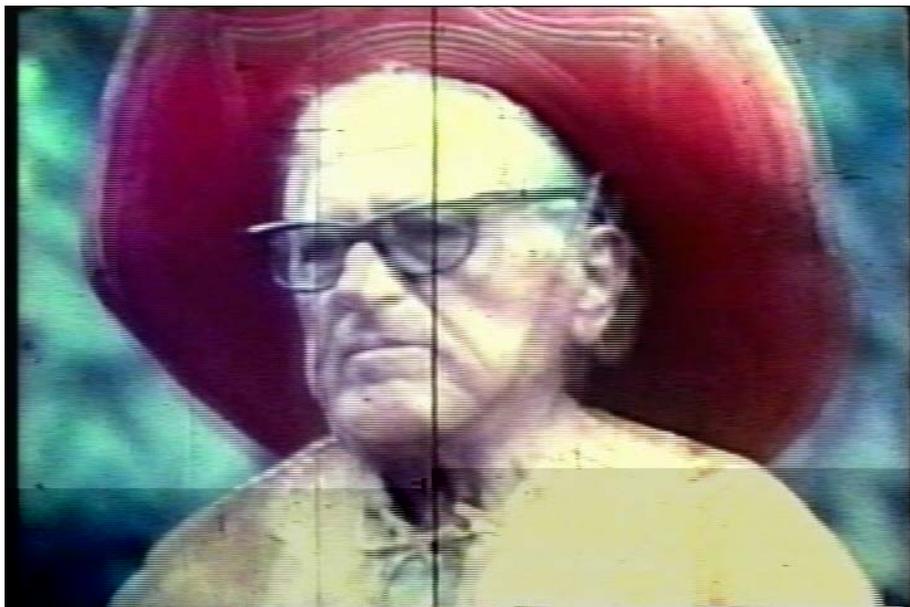


Ilustração 38

O fim do *tempo vivido* e do *tempo contado* é representado pelas imagens imponentes da personagem em seu cavalo, o símbolo escolhido para a biografia de um “Imperador do Sertão”.

.....

No conjunto dos filmes aqui analisados, para além da diversidade das *intrigas* e das múltiplas formas de se narrar o mundo – envolvendo evidentemente o processo de criação artística de cada cineasta - paira de forma singular a construção de uma narratividade do povo brasileiro. Um povo como crítica a formação do consenso capitaneado pelo regime militar e de forma significativa incorporado pelo telejornalismo da Rede Globo.

Longe da concepção do “Brasil Grande” e do famoso jingle que eletronicamente anunciava que o futuro já tinha começado e que todos os nossos sonhos seriam verdade, o popular massivo do *Globo Repórter* questionava o projeto de modernização conservadora do país seja no campo seja nas grandes cidades. Os filmes *Boa Esperança*, *Wilsinho da Galiléia*, *Seis Dias em Ouricuri* e *Teodorico*, para ficar apenas dentre alguns dos que analisamos, são expressivos neste sentido. Percorrendo lugares, realidades e frações de classes distintas, são produções onde o povo é construído em sua diversidade identitária, em seus embates pessoais e coletivos, onde a distância da promessa do futuro se fazia diante das telas pela narrativização do cotidiano, do mundo do vivido pelas personagens. A busca pelas raízes nacionais e pelas identidades excluídas como em *Último dia de Lampião*, *Mulheres no Cangaço*, *Índios Kanela*, ao lado de um caleidoscópio das manifestações religiosas e culturais do popular, como em *Folia do Divino* e *O poder do Machado de Xangô*, igualmente retratam a busca por um sentido do homem brasileiro enquanto sujeito de sua própria história.

Na geografia dos diversos efeitos de sentido imbricados nas construções narrativas e na polifonia de seus sujeitos, a centralidade da figura popular é realçada pela sintonia fina entre os regimes de oralidade e a força de suas imagens, num processo de construção marcado pela complexidade das contradições. Ou ainda, dos inúmeros momentos onde valores e concepções simbólicas distintas se misturaram numa mesma disputa pela forma de se contar. É assim que *O poder do machado de Xangô* inicia-se com imagens de mestiços sob o peso do discurso da igualdade proporcionada pelo mito da democracia racial, para nas seqüências seguintes conseguir não apenas abordar o sincretismo religioso, mas se colocar a partir da perspectiva própria da cultura afro-brasileira, exaltando a presença de Xangô no pai de santo Balbino. Nesta direção, *Índios Kanela* ao mesmo tempo em que conserva um paternalismo quase “estatal” em relação aos indígenas, fragilizando de certa forma suas personagens, aborda os impasses de sua exclusão, da invasão de suas terras e de seu futuro como elemento da nacionalidade.

Mesmo em momentos onde a centralidade e a condução da narrativa não estão figurados no elemento popular, como é o caso de *Teodorico*, tanto a força de uma narratividade paralela através das imagens quanto a possibilidade do espectador de se colocar em contato direto com

o mundo vivido do “outro” provoca a catarse de uma identificação singular diante das produções. O impacto da oralidade de *Teodorico* assim como o de *Seis Dias em Ouricuri*, ambos de Eduardo Coutinho, por sua vez, contrastam com a força das imagens do filme de Penna, *Folia do Divino*. Sem depoimentos diretos, a expressividade do filme se baseia na esquizofrenia de sensações que suas imagens e sua trilha sonora provocam, convidando o espectador a vivenciar a sua maneira a pluralidade da festa e da crença, do sagrado e do profano, da praça, da máscara, do riso.

Para além de uma concepção do popular como elemento exclusivo das frações excluídas, o filme *Retrato de Classe* ajuda ainda a colocar em evidência as concepções de mundo conflitantes no seio de uma classe média paulistana. Esquivando-se da armadilha de reduzir os sujeitos a generalizações conclusivas, a narrativa poética e ao mesmo tempo memorialística das personagens evoca uma construção de popular por um mundo urbano sem privações, mas não por isso afastada dos conflitos internos. Uma percepção que tem seu avesso em *Wilsinho da Galiléia* e em *Caso Norte*, onde o urbano é visto pelo lado da periferia, da exclusão e da violência. O migrante não habita o cartão postal de São Paulo, mas a realidade do gueto e do subemprego.

Esse popular multifacetado e de caráter crítico frente ao país “da ordem e do progresso”, sofreu na virada para a década de 1980, mudanças no que diz respeito a sua forma narrativa e ao seu conteúdo. Na parte final deste trabalho pretendemos situar o leitor no conjunto dessas transformações através do campo da produção do programa e de uma amostra analítica de suas reportagens veiculadas.

PARTE III

UM SEGUNDO MOMENTO DA HISTÓRIA: DO MALANDRO AO

CIDADÃO DE FÉ...

Os anos 1980 marcam o desaguar de um processo de redemocratização, considerado por muitos como uma *revolução passiva*¹⁸¹, no sentido gramsciano do termo. Um arranjo conservador da nova configuração política que o país assume, caracterizando sob roupagem diferenciada, o que Novais chamou de “capitalismo dos vencedores”. Para o historiador, no limiar dos anos 1980, as relações concretas entre as classes sociais guardavam uma semelhança apenas formal com aquelas observadas nos países desenvolvidos, enquanto a dinâmica econômico-social se apoiava na discrepante e desregulada concorrência entre o mundo do trabalho e do capital, “monopolizando as oportunidades de vida pelos situados no cimo da sociedade.”¹⁸²

É sob esse contexto maior que nesta parte final da tese serão abordados nos capítulos cinco e seis os meandros do processo da abertura política nacional e, junto com ela, as transformações no campo jornalístico da emissora e especialmente do *Globo Repórter*. Assim como foi feito em relação à década anterior, serão mapeados os lugares de fala dos jornalistas que passaram a assumir o campo da produção do programa, as peculiaridades do *ethos* jornalístico norteador de suas práticas, o novo formato e a linha editorial que o programa adquire neste momento crucial de redefinição dos rumos políticos do país.

No capítulo subsequente, será feita então a abordagem desse conjunto de transformações a partir da análise empírica dos programas que foram levados ao ar, no que algumas perguntas se impõem: Até que ponto a “brasilidade de conflitos” dos anos 1970 foi “re-significada” nesta nova conjuntura, onde aos poucos se desenhava, o que mais tarde, entraria para a história sob o

¹⁸¹ A esse respeito, ver COUTINHO, C. N. *Gramsci, um estudo sobre seu pensamento político*. Rio de Janeiro: Campus, 1989, pp 121-122, que nos esclarece a distinção entre o conceito leninista de ‘via prussiana’ e a denominação gramsciana de “revolução passiva”: “Na medida em que se concentra prioritariamente nos aspectos infraestruturais do processo, o conceito de Lênin não é suficiente para compreender plenamente as características superestruturais que acompanham e em muitos casos até determinam essa modalidade de transição. Portanto, não é por acaso, que essas tentativas recentes de aplicar ao Brasil o conceito de via prussiana, são quase sempre complementadas pela noção gramsciana de “revolução passiva”. Na medida em que esse conceito, como os demais conceitos gramscianos, sublima fortemente o momento superestrutural, em particular, o momento político...”

¹⁸² NOVAIS, Op.Cit. p, 618.

nome de Nova República? Do homem simples do campo e das periferias urbanas, dos excluídos do progresso e das promessas de riqueza do projeto de modernização, como teria sido apresentado/representado pelo programa esse povo que, após vinte anos de ditadura, sonhava e gritava nas ruas por democracia e cidadania?

Com este objetivo, foram selecionadas primeiramente duas reportagens, *Nordestinos* (06/05/82) e *Seca* (22/09/83), que, para além de suas especificidades, abordaram igualmente a figura do homem nordestino e o problema da seca. Temas recorrentes na década anterior e que, por isso mesmo, possibilitaram critérios mais nítidos de observação. A intenção dessa primeira análise foi destacar, de forma mais sistemática na estrutura de suas narrativas, as características mais pontuais que passam a nortear o novo formato telejornalístico do programa a partir de então.

Num segundo momento, a análise da estrutura narrativa dá espaço para uma abordagem mais eclética de um conjunto específico de programas a partir de suas apropriações particulares em torno do popular. São eles: *Perspectiva 1984* (05/01/84); *Retrospectiva 1984* (27/12/84); *Pesquisa de Opinião Pública* (17/01/85) ; *Fé do povo* (18/04/85), *Retrospectiva 1985* (26/12/85) e *Romaria a Tancredo* (15/08/85). Mais precisamente, o foco é o popular pelo mundo da política, no sentido mais restrito da palavra. O fio condutor foi assim a forma dessa representação simbólica diante dos acontecimentos/notícias que marcaram o cenário político brasileiro.

Um caminho que, como o leitor terá a oportunidade de acompanhar, enquanto possibilitou a “doma” das participações mais efetivas do popular no mundo político, ajudou a construir as encenações de um popular massivo pela identidade narrativa do melodrama e da festa. Do homem rural ao malandro com fé, o popular dos tempos da ditadura se transmuta pelas telas eletrônicas da abertura política. Disputas e conflitos pela construção de memórias específicas em torno do povo brasileiro.

6 GLOBO REPÓRTER NUMA DUPLA TRANSIÇÃO

A história do *Globo Repórter* surge com os novos ventos da construção hegemônica da Rede Globo no setor e também da abertura política nacional. Já analisei até aqui algumas nuances dessa relação que é no todo bem mais ampla. Ainda de que forma pontual, permito-me percorrer neste momento, alguns passos desta trajetória política do país, o que se por um lado, pode soar como simples historicismo alheio ao objeto mais direto desta pesquisa, por outro, se faz necessário ao destacar as disputas em torno desse processo político. Disputas e pressões que não por acaso ressoam no ponto estratégico do telejornalismo nacional e que em parte ajuda-nos a entender parte das transformações dentro do programa em suas muitas “re-configurações” com o popular.

Os anos 1970 podem ser caracterizados como um momento em que o país começou a sentir o ônus das contradições internas de seu modelo capitalista de acumulação, com o esgotamento do dito “milagre econômico”.¹⁸³ Paralelamente à crise interna, o país reagiu com enorme atraso e inconsistência ao primeiro choque da crise do petróleo e suas conseqüências.

Segundo Moura, durante o período de 1974-1978, a política econômica governamental apresentou-se como uma série de movimentos alternados entre expansão e retração da atividade econômica, os quais, somados aos golpes de origem externa, produziram uma acentuada instabilidade na economia brasileira. Nas metas estipuladas pelo *II Plano Nacional de Desenvolvimento* ficaram claras as opções pela substituição de importações e pela continuidade do desenvolvimento econômico, em detrimento dos desequilíbrios internos e externos que tais medidas trariam em pleno momento de retração da economia capitalista mundial. Nas palavras do autor, “(...) os formuladores da política econômica simplesmente transferiram para o futuro o momento de enfrentar os encargos crescentes das obrigações internacionais.”¹⁸⁴

¹⁸³ De uma forma geral, os historiadores demarcam o início do processo de abertura política nos primeiros anos de 1970 e sua consolidação em 1989, data da primeira eleição direta da “Nova República”.

¹⁸⁴ MOURA, Alkimar. Rumo à entropia: a política econômica, de Geisel a Collor. In: LAMOUNIER, Bolívar (org) *De Geisel à Collor : balanço da transição*. SP: Sumaré/IDESP, 1990 p. 39-41. A respeito do significado do II PND, destacamos ainda autores que contrariando a maioria das interpretações sobre o período, defendem que a “estratégia de 74”, teria tido uma “alta dose de racionalidade econômica”, revelando-se uma estratégia oportuna e promissora, por à longo prazo, pretender mudar a estrutura produtiva nacional, reduzindo nossa dependência externa. Para esses autores, o governo, ao investir na implantação de bens de capital, ao invés de transferir para o futuro o momento de enfrentar a crise externa, na verdade estava atacando-a pela raiz. Ver CASTRO, Antônio Barros de & SOUZA, Francisco E. Pires. *A economia brasileira em marcha forçada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

Ao situar a emblemática dessa crise, torna-se importante evidenciar que ela atingiu a sociedade civil como um todo, ou seja, não apenas as frações populares começaram um processo de mobilização em função da exacerbada exploração a que estavam sendo submetidas, como naquele momento os próprios grupos dominantes começaram a apresentar suas primeiras fissuras intraclasse. Explicitando um pouco mais essa questão, sabe-se que a crise do petróleo imprimiu uma acentuada diminuição da liquidez financeira no mercado internacional, deslocando a demanda financeira do Estado para o âmbito nacional, favorecendo enormemente os conglomerados financeiros do país, que passaram a se apropriar de parte dos lucros do setor industrial, à custa de elevadas taxas de juros.

Assim, por um lado, a lenta e progressiva organização da sociedade civil tomou uma expressão inevitável no âmbito da socialização política. As frações das classes trabalhadoras, cada qual a seu modo e em função das especificidades através das quais vivenciavam a crise, passaram a buscar formas de organização que pudessem estreitar suas próprias relações, dentro de uma perspectiva de autonomia frente à tutela do Estado. Era o novo sindicalismo, eram os novos movimentos de bairro, era o surgimento de uma nova sociabilidade em associações comunitárias, eram os novos movimentos sindicais. Dentro da programação do *Globo Repórter*, já foi evidenciado no quadro específico de temáticas/1973-1980, vários desses novos sujeitos sociais em seu processo de expressividade não apenas política, mas também de novos costumes e valores. Um momento que como atesta Sader, “de onde ninguém esperava, pareciam emergir novos sujeitos coletivos, que criavam seu próprio espaço e requeriam novas categorias para sua inteligibilidade”.¹⁸⁵

Por outro lado, nesse contexto de organização, a socialização das perdas geradas pela crise não teria como ser reativada somente junto às frações trabalhadoras, daí a necessidade de compartilhar os prejuízos também dentro do bloco dominante, ou seja, dentro das próprias forças detentoras do capital, que começaram a entrar em luta pela manutenção de suas taxas de lucro. Mais do que isso, essas divergências entre as frações dominantes, geraram a implementação de novos acordos de classes e novos projetos de hegemonia.¹⁸⁶

Foi sob o peso dessa conjuntura e, portanto, em uma tentativa de redirecionamento político em favor do capital, que o Governo Geisel, mais precisamente em novembro de 1974, convocou eleições para as Assembléias Legislativas Estaduais e para o Congresso Nacional, que deram o tom desse longo caminho em direção à abertura política, com o MDB obtendo

¹⁸⁵ SADER, Éder. *Quando novos personagens entraram em cena*. Rio de Janeiro: Paz e Terra 1988, p.35-36.

¹⁸⁶ MANTEGA, Guido & MORAES, Maria. *Acumulação monopolista e crises no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1979, p. 61

expressiva vitória. Vitória esta que o fez passar de “partido de oposição consentida” em ‘oposição escolhida’ pelas frações populares. Esse avanço, contudo, gerou fortes divergências dentro do regime, onde os militares da chamada “linha dura” começaram a pressionar de forma contrária a abertura, implementando inclusive prisões e atentados a personalidades de viés mais “progressista”. Um exemplo notório dessa época foi o caso do jornalista Vladimir Herzog, encontrado morto na cela, após ter sido preso pelo DOI-CODI de São Paulo.

Dentro das emissoras, no decorrer da década de 1970, foram montados por “precaução”, verdadeiros departamentos internos de auto-censura onde pessoas com bons contatos na área de informação do regime (como o caso de ex-censores, por exemplo) eram contratados para gerenciar consultas permanentes ou ainda para liberar com mais facilidade programas com possíveis “problemas”. Os casos de censura dentro do *Globo Repórter* foram inúmeros (o mais conhecido talvez tenha sido o “*Wilsinho da Galiléia*”). Tanto Paulo Gil quanto Guga de Oliveira (dono da *Bilmp Filmes*) em depoimentos, afirmam que vários filmes foram produzidos e arquivados, sem nunca terem sido exibidos: “A Globo pagava e não exibia”.¹⁸⁷

Para além dos limites da política cultural, tentando controlar ao mesmo tempo a “linha dura” do regime e os avanços da oposição, o governo substituiu nomes de seu quadro, promoveu cassações de vários parlamentares do MDB e, valendo-se do AI-5, decretou recesso do Congresso, promulgando um pacote de medidas entre as quais destaca-se o mandato de seis anos para presidência, a manutenção de eleições indiretas para os governadores estaduais, a criação de senadores “biônicos” e a diminuição da representação dos estados mais populosos no Congresso.

Essas idas e vindas da abertura, que segundo o projeto conservador do governo deveria ser “lenta, gradual e segura”, tiveram continuidade no período Figueiredo (1979-1985) - contudo, de forma não menos ambígua que no período de Geisel: “enquanto sancionava a lei de anistia e revogava os decretos que limitavam as atividades estudantis, interferia em sindicatos, reprimia greves e expulsava estrangeiros envolvidos em movimentos populares”¹⁸⁸.

Ao lado da crise dos juros externos – que, segundo especialistas, atingiu muito mais profundamente as economias latino-americanas do que a própria crise do petróleo¹⁸⁹ - a virada para os anos 1980 anunciou, ainda, o início de um processo de transformação na estrutura populacional do país. Assistiu-se a estabilização de seu crescimento e o conseqüente aumento

¹⁸⁷ Guga de Oliveira em entrevista inédita gentilmente cedida por Beth Formaggini.

¹⁸⁸ KRISCKHE, Paulo. Os descaminhos da abertura e os desafios da democracia. In: KRISCKHE, Paulo (org.) *Brasil, do milagre à abertura*. São Paulo: Cortez, 1982, p.243.

¹⁸⁹ SILVA, Francisco Carlos. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília. (org) *O Brasil Republicano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2003, p253.

do número de idosos em detrimento dos segmentos mais jovens. O processo de urbanização, potencializado nos anos 1970, tornou-se nítido, enquanto a participação da população ativa no setor primário caía drasticamente, com uma dilatação crescente nos setores secundário e terciário. Os movimentos urbanos foram engrossados por grupos de minorias (movimento negro, movimento feminista, movimento de homossexuais) que, de certa forma, refletiam em suas peculiares reivindicações as mudanças nas relações sociais globais.

O papel dos partidos políticos ganhou consistência junto à implementação da reforma partidária que extinguiu o MDB e a ARENA, da qual resultou a formação de vários novos partidos dentre os quais destacamos: PDS e PTB formados por setores da antiga ARENA; PMDB, continuidade do extinto MDB; PDT liderado por Leonel Brizola; o PT com Luiz Ignácio Lula da Silva, oriundo do novo sindicalismo. O real interesse do governo nessa reforma partidária, além de tentar emprestar alguma legitimidade à representação política, foi dividir a oposição através da legislação eleitoral de 1981, que proibiu a aliança entre os partidos. Afinal, era preciso preparar o campo das eleições diretas para governadores que se seguiram em 1982.

Estas, por sua vez, favoreceram a oposição que conseguiu eleger 11 governadores (10 do PMDB e 1 do PDT), provocando alterações significativas nas relações entre o poder local e central, engrossando o caldo de representação institucional da sociedade civil frente ao Estado em seu senso restrito. Neste contexto, o *Globo Repórter* já ameaçado de sair do ar – por motivos mais a frente explicitados - sofreu a censura da exibição de um documentário sobre a vida de Getúlio Vargas, em virtude da exibição de sua carta testamento. Estava em jogo no Rio de Janeiro a candidatura do trabalhista Leonel Brizola, vitimado pela tentativa de fraude eleitoral, da qual a Globo foi acusada mais tarde como cúmplice.¹⁹⁰ Paulo Gil rememorou parte desse episódio e de sua tentativa de negociar com o próprio Roberto Marinho: “Dr. Roberto, esta carta hoje é apenas histórica. Se nem na época ela causou maiores rebuliços porque causaria agora?” No que obteve a resposta: “Meu filho, ela não vai causar nenhum rebuliço. Getúlio está morto, mas há ainda muita gente viva a quem ela incomoda. Muito obrigado por pedir conselhos.”¹⁹¹ O interessante é que este episódio aconteceu em 1982, depois da carta testamento ter ido ao ar dois anos antes, sem qualquer problema.

¹⁹⁰ Sobre este episódio, ver BUCCI, E. A História na era de sua reprodutibilidade técnica In: BUCCI & KEHL, *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2004 e LIMA, Venício. Globo e política, tudo a ver, In: BRITTOS & BOLÃO, op.cit. e sobre o retorno da Rede Globo a respeito, cf. *Jornal Nacional. A notícia faz história - Memória Globo*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

¹⁹¹ Citado em MUNIZ, op.cit, p.3.

O desaguar das disputas políticas em torno da abertura deu-se a partir dos limites mais estreitos dos grupos dominantes em questão, onde havia um certo direcionamento no que diz respeito ao esgotamento do regime frente às novas necessidades da acumulação do capital. Estava colocada a premissa de um projeto político que, em detrimento da repressão, pudesse estabelecer bases mais sólidas de consenso. Contudo, esse conjunto de atores apresentou um divisor de águas que expressou uma dissidência no cerne da burguesia industrial. Enquanto para alguns segmentos, seja de capital estrangeiro ou nacional associado, era imperativa a preservação de recursos e privilégios para o setor de duráveis e para a importação de equipamentos; para outros – precisamente os de capital privado nativo, voltados para o setor de bens de capital – a premissa que interessava era a do bloqueio aos competidores externos e o estabelecimento de reservas de mercado.¹⁹²

Esse racha teve, nas frações voltadas para o setor de bens de consumo duráveis, a nítida proposta da adoção de uma maior base de legitimidade para o regime que teria por objetivo a mobilização de boa parte da população em torno de um projeto de desenvolvimento. Projeto que, ao menos na superfície, visasse o bem estar social, através da cortina de fumaça de algumas concessões como a supressão de métodos mais drásticos de apropriação de sobretrabalho ou mesmo um espaço mais dilatado para a participação política popular.¹⁹³

Já no caso dos empresários nacionais da indústria de base e de seus aliados, os autores colocam a existência de um interesse específico na consolidação de um regime mais aberto, que pudesse viabilizar a acumulação nas bases de uma “sociedade moderna”, em outras palavras, democrática.”¹⁹⁴ Essa tensão no pacto dominante ficou mais explícita logo após a derrota da Emenda Dante de Oliveira no Congresso.

Vale destacar que o *Globo Repórter* entre os meses que a campanha pelas “Diretas Já” ganhou maior expressão, de janeiro a abril de 1984, ignorou completamente a presença popular nas ruas veiculando dezessete programas com temas de emergência pasteurizante como *Mangueira, Mulatas, Michael Jackson, Alfred Hitchcock, Sócrates, Catuense, Mãe Menininha, Vôlei: astros e estrelas, Transamazônica*, entre outros.¹⁹⁵

Derrotada a Emenda, membros do PDS, insatisfeitos com a indicação de Paulo Maluf para a presidência, formaram a Aliança Democrática junto aos partidos de oposição. Em outras

¹⁹² MENDONÇA & FONTES, op.cit, p.62.

¹⁹³ MANTEGA & MORAES, op.cit. , p 102.

¹⁹⁴ Ibidem p103.

¹⁹⁵ E quando a Campanha chegou a ser veiculada no Programa “Retrospectiva 84”, houve o cuidado de fragmentar o movimento em *flashes* relâmpago, em meio a informações esportivas, artísticas e internacionais. Cf. PALHA, Cássia Louro. *Mídia e participação política: a pedagogia da desmobilização popular*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós Graduação em Educação, UFF, Niterói, 2000, p.88.

palavras, a ala mais “moderna” da burguesia brasileira acabou fechando acordo com as bases populares, dando o tom do “racha” do bloco no poder por um lado, enquanto conquistava algum consenso junto às frações subalternas, por outro.

Dentro do *Globo Repórter*, em 1984 foi exibido pela primeira vez o programa “Perspectiva” (levado ao ar em 05/01/84), quando o apoio inicial dado a Paulo Maluf foi retirado nos primeiros indícios do naufrágio de sua candidatura. Foi o próprio Roberto Marinho, que em entrevista ao então ministro do exército Walter Pires, deu o furo de reportagem pelo *O Globo* condenando a fidelidade partidária no Colégio Eleitoral e defendendo o voto de “consciência”. Foi o passo definitivo para a viabilidade da candidatura Tancredo Neves, onde o próprio, no dia seguinte, teria confirmado por telefone ao dono da Rede Globo: “Agora, eu sou candidato”.¹⁹⁶

Uma abertura que em seus muitos movimentos mostrou as marcas de seu caráter conservador, num processo histórico onde a mudança política teve por objetivo maior responder à demanda econômica e social de modo a rearticular as frações dominantes, o domínio dos grupos subalternos e a garantia da acumulação.

É nesse contexto permeado de disputas políticas intensas que o *Globo Repórter* também passa por um momento de reestruturação. Muniz esclarece que na virada para os anos 1980, o programa passou a sofrer dupla pressão: de um lado desagradava, pois “podia ser sempre uma surpresa”, o que vinha de encontro à direção de jornalismo que exigia comedimento; por outro lado, sofria a influência de Boni – da direção geral de programação - que pedia impactos na ampliação da audiência¹⁹⁷.

Os números de audiência mantinham-se, contudo, no patamar de estabilidade em relação ao padrão dos demais programas da emissora, tanto no caso do termômetro do país representado pela Grande São Paulo, quanto, como ilustra o quadro seguinte, na cidade do Rio de Janeiro:

¹⁹⁶ BIAL, Pedro. *op.cit.*, p.270.

¹⁹⁷ MUNIZ, Paula. *Op.cit.* Acesso em 23/07/2004.

RELATÓRIO VII

Audiência/programa 1981 2

IBOPE - RELATORIO DE AUDIENCIA DE TELEVISAO POR PROGRAMAS

RELATORIO NUMERO 04/81 REFERENTE 01/05/81 A 31/05/81 - CIDADE RIO DE JANEIRO

CAN	PROGRAMA	DOM		SEG		TER		QUA		QUI		SEX		SAB		MEDIA	ASSIST	DIVER	NUM	
		AUD	LIG					AUD												
04	TELE CURSO 2 7.00HS	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	16	0,0	2,6	0,7	0,3	1,0
04	GINASTICA RITMICA	0	0	0	25	0	40	0	33	1	67	0	40	0	0	0,3	40,6	10,0	5,8	2,1
04	SIT. PICA PAU REPRISE	0	0	1	52	2	54	1	57	3	61	3	75	0	0	2,2	59,7	68,1	39,3	1,7
04	SIT. PICA PAU AMARELO	0	0	25	53	27	54	27	54	29	56	27	52	0	0	26,7	53,8	976,1	474,5	2,1
04	GLOBO COR ESPECIAL	0	0	19	54	16	52	18	53	15	50	16	54	0	0	16,8	52,6	534,9	299,5	1,8
04	GLOBO ESPORTE	0	0	25	65	21	54	23	59	20	52	22	65	0	0	22,2	58,9	660,7	395,3	1,7
04	JORNAL HOJE	0	0	25	65	24	61	27	62	27	64	25	60	20	54	24,5	60,9	759,9	435,4	1,7
04	A SUCESSORA	0	0	32	69	35	71	34	74	34	73	29	70	0	0	32,7	71,5	1034,9	580,8	1,8
04	SESSAO DA TARDE	0	0	22	58	20	56	19	52	18	50	17	49	0	0	19,2	52,8	598,1	341,9	1,7
04	SESSAO AVENTURA	0	0	15	42	19	52	16	45	16	41	16	44	0	0	16,2	44,9	519,2	288,1	1,8
04	SHOW DAS CINCO	0	0	17	48	14	40	19	49	15	34	16	41	0	0	16,1	42,2	545,8	286,7	1,9
04	GLOBINHO	0	0	7	19	4	11	9	23	12	25	10	24	0	0	8,5	20,3	303,4	152,2	2,0
04	JORNAL DAS SETE	0	0	52	69	51	66	54	70	44	61	50	67	58	77	51,3	68,2	2058,7	910,8	2,3
04	JORNAL NACIONAL	0	0	68	83	69	84	70	85	74	85	67	81	69	85	69,5	83,8	2943,8	1234,7	2,4
04	BAILIA CORIOLANO	0	0	73	85	71	85	69	84	74	87	70	84	69	84	71,0	84,6	3156,2	1321,2	2,5
04	VIVA O GORDO	0	0	57	73	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	57,4	72,5	2494,0	1019,1	2,4
04	VEGAS	0	0	0	0	47	64	0	0	0	0	0	0	0	0	46,9	63,6	1817,1	832,2	2,2
04	CHICO TOTAL	0	0	0	0	56	71	0	0	0	0	0	0	0	0	56,0	70,6	2474,9	994,6	2,5
04	PREMIERE 81	0	0	0	0	0	0	36	55	0	0	0	0	0	0	36,3	54,9	1451,8	644,8	2,3
04	GLOBO REPORTER	0	0	0	0	0	0	0	0	49	64	0	0	0	0	48,7	64,4	2032,5	865,4	2,3
04	PRIMEIRA EXIBICAO	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	34	56	33,5	55,8	1377,6	594,4	2,3
04	JORNAL NACIONAL II ED	0	0	18	53	16	60	17	57	13	48	21	50	0	0	17,0	53,6	2044,8	302,2	2,3
04	SESSAO CORUJA	10	49	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	9,5	48,5	416,4	169,4	2,5
04	CLASSE A	0	0	0	0	12	53	0	0	0	0	0	0	0	0	11,9	53,1	479,3	212,7	2,3
04	CAMPEOES BILHETERIA	0	0	0	0	0	0	0	0	10	43	0	0	0	0	10,3	42,8	391,3	182,7	2,1
04	SESSAO DUPLA	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	15	42	0	0	14,6	41,9	618,8	259,4	2,4
04	DESENHO MATINAL	9	41	0	0	0	0	0	0	0	0	6	65	3	33	6,0	46,3	203,8	107,1	1,9
04	JEANNIE E UM GENIO	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	5	39	4,7	38,5	133,2	85,0	1,6
04	OS WALTONS	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	9	45	9,2	44,9	282,1	163,6	1,7
04	ILHA DA FANTASIA	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	20	54	18,0	53,0	645,0	354,0	1,8
04	ESPORTE ESPETACULAR	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	16	42	16,1	40,9	519,4	287,3	1,8
04	DISNEYLANDIA	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	30	59	30,2	59,0	1182,1	536,2	2,2
04	SESSAO DE GALA	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	14	38	14,1	38,1	537,1	251,8	2,1
04	SAMISSA EM SEU LAR	3	68	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2,6	67,6	65,8	46,4	1,4
04	GLOBO RURAL	4	43	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4,3	42,8	126,2	76,8	1,6
04	CONCERTOS JUVENTUDE	5	34	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4,9	40,4	138,7	88,5	1,6
04	SCOOBY DOO	10	34	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	9,5	34,3	338,8	168,8	2,2
04	FRED BARNEY SHOW	17	41	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	17,0	41,0	633,0	302,9	2,1
04	240 ROBERT	24	48	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	24,0	48,0	1052,5	429,2	2,4
04	GALACTICA B. ESTRELAS	23	46	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	22,8	46,0	900,3	406,1	2,2

Fonte: Documentos do IBOPE – AEL - UNICAMP

Em meio a consolidação de sua audiência conquistada no

O programa do Globo Repórter, da TV Globo, que ontem mostraria a história do bandido Wilsinho da Galiléia fuzilado pela polícia paulista, não foi ao ar porque a Delegacia Regional do Serviço de Censura da Polícia Federal negou-se a liberá-lo, tendo enviado o programa para exame em Brasília. O fato de o programa estar sendo anunciado antes da obtenção do certificado da censura é normal, uma vez que quando há a possibilidade de veto, a televisão é avisada. Ele mostraria a vida de delinquentes e a influência dos reformatórios, em seu confronto. Há um ano, a censura vetou o Globo Repórter sobre a energia nuclear.²⁰⁰

Fica clara a insatisfação gerada pelo anúncio prévio junto ao público de um programa impedido de ir ao ar. Com os sucessivos entraves da censura – primeiro pelo censor da Globo/Rio, depois pelo Departamento de Censura da Polícia Federal /Rio, seguido pela Censura Federal de Brasília – engendrou-se a crise que ocasionou a saída de Andrade da emissora. Além disso, a Globo sofreu sérios prejuízos financeiros e políticos, chegando a pedir a análise do filme ao próprio ministro da justiça, Armando Falcão, que confirmou a proibição com a frase: “Esse filme não vai passar nas casas da família brasileira”. Na forma de rememorar de João Batista de Andrade:

A Globo comprou a briga e foi até o fim. É claro que depois de proibido virou um problema para a Globo, um conflito com o governo, um buraco na programação. A Globo então se colocou contra o Globo Repórter, contra mim depois, mas enquanto ela pode houve uma certa dignidade aí, apesar dela estar muito ligada a ditadura. Depois o próprio Globo Repórter, já sobejamente vigiado e desgastado politicamente pelo trabalho que todos nós fazíamos, passou a um controle mais rígido ainda, a ponto de inviabilizá-lo.

Outra passagem conflituosa foi uma pauta elaborada para “supostamente” encontrar o mico-leão-dourado na selva do Vale do Ribeira, que não por acaso era a região onde se desenvolvia parte do projeto nuclear brasileiro, além de ter sido palco, neste momento, de sangrentas lutas pela terra.²⁰¹ Com a aprovação em todos os escalões da Globo, a equipe se surpreendeu quando vários telefonemas começaram a chegar dias antes das gravações, da direção da emissora, de Brasília e do Serviço Nacional de Inteligência. No depoimento de Fernando Jordão:

Eles permitiram que nós fôssemos desde que, acompanhados por um observador da Agência Nacional de Meio Ambiente e entrevistássemos depois o presidente da agência e nós fizemos. É claro que não achamos o mico-leão-

²⁰⁰ Fonte: Banco de Dados TV-Pesquisa – Documento nº 55879.

²⁰¹ Mais especificamente no Pontal Sul de Mato Grosso. Cf. MARTINS, José de Souza. *O Estado e a militarização da questão agrária no Brasil*. Petrópolis:Vozes, 1984.

dourado. Não sei se alguma vez teve mico-leão-dourado naquela região, mas era uma boa maneira de nós checarmos qual era o ambiente²⁰².

Para além de problemas com o SNI, a trajetória de subversão da equipe de São Paulo teve seu estopim na filmagem das manifestações populares em torno do enterro do operário Santo Dias, assassinado pela polícia. Segundo Fernando Jordão, “quando chegou o fim do dia, a direção da Globo estava histérica, mandando que recolhêssemos os filmes, mandando todos eles para a central. Depois de alguns meses eles fecharam a sucursal do Globo Repórter em São Paulo”²⁰³.

Com o fechamento e a demissão de Jordão ordenada por Boni - gerando mal-estar tanto na direção de jornalismo quanto em seu departamento pessoal – desencadeou-se uma série de outras exigências quanto a uma abordagem mais “jornalística” por parte do programa, pressão que, por vezes, levava à ameaça de tirá-lo do ar definitivamente. A situação caminhou para a saída de seu diretor geral Paulo Gil, que rememora da seguinte maneira seu afastamento do programa:

Minha saída eu não consigo até hoje explicar. Uma manhã eu li em O Globo uma entrevista do Armando Nogueira onde ele dizia que o Globo Repórter sairia do ar, mudaria de formato e teria outro diretor. Apenas li no jornal, sem preparação, sem notícias anteriores, sem uma palavra do Armando embora no dia em que ele concedeu a entrevista eu estivesse com ele e até tenha ido com ele para Jacarepaguá, onde ele me levou para conhecer o ultraleve que ele tinha comprado. Frieza? Não tenho a menor idéia. Dois dias depois o Boni me chamou e pediu que eu juntasse a equipe e tentasse a recuperação de uma novela que o Walter Avancini havia dirigido e tinha sido considerado um fracasso. Assim nasceu pelas nossas mãos a série “Anarquistas, graças à Deus”. E Boni me disse que eu ficaria à sua disposição para novos trabalhos. Eu manifestei vontade de ir embora, ele insistiu e rindo me disse: ‘você fica, você aprendeu a fazer programas bons e baratos. Você fica.’²⁰⁴

A saída de Paulo Gil da direção geral deu lugar ao jornalista Roberto Feith. O programa ganhou novo formato, deixou de ter equipes e equipamentos exclusivos, começou a usar os repórteres dos telejornais e, evidentemente, passou a utilizar-se de uma linguagem telejornalística padronizada. Ocupando seu “lugar de fala” o ex-editor Luiz Carlos Maciel rememora esse fato afirmando que, ao passar para a área de Armando Nogueira - então Diretor da Central Globo de Jornalismo -, o Globo Repórter mudou completamente: “o programa

²⁰² Entrevista de Fernando Jordão ao site cinemando. In: www.cinemando.com.br. Acesso em 17/09/2005.

²⁰³ Idem, ibidem.

²⁰⁴ Depoimento de Paulo Gil à MUNIZ, op.cit.,p.8.

deixou de ter o estilo de documentário cinematográfico e passou a ser telejornalismo igual aos jornais, descaracterizou aquela originalidade que o Globo Repórter tinha. O Globo Repórter perdeu a originalidade”.²⁰⁵

6.1 Os repórteres do Repórter

Com a substituição de Paulo Gil por Roberto Feith tem início um divisor de águas na história do programa: é o momento da entrada dos jornalistas no Globo Repórter. Feith cede seu espaço dois anos mais tarde para a entrada de Jorge Pontual, que fica como editor chefe - função que substituiu o cargo de direção geral - até 1997, quando Sílvia Sayão assume, sendo até hoje a responsável pelo *Globo Repórter*.

Junto com eles, alguns nomes importantes do telejornalismo nacional, como Caco Barcelos, Sandra Passarinho, Renato Machado, Sônia Bridi, Carlos Dorneles, Ernesto Paglia, Carlos Nascimento, entre outros da área de edição de imagens, de texto e diretores de segmento como Adriana Nagle, Denise Cunha, Ivo Cardoso, Alex Alencar ou ainda os produtores Sandra Coutinho, Ana Dorneles e Maria Helena Sobral. O quadro a seguir ilustra essa mudança:

QUADRO VI
Editores-chefe do Globo Repórter²⁰⁶: 1984 ao dias atuais.

Editores	Formação	Período Globo Repórter	Atividades após o programa
ROBERTO FEITH (Sucessor de Paulo Gil na direção do programa)	Formado em História Econômica da América Latina nos EUA. Atua como assistente de produção e logo após como repórter no escritório nova-iorquino da Globo, cobrindo as eleições de 1976, vencida por Jimmy Carter. Passa à correspondente da emissora em Paris para algum tempo depois ocupar o cargo de chefe da central de jornalismo da emissora em Londres. Sai para assumir a direção do Globo Repórter.	1984 a 1986	Cria a produtora independente Metavídeo, já ao lado dos futuros sócios Alfredo Gonçalves e Armando Ribeiro, que fundam a Editora Objetiva em 1989. Paralelamente, em 1995, torna-se apresentador do programa “Quarto Poder”, pela TVE.
JORGE PONTUAL Editor-Chefe (cargo que substitui a da direção a partir de 1986)	Formação em Ciências Sociais pela PUC-Rio, atuando desde 1970 na área de jornalismo, pela agência Reuters. Pouco tempo depois, entra para a editoria internacional do Jornal do Brasil. Na TV Globo compõe a edição do Jornal Internacional (1970-1972)	1984 a 1995	Sai para chefiar o escritório da Globo em Nova York; correspondente da

²⁰⁵ Depoimento de Luiz Carlos Maciel à MUNIZ, op.cit.p 8.

²⁰⁶ Fonte: As informações do quadro foram retiradas de fontes diversas, passando por entrevistas feitas com os próprios sujeitos, por relatos biográficos, revistas especializadas em televisão/ telejornalismo, páginas eletrônicas privadas e de organizações sobre a memória da televisão e da própria Rede Globo através do projeto de suporte à pesquisa, “*Globo e Universidade*”, onde agradeço em especial a sua coordenadora, Alessandra Oberling.

	com Heron Domingues e depois do Jornal Amanhã. Atua como repórter e editor da Revista Ele & Ela (1976-1977), para de 1977 a 1978 ser editor do Jornal da Bandeirantes. Retorna ao Jornal do Brasil em 1978 como subeditor e editor internacional, tornando-se em 1983, chefe de redação do jornal. Foi editor-chefe do Jornal da Globo em 1984, assumindo em dezembro deste mesmo ano, o cargo de editor-chefe do Globo Repórter.		revista Época; atuação na Globo News.
SÍLVIA SAYÃO	Formação em Comunicação Social pela Fundação Armando Alves Penteadó e curso não concluído em História/USP. Começa a carreira no início da década de 1970, como repórter do jornal Diário Popular, atual Diário de São Paulo. Em fevereiro de 1972, inicia-se na televisão como editora em São Paulo do Jornal Nacional. Entra para a equipe do Globo Repórter em 1986, sob a direção de Jorge Pontual.	Na direção do programa, de 1995 em diante.	-

Há nesse novo grupo, que ingressou na carreira em sua maioria em fins dos anos 1970, um certo denominador comum: a experiência com o mundo jornalístico enquanto *ethos* profissional propriamente dito. Roxo da Silva ao abordar esta premissa, na virada para os anos 1980, destaca várias questões que apesar de não terem se originado necessariamente neste período, cresceram de forma cumulativa e se tornaram visíveis com o fim da censura e o desaguar do processo de distensão política, ajudando a dar forma ao processo de identidade profissional dos jornalistas. Dentre elas destaque: o processo de concentração empresarial; o encolhimento do mercado de trabalho jornalístico nas redações dos principais jornais do país; a expansão gradativa da oferta de mão-de-obra com a proliferação dos cursos de comunicação social; a alteração do perfil dos profissionais de jornalismo com a presença de jovens com formação universitária concorrendo, com os antigos “homens de imprensa”, formados no próprio ambiente de trabalho; a luta do sindicato da categoria não só por melhores salários, mas igualmente pela defesa da modernização das relações de trabalho; a luta pela exclusividade do exercício profissional através da exigência do diploma.²⁰⁷

Há, portanto, um quadro maior de disputas envolvendo a afirmação/entrada de profissionais do campo jornalístico diante do mercado da indústria cultural de forma geral. Se

²⁰⁷ SILVA, Roxo Marco Antônio. *Jornalistas, para quê? Militância sindical e o drama da identidade profissional*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Niterói, 2007. pp. 6-8.

por um lado, essas questões ajudam a entender em parte o espaço que passa a ser ocupado pela categoria dentro do *Globo Repórter*, por outro, evidencia as marcas daquilo que ultrapassa os limites mais imediatos do que poderia ser identificado como uma “tendenciosa” forma de redirecionar o programa.

De todos os elementos citados por Roxo, um dos mais significativos para a construção do perfil profissional dos jornalistas deste momento, é, sem dúvida, a exigência do diploma, a preponderância da sua formação universitária. Abreu, ao analisar o processo de formação educacional de jornalistas durante o período em questão (ainda que enfatizando um grupo específico, isto é, os jornalistas econômicos), vai afirmar que, em relação aos jornalistas que hoje ocupam cargos de prestígio ou de direção nas redações e que se iniciaram na profissão nos anos 1970/80, há um nítido aumento dos que concluíram cursos universitários de jornalismo (53%) se comparados aos formados em ciências sociais, história ou economia (23%) e em direito (16%)”. Apenas 8% não concluíram ou frequentaram universidade. Já na geração anterior, continua ela, “a que ingressou nas redações no pós-guerra ou durante os anos 1950, somente 8% fizeram curso de jornalismo, e os que frequentaram universidade, em sua maioria, concluíram o curso de direito”²⁰⁸.

Enquanto os dois primeiros nomes que marcaram a sucessão da direção geral deste novo momento do *Globo Repórter*, Roberto Feith e Jorge Pontual enquadram-se ao lado dos 53% com formação em Ciências Humanas – o primeiro é formado em História Econômica da América Latina nos EUA e o segundo em Ciências Sociais pela PUC – Sílvia Sayão formou-se especificamente em Comunicação Social pela Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo.

O depoimento da atual diretora, que é a favor do curso de jornalismo como forma de seleção é significativo para um melhor posicionamento desta área que será predominante dentro do programa. Em suas palavras: “(...) A faculdade não oferece uma formação humanista, é uma prática limitada e culturalmente pobre. Mesmo assim você passa por quatro anos de curso e está em contato com jornalistas”²⁰⁹.

Outra fala interessants ionam

A partir da minha própria experiência, nunca tive simpatia pelas faculdades de comunicação. Comecei a trabalhar antes da lei atual que exige o diploma para que a pessoa possa se registrar no Ministério do Trabalho e não concordo com essa exigência. O jornalista deve ter um curso superior de forma a sistematizar uma série de conhecimentos seja em filosofia, ciências sociais, direito ou economia. Estes cursos são muito mais úteis para o jornalista do que o curso de comunicação. O ideal seria que, havendo terminado um deles, as pessoas pudessem se registrar como jornalistas desde que fizessem um treinamento de pós-graduação em jornalismo. Acho que seria um esquema mais eficiente do que o atual, em que, depois de quatro anos numa faculdade de comunicação, o aluno sai sem prática.²¹⁰

Os dois depoimentos mostram, por um lado, o discurso de construção da importância de uma formação jornalística que para além da institucionalização profissional – que é inclusive colocada em xeque – possa desenvolver parâmetros de conhecimentos sócio-culturais mais amplos, que permitam uma “visão/trânsito de mundo” maior do que aqueles ministrados pelos cursos de comunicação. Por outro lado, a ênfase à formação jornalística dentro ou fora dos cursos é balizada pelos aspectos práticos da profissão, pela experiência no “saber fazer” dentro do *métier*.

Esses depoimentos ilustram o que Roxo da Silva problematiza, a partir de uma disputa recorrente na virada para os anos 1980, onde a dicotomia teoria x prática enviesava uma discussão maior sobre o caráter do ensino universitário. Em suas palavras,

Independentemente das acusações feitas às escolas de comunicação, a tensão entre teoria e prática estava relacionada a uma disputa de lugares sobre quem deveria exercer a atividade docente. De um lado, havia a crítica que os profissionais não tinham metodologia de sala de aula, pois eram herdeiros de um saber prático distinto do modelo de ensino seqüencial e sistemático, típico da academia. Com isso, tendiam a reproduzir na academia as exigências típicas do ambiente de trabalho das redações. Por outro lado, os docentes com menor experiência profissional tendiam a se adaptar com mais facilidade às convenções e regras do ambiente acadêmico.²¹¹

Pode-se dizer que para além da formação profissional tanto de Feith quanto de Pontual terem transcorrido fora da área de Comunicação Social propriamente dita, suas carreiras ao longo dos anos 1970 foram pautadas por experiências significativas na área jornalística internacional. Um contexto que deixou para trás a pluralidade dos matizes políticos que balizaram a identidade de jornais e de segmentos de público nos anos 1950/início de 1960, para

²¹⁰ PASSARINHO, Sandra. A paixão da reportagem. In: KAPLAN, S. & REZENDE, S. (org.) *Jornalismo eletrônico ao vivo*. Petrópolis: Vozes, 1995, p.93.

²¹¹ SILVA, Roxo. Op.cit.p.99.

dar lugar às arestas ocupadas pela imprensa alternativa²¹² e pelos escassos momentos de resistência da grande mídia em meio à invasão de redações e à censura aos meios de comunicação. Roberto Feith foi correspondente da Rede Globo em Nova York e Paris para mais tarde se tornar o chefe da Central de Jornalismo da emissora em Londres, de onde saiu para assumir o *Globo Repórter*. Já Jorge Pontual, trabalhou pela Agência Reuters e nas editorias internacionais do Jornal do Brasil e do Globo, entrando para a editoria do Jornal da Globo, em 1984, mesmo ano em que passou a fazer parte da equipe de Feith, para em 1986 assumir a chefia do programa.

Este momento em que Feith e Pontual iniciaram suas carreiras foi marcado ainda por outra questão que igualmente permeia a discussão em torno da dicotomia entre teoria x prática na área do jornalismo: a influência da escola norte-americana e sua vigorosa tendência em relação aos conhecimentos técnicos sobre a teoria. Fato que Roxo atribui como fator significativo da limitação do ensino do jornalismo a partir de um conjunto de atributos técnicos, que impediu a “definição de um objeto de estudo capaz de levar a produção de uma teorização sobre essa prática social e dar um significado concreto à exigência da formação universitária”.²¹³

O valor dos atributos da técnica e do sentido prático do “fazer jornalístico” na formação dos profissionais é evidenciado no depoimento de Armando Nogueira ao esclarecer que o “recrutamento” para a área de telejornalismo da emissora de uma forma geral teve origem nos quadros de redação do jornalismo da própria Globo:

Atualmente, o nosso **recrutamento é feito em jornal**, porque uma lei meio absurda praticamente impediu de preparar estagiários com uma cabeça formada para a imagem. Isso é um problema, pois nem sempre uma pessoa de jornal agüenta a vertigem da operação de telejornalismo. Hoje somos um mercado profissional com um contingente de cerca de mil pessoas em nossas estações, e posso assegurar que, estatisticamente, cerca de 60% dos profissionais que trabalham no telejornalismo da Rede Globo passaram antes por um jornal.²¹⁴ (grifo meu).

Apesar da preparação de estagiários para a imagem ter sido impedida, o recrutamento em jornal ainda assim aponta para a prática do “adestramento de focas”, o que, em resumo, era a

²¹² Cito aqui os semanários mais significativos como Opinião, Movimento e o Pasquim. Cf. ARAÚJO, M. A *utopia fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2000.

²¹³ SILVA, Roxo. Op.cit p.99.

²¹⁴ NOGUEIRA, Armando. Op. cit. p. 87.

possibilidade para ensinar o que “realmente importa” na prática da profissão, adequando-se o novato ao *modus operandi* consolidado no campo. Ou seja, ao “condicionamento acelerado do não iniciado a um saber prático institucionalizado”²¹⁵.

A influência da escola americana de uma forma mais ampla pode ser ainda exemplificada nas falas de outros jornalistas que ingressaram no *Globo Repórter* deste momento como Caco Barcelos e Carlos Nascimento. Caco Barcelos, que participou tanto da imprensa alternativa quanto da grande mídia nos anos 1970²¹⁶ e que sempre primou pela área da investigação, ao se posicionar como crítico exatamente do caráter oficioso do telejornalismo brasileiro e elogiar a possibilidade do jornalismo investigativo como o praticado em alguns segmentos nos EUA, declara:

Esse fascínio cresceu ainda mais, em 1978, quando morava nos EUA. As grandes redes americanas levavam muito a sério o telejornalismo. Talvez em consequência da acirrada disputa pela audiência, **se praticava a investigação isenta em toda a sua plenitude**. (...) A impressão era de que o telejornalismo americano conseguia testemunhar a história em toda a sua intimidade e ainda de forma instantânea. De volta ao Brasil, no começo dos anos 1980, eu queria de qualquer jeito viver de perto esta experiência.(...) ²¹⁷ (grifo meu)

Ao fazer a defesa do jornalismo de investigação norte-americano, Barcelos destaca a principal base desta escola: a isenção, a premissa da objetividade. Neste mesmo sentido caminhou o depoimento de Carlos Nascimento. Nascido no interior de São de Paulo, aluno de escola pública até ingressar na Faculdade Cásper Líbero, onde se formou em jornalismo, Nascimento se define como uma pessoa do campo, ligado a suas origens. Quando perguntei sobre as influências que nortearam sua formação e seu ingresso na televisão em fins da década de 1970, o jornalista foi expressivo ao ilustrar o peso da repressão numa área que se profissionalizou durante o regime militar :

Minha primeira escola profissional foi a Rádio Cultura e, posteriormente, o jornal O Democrático, de Dois Córregos. Em ambos tive a oportunidade de trabalhar com uma grande figura da comunicação, meu primeiro chefe, Clineu Alves de Lima. Um autodidata extremamente exigente com a

²¹⁵ FILHO & MARTINO. op.cit., p.131.

²¹⁶ Trabalhou durante cinco anos em jornais e revistas do circuito alternativo e em grandes jornais e revistas do Rio e de São Paulo: Istoé, Veja, Repórter Três. Em televisão começou no programa São Paulo na TV, da Abril Vídeo, sendo atualmente, repórter do núcleo de reportagens especiais da Globo.

²¹⁷ BARCELOS, Caco. Repórter: profissão perigo. In: KAPLAN & RESENDE (org.) *Jornalismo eletrônico ao vivo*, op.cit, p.21.

qualidade da informação, a língua, a gramática, o conhecimento e o esmero profissional. De política nada tenho a declarar. Nem como militante. Vivi uma adolescência escolar regida pelo Ato 477 que proibia os diretórios estudantis e só fui ter contato com a vida acadêmica em São Paulo. Mesmo assim trabalhava de manhã e à tarde e estudava à noite. Nunca tive tempo para agitar. Meus conhecimentos literários são os imprescindíveis para exercer a minha profissão. Nunca fui um intelectual. Sou uma pessoa do campo, ligado à terra e às minhas origens (...) ²¹⁸.

A ênfase nos critérios que compõem a chamada “qualidade da informação” ganhou maior expressividade quando Nascimento rememorou suas premiações na área jornalística ainda no início dos anos 1980:

Os meus dois prêmios Herzog foram sobre reportagens na área policial e direitos humanos. Em 1980, sobre a primeira rebelião numa cadeia brasileira, o presídio do Hipódromo, em São Paulo, ainda no regime militar. O segundo sobre um tiroteio que filmamos e narramos em tempo real na cidade de Jacareí, SP, também ligado a uma fuga de presos e ao assassinato de um advogado. Foi a primeira vez que a TV brasileira mostrou cenas de tiros, de gente sendo atingida e caindo ferida na frente da câmera. O que hoje se tornou comum. Tem toda noite no noticiário, infelizmente. Eu tive muita sorte ao trocar o rádio pela tevê, em 1977. Tinha um grande diretor na Rádio Nacional de São Paulo, o Sérgio de Souza, hoje diretor da revista Caros Amigos. Ele viu que era hora de me mandar para a tevê e assim me aconselhou. Na Globo, naquelas primeiros anos, convivi com a melhor equipe de jornalistas do Brasil, quase todos vindos da editora Abril e da revista Realidade. Muitos com passagens pelos primeiros anos da Veja e Jornal da Tarde. Também tinha gente da Folha e do Estadão. Todos da área impressa. Foram grandes mestres. Luís Fernando Mercadante, Woile Guimarães, Dante Matiussi, Diléa Fratte, Eurico Andrade, Humberto Pereira, Narcilo Kalili, Raul Bastos, Luiz Gonzales, Jorge Escosteguy, Laerte Mangini, Vianey Pinheiro e inúmeros outros do primeiríssimo time do jornalismo brasileiro. **Eles me ensinaram a fazer o verdadeiro jornalismo - ou pelo menos tentar sempre: aquilo que interessa ao leitor, ouvinte ou telespectador. Sem influências políticas, partidárias, ideológicas, esportivas, econômicas e muito menos comerciais.** Tive muita sorte por trabalhar com essas pessoas, mais a Alice Maria e o Armando Nogueira no Rio. E toda a turma deles, com Jorge Pontual, Luís Edgar de Andrade, José Itamar de Freitas e por aí afora. (grifo meu)

Segundo Ribeiro, a influência da escola americana e sua premissa de um jornalismo objetivo, com critérios de isenção desenvolveram-se como estratégia de legitimação num contexto em que o jornalismo se profissionalizava lutando por maior margem de autonomia

²¹⁸ Entrevista feita em São Paulo, 23 de abril de 2007.

frente à literatura e à política, tornando-se assim um dos pilares para o exercício da profissão e para a construção da identidade dos jornalistas²¹⁹. Apesar de hoje os cursos de comunicação enfocarem a inexistência desta objetividade, há ainda, de certa forma, um legado da fenomenologia dentro do meio jornalístico, envolvendo no *métier* uma certa crença na possibilidade de se “pôr entre parênteses” o objeto investigado.²²⁰ O que fica explícito nesta outra passagem onde Barcelos fala de sua prática como jornalista:

Ao vivo, nem sempre você dispõe de tempo para refletir, apurar, selecionar, hierarquizar a informação para o telespectador. Eu gosto de contar a notícia com todos os seus detalhes, explicá-la um pouco mais, e isso, ao vivo, às vezes é impossível.(...) A cobertura ao vivo pode representar a ausência de qualquer interferência editorial entre a fonte de produção da notícia e o telespectador. Se os profissionais envolvidos na transmissão forem isentos, significa a independência plena, quase liberdade. Sonho com o dia em que se possa praticar a investigação jornalística ao vivo. Por que não?²²¹

Ao mesmo tempo em que afirma o seu papel como o sujeito que seleciona e hierarquiza a mensagem, há no depoimento novamente a construção da possibilidade da isenção. As tomadas ao vivo possibilitariam assim tanto um exercício de colocar o “objeto” investigado sob a ótica da isenção do repórter quanto das pressões da própria indústria cultural. É muito neste sentido que caminha a expressão “independência plena” ou a “quase liberdade”. A fala de Sandra Passarinho, que também chega dos EUA em meados dos anos 1980, corrobora esse caminho sinuoso entre a incorporação da influência norte-americana e, ao mesmo tempo, a crítica ao telejornalismo brasileiro. Ao discorrer sobre sua experiência como a primeira correspondente da Rede Globo em Londres, a repórter afirma:

O correspondente, em tese, tem mais liberdade do que quem está trabalhando aqui. Mais tenho hoje uma visão mais realista sobre essas limitações, aceitando o fato de que eu estou trabalhando no Brasil e de que ou participo deste jogo ou estou fora. Isso não significa que, como algumas pessoas fazem, eu deva cumprir à risca aquilo que imagino ser o interesse da empresa. (...) A televisão americana tem muita coisa boa, só que a nossa tendência tem sido a de pegar seus piores vícios, como por exemplo, a superficialidade no jornalismo.²²²

²¹⁹ RIBEIRO, Ana Paula. op.cit, p.266. Cf. especialmente a Parte IV: “Jornalista: guardião da verdade ou idiota da objetividade?”

²²⁰ FILHO, Clóvis & MARTINO, Luis Cláudio. *O habitus na comunicação*, p 110-111.

²²¹ BARCELOS, Caco. Op.cit.p,22.

²²² PASSARINHO, Sandra. A paixão da reportagem. In: KAPLAN & RESENDE, op.cit. p.90-91.

Sandra Passarinho reconhece o desafio de deixar de ser correspondente para fazer parte de uma nova experiência junto à emissora, onde dentro do Brasil os vínculos de inclusão significavam um controle mais direto por parte da emissora. Quando o depoimento sobre a experiência americana passa a incorporar também a crítica à superficialidade da informação, a repórter evidencia a construção de espaços de contestação e resistência dentro das próprias disposições desse novo grupo, que teve no jornalismo americano seu grande referencial.

6.2 O Repórter e seu novo formato:

Para um melhor entendimento da transição desse novo tempo do programa, é preciso identificar com maior precisão o sentido desse caráter “mais jornalístico” que o *Globo Repórter* passou a ter no início da década de 1980, algo diretamente ligado as pressões internas para um controle mais eficaz do telejornalismo da emissora como um todo, frente as disputas políticas que com força crescente se impunham dentro do país.

A declaração de Armando Nogueira é especialmente cara neste sentido. Antes, porém, é preciso ressaltar que ela foi feita tendo como mote as críticas dirigidas a Globo, por sua omissão na veiculação da campanha das “Diretas Já”. Em especial noticiando pelo Jornal Nacional uma das maiores manifestações populares pelas “Diretas” na Praça da Sé, como uma comemoração do 430º aniversário da cidade de São Paulo, cuja data coincidiu com o comício:

223

A televisão como um instrumento de poder, estará sempre sujeita a pressões.

Despolitizando/naturalizando a auto-censura dentro da emissora durante a abertura política como algo inerente à própria dinâmica televisiva, o público é colocado como “dono” do poder de desligar o aparelho de televisão, que em última análise, não “forma”, mas “informa”. Algo que indiretamente explicita alguns dos ranços de regra da estrutura de um campo jornalístico e que começava aos poucos a tomar corpo dentro do *Globo Repórter*.

Em primeiro lugar, fica claro que não há diferenças entre a emissora ou o repórter e o cidadão comum, ambos sujeitos “a pressões”. O impasse da subjetividade, colocado desta maneira, indica que o jornalista não teria conflitos inerentes à profissão, estando o tempo todo submetido aos mesmos dilemas éticos das pessoas “comuns”. Contudo, o “ser jornalista” implicaria num deslocamento em direção a uma capacidade de preservar a “informação” em prol do bom jornalismo. Ou seja, “informamos”, “não formamos”.

Para Clóvis Filho e Luís Martino, o *habitus* do jornalista envolve a crença em uma ruptura entre os sentimentos do ser humano e sua atribuição enquanto comunicador: “assim sendo, a evidente precariedade de um cidadão em face de acontecimentos chocantes ou extraordinários é limitada pelas estruturas de conhecimento e ação, incorporadas na atividade jornalística”²²⁵.

Além disso, outra importante questão é evidenciada: a busca pela “informação” deixa transparecer uma suposta capacidade de apreensão “total e pura” dos acontecimentos, cabendo aos jornalistas serem “escravos dos fatos”. Novamente a forte influência do modelo de jornalismo norte-americano aqui já tratado e seu apelo em prol da objetividade e da isenção.

Para Bucci, é inevitável notar que talvez o discurso jornalístico seja hoje um “dos poucos redutos do positivismo, num tempo em que até mesmo o discurso das ciências exatas aceita mergulhar na inexatidão ou na incerteza das probabilidades quânticas” e completas afirmando que a TV, neste contexto, transformou-se no “palco para fincar sua autoridade” de portador legítimo da apreensão objetiva dos fatos da realidade²²⁶. Algo que só é possível por sua enorme habilidade de mostrar, ocultando. Assim como o discurso que se pretende neutro, a tela ao disponibilizar sua avalanche de imagens, reveste-se de uma aparente distância em relação à realidade que retrata, retirando dessa isenção sua legitimidade e força.

Ou como diria Bourdieu, o poder de construção simbólica da TV concentra-se no “efeito de real” que ela proporciona, ou seja, “ela pode fazer ver e fazer crer no que faz ver.”²²⁷ Esse “efeito de real” por sua vez, é intensificado na medida em que os fatos veiculados tornam-se

²²⁵ FILHO, Clóvis e MARTINO, Luís. *O habitus na comunicação*. p.117.

²²⁶ BUCCI, Eugênio, KEHL, Rita. *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2004, p.30.

²²⁷ BOURDIEU, *Sobre a televisão*, op.cit, p28.

cada vez mais fruto de uma construção onde realidade e ficção se misturam, onde a notícia é antes de tudo, espetáculo.

É exatamente esta a chamada do artigo de Miriam Lage em entrevista a Roberto Feith, pelo *Jornal do Brasil* de 18/04/1984, ao falar sobre o “novo” Globo Repórter: “*Notícia como espetáculo: a fórmula do Globo Repórter que está dando certo*”. As declarações de Feith são significativas:

A idéia do jornalismo como espetáculo – sem nenhum comprometimento da notícia – foi a base das mudanças de rumo. O jornalismo e a produção se deram às mãos. Nós resolvemos nos despir do pudor de combinar o entretenimento com a necessidade informar. A única regra rígida é a de informar com arte.²²⁸

O depoimento de Feith, sobre as reuniões da equipe com profissionais da linha de teledramaturgia da emissora enfatizam a idéia de que era fundamental construir uma lógica narrativa que atingisse um público cada vez mais amplo:

Queríamos aprender com eles, as técnicas de contar uma história para a televisão. **Nós sentíamos que mexer com a cabeça e o coração do telespectador dá bom resultado, mas a arma definitiva é pegar a audiência pelo estômago.(...) 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. (...) 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 das TVs e da TV Record são mais poderosos. Sem abrir mão da informação, estamos de olho em todos, de A a D.²²⁹ (grifo meu)

É neste sentido que a avalanche de imagens trabalhadas na fusão entre realidade e ficção, notícia e entretenimento, é capaz de angariar uma ampla audiência mexendo com a subjetividade do público – “com o seu coração” - num processo imagético de suprimento de suas insatisfações reais. Assim como em todo espetáculo, pode-se dizer que o espetáculo televisivo, constitui-se como uma experiência mítica, onde o espectador vive o que vê como expressão simbólica de suas próprias necessidades e desejos. Vertendo seus desejos sobre as imagens, acaba conferindo-lhes sentido ao mesmo tempo em que recebe um sentido delas. É a

²²⁸ Fonte: Banco de Dados TV – Pesquisa – Documento nº 55894.

²²⁹ Fonte: Banco de Dados TV Pesquisa, Documento nº 55894.

valorização desses mecanismos de identificação que passam a ser mais enfatizados pela narratividade do programa.

No lugar da criticada “sociologia hermética” dos primeiros anos a ênfase passou a ser dada numa linguagem que já não mais pretendia um lugar de distinção dentro da programação da emissora, mas a inclusão mais acirrada de elementos capazes de torná-la ainda mais universal e competitiva.

O jornalista Ronald de Carvalho que entrou para o *Globo Repórter* neste momento, corroborou - em entrevista concedida na cidade de Brasília onde atualmente trabalha com consultoria política - no que diz respeito à preparação do jornalista para a imagem. Uma preparação que, como no depoimento de Feith, teria que conciliar a credibilidade da informação com o entretenimento televisivo. Em suas palavras,

Em 1983 saí do Jornal do Brasil e fui para a TV Globo. Era uma experiência nova porque até então eu só conhecia jornalismo impresso, ou melhor, **eu só sabia escrever, não sabia atuar e em televisão, no jornalismo de vídeo, o repórter tem que saber atuar. No jornalismo de TV não se pode esquecer nunca que televisão é entretenimento. Você tem que aliviar a informação ao entretenimento e por isso o repórter, sem perder a credibilidade do comunicador, ele tem que ter todo um gestual, toda uma presença de vídeo que seja agradável. E é isso que eu chamo de atuar.** Comecei então minha experiência em vídeo primeiro como repórter do Jornal Nacional. Depois, fui convidado para ser repórter especial do Globo Repórter. A grande virtude do Globo Repórter é que você podia aprofundar temas. Eu vinha da experiência do Jornal Nacional que é a de um jornalismo quase telegráfico. (...) Quando eu entrei no Globo Repórter e percebi que eu poderia fazer uma matéria em 40 minutos, o que permite aprofundar o tema, permite fazer jornalismo quase como se faz jornalismo impresso (...) Essa é a principal virtude que eu encontrei no Globo Repórter.²³⁰ (grifo meu)

É importante salientar, contudo, que a incorporação dessas disposições constitutivas do *habitus* profissional na área do telejornalismo propriamente dita não são mecânicas, deterministas ou lineares e, no caso do *Globo Repórter*, muito menos se deram simplesmente pela renovação da equipe de profissionais. Mesmo por quê, apesar da interferência da direção geral de jornalismo na figura de Armando Nogueira, a introdução desses novos sujeitos no *Globo Repórter* implicou em idas e vindas dentro de uma política de interesses internos específicos, que iria se consolidar apenas alguns anos mais tarde.

²³⁰ Entrevista feita em Brasília em 13/04/2007.

Marco Altberg que trabalhou como diretor “free lance” de vários programas comandados por Roberto Feith - inclusive com a participação em vários programas do já citado Ronald de Carvalho – falou-me sobre esta fase de reestruturação do programa na primeira metade da década de 80:

Não cheguei a pegar um processo de reestruturação. **O programa tinha o tom de seu diretor, que por sua vez sofria muita interferência da direção de jornalismo.** O Feith e o Ricardo tinham espírito independente, tanto é que saíram dali para montar suas produtoras na ocasião. Assim como a maioria dos repórteres era bem independente. **Mas dava para sentir esse clima de grande corporação com tensões e hierarquias, sobretudo, quando se tratava de temas tão importantes como a eleição presidencial saindo do regime militar**²³¹.(grifo meu)

O depoimento indica que, neste momento, o programa ainda lutava com uma fase de “transição” entre o modelo e a independência regulada da era dos documentários e o novo formato. Sobre a mudança na linguagem do programa Eduardo Coutinho declarou-me que a partir dos anos 1980 a “forma” passou a ser tão censurada quanto o conteúdo:

Você não podia mais, por exemplo, ter um plano longo como eu fiz em “Seis dias em Ouricuri”, um plano de mais de três minutos onde o bóia fria dava um depoimento sobre as raízes que eles eram obrigados a comer. Muito expressivo, falando sobre a raiz que servia e a que não servia, falando que aquilo não era realmente comida de gente, mas que havia a necessidade pela fome, pela falta de assistência... Enfim... E na seqüência a fala de um senhor já com idade mais avançada que chorava ao falar da família necessitada que ele foi obrigado a abandonar na procura de emprego nessa mesma frente de trabalho. E chorar para um homem sertanejo era algo muito forte. Isso já não podia mais... e não tanto pelo conteúdo, mas pela forma. E a forma é evidentemente política. Tanto que hoje então não existem mais planos longos em televisão (...).Nesse tempo eu cheguei inclusive a fazer um programa junto com o Carlos Nascimento que acabou não indo ao ar, era o especial do Getúlio (...). E depois fiz um trabalho ou outro, mas só para ajudar na direção de imagens. Eu já estava envolvido com o “Cabra” e acabei ficando lá por pouco tempo depois disso.²³²

Os filmes citados pelo cineasta e aqui já abordados correspondem a um “*tempo de contar*” - para usar a denominação cara a Paulo Ricoeur – onde o tempo e o ritmo mais lento correspondem à possibilidade de acompanhar a subjetividade própria, mais cara e reveladora das personagens. Um exercício de “forma” que como coloca Coutinho é evidentemente

²³¹ Entrevista feita em 24/02/2005, Rio de Janeiro.

²³² Entrevista feita em 09/05/2007, Rio de Janeiro.

político, incluindo o acaso, as hesitações, os silêncios, o tempo da expressividade do outro, tão caros em seus filmes.

Para além desse aspecto, dentre tantos outros que poderiam ser elencados, talvez uma das mais significativas mudanças no formato do programa tenha sido a entrada do repórter como figura central na arquitetura das narrativas. Ao contar-me sua experiência no *Globo Repórter* deste momento, Carlos Nascimento fala não apenas de sua satisfação no já citado trabalho ao lado de Coutinho como da rotina da produção dentro do programa e também do repórter como sujeito narrador nas reportagens:

Na verdade eu passei a fazer parte da equipe do Globo Repórter num período de transição entre as duas fases a que você se refere (transição política e mudança nas equipes do programa). O programa saiu da grade de programação da TV Globo no começo da década de 1980. Ficou apenas o título "Globo Repórter Especial" e foi mantida a equipe que, de tempos em tempos, ocupava-se de um tema de grande importância. Eu fui convocado pela primeira vez para fazer um programa sobre Getúlio Vargas. Uma experiência e tanto para quem até então só havia trabalhado no jornalismo diário. Eu tive a oportunidade de conhecer e trabalhar ao lado de verdadeiras feras do gênero Programas Jornalísticos, especialmente o Eduardo Coutinho, que mais tarde se tornaria nacionalmente conhecido no cinema a partir do 'Cabra marcado para morrer". Além dele havia o Paulo Gil Soares, diretor do programa, o Luiz Gonzalez, que havia sido meu chefe de Redação em São Paulo e hoje é a letra G da produtora GW, o chefe de reportagem, um jornalista chamado Cordeiro, os cinegrafistas remanescentes do antigo Globo Repórter e a chefe de produção, Wanda Viveiros de Castro. Chamou-me a atenção a complexidade da produção de um programa como aquele, a que as pessoas se referiam como "documentário" - e que não deixava de ser. As paredes da Redação ficavam cheias de cartolinas com a programação a ser seguida. Locações, entrevistas, depoimentos, documentos a serem recolhidos, imagens a serem pesquisadas, textos de livros, tudo o que pudesse enriquecer o programa. Nosso desafio era por um ou vários "x" na frente daquelas tarefas todos os dias. Entrevistávamos dezenas de pessoas, de primeira, segunda e terceira grandezas para o episódio e buscávamos exaustivamente tudo o que pudesse enriquecer a narrativa. Lembro-me de ter entrevistado Alzirinha Vargas e o marido dela, Ernani do Amaral Peixoto, a neta de Getúlio, Celina Moreira Franco, o Maneco, filho do Getúlio, o chefe de imprensa do Jango, Raul Riff e uma série de outras personagens da história política brasileira. **Não acho correto dizer que o Globo Repórter era feito por cineastas e passou a ser produzido por jornalistas. A equipe original era tão jornalista quanto a que a sucedeu. A diferença estava na linguagem e não nos critérios de busca da informação. No modelo antigo, tradicional, os repórteres não apareciam no vídeo. Faziam as entrevistas que eram editadas em meio à narração do Sérgio Chapellin. Entrava só a resposta do entrevistado. Quando muito uma pergunta do repórter. Na fase intermediária faziam-se as**

duas coisas. A narração continuou sendo do Chapellin, mas eu gravei seqüências inteiras aparecendo, como os minutos finais do Getúlio no Palácio do Catete. Eu reproduzi, aparecendo na tela, todos os passos dele antes do suicídio. Também participou desse programa, se não me engano, o Carlos Monforte. Além do Getúlio participei ativamente de um outro 'Globo Repórter Especial', este sobre os sessenta anos do rádio no Brasil. Foi fantástico entrevistar o primeiro narrador de futebol, Nicolau Tuma, o craque da transmissão de corridas de cavalos, Teófilo de Vasconcelos (jauense como eu), o mais antigo dos repórteres de radiojornalismo, Murilo Antunes Alves e muitos dos remanescentes da antiga Rádio Nacional do Rio de Janeiro.²³³(grifos meus)

Duas questões são caras neste depoimento: o novo papel destinado aos repórteres e a conseqüente dicotomia entre os dois formatos narrativos, isto é, o do tempo dos cineastas e o do tempo dos jornalistas. No primeiro caso, há a mudança de um formato mais autoral, onde a equipe não aparecia de frente às câmeras e de uma linguagem voltada para a tradição de um cinema documentário que de certa forma tentava “descobrir” os sujeitos, para a figura central do repórter que passou a ser então o intermediário e condutor direto da narrativa. Essa mudança na forma evidencia claramente diferenças de trajetórias profissionais e também de vida entre esses dois grupos, como já colocado nos capítulos anteriores.

De certa forma essa mudança tem sido vista tanto pela ótica da emissora como por pesquisadores, como um divisor de águas entre os cineastas que só faziam “cinedocumentário” e os jornalistas que passaram a fazer telejornalismo ou “teledocumentário”.²³⁴ Criticar essa posição como o faz Carlos Nascimento requer uma perspectiva clara, antes de tudo, do que se entende afinal por programas telejornalísticos e do seu grau de sintonia/autonomia frente à política da emissora. No trabalho acadêmico de Militello, é encontrada a seguinte argumentação:

Em termos de linguagem, os roteiros produzidos para o Globo Repórter neste formato cinedocumentário **eram ideológicos** e dessa forma, o diretor do programa sempre assumia uma posição política, **o que deixará de existir no formato teledocumentário que é mais rígido e superficial.** (...) Assim, o papel social dos cineastas do Globo Repórter foi amplificado em relação ao desempenhado pelos jornalistas da década de 80 e isso se deveu tanto a questão da representação social da arte, como eram observados os filmes do G.R. e que será abandonada na fase posterior, com a implantação do **teledocumentário, que se vincula ao processo jornalístico de observação do mundo, que é estruturado de maneira mais linear.** Se o cineasta procura

²³³ Entrevista feita em 23/04/2007, São Paulo.

²³⁴ Essa argumentação pode ser encontrada na fala de Armando Nogueira e no trabalho de Militello, cf. referências já feitas.

realizar uma análise da realidade brasileira durante a década de 70, os cinedocumentários apresentados neste trabalho revelam esta premissa. Já os jornalistas procuram realizar um registro dessa mesma realidade brasileira, **só que na década de 80 o processo está concentrado em função da implantação das novas tecnologias de comunicação de massa e que tendem a tornar a leitura desta realidade brasileira mais superficial.** (grifos meus)²³⁵

Num primeiro momento o autor aposta nos cinedocumentários dos anos 1970 como um reduto eminentemente ideologizado a partir da militância de esquerda dos cineastas - ainda que sob a designação de “representação social da arte” - em detrimento dos jornalistas da década de 1980. O posicionamento político assim teria deixado de existir com a entrada dos jornalistas, uma vez que os teledocumentários estavam ligados a “um processo jornalístico de observação do mundo”. Uma observação com caráter mais rígido apesar de superficial e que tal mudança referia-se às novas bases de tecnologia da comunicação, leia-se, a introdução do videoteipe no programa.

Por detrás do mito de que a tecnologia é que impõe a necessidade de mudança no formato/linguagem do programa, encontra-se um discurso segundo o qual é possível ter-se uma visão neutra e objetiva dos fatos, ainda que sob um prisma de superficialidade e que é esta possibilidade que instaura uma observação do mundo mais rígida e, portanto, jornalística. A crítica da superficialidade deste formato não seria assim de cunho necessariamente político, mas tecnológico. Dessa forma, o discurso da busca da objetividade e da isenção em detrimento do momento dos cineastas constrói a idéia de que não havia jornalismo antes dos anos 1980. Esvaziando as lutas internas dos sujeitos seja dentro do programa, seja em sua relação com a emissora e, principalmente, com aquele momento histórico específico, despolitizam-se as transformações dentro do *Globo Repórter* e cristaliza-se um modelo específico de jornalismo fundador.

Quando falo da relação do programa junto à emissora, estou me referindo a decisões no posicionamento da Central Globo de Jornalismo em direção ao acirramento da censura interna que acompanhou um movimento maior dentro da própria empresa durante um período politicamente estratégico como o foi a abertura política. Assim o pedido de Armando Nogueira para que os profissionais do programa o tornassem mais jornalístico implicava numa possibilidade maior de controle em sua produção.

Por outro lado, o período em questão marcou a possibilidade de consolidação de um telejornalismo eletrônico cada vez mais integrado à vida nacional. Com certeza, em muito

²³⁵ MILITELLO, Paulo. *A transformação do formato cinedocumentário*. op.cit. pp. 20-21.

devedor das inovações tecnológicas apontadas por Militello e de uma reestruturação interna do telejornalismo que se bifurcou entre os programas de rede e o locais, intensificando o diálogo entre as afiliadas e a CGJ. E mais do que isso, integrando o público a um telejornalismo cada vez mais abrangente através de formatos narrativos baseados exatamente na figura central de apresentadores e repórteres. Resumindo, era a afirmação de uma indústria da notícia que a partir de então investiria numa marca editorial mais equânime e coerente do ponto de vista de seus interesses frente a uma audiência agora eleitora dos quadros políticos de um país democrático.

O quadro a seguir, cobrindo o período de 1981 a 1985, proporciona a visualização dos temas na evolução dos programas situados neste momento entre a saída da equipe de cineastas e a entrada dos jornalistas:

QUADRO VII
Programas / temáticas específicas/ano: 1981-1985.

Temáticas	ANOS				
	1981	1982	1983	1984	1985
Comportamento	8	3	2	5	3
Histórico			2	1	2
Conjuntura Nacional	6	6	8	11	11
Infra-estrutura	****	*			
Seca		*	**		**
Violência urbana / policiais	**	****	*****	**	*****
Política				**	**
Greves					*
Outros		*	*	*****	*
Conjuntura Internacional	3	8	2	5	5
Identidades / Movimentos sociais	1	3		8	1
Mulheres		*		*	
Índios		*		***	*
Garimpeiros				***	
Sujeitos na dimensão rural	*	*			
Sujeitos na dimensão urbana				*	
Variedades	3	4	4	13	14
Cultura Nacional	4	4	6	26	22
Perfil e produções artísticas e culturais	**	***	****	*****	*****
Esportes	*	*	**	*****	*****
Festas populares				*	*
Religião	*			**	**
Ecologia	4	3	1	5	4
Perfis políticos		1			5
Perspectivas				1	
Retrospectivas			1	1	1
Total aproximado de temáticas /ano	29	32	26	76	68
Total aproximado de programas	31	12	15	50	42

Fonte: Amostra construída a partir de dados do CEDOC/Globo e Catálogo de Acervo destinado às afiliadas (TV Panorama/ Juiz de Fora).

O quadro evidencia entre os anos 1981-83 o momento da crise interna no *Globo Repórter*. Enquanto nos primeiros programas da década, o número maior de temáticas estava voltado para assuntos de variedades, seguido de ecologia e saúde, conservando-se alguns traços do antigo formato e com número ainda regular de abordagens únicas; de 1982/83, o número de programas/ano cai, ao mesmo tempo em que é introduzida a prática de várias temáticas sendo veiculadas em um único programa.

O popular ganha as telas nos primeiros anos da década no bojo dos problemas da violência urbana. Nota-se ainda, em pleno contexto de ampliação do espaço político interno, o aumento de veiculações sobre a conjuntura internacional (programas, por exemplo, sobre Israel, Guiana Francesa e El Salvador I /II) enquanto que as veiculações sobre o país passaram a veicular os casos de violência pelo viés de investigação de casos policiais. Ao que pese uma possível tendência - em pleno momento onde o povo literalmente começava a ocupar as ruas - em relação ao uso da coerção, o fato é que como destaca Zaluar²³⁶, nestes primeiros anos já se apresentam níveis ascendentes da violência urbana do país que se consolidam no decorrer da década de 1980, especialmente nas grandes metrópoles, impulsionada pela rede do tráfico de drogas.

O homem do campo é igualmente focado, principalmente os flagelados da seca e os muitos migrantes que após uma década de sonhos empenhados no “eldorado” sudeste do país – especialmente São Paulo- começam a fazer o caminho de volta para o sertão. O cenário de um país em franca expansão de seus setores secundário e terciário, faz sua varredura em busca da mão-de-obra especializada . Nas regiões de maior dinamismo econômico, dos trabalhadores subalternos que não experimentaram ascensão social, incorporando padrões de consumo e vida modernos, sobram guetos de absoluta pobreza²³⁷. O leitor verá mais adiante duas reportagens especiais sobre esses temas que de maneira particular “inauguram” efetivamente o novo formato do programa e de suas reportagens.

Já no que se refere às questões explicitamente voltadas para a cobertura do processo da abertura política, como já foi dito, o popular foi em parte silenciado nas campanhas pelas “Diretas” para mais tarde ganhar a hora e a vez do cidadão da Nova República. Em múltiplas formas narrativas de sua construção como elemento formador da nação e de um sentimento maior de brasilidade naqueles anos de redenção coletiva, através da sátira e do civismo, da fé e da festa, ele é o motivo maior de análise do capítulo final desta pesquisa.

²³⁶ ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. In: NOVAIS, F. (org) *História da vida privada no Brasil*, p.249.

²³⁷ Cf. NOVAIS, Op.cit.p.625.

Voltando ao quadro, os anos 1984/85, mostram até pela retomada significativa no número de programas/ano, a consolidação do novo formato, marcado por uma nova direção e linguagem. A ênfase das temáticas envolvendo conjunturas locais bem específicas²³⁸, aliado aos perfis e produções artísticas e culturais em geral, além dos programas de variedades, amalgamou a base de apoio das veiculações desses anos.

Já os vários perfis políticos elencados no quadro de 1984/1985 – foram todos encomendados junto ao *Globo Repórter* pela própria direção da emissora²³⁹, expressão do apoio dado a Tancredo Neves. Só a partir de então, programas relacionados à crítica social, que, apesar de toda repressão, estiveram presentes na programação do *Globo Repórter* em fins de 1970, voltaram a ser explorados com temáticas envolvendo política, greves e a questão política da terra.

Algumas temáticas, independentemente do número de programas/ano, apresentaram certa regularidade no período 1981-85. No agrupamento das Identidades/Movimentos Sociais, destacam-se mulheres e índios, enquanto a menção a “garimpeiros” esteve mais especificamente ligada ao contexto da época envolvendo a corrida ao garimpo de Serra Pelada. Festas populares e religião ganharam um espaço maior também entre 1984/85, muito em função dos episódios envolvendo as eleições presidenciais e a morte de Tancredo Neves.

Outros ainda, como temáticas de comportamento, policiais, saúde, conjuntura internacional e variedades, mostraram-se presentes ao longo de todo o período, enfatizando a eficácia dessas abordagens para a manutenção de audiência.

A análise até aqui panorâmica desse novo formato do programa, de sua linha editorial e principalmente da construção de uma identidade narrativa do povo brasileiro em meio aos desdobramentos da abertura política, ganhará forma nas páginas que seguem...

²³⁸ Como, por exemplo, *Pilotos do garimpo* (sobre Serra Pelada em 12/07/84), *Desmatamento no Espírito Santo* (15/03/84) e *Cidade de Matão* (06/12/84).

²³⁹ Informação dada por Jorge Pontual (integrante da equipe neste período e editor chefe do programa de 1986-1995) em entrevista concedida em 04/03/2005.

7 ENCENAÇÕES DO POPULAR NA POLÍTICA

Se durante os anos 1970, apesar do peso de toda a estrutura que comportava a dinâmica de uma indústria cultural, ainda havia espaço para a produção artesanal dos programas, com um envolvimento exclusivo de equipes que não necessariamente obedeciam a horários e regras propriamente “capitalistas”, a partir da virada para os anos 1980, evidencia-se uma regradada engenharia na divisão de tarefas para a produção final do *Globo Repórter*. Sobre essa nova organização dos profissionais no processo de produção, bem como sobre sua posição como editor-chefe do *Globo Repórter* (1984 a 1997), Jorge Pontual esclarece:

“Um dos problemas na televisão é que não se tem muita gente para apuração. **O repórter de televisão está necessariamente muito voltado para a gravação e os aspectos operacionais.** Além disso, as equipes têm um horário pequeno. O turno de trabalho por determinação do sindicato é de seis horas. Se passar disso, tem que pagar hora extra.(...) Conclusão: não dá para investigar uma história durante um dia inteiro- manhã, tarde e noite com a presença da câmera. (...) Eu não vou para a rua com a equipe, acompanho mais na fase de edição. Uma vez editada a matéria, avalio, mexo, corto, troco uma coisa por outra. Às vezes, tudo tem que ser refeito.(...) **Como o editor não tem podido acompanhar o repórter e o cinegrafista por um problema de custo, ele age daqui mesmo, marca coisas, consegue outras histórias para complementar a que o repórter está colhendo. Na volta do repórter é que ele vai interferir na construção da matéria.**”²⁴⁰ (grifos meus).

Ocupando seu “lugar de fala”, Pontual faz ainda a seguinte colocação sobre o tempo dos cineastas e a distinção entre os formatos:

Esse modelo meio ultrapassado exige um público especial, mais qualificado, que procura uma informação mais elaborada. Já o público de massa, que é o alvo da televisão comercial, seja nos Estados Unidos, seja no Brasil, não tem capacidade de se concentrar muito tempo num assunto só e prefere a variedade.(...) O formato anterior estava mais próximo do documentário europeu, em que nenhum membro da equipe aparece no vídeo. É a câmera que descobre, entrevista, vai mostrando tudo. Não tem o intermediário, uma espécie de mestre de cerimônias, que acabou sendo o papel desempenhado pelo repórter no modelo americano. Neste modelo, **que tem mais ritmo e é mais dinâmico o repórter é o investigador e o condutor da matéria.** O

²⁴⁰ PONTUAL, Jorge. Reportagem e documentário em *Globo Repórter*. In: KAPLAN, Sheila & REZENDE, Sidney. *Jornalismo Eletrônico ao vivo*. Petrópolis: Vozes, 1995, p.103-104.

Globo Repórter voltou ao ar com este feito, semelhante ao do *Sixty Minutes*, um dos programas americanos de mais sucesso no estilo.²⁴¹ (grifo meu)

As características do novo formato destacadas por Pontual podem ser percebidas já a partir do início dos anos 1980. Muito embora a veiculação de mais de uma reportagem por programa também tenha tido seu espaço ao lado dos documentários durante os anos 1970, eles passam deste momento em diante a ocuparem um sentido maior como tendência. A proximidade com o *Sixty Minutes* americano, antigo projeto colocado em discussão ainda no momento da criação do programa, como mostramos, passa a ser uma de suas grandes referências, pautando com sua diversidade temática o que em certo sentido Bourdieu chama de “fatos ônibus”: fatos capazes de atender ao interesse de todos, informando de tudo sem levantar maiores aprofundamentos e conseqüentemente, problemáticas. O que converge para um movimento de ampliação do público e de adequação de sua própria linguagem²⁴².

Iluska Coutinho ao abordar os reflexos do padrão americano no jornalismo brasileiro, faz referência às bases narrativas do *Sixty Minutes*, que durante os anos 1960 virou um mito de audiência na sociedade americana. Valendo-se do trabalho analítico feito por Richard Campbell²⁴³, a autora destaca dessa obra a função do repórter como contador de histórias através de metáforas da interpretação do vivido. Segundo depoimentos colhidos do produtor do programa, Don Hewitt, essas histórias deveriam cada vez mais se espelhar no modelo de Hollywood para a ficção. Um modelo afinado com as declarações dadas no capítulo anterior por Feith ao falar da notícia entretenimento, da importância do espetáculo e da aproximação com a dramaturgia neste novo momento do *Globo Repórter*. O produtor da revista eletrônica americana cita ainda nessa aproximação da notícia com o espetáculo, o tripé em que deveria se apoiar o repórter. Ele deveria ser: detetive, analista e turista²⁴⁴.

A seguir, faço algumas considerações analíticas sobre dois programas veiculados nos anos de 1982 e 1983: *Nordestinos* (06/05/82) e *Seca* (22/09/83). Em ambos, se sobressaem algumas dessas características até aqui apontadas pelos profissionais e pesquisadores de telejornalismo, ao mesmo tempo em que outros elementos vistos a partir da especificidade dos temas propostos pelo programa serão igualmente analisados.

²⁴¹ PONTUAL, Jorge.op.cit. p.97.

²⁴² BOURDIEU, Sobre a televisão...p.63.

²⁴³ CAMPBELL, Richard. Securing the middle ground: reporter formulas in 60 minutes.In: Television- the critical view. Edited by Horace Newcomb. New York:Orford University Press, 5º Ed.1994. Apud. COUTINHO, Iluska. Telejornalismo no Brasil: um olhar sobre os reflexos do padrão americano. Trabalho apresentado ao NP 02 – Jornalismo, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

²⁴⁴ COUTINHO, Op.Cit.p.8.

7.1 O nordestino e a seca sob novo formato

O programa *Nordestinos*, exibido em 06/05/1982, apresenta de início sua pluralidade temática com Chapellin esclarecendo ao público: “O Globo Repórter de hoje tem quatro reportagens. A primeira mostra como estão vivendo os migrantes nordestinos em São Paulo.”

Para além da divisão dos blocos por reportagens temáticas variadas, ou seja, de uma dinamização no *tempo de contar* junto à estruturação do programa como um todo, internamente as narrativas passam a ter uma intensidade bem maior que no formato específico dos documentários, tanto no que diz respeito à duração de planos, quanto na arquitetura das seqüências. Um ritmo que, ao prender a atenção do espectador em sua frenética pulsão de imagens, causa um envolvimento mais emotivo e sensorial com o todo da *intriga*, algo predominante no desenvolvimento da linguagem televisiva, que como destaca Barbosa, “desobriga no momento da emissão, a reflexão e a transformação mimética da narrativa”. Assim, a refiguração proposta por Ricoeur, passa a se dar no apagar da tela, abrindo então suas possibilidades de reconstrução permanente.²⁴⁵

Já no que diz respeito à narrativa, há, por um lado, a continuidade da locução de Chapellin²⁴⁶ através de uma predominância em seu papel de narrador do *mundo comentado*. O grande diferencial passa a ser a bancada de apresentação do programa. Enquanto faz sua locução, um grande painel atrás veicula imagens do programa a ser exibido, passando uma idéia de intensidade e controle do tempo narrado.

²⁴⁵ BARBOSA, M. “Percursos do olhar: televisão, narrativa e universo cultural do público”. In: FREIRE FILHO, João e VAZ, Paulo (org). *Construções do tempo e do outro. Representações e discursos midiáticos sobre a alteridade*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

²⁴⁶ Que nos anos de 1984 passa a alternar a bancada com Eliakim Araújo.



Ilustração 39

Já o repórter, se torna o mediador do espectador frente ao *mundo contado* pelas telas, muitas vezes dividindo ainda com a locução de Chapellin o *mundo comentado*. Tomando como exemplo a reportagem citada acima sobre nordestinos – o que nos dará parâmetros mais diretivos de análise, uma vez que esta temática foi recorrente na década anterior – é significativo o posicionamento de José Hamilton Ribeiro, encarregado da cobertura.

Antes, porém, é preciso destacar que o programa aborda o cotidiano dos migrantes nordestinos em São Paulo, que na década anterior invadiram a grande capital em nome de uma perspectiva melhor de vida e o caminho de volta que muitos deles passam a fazer na virada dos anos 1980. Um momento que, como destaca Novais, enquanto parte dos trabalhadores subalternos experimentavam certa ascensão social incorporando padrões de consumo e vida modernos, outra parcela estava mergulhada em absoluta pobreza. Nas regiões de maior dinamismo econômico, qualquer percalço decorrente dos baixos salários era suficiente para se transformar em insuficiência alimentar ou habitacional, ao passo que em lugares de relativa letargia foi se acumulando um contingente de pobreza estrutural²⁴⁷.

O repórter começa então sua narrativa sobre o tema apresentando as marcas da cultura nordestina na grande São Paulo a partir do bairro do Braz, que, de tradicional posto da

²⁴⁷ NOVAIS, F. Op.cit.,p. 625.

imigração italiana, virou no decorrer da década anterior um reduto da migração da região do Nordeste do país:

As casas de comida típica, carne seca para atacado e varejo, verdadeiros carregamentos de rapadura, colares de coquinho e alho, ta caro esse girimum... empresas de mudança, hotéis com cheiro da terra, produtos de artesanato e sonzinho quente do sertão. E até essa diversão característica do sertanejo de Pernambuco e da Paraíba: a briga de canários. Já esse jogo de azar corre solto no Largo da Concórdia, há uma desculpa, é beneficente.

Ao apresentar o bairro e as especificidades da cultura nordestina o repórter em sua mediação parece fazer referência ao lado “turista” dos repórteres do *60 minutes*. A narrativa imagética, em seus rápidos cortes e ao som de um baião, acompanha as informações do repórter que nesta seqüência descreve a cultura popular a partir de suas práticas e objetos, numa percepção aproximada de “inventário folclórico” frente ao universo nordestino. Ou seja, a narrativa tem início dando mais ênfase às manifestações, aos objetos e aos produtos daquela cultura do que necessariamente aos sujeitos que os produzem e consomem.

Mais do que apresentar o universo alheio, sua “prática turística” reside em sua resistência de se colocar na perspectiva do outro que está sendo filmado. Ele é sempre o elemento de “fora” daquela realidade, preservando seu espaço como comentador oficial. Ao visitar uma casa dividida por vários nordestinos solteiros, ele interpela um dos sujeitos, sentado na parte de cima de um beliche: “E você aí, no puleiro?” Os demais se entreolham e riem nitidamente constrangidos com a expressão. Ainda na mesma seqüência, o repórter pergunta a outro morador que objeto estranho era aquele, com pentes de aço, no que o homem explica: “É um arissador”. “Para que serve?”, pergunta Ribeiro? “Primeiro passa o arissador para depois pentear o cabelo”. A resposta do nordestino tem como contraponto a seqüência seguinte, quando ele é abordado numa revista policial para a entrada em um forró, no que o repórter dispara: “Foi só o pente de amansar concreto.”

A cultura nordestina como excentricidade quase ingênua ou, por vezes, como o lugar do precário, ajuda a reforçar na narrativa a imagem de um jornalismo engajado nas causas sociais. É assim que é apresentado com um rápido *traviling* panorâmico um bairro majoritariamente ocupado por nordestinos: o Goianazes, de mais de 100.000 habitantes. Enquanto as imagens percorrem suas ruelas o repórter esclarece: “Se fosse uma cidade e estivesse no Nordeste, teria representatividade e imensa importância política. Mas como mais um bairro nordestino em São Paulo, Goianazes não tem subprefeito nem administração regional”. A partir deste momento, o

repórter passa a encarnar o papel de defensor daqueles sujeitos através de quadros investigativos.

Acompanhando o presidente da União dos Nordestinos, ele percorre a favela do CESI no Ipiranga e denuncia a precariedade do lugar, a falta de saneamento básico e a proliferação dos ratos que invadindo os barracos, estavam causando pânico na comunidade. Logo após, faz plantão num ponto do Braz onde vários nordestinos são recrutados como “bóias-frias urbanos”. É quando o tom da tensão/investigação cresce na medida em que depoimentos são negados em frente às câmeras pelos aliciadores, na contrapartida da expressividade das imagens dos populares – focalizados em close – que tomam as telas de forma expressiva, apesar da brevidade dos planos e dos relatos: “Me levaram lá pra Caraguatatuba prometendo mil e uma coisas. Cheguei lá e só tinha rato, barata, ladrão dentro da obra e comida que era bão, uma vez só por dia.”

O repórter, além de conduzir a narrativa verbal, faz para o espectador a interpretação da própria narrativa imagética. É importante ressaltar que, de uma forma geral no decorrer deste momento do programa, a imagem como produtora de sentido passa a ser cada vez mais referendada a partir de sua associação com o texto, característica básica de apresentação de forma do telejornalismo. Assim, nas seqüências finais o repórter aborda a importância simbólica da Rodoviária do Nordeste, ponto de comunhão entre os nordestinos em suas muitas idas e vindas e que estava com seus dias contados em função da inauguração do Terminal do Tietê. As imagens passam a focar os homens, mulheres e crianças sentados nas calçadas de acesso da rodoviária, primeiro em *traviling* panorâmico, depois em close fechado nas expressões, no que o repórter referenda:



Ilustração 40.A

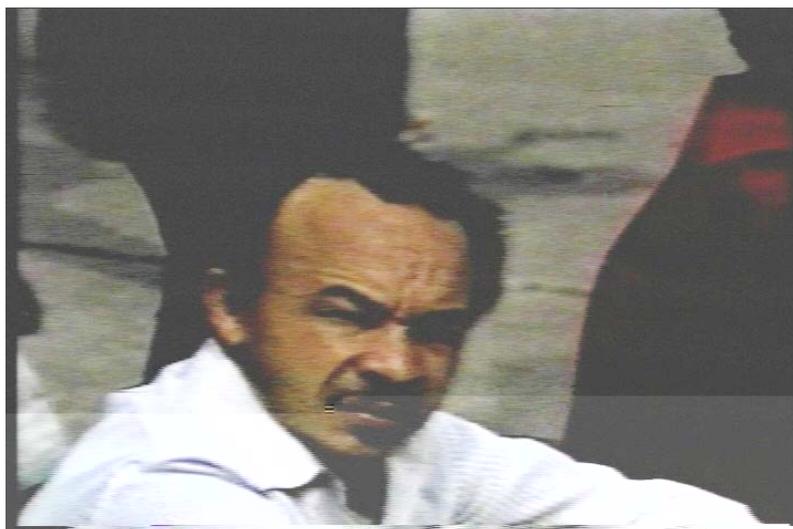


Ilustração 40 B

“Há nestes rostos um desconforto, um certo ar de despedida. Parecem que estão dizendo que sua hora de voltar também chegou. Mas por que estão voltando os nordestinos de São Paulo?” Após a interpretação da imagem, a pergunta feita é respondida não por um nordestino, mas por um padre, presidente da Associação de Voluntários pela Integração dos Migrantes (AVIM), caracterizando a voz do especialista, outra tendência de peso dos programas a partir de então: “O problema não é de emprego, porque emprego braçal existe. Mas esse emprego não dá condição de subsistência”.

No final da reportagem o elemento popular ganha novamente a vez e encerra a *intriga* no contraponto da racionalidade do discurso anterior, evocando a identidade nordestina a partir da afetividade: “Diz por aí que tá seco mas eu vou pra minha terra. Tanto faz comer cuscus seco, milho torrado, eu não importo com isso não. Eu quero é tá lá.”

Já em 1983, o programa intitulado *Seca*, traz de uma forma mais efetiva a centralidade do repórter e das equipes jornalísticas na cobertura de um “Brasil notícia”. A locução inicial de Chapellin é significativa nesta direção:

Para mapear a seca e ver como vivem suas vítimas o Globo Repórter enviou seis equipes ao Nordeste. Durante dez dias repórteres e cinegrafistas percorreram doze mil quilômetros de estradas poeirentas, viram cidades invadidas, açudes sem água, gente sem comida, gado e plantações mortos. E gente domando a seca, fazendas experimentais. Com o relato deles, o Globo Repórter inaugura uma nova fase no seu compromisso de informar. Daqui por diante, o programa irá ao ar sempre que um grande tema exigir.

O panorama da seca surge então em suas especificidades regionais a partir da narrativa dos vários repórteres que se apresentam, dando ao espectador uma sensação de onipresença do programa nos quatro cantos do país.



Ilustração 41



Ilustração 42

Dentro de barcos, carros e caminhões eles percorrem o mapa da seca e cruzam seus fragmentos narrativos numa *intriga* de espetáculo da notícia, enfatizando na diversidade das regiões visitadas os pontos de sofrimento comum da população e dos animais diante da seca.

Um sofrimento veiculado a partir de várias vozes e, de maneira especial, através da cultura popular nordestina. É assim que seqüências são intercaladas com Patativa do Assaré

declamando em versos a dor do nordestino, repentes sendo cantados por violeiros, as Caixeiros do Divino Espírito Santo do Maranhão orando pela chuva e uma trilha sonora exprimindo do baião ao forró o mundo vivido no sertão.

Na predominância do “casamento” narrativo texto-imagem, duas questões se sobressaem: o primor dos enquadramentos imagéticos, bem como da bricolagem dos recursos iconográficos e a forma com que os repórteres, gestores da arquitetura narrativa, direcionam o conteúdo e o *tempo de contar* dos depoimentos colhidos. No primeiro caso, as imagens que se seguem ilustram a riqueza de ângulos capazes de ativar a sensibilidade em torno da morte, como o caso dos olhos vidrados do animal morto; o triste abandono da terra na cena da família retirante ou ainda a intertextualidade dos letreiros com referência a Euclides da Cunha em meio à paisagem agreste:

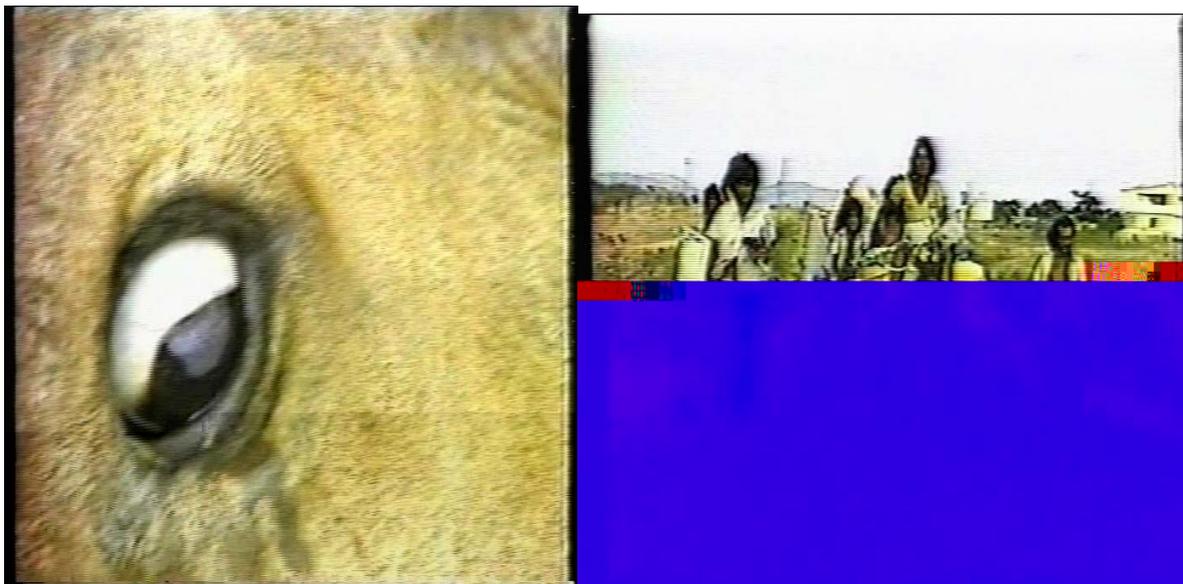


Ilustração 43 A -1 e 2.

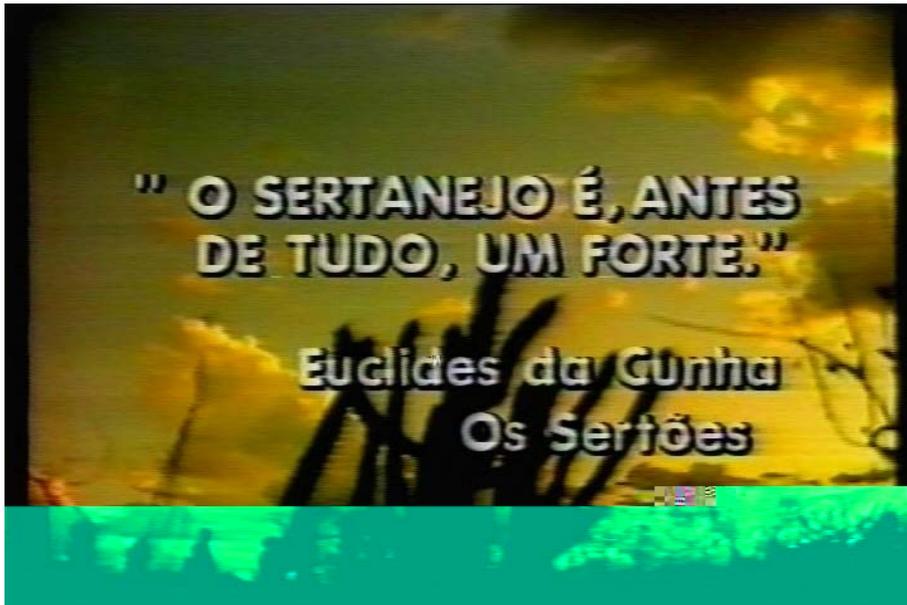


Ilustração 43 -B

Já nos momentos específicos dos depoimentos – que se alternam entre políticos, técnicos e consultores agrários, especialistas de meteorologia, bóias-frias

O Zé Martins, conhecido como o Zé da Vila saiu de casa às seis e meia da manhã, andou três quilômetros e meia hora depois chegou aqui, na barragem que está sendo construída pelo Bolsão da Seca no município de Irauçú. Depois voltou para casa às onze horas, andando mais três quilômetros a pé para almoçar. Por volta de uma hora da tarde ele voltou de novo para a barragem, andou mais três quilômetros e daqui a pouco ele encerra o trabalho, vai andar mais três quilômetros para voltar para casa. Zé da Vila não tem terra nenhuma. Quando chove, planta alguma coisa na terra dos outros. Com a seca, a subsistência dele e da família passaram a depender do trabalho pesado, nessas frentes criadas pelo governo. No final do dia, nós voltamos com o Zé da Vila para casa. Ele fala pouco. Nasceu em Itapipoca e sempre viveu da terra. Está com mais de cinquenta anos mas não sabe exatamente a idade que tem. Zé diz que até a hora de dormir não vai comer nada, porque não tem comida em casa, só vai tomar água. Ele é casado e tem dez filhos vivos, três morreram no parto. Zé ganha onze mil por mês para sustentar toda essa gente.

Ao apresentar a personagem, acompanhar seu retorno para casa e se integrar à privacidade de seu universo, o repórter se torna uma espécie de “protetor” ou porta-voz desse sujeito. Ao entrar na cozinha da família e constatar a falta da comida, o espectador, junto com ele, se mobiliza pelo drama alheio:

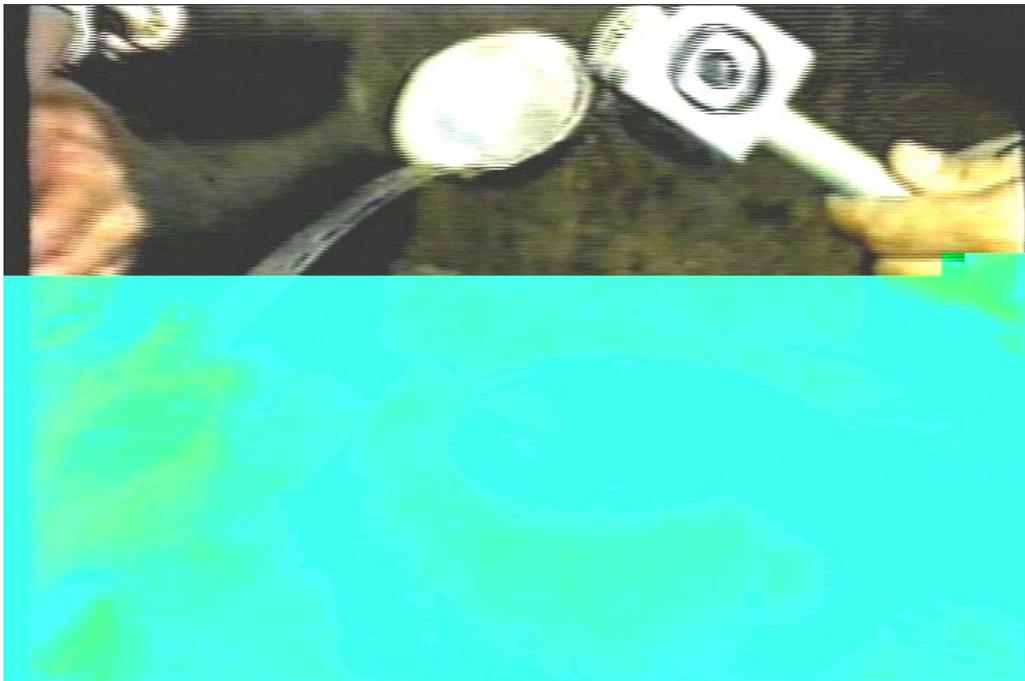


Ilustração 44

O enquadramento da imagem é simbolicamente expressivo. No encontro do microfone da emissora, ao lado da colher e da panela vazia, o programa se impõe como espaço legítimo e necessário para fazer a denúncia da fome.

Uma última questão característica deste novo formato se impõe. Os acontecimentos que impulsionam os processos de *tensão* e *distensão* criam através da apresentação/seqüência dos blocos, uma arquitetura narrativa onde a gravidade dos problemas apresentados segue o rumo de uma finalização senão feliz, ao menos esperançosa, lembrando, de certa forma, as narrativas com final feliz. Assim como o conceito de arquitetura remete ao espaço interno das edificações destinado às necessidades humanas, chamo aqui de arquitetura narrativa dos desejos, o espaço interno da *intriga* destinado às necessidades de satisfação emocional. É na dialética entre conflito e equilíbrio, problemas e soluções, que o telespectador espelha as próprias contradições de sua subjetividade. Ou seja, a estrutura contraditória da narrativa em seus jogos entre o bem e o mal, o conflito e o equilíbrio, a dor e a felicidade, fazem parte em certo sentido da própria contradição da consciência que se manifesta em todos os âmbitos da existência. As histórias contadas pela televisão e, neste caso, pelo programa, tendem cada vez mais a explorar esses elos de conexão que fazem com que o espectador se identifique com os relatos a partir da articulação metafórica de seus mais íntimos conflitos.

Assim, enquanto as primeiras seqüências são abertas com os dramas pessoais e comunitários das diversas regiões vitimadas pela seca, as últimas passam a focar novas perspectivas em relação às tensões levantadas. As fazendas experimentais coordenadas pela Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste são então mostradas, apontando caminhos de superação com investimentos mínimos que poderiam ser estendidos às grandes maiorias. As imagens fortes da dor dão lugar a paisagens verdejantes que abrem ao espectador uma nova forma de re-apropriação da visão da seca, no que o repórter finaliza: “toda essa paisagem verde e fértil do Projeto Curu-Paraipava não saiu cara. A preço de hoje, cada hectare irrigado custou cerca de 600 mil cruzeiros ao governo, uma quantia insignificante, mesmo em tempo de escassez”. Após a chamada provocativa em relação à vontade política frente ao problema da seca, a reportagem então se encerra com os populares repentistas em sua forma particular de vivenciar seu sertão. Como no programa anterior é ressaltada a forma sentimental de conexão do popular com sua realidade: “Meu pai só lamentando/Dizendo neste sertão/Vou pedir a natureza pra trazer a solução”.

Ao mesmo tempo em que esta reportagem cumpre a promessa de sua locução de abertura, a de uma ampla e espetacular cobertura jornalística, mapeando a geografia da seca no Brasil, o

programa como um todo fica em débito com uma outra prerrogativa empenhada: a de “ir ao ar sempre que um grande tema exigir”.

7.2 O malandro e as pesquisas de opinião

É assim que nos anos decisivos quando o povo vai às ruas lutar pelas “Diretas Já”, o programa se abstém da cobertura. Uma estratégia que parece caminhar em direção ao que Pollak ao abordar a construção das memórias de grupos chama de função do “não-dito”. Segundo o autor, a fronteira do dizível e do indizível ajuda a dar forma e distinção entre uma “memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos e de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor.”²⁴⁸ Em nosso caso em específico, têm-se nitidamente a importância de uma conjuntura de disputas políticas que, como já destaquei, gerenciou interesses e contenções que fizeram com que a própria emissora exercesse peso censor em seu telejornalismo. Ao mesmo tempo e paradoxalmente, é preciso que se leve em conta que a veiculação de imagens daquele tempo presente tornava-se, cada vez mais, núcleo central de registros da construção da própria memória coletiva nacional. Não por acaso, o silêncio da emissora torna-se insustentável tanto pela pressão das veiculações das concorrentes e do próprio desaguar dos acontecimentos quanto pela importância em torno desse poder narrativo. O lado hegemônico de formação desse consenso destacado por Pollak, é aqui configurado no papel decisivo que a televisão passou a exercer na disputa por uma certa interpretação da história nacional.

Nesta direção, a importância do movimento das “Diretas Já”, mais do que a volta das eleições diretas para a presidência, trouxe à luz a necessidade de um outro modelo econômico e social para o país. Um modelo que não só pudesse contemplar direitos basilares do mundo do trabalho numa perspectiva de menor abismo entre as desigualdades sociais, mas que também permitisse uma crescente socialização da participação política de massas²⁴⁹. Dentro de uma acirrada “guerra de posições”²⁵⁰, que se delineou nesse momento, a abertura sofreu de certa

²⁴⁸ POLLAK, M. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.2, nº3, 1989, p.6.

²⁴⁹ Carlos Nelson Coutinho define da seguinte maneira esse projeto angariado nas trincheiras dos movimentos, organizações e partidos de esquerda: “Trata-se de um projeto hegemônico que pressupõe a proliferação dos movimentos sociais de base, a presença de um sindicalismo combativo e politizado (o que não é sinônimo de partidarizado) e a mediação política de partidos programaticamente estruturados e socialmente homogêneos (o que não é sinônimo de ideologizados ou estreitamente classistas). Precisamente por visar uma democracia de massas, há aqui o empenho em combater a apatia, reforçando a participação política organizada do conjunto da cidadania, condição mesma, para o êxito do projeto. In: COUTINHO, Carlos Nelson. *Democracia e socialismo*. São Paulo: Ática. 1992, p 59.

²⁵⁰ Nos apropriamos aqui dessa categoria gramsciana, que expressa uma redefinição do conceito de revolução ao enfatizar o caráter processual e a acumulação de forças políticas no terreno da sociedade civil, que supõe a

forma um aborto de sua legitimidade com a derrota da Emenda Dante de Oliveira e sua saída estratégica via Colégio Eleitoral, que conseguiu eleger Tancredo Neves com 480 votos contra 180 para Paulo Maluf. Um fracasso que como destaca Novais, acabou “garantindo a manutenção da rota e, ao mesmo tempo, criou a ilusão de que os problemas se deviam exclusivamente à ditadura militar”.²⁵¹

Neste contexto, o Globo Repórter retoma a “agenda país” apenas no início de 1984, quando Roberto Marinho decide retirar seu apoio à candidatura de Paulo Maluf e apoiar o candidato da Frente Liberal, Tancredo de Almeida Neves. É quando nos programas *Perspectivas* (05/01/84) e *Retrospectiva 1984* (27/12/84), o elemento popular ressurge nas telas a partir de sua perspectiva política junto aquele momento histórico definido. A forma como ele aparece na estrutura dessas narrativas, contudo, é significativa.

Em ambos os programas, o ano de 1984 é construído como um tempo a ser vencido em suas múltiplas dificuldades econômicas, políticas e sociais tanto dentro do país quanto fora dele. O encerramento do programa de *Retrospectiva* é singular neste sentido: “E afinal, o mundo sobreviveu ao ano de 1984. Agora é apagar os sinais do tempo que passou.” A narração ganha sentido frente as veiculações feitas em torno de uma possível guerra nuclear, do controle do homem pela tecnologia como na ficção do Big Brother de George Orwell, de um quadro econômico difícil a ser superado e de definições políticas importantes a serem tomadas. A maneira fragmentada de estruturação dessas narrativas, onde acontecimm87euhB14.1 Tm(ia com09



Ilustração 45

Como esclarece Canclini, a manifestação política pode espetacularizar a presença do povo de uma forma pouco previsível, afinal, trata-se da multidão nas ruas. Já a popularidade evocada por cantores, atores, dentro de espaços fechados (estádio, canal de televisão), com pautas e horários precisos proporciona um controle maior dessa espetacularização e sua eletrônica diluição na transmissão para os lares dos espectadores. Se povo pode ser o lugar do tumulto e do perigo, a popularidade implica numa certa adesão à ordem, “coincidência em um sistema de valores, é medida e regulada pelas pesquisas de opinião”.²⁵²

É exatamente com o programa de *Retrospectiva 84* que o povo ganha aos poucos a dimensão de força de legitimação política, constituindo através do público, diante de emissões não por acaso editadas/reprisadas, elos imaginários de uma “comunidade imaginada”. Ele então é veiculado a partir da multidão presente nas praças, em comícios de ambos os candidatos, em sua performance teatralizada de viver e entender a política.

A chamada de abertura do programa dá o tom dessa legitimação política pelo massivo:

1984, um ano marcado por profecias nada animadoras, mas que no Brasil pelo menos, não teve muito a ver com as previsões sombrias. É que o brasileiro vai se lembrar sempre de 84 como o marco da mudança. Ele foi prá rua, fez política nos comícios, não conseguiu as Diretas Já, mas influenciou no resultado da eleição indireta. Nas imagens desse último Globo Repórter do ano, é ele, o povo, é quem sofre na tragédia de Vila Socó, quem apanha da inflação e sobrevive, vibra e se emociona nas Olimpíadas, quem é solidário com as

²⁵² CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p.260.

vítimas da fome na Etiópia ou do gás da Índia, é ele, o povo brasileiro, que fez desse 1984, o ano da virada.

As imagens em sua parceria com a locução passam, então, a referendar o povo como sujeito de sua história, gritando nas ruas, chorando e vibrando, ativo e solidário dentro e fora do país. Há o convite explícito para a construção de uma memória que a partir de uma seleção de lembranças e esquecimentos passa a conferir pelo popular legitimidade a uma certa história televisionada. Como destaca Barbosa, apropriando-se das categorias de Paul Ricoeur, ao falar sobre programas de retrospectiva histórica, há de se considerar os usos e abusos que essas emissões fazem do passado, onde muitas memórias apresentam-se como impedidas, algumas como obrigadas e ainda outras de maneira manipulada, reafirmando uma dada idéia de unidade nacional através de uma liturgia da linguagem que prolonga as celebrações públicas e seus heróis.²⁵³

Para além dessa seleção da memória nacional, a narrativa do programa reconstrói ainda uma apropriação particular de povo através da personificação do malandro²⁵⁴, com Moreira da Silva vestido com seu terno branco, cantando as mazelas sociais do país.

Apesar das raízes da malandragem como representação do popular serem bem anteriores às décadas de 1920 e 1930²⁵⁵, é mais precisamente neste momento que se configura um perfil de malandro como personagem principal dos sambas, satirizando a ordem social superior à qual simulava pertencer - com seu terno branco impecável - embora atado às condições precárias de sua origem social. Estava longe de ser o operário bem comportado do “getulismo”, apenas orbitando através de bicos no campo do trabalho ao qual resistia. Embora não fosse honesto também não era ladrão, era da família, mas também da boemia, da fé e da profanação.

Se em um primeiro momento essa oscilação do “mundo da ordem” e da “desordem”, do moral e do imoral²⁵⁶ foi reprimida pela política cultural de Vargas, mais à frente a força dos

²⁵³ BARBOSA, Marialva. *Televisão e usos do passado: análise da narrativa televisual brasileira a partir de rastros e vestígios*. Palestra na UNIRIO em novembro de 2007.

²⁵⁴ A malandragem é um traço cultural associado aos sambistas da cidade do Rio de Janeiro, descendentes de africanos – em específico os sambistas do Estácio, juntamente com os da Cidade Nova, Morro da Favela, Saúde, Gamboa, entre outros - que no início do século XX, assim se autodesignaram como forma de simbolizar uma nova maneira de se compor e cantar o samba, em detrimento do ritmo amaxixado de então. A esse respeito conferir VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

²⁵⁵ Cf. o clássico de Antônio Cândido, *Dialética da Malandragem*, Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, USP, 1970, pp.67-89. Neste trabalho Antônio Cândido identifica o princípio da malandragem no romance “Memórias de um sargento de milícias”, de Manuel Antônio de Almeida, escrito em 1853, como forma de descrição de uma sociedade brasileira marcada por uma certa permeabilidade entre o mundo da “ordem” e da “desordem”, onde a família e as uniões “irregulares”, o trabalho e o ócio, a religião e as festas profanas se integravam no cotidiano social. O romance escrito com décadas de antecedência revela muito da música popular dominada pelo samba entre as décadas de 1920 e 1950 do século XX.

²⁵⁶ CÂNDIDO, Antônio. op.cit.

desfiles e concursos carnavalescos, além da crescente incorporação do gênero pelo rádio e pelas gravadoras, fez com que o governo em parte censurasse muitos sambas e sambistas e, por outro, incorporasse nomes de expressão do gênero ao seu projeto ideológico. Enquanto os primeiros deram origem ao “samba do malandro regenerado”²⁵⁷, os segundos, a exemplo de Ari Barroso, iriam compor sambas para a celebração do regime e de seus feitos, para espetáculos cívicos e datas comemorativas, que, em sua maioria, exaltavam e conclamavam os trabalhadores ao seu “produtivismo”.

É exatamente com o tema do trabalho e das muitas greves que assolaram o país em 1984 que o malandro é re-significado em Moreira da Silva que emplaca diante das câmeras seus primeiros versos, numa não menos simbólica praça pública, o espaço próprio do popular:



Ilustração 46

Acreditei na nova ginga do salário/O meu numerário ia ter uma correção/
Pensei comigo toda vez que houver aumento/ Vou fazer um investimento e
quem sabe ser patrão/ Ao descobrir a ilusão já era tarde/ A semestralidade foi
parar no bebeléu / Uma mão-de-obra de alta rotatividade/ Já não tenho mais
idade pra porteiro de hotel.

A ironia criativa dos versos do sambista serve como “deixa” para a locução de Eliakim Araújo que passa a assumir a bancada do programa nestes anos. Em tom de preocupação ele narra:

²⁵⁷MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

“O salário do trabalhador continuou a cair pelo quinto ano consecutivo. 84 foi um ano de muitas greves. Em alguns momentos houve violência como o caso dos protestos dos motoristas de ônibus do Rio, também os professores das universidades de todo país ficaram sete meses sem dar aula”.

Em outra seqüência a questão da moradia que em 1984 gerou um verdadeiro impasse entre o BNH e seus mutuários é abordada. Moreira da Silva filmado em meio ao povo nas ruas, continua sua encenação do popular: “E veio a briga da UPC com o salário/ sonho imobiliário foi pro fundo do baú/ agora sei que só vou ser proprietário quando for mutuário residente no Caju.” No que o *mundo comentado* de Eliakim Araújo esclarece :

Pagar a prestação da casa própria virou um drama para o assalariado. As pessoas deram o calote no BNH. O BNH criou um plano para pagar a casa própria, ofereceu vários planos para se mudar o reajuste da prestação. Deu descontos nos famosos bônus e garantiu que as prestações não subirão mais que o salário.

A dualidade do ato de narrar figurado entre o *mundo vivido* do malandro e o *mundo comentado* da locução de Eliakim, ajuda a construir pontes de inteligibilidade entre a encenação e o real, entre o lugar da sátira e o da oficialidade jornalística. O malandro da “Abertura política” transita assim pelos dilemas do emprego e da moradia como que apontando as dificuldades e acrobacias populares para se viver no país. Suas críticas irônicas do *mundo vivido* pelo popular caminham, contudo, em sintonia com o desaguar do disputado acordo da transição conservadora que garantiu a vitória no Colégio Eleitoral de Tancredo Neves.

Este é inclusive o tema de um outro programa veiculado no mês seguinte, em 17/01/85, quando a “Nova República” vira então notícia no *Pesquisa de Opinião*. Sua abertura é feita da seguinte forma por Eliakim:

O Brasil da Nova República: uma lavada de emoção. Afinal, o que quer? Quem é esse novo Brasil ? O Globo Repórter dessa noite pergunta aos brasileiros ouvidos pelo IBOPE, o que querem, o que tem a dizer ao governo Tancredo Neves. A amostra de 2.100 eleitores em onze capitais e regiões metropolitanas, representa a opinião de 37 milhões de pessoas. A resposta dá um perfil do cidadão da Nova República, confiante no novo presidente, consciente das dificuldades, disposto a trabalhar, o que ele mais quer é emprego. De alma lavada, ele mandou a tristeza embora e quer de novo cantar.

A narrativa prossegue utilizando-se dos dados levantados pelo IBOPE, através de inúmeras inserções de gráficos estatísticos e informacionais. Depoimentos e imagens sucessivas de populares com o questionário nas mãos tentam associar os resultados da pesquisa à vontade popular. Há, neste sentido, uma dupla forma de “fazer o povo falar”. Uma feita pelos próprios mecanismos dos institutos de pesquisa de opinião e outro viabilizado pelos meios de comunicação – e neste caso, pelo programa - que socializam esses trabalhos projetando seus dados para o social.

No primeiro caso, Bourdieu ainda na década de 1970, através de seu polêmico texto “*L’Opinion Publique n’ existe pas*” (*A Opinião Pública não existe*)²⁵⁸, mostrava o caráter de artificialidade das pesquisas de opinião que propondo uma mesma pergunta a uma amostra social e culturalmente heterogênea de indivíduos, somando no final as respostas obtidas, acabavam por construir implicitamente três postulados demonstravelmente falsos: 1) Primeiramente supondo que todos os indivíduos possuem uma opinião pessoal sobre o assunto em questão, o que diverge tanto com pesquisas por amostra espontânea quanto com a distribuição das “não respostas”; 2) Pela prática das opiniões fechadas que implicam na hipótese que os entrevistados se fazem as mesmas perguntas que lhe são feitas, o que também é relativizado pelos testes de compreensão do sentido das perguntas que os pesquisados se fazem; 3) Pela soma de tais respostas, pressupondo que todas as opiniões são válidas, possuindo o mesmo peso social. O que vai de encontro à premissa do teórico que postula a capacidade de trânsito dos indivíduos na esfera política a partir do poder de grupos sociais que se mobilizam em seu nome, bem como a condição social, ao capital de relações e a posição que os indivíduos ocupam na estrutura de classes. Em outras palavras, o sentido político das opiniões para Bourdieu é ativado como ação pelas forças sociais²⁵⁹.

A partir de uma das narrações de Eliakim, essa artificialidade destacada por Bourdieu fica mais clara:

“Se você pudesse votar para presidente em eleição direta, em quem votaria? Os eleitores pesquisados pelo IBOPE tiveram esta chance, e responderam com a mesma ênfase da grande maioria do Colégio Eleitoral, nas eleições indiretas do dia 15. Em eleição direta Tancredo Neves seria também o grande vitorioso com 72,2% dos votos. A resposta nenhum dos dois, tem 11% dos votos. O candidato Paulo Maluf só conseguiu 9,6% e ficou em terceiro lugar”.

²⁵⁸ BOURDIEU, P. L’ *Opinion Publique n’Existe pas*. In: *Les Temps Modernes*, 1973. Trata-se de uma palestra proferida em janeiro de 1971 no círculo Noroit de Arras.

²⁵⁹ CHAMPAGNE, P. Fazendo o povo falar:sobre os usos sociais das pesquisas de opinião pública e as reações a elas. In:LOIC Wacquant. *O Mistério do Ministério: Bourdieu e a política democrática*.Rio de Janeiro: Revan, 2005, p.140-141.

Omitindo os diversos partidos e atores sociais que estiveram em disputa naquele momento e dando centralidade apenas aos dois candidatos que foram para o Colégio Eleitoral, evidentemente que o resultado seria o obtido pela pesquisa. Percebe-se de forma nítida uma “fabricação da opinião pública” encobrindo as tensões, os grupos de pressão e os interesses maiores das engrenagens que regem a estrutura política.

Na narrativa, a forma como o povo é apresentado ajuda a convergir nesta mesma direção. O conjunto das seqüências sinaliza para o que Jorge Pontual em nossa entrevista, chamou de construção do “*man-on-the-street*”: quando o homem da rua ajuda a legitimar a voz da coletividade. Em suas palavras:

É a gravação de falinhas curtas feitas na rua, uma espécie de pesquisa de opinião não científica e improvisada, em que se faz a mesma pergunta a um certo número de pessoas para depois se editar as ‘melhores’ respostas. Exemplo: a repórter numa rua de Nova York pergunta: ‘Qual é a língua falada no Brasil?’ A maioria responde ‘não sei’ ou ‘espanhol’. E as falinhas escolhidas são usadas para ‘provar que o americano não sabe nada sobre o Brasil. **Esse recurso serve para tudo e é muito usado em todo tipo de reportagem. É quando o povo ‘fala’ na TV, para dizer o que o jornalista quer que ele diga (afinal, quem é que escolhe as falas que vão ao ar?). Em inglês esse recurso se chama, o homem da rua, o homem comum. É a forma caricata pela qual a TV faz de conta que ouve o ‘povo’.**²⁶⁰ (grifos meus)

Paralelamente a esse movimento e ao som de um trilha centrada em sambas e choros, a narrativa imagética do programa contempla uma especial pluralidade desse “homem da rua” destacado por Pontual:

²⁶⁰ Entrevista em 04/03/2005.



Ilustração 47 -1-2

As imagens²⁶¹ acima mostram o trânsito entre o homem boêmio de meia idade tomando no boteco sua cerveja e atrelado ao universo das frações mais carentes e outro, de tom mais formal e que possuindo um espaço de fala na narrativa – em detrimento do primeiro - reclama em português polido, por um Brasil de ordem e de liberdade. Veiculações muito próximas da própria diversidade sinalizada pelo mundo do malandro, que entre opostos de classe constrói um universo capaz de gerenciar as diferenças e proclamar uma imagem de brasileiro multifacetada e, ao mesmo tempo, uníssona como forma de identificação do nacional.

7.3 O espetáculo cívico entre a fé e a festa

Já no decorrer do ano de 1985, o país vive o drama da internação e morte do presidente eleito Tancredo de Almeida Neves. O elemento popular passa a ter sua dimensão simbólica cada vez mais atrelada a personagem do político, que se torna mártir diante das telas.

O programa *Fé do Povo* exibido em 18/04/85 permite uma abordagem desses fortes laços de vinculação. Com Tancredo ainda internato em Brasília, Eliakim Araújo abre o programa:

Dom Hélder Câmara falando da participação popular pelas Diretas, depois pela eleição de Tancredo e agora nas orações pela recuperação de seu presidente, disse o seguinte: ‘O Brasil cresceu muito com o aprendizado de

²⁶¹ As imagens estão em P&B não por assim se apresentarem no programa, mas apenas por uma questão técnica no momento da captura dos *frames*.

seu povo'. Qual o significado mais profundo desse movimento de fé? Que mensagem o povo brasileiro está mandando para o seu presidente?

Logo após a narração, uma narrativa imagética forte: um cartaz do povo ao seu líder e mulheres chorando ao som de ladainhas sendo entoadas:

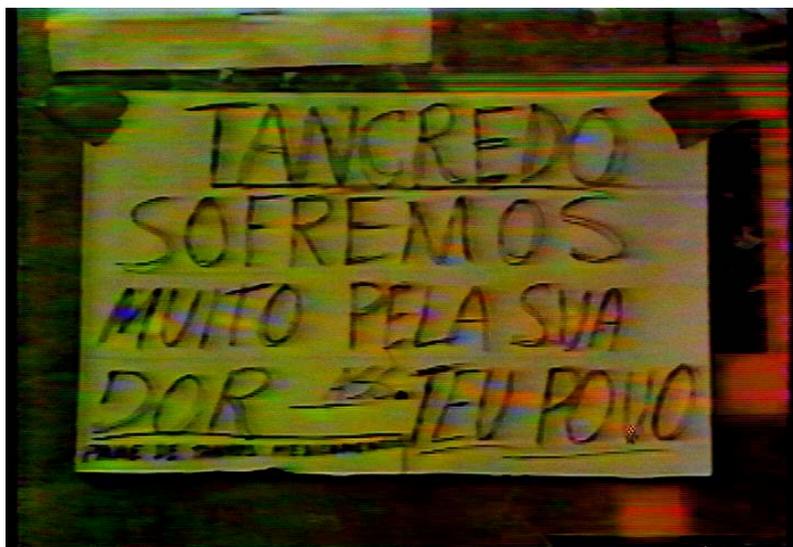


Ilustração 48 1



Ilustração 49 1

Eliakim conduz então a narrativa para as demonstrações de apoio e quase idolatria desse povo para com seu presidente: “Por este presidente que já é do povo sem nunca ter tomado

posse, o país faz penitência e paga promessa adiantada, um exemplo é este cearense, Pedro Guedes”. A narrativa imagética focaliza nesse momento um homem de meia idade,



Ilustração 50

carregando uma cruz com uma pequena quantidade de pessoas o seguindo. Pedro Guedes em seu sacrifício pessoal parece encenar diante das câmeras a metáfora do “pagador de promessas” de Dias Gomes²⁶², no que Eliakim prossegue em off: “Faz duas semanas que ele largou o emprego em um posto de gasolina em Caruarú e botou o pé na estrada. Nas costas, uma cruz que pesa mais do que ele, e que Pedro vai levar até Brasília. Um calvário de dois mil e trezentos quilômetros para ver Tancredo sarar” . E o depoimento emocionado de Pedro Guedes: “Eu troco a minha vida pela dele. Porque ele valia milhões de brasileiros e eu não valho nada, eu prefiro morrer e ele ficar vivo”.

Na próxima seqüência, um jovem que também deixou seu emprego e foi jejuar na porta do Instituto do Coração. O repórter Ernesto Paglia informa ao espectador o drama do rapaz direcionando ao mesmo tempo os laços de ligação entre povo/líder, : “Rivaldo não come há uma semana. Por que tudo isso pelo presidente ? Você é amigo dele? Parente dele?” .

²⁶² Filme de 1962, dirigido por Anselmo Duarte, ganhador da Palma de Ouro em Cannes.

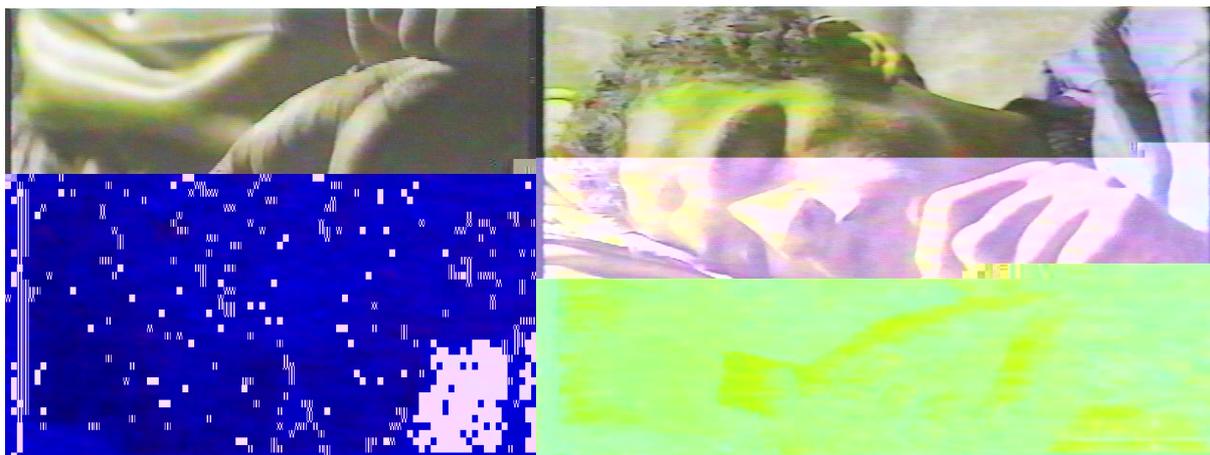


Ilustração 51 1-2

Diante de imagens com enquadramentos simbolicamente talhados entre o sofrimento e a fé, a emotividade e o civismo, o rapaz responde em um tom forte, como que driblando a fraqueza do corpo: “Eu sou apenas um cidadão, um brasileiro que precisa dele, como milhões precisam. Então, nós somos os filhos dele e ele representa o pai da nação”.

É então no tom da chamada de Eliakim “Na torcida de todos, na fé de cada um” que a intriga prossegue em busca do milagre da recuperação pela fé popular. São seqüências com pedidos de pais de santo, pastores, padres e seitas dos diversos grupos de imigração no país. Cenas de mobilização através da fé que só são quebradas por imagens ao vivo do Instituto do Coração. Uma delas é peculiar desse encontro/identificação simbólica entre povo e líder. Com imagens de fundo de populares orando em frente ao hospital, o psicanalista Jacob Goldberg dá seu depoimento:

“São trinta dias em que todo o país está acompanhando o drama de seu herói. A fábula de sua luta contra a morte. (...) Mas alguém poderia dizer: mas nesta luta, todos nós no final somos derrotados. Cada um de nós morre. Mas será que cada um de nós morre que cada um de nós vive a medida em que somos capazes de abraçar a idéia da morte? É um processo de luta de Eros X Tanatos, da vida contra a morte que nós acreditamos que ela continua. Ela continua em cada um desses Tancredos. Somos todos Tancredo neste instante.”

A imagem congelada da cruz sendo carregada pelo “pagador de promessas” encerra a reportagem, num fio tênue entre a esperança pelo exercício da fé popular e a eminência da morte. Uma morte que não por acaso acontece exatamente em 21 de abril de 1985, ajudando a construir a analogia simbólica de Tancredo com Tiradentes.

Barbosa que analisa o cerimonial midiático da morte de Tancredo a partir do Jornal Nacional destaca que

“A ruptura provocada por sua morte – encenada também de maneira ritual no dia da morte de Tiradentes – instaurava não só a construção de um novo mártir, mas o início de um tempo que seria radicalmente diferente do precedente. A partir do desfecho trágico da martirização do personagem político, também ele, Tancredo Neves, transformava-se em herói salvador que, dando a vida pela causa política, instaurava outra história para o país.”²⁶³

Embora o Globo Repórter tenha feito um programa especial sobre sua morte (*Tancredo Especial em 24/04/85*) utilizando as imagens do enterro, estas ganham um valor de rememoração cívica no programa *Retrospectiva de 1985*, exibido em 26 de dezembro do mesmo ano.

Nesta narrativa, o popular figura nas cenas de forma a instaurar, como coloca Barbosa, uma nova história. Uma história que ressurge por sua fé e adoração ao político morto. Após longos relatos de sua trajetória de vida desde a infância em São João del Rei até sua entrada na política nacional, através de uma intriga entrecortada pelos tempos passado e presente, a manifestação popular toma forma.

Nas dependências do Instituto do Coração, Antônio Brito, o Porta Voz da República é entrevistado por Carlos Nascimento que faz seu convite para a rememoração daquele momento: “Das coisas que você viu e viveu neste cenário do Instituto do Coração, tem alguma coisa que essa paisagem recorde a você?” E a resposta de Brito:

“Eu acho que nenhuma sensação foi mais emocionante, foi mais dramática do que quando naquela esquina ali saiu o cortejo para levar o presidente até Brasília. Não tinha povo ali, mas quando chegou na esquina, eu me emocionei, acho que todo mundo se emocionou que a demonstração que o povo de São Paulo deu, acho que em nome de todo o povo brasileiro. As pessoas tiveram uma atitude fantástica. Cabe a gente dizer a eles também que o presidente estava passando ali, morto, mas que a guerra continuava.(...) Tinha-se perdido a guerra aqui do Instituto do Coração mas não a guerra do país.”

Neste instante, as imagens mostram o povo que invade os portões do Palácio da Liberdade no velório do corpo em Minas, o bombeiro que chora debruçado ao caixão e os milhões de paulistas que dão seu último adeus. Não há mais espaço para a narrativa verbal, a

²⁶³ BARBOSA, M. *O dia em que o Brasil parou. A morte de Tancredo Neves como cerimônia midiática*. Revista Comunicação & Informação. (UFG), V 7, p.64-80, 2004.

trilha sonora do Hino Nacional cantado em nova versão por Fafá de Belém faz fundo as imagens e resume a voz do popular nas telas até a subida dos letreiros.



Ilustração 52 1



Ilustração 53 1. 2

Do ponto de vista “da rua” 4 milhões de pessoas se mobilizam para a despedida, numa narrativa que segundo Barbero, contempla o romance popular e o melodrama, a narrativa do exagero e do paradoxo, que geralmente são identificados por alguns simplesmente como a

enunciação do popularesco e do mau gosto²⁶⁴. No programa, o popular se transforma em espetáculo cívico e é registrado em cenas memoráveis, invade os lares unindo pela emoção a audiência de um país que é público e que se reconhece no “outro” que se apresenta e que o representa na tela. A explosão da multidão em sua forte expressividade depois de vinte anos de ditadura militar resume a catarse de busca pela cidadania. Catarse aqui entendida como descarga de sentimentos, a expressão da alma pela linguagem. A *Katharsis* para Ricoeur é exatamente o ponto de conclusão da ação, o momento de refiguração do espectador diante da história e de sua experiência²⁶⁵.

Contudo, quando Aristóteles se vale do conceito de catarse para se referir aos efeitos da tragédia, seu significado caminha para o que se pode chamar de um processo de purificação ou liberação psíquica onde há uma purgação dos sentimentos e das emoções perturbadoras. Como coloca Ferres, se na purgação eliminam-se as substâncias perturbadoras ou nocivas ao organismo, por analogia, a narrativa televisiva tende a eliminar os medos e as tristezas, recuperando no jogo de contrários, o equilíbrio do prazer.²⁶⁶

Nada mais significativo desse sentido de catarse do que o programa “*Romaria a Tancredo*”, exibido em 15/08/85. O religioso e o profano se misturam na intriga articulada pelo repórter Ronald de Carvalho, que em visita a interiorana São João del Rei, narra a história daquela pequena cidade após a morte de Tancredo Neves. O político vira milagreiro e a cidade, uma grande feira. O popular como melodrama ganha a redenção da dor pela narrativa da fé e da festa, numa articulada arquitetura narrativa dos desejos.

O programa tem início com um breve relato da dor do povo frente à morte de seu líder. Ao som de fundo da música *Coração de estudante*, o repórter do alto de um mirante (Cruzeiro Senhor dos Montes) apresenta a cidade em imagens de *traviling* panorâmico. O lugar que recebeu o corpo do filho ilustre e que agora, recebe romeiros dos quatro cantos do país.

²⁶⁴ BARBERO, *Dos Meios às mediações*, p.333.

²⁶⁵ RICOEUR, P. *Ibidem*.

²⁶⁶ FERRES, J. *Televisão Subliminar*. Artes Médicas:Porto Alegre, 1996.p,98.

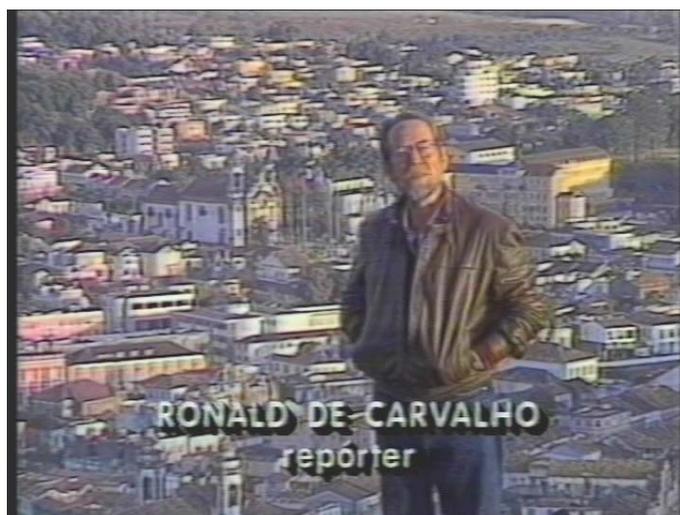


Ilustração 54 1

O tom quase de reverência é então quebrado por uma nova dinâmica no *tempo de contar*: o som marcado e festivo de um chorinho passa a acompanhar imagens ritmadas da feira instalada na cidade. Os movimentos de câmera acompanham a moça que grita pedindo um melhor posicionamento para a foto, ônibus que disputam espaço de manobra nas estreitas ruas históricas, comerciantes aliciando turistas e exibindo suas mercadorias: quadros, santinhos, enfeites, folhinhas, camisas, chaveiros, livros de cordel são apresentados pela narrativa imagética:



Ilustração 55 1-2

O verde e amarelo forram o chão onde o retrato de Tancredo é colocado ao lado da folhinha do Sagrado Coração de Jesus,romeiros fazem fila para a visita ao túmulo do político e

deixam seus registros diante das câmeras: “Vejam só a solução que encontrei, envolvi o espírito de Tancredo, sob o cérebro inteligente de Sarney” (de um poeta popular); “Tancredo e Tiradentes tiveram a mesma sorte, pelo povo deram a vida, pelo Brasil deram a morte” (de um cordel em circulação no comércio da cidade); “Sr. Presidente Tancredo Neves, em nome do povo argentino, em nome de um funcionário de governo do povo irmão, estou aqui para um último adeus”(de um romeiro da Argentina).

É quando o síndico da Ordem de São Francisco, Sr. Alfredo Carvalho, relembra a infância de Tancredo como coroinha e apresenta a túnica usada por ele nos cerimoniais da Ordem. Com imagens de fiéis ajoelhados e um número expressivo de cartas espalhadas no túmulo ele explica os pedidos populares: “Umam pedem emprego para um filho, outros pedem para tirar a bebida, outros pedem a cura de uma doença e depois voltam aqui para resgatar a promessa, mandando celebrar uma missa...”

A narrativa apresentada como fusão do comércio, da política, da festa e da devoção por vezes parece atingir o universo mais ficcional de uma “Asa Branca” real: a famosa cidade de Dias Gomes, na novela *Roque Santeiro* (1975/1985), que por coincidência ou não, após ter sido censurada em 1975, estreava dois meses antes a este programa em rede nacional. Na novela, o universo econômico e político da cidade eram sustentados pela devoção a Roque Santeiro, um jovem coroinha que vira santo ao salvar o povo local do bandido Navalhada.



Ilustração 56

Se na ficção o comerciante Zé das Medalhas controlava os dividendos da fé, no final do nosso programa, destaca-se a briga do coveiro com o síndico da Ordem de São Francisco, numa disputa pelo valor simbólico da pá utilizada no sepultamento de Tancredo. O close acima na colher, colocando em um segundo plano o repórter e o entrevistado, denota a importância enigmática do fetiche. No depoimento de João Aureliano:

Essa colher pertence exclusivamente a mim, porque se esta colher pertencesse a Ordem Terceira, eu já teria saído da Igreja. Eu acho que o empregado que rouba qualquer coisa de uma firma, no outro dia ele sai sem direito a nada. Inclusive o síndico disse: Eu quero essa colher para colocar em redoma de vidro na igreja para os turista vê. Eu disse para ele: essa colher é minha.

A disputa é encerrada na valorização da figura do popular representada por João Aureliano. Na última seqüência do programa, ele aparece em seu trabalho diário, limpando o túmulo, recolhendo os bilhetes da entrada e apagando as velas. O *mundo comentado* do repórter conclui o sentido da intriga: “Para João, esse é um ofício novo. Um ofício que ele resolveu executar como sendo o se

CONCLUSÃO

Em seu artigo “*Os usos do povo*”, Bourdieu inicia da seguinte forma sua reflexão:

“Para lançar luz sobre as discussões a propósito do ‘povo’ e do ‘popular’, basta ter em mente que o ‘povo’ e o ‘popular’ é um dos alvos que estão em jogo na luta entre os intelectuais. O fato de se estar ou se sentir autorizado a falar do ‘povo’ ou para o ‘povo’ (no duplo sentido: para o ‘povo’ e no lugar do ‘povo’) pode constituir por si só, uma força nas lutas internas dos diferentes campos, político, religioso, artístico, etc... – força tanto maior quanto menor for a autonomia do campo considerado.”²⁶⁷

Ao dar acabamento no trajeto percorrido até aqui, em sua interpelação do popular pelo massivo através do *Globo Repórter*, buscou-se primeiramente definir como sugere Bourdieu, seus intelectuais e seus “lugares de fala” na definição do espaço de lutas em que uma certa concepção de povo foi construída e reconfigurada no campo telejornalístico circunscrito pelo programa, ao longo do processo da abertura política nacional.

Nesse sentido, para além da idéia de um popular como mercadoria massiva que parece tudo mascarar, borrando em nome da lógica do mercado as especificidades que cercam as disputas pelas construções culturais, evidenciou-se na análise dos diversos documentários e reportagens a multiplicidade de olhares, a diversidade de formas de contar/apresentar o povo brasileiro.

Nos anos 1970, pelas obras de cineastas provenientes da emergência de uma cultura “nacional-popular” engendrada nos movimentos de esquerda da década anterior, o programa veiculou em seus muitos matizes a busca pelo homem brasileiro em suas raízes culturais e em sua forma subordinada de inclusão no projeto da modernização conservadora do país. No contraponto da ideologia do regime militar e de sua própria relação umbilical com o telejornalismo da Rede Globo, o programa se distinguiu como espaço não raro de resistência as representações sociais do progresso como destino atávico estendido a todo o “Brasil Grande”. Para longe de uma romântica tentativa de viabilizar um “nacional-popular midiático” nas telas globais como alguns denunciaram, ou ainda, como outros proclamaram, veiculações de idéias que ao entrarem pelas portas da emissora já não podiam ser mais as mesmas, o que se constatou foram programas críticos sobre a realidade social em que esses sujeitos e a sociedade brasileira estavam inseridos. Não foi o povo como protagonista de uma possível revolução socialista que foi para as telas, mas um brasileiro imerso em suas dificuldades sociais e em sua

²⁶⁷ BOURDIEU, P. Os usos do povo. In: *Coisas Ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p.181.

condição subalterna diante do sistema instituído. Foi também o povo em suas plurais manifestações de subversão a essa mesma ordem e mais que isso, em sua criadora forma de se relacionar com o mundo.

O universo das diversas festas e ritos populares veiculados e das múltiplas identidades e grupos representados tiveram como grande identidade narrativa não simplesmente a centralidade da personagem popular, mas, na maioria das vezes, a forma como os documentários desse momento contaram essas histórias. Foram narrativas onde as *intrigas* renderam-se a lógica própria de inteligibilidade do objeto retratado. Mais que a exposição da indústria da seca é o depoimento do agricultor que ao falar de seu conhecimento de raízes que matam a fome explicita nitidamente sua visão do descaso político. Ao lado da conservadora visão de democracia racial pelo estigma do sincretismo religioso, a força da evocação do Orixá diante das câmeras. Tão expressivos quanto a crítica a falta de liberdade e de igualdade social pela metáfora do tempo mítico da *Folia do Divino*, é o chamado político feito pelas máscaras, pelo riso e pela pulsão de ritmos da festa. Junto com a crítica ao progresso de *Guitarra X Viola*, o mundo em conflito da classe média urbana de *Retrato de Classe*, dentre tantos outros.

Na virada para os anos 1980, a rearticulação do campo jornalístico como um todo e seus reflexos na nova composição do programa através da entrada dos jornalistas dão ao programa o tom de uma nova lógica narrativa desse popular. Para além das especificidades que norteiam a prática jornalística, das influências da escola americana, da forma de se relacionar com o acontecimento e das implicações do “espetáculo da notícia”, o que se impõe é a figura do repórter na condução diretiva das representações do povo. Ele não só apresenta o elemento popular na estruturação da narrativa como diretamente o representa. O repórter é sempre elemento “de fora” capaz ao mesmo tempo de explicar seu mundo como de defendê-lo, de mediar suas reivindicações, de traduzi-lo para o campo político instituído. Assim, a forma de apresentação da inteligibilidade do povo ou de suas manifestações se inverte, no sentido de que o objeto construído ganha valor no compasso de sua relação com o mediador que é “autorizado” a lhe dar voz e existência em sua apresentação diante das câmeras. Um movimento que carrega consigo o peso político do desaguar do processo da abertura política, onde o “lugar do povo” pelo massivo evidentemente passa a ocupar uma posição estratégica tanto de legitimação quanto de “contenção”.

Perpassando os laços de permanências e de rupturas do conteúdo, formato e da estruturação narrativa do programa nesse período compreendido entre 1973 a 1985, pode-se dizer que também esteve em jogo nesse movimento construções histórias do popular

concorrentes. Não se trata, porém, de uma simples oposição entre a veiculação de memórias de grupos subordinados versus uma memória oficial da abertura política pela percepção dos vencedores. Há muitas dicotomias fechadas em seus próprios limites foram vencidas pela produção historiográfica. Mas deve-se levar em conta, antes de tudo, a pluralidade de vozes e de interesses em disputa pela construção de memórias em momentos diferentes desta mesma conjuntura histórica.

Enquanto no decorrer dos anos 1970 o programa abordava em sua relação dialógica com o social tanto os nitidamente excluídos do sistema quanto a rede de novos sujeitos e identidades que passavam a reivindicar um espaço maior de participação social diante das idas e vindas do projeto da abertura “lenta e gradual”, a partir da primeira metade dos anos 1980 a disputa por visibilidade dessas identidades, tende a se unificar num discurso onde a concepção de um certo “povo-nação” é que se impõe. A memória de grupos populares distintos tende cada vez mais para veiculações onde a especificidade daquilo que os une enquanto povo – aqui situado em sua condição subalterna de classe – passa a ser resignificado pelos laços do nacional, que a tudo integra em torno de uma “comunidade imaginada” unida em torno da redemocratização. É quando a construção de uma memória do nacional e de sua rica rede simbólica integradora passa a ocupar as imagens do programa.

Dessa forma, a crítica ao marginalizado do campo e das periferias urbanas (como em *Seis dias em Ouricuri* ou em *Wilsinho da Galiléia*) cede espaço para a fluência criativa entre mundos e realidades opostas do malandro personificado em Moreira da Silva. É assim que as mulheres, os índios e negros veiculados anteriormente ganham a dimensão maior de “cidadãos” interpelados/representados pelos órgãos de opinião pública. É no fluxo não simplesmente do antagonismo, mas das rupturas e das permanências dessas construções simbólicas que a pesquisa aborda a passagem de uma *brasilidade de conflitos* para uma *brasilidade da comunhão*, entendidas como identidades narrativas mais amplas que expressam em suas articulações internas vozes múltiplas em torno de uma memória para o “nacional-popular” pelas telas eletrônicas.

O direcionamento progressivo para a agregação da memória do nacional, segue em expressividade ainda maior na medida em que a internação e a morte do líder político ajuda a dar forma a catarse sentimental das manifestações populares. Pollak ao sugerir a troca do termo memória coletiva para “enquadramento de memória”, cunhada por Henry Rousso, evidencia neste sentido a importância do material fornecido pela própria história, naquilo que chama de trabalho de coesão interna onde os elementos simbólicos são “enquadrados”, coordenados dentro de um quadro determinado de referências. Longe da idéia que em princípio possa

parecer de uma construção arbitrária, a noção de enquadramento funciona pelos critérios de certas exigências de justificação²⁶⁸ e consequentemente de identificação com seus sujeitos.

Nesse trabalho de “enquadramento” da memória, para além de discursos organizados em torno de acontecimentos e de grandes personagens, seus rastros são múltiplos. Vão desde museus, pirâmides, obras de arte, catedrais medievais até aquelas referências mais próximas, guardadas como recordações pessoais, as de cunho sensorial que nos faz lembrar de barulhos, cheiros, cores, ambientes. O autor então resume sua análise enfatizando que embora seja impossível captar todos esses vestígios de memória, os meios audiovisuais representam os mecanismos mais próximos desse intento, atuando não apenas na capacidade cognitiva, mas principalmente nas emoções, ou como aqui já foi enfatizado, na arquitetura narrativa dos desejos.

Qualquer espectador que tenha vivido o processo da abertura política pelas telas eletrônicas e que passou a associar a música “Coração de estudante” ao político Tancredo Neves, vai com certeza rememorar imagens do povo rompendo as grades do Palácio da Liberdade em Minas durante o velório ou o choro do bombeiro sobre o caixão, ou ainda vai se lembrar dos boatos sobre um possível atentado contra a vida do político ou sobre o suposto e suspeito “sumiço da repórter global”. Vestígios que se perpetuam nas bases do senso comum e de seus desdobramentos na longa duração, ajudando a dar forma a uma certa memória do nacional.

Nesse processo mais amplo, a disputa em torno de projetos distintos de sociedade para o país representado na diversidade de partidos e organizações sociais daquele momento passou a ocupar o lugar do “não dito” diluindo-se no peso de narrativas, onde o popular é reverenciado em sua superação ao “mal” representado pelo regime militar. Assim como na ficção Roque Santeiro liberta o povo do bandido Navalhada, Tancredo não vence a morte, mas deixa no rastro dos registros da fé e da festa popular a vitória do bem contra o mal, da democracia contra a ditadura.

Ao analisar essas múltiplas formas de contar/registrar a história é impossível não reportar a Paul Ricoeur, para quem a identidade narrativa é, assim como uma vida examinada, um processo de depuração explicado pelos efeitos catárticos das narrativas históricas e ficcionais veiculadas por nossa cultura. Atingindo tanto o indivíduo quanto uma comunidade, elas podem se tornar, para ambos, sua história efetiva²⁶⁹.

²⁶⁸ POLLAK, M. Op.cit.p.7.

²⁶⁹ RICOEUR, P. *Tempo e Narrativa*. Campinas:Papirus, 1997, p.425.

Seja veiculando o domínio do presente ou o de nosso passado, a televisão cumpre cada vez mais o que Nora alegava com cores mais fortes ser um monopólio da própria história, cabendo ao historiador dos meios massivos, a análise do “duplo sistema que se entrecruza nele, sistema formal e sistema de significação”.²⁷⁰

Esta pesquisa ao abordar as múltiplas construções em torno de popular a partir de um ponto particular do telejornalismo brasileiro, tentou a sua maneira também narrativizar uma interpretação da história desse pretense monopólio, onde pelas telas eletrônicas o popular se perpetua e se reconfigura constantemente em seu processo de construção como mercadoria, mas também como expressão de uma luta cultural sempre atualizada, no tempo e no espaço, por diversos sujeitos e por seus interesses.

²⁷⁰ NORA, Pierre. Op.cit 190.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

FONTES

1) Entrevistas realizadas:

Carlos Nascimento	23/04/2007
Eduardo Coutinho.....	09/05/2007
Hermano Penna	08/05/2007
João Batista de Andrade	03/04/2007
Jorge Pontual	04/03/2005
Marco Altberg	24/02/2005
Ronald de Carvalho	13/04/2007

1.1) Entrevistas concedidas a Beth Formaggini, organizadora do festival *É Tudo Verdade* de 2002, gentilmente cedidas para esta tese:

Eduardo Coutinho
Hermano Penna
Geraldo Sarno
Gregório Bacic
Guga de Oliveira
João Batista de Andrade
Maurice Capovilla
Walter Lima Jr.
Washington Novaes

1.2) Depoimentos e entrevistas publicadas:

- 1) MUNIZ, Paula. Globo Repórter: os cineastas na Televisão/ publicação eletrônica: <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/paulogil1.htm>. Acesso em 23/07/2004.
- 2) NOGUEIRA, Armando. Telejornalismo: a experiência da Rede Globo. In: MACEDO, Cláudia *et. alli.* (org) *TV ao vivo: depoimentos*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- 3) PONTUAL, Jorge. Reportagem e documentário em Globo Repórter In: KAPLAN, Sheila & REZENDE, Sidney (org) *Jornalismo Eletrônico ao vivo*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- 4) HABIB, Lia. *Jornalista: profissão mulher*. São Paulo: Sapienza Editora, 2005, p.217.

5) PACHECO, Jordão. In: www.cinemando.com.br. Acesso em 17/09/2005.

2) Relação das obras audiovisuais utilizadas:

Acervo Videoteca CEDOC / REDE GLOBO

Fita P63 - *O poder do Machado de Xangô*, Globo Repórter, 40', 29/07/76²⁷¹, CEDOC/Globo.

Fita I 33 - *Índios Kanela*, Globo Repórter, 33', 04/03/75, CEDOC/Globo.

Fita F24 - *Folia do Divino*, Globo Repórter, 40', 10/03/75, CEDOC/Globo.

Fita R34 - *Retrato de Classe*, Globo Repórter, 39', 13/12/77, CEDOC/Globo.

Fita B 31 - *Boa Esperança: viola X guitarra*, Globo Repórter, 33', 24/09/76, CEDOC/Globo.

Fita T29 - *Teodorico, o imperador do sertão*. Globo Repórter, 49', 22/08/78, CEDOC/Globo.

Fita E54 - *Exu, uma tragédia nordestina*. Globo Repórter, 39', 16/01/79, CEDOC/Globo.

Fita M52 - *Mulheres no Cangaço*. Globo Repórter, 41', 17/08/76. CEDOC/Globo.

Fita U07 - *O último dia de Lampião*. Globo Repórter, 50', 11/03/75. CEDOC/Globo.

Fita S53 - *Seis Dias em Ouricuri*. Globo Repórter, 41', 17/02/76. CEDOC/Globo.

Fita N:02 *Nordestinos*. Globo Repórter, 25', 06/05/82, CEDOC/ Globo.

Fita S:01 *Seca*. Globo Repórter. 55', 22/09/83, CEDOC/ Globo.

Fita P13 - *Perspectiva 1984: Série Globo Repórter*, 51', 05/01/84, CEDOC/Rede Globo.

Fita R9 - *Retrospectiva 1984 1ª parte: Série Globo Repórter*, 52', 27/12/84, CEDOC/ Globo.

Fita R10 - *Retrospectiva 1984 2ª parte: Série Globo Repórter*, 32', 27/12/84, CEDOC/Globo.

Fita P17- *Pesquisa de Opinião Pública* : Série Globo Repórter, 22', 17/01/85, CEDOC/ Globo.

Fita F11- *Fé do Povo*: Série Globo Repórter, 14', 18/04/85, CEDOC/ Rede Globo.

R13 - *Romaria a Tancredo*,: Série Globo Repórter, 13', 15/08/85, CEDOC/ Globo.

R15- *Retrospectiva 1985 1ª parte: Série Globo Repórter*, 45', 26/12/85, CEDOC/ Globo.

R16-*Retrospectiva 1985 2ª parte: Série Globo Repórter*, 60', 26/12/85, CEDOC/ Globo.

Acervo Particular do cineasta João Batista de Andrade: (cópias gentilmente cedidas)

Wilsinho da Galiléia, 62', cor, vídeo, 1978.

O Caso Norte, 38', cor, vídeo, 1977.

²⁷¹ As datas referem-se não necessariamente ao momento de produção dos filmes, mas a suposta exibição pelo programa, de acordo com o Catálogo da Videoteca destinado às afiliadas da emissora.

3) Relação Completa dos Boletins de Divulgação pesquisados

Acervo CEDOC/Rede Globo

Globo Shell e Globo Repórter (1971/1979)

MÊS: Novembro ANO: 1971

14/10/71 – domingo – irá ao ar o Programa Globo Shell Especial – documentário jornalístico abordando os temas mais importantes para o Brasil. O primeiro apresentará um documentário completo sobre a Transamazônica, dirigido por Hélio Polito – em transmissão simultânea para Rio, Belo Horizonte e Brasília, e mostrará o desbravamento de um novo país com as imagens de uma das maiores obras de todos os tempos. O passado, o presente e o futuro da Amazônia, uma das regiões mais ricas do mundo, serão focalizados com a mais moderna técnica de televisão. Em São Paulo a estréia será 2ª feira, 15/11/71. Em 28/10, o assunto será Esporte e a direção de domingos de Oliveira. Dia 12/12/71, o documentário será sobre Arte Popular, com direção de Paulo Gil Soares. Em 26/12/71, o tema será o Natal, com direção também de Paulo Gil Soares. No dia 09/01/72 o tema será Habitação com direção de Fernando Amaral – estes os já prontos. O programa tratará de outros temas de interesse para a comunidade como: Turismo, Alimentação, Saúde, Educação, Cinema Brasileiro, Projeto Rondon, Arquitetura e Urbanismo, Comunicação e Música Popular. Todos focalizados com a mais moderna técnica de comunicação áudio-visual, pois, a maior preocupação da Rede Globo é com a qualidade dos documentários.

MÊS: Maio ANO: 1972

22:30 – Globo Shell Especial – “O som do povo” – abordando as diversas fases e tendências da música popular brasileira. Documentário com depoimentos e números musicais de: Vinícius de Moraes, tom Jobim, Carlos Lira, Chico Buarque, Roberto Carlos, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Mª Bethânia, Elis

Regina e Tim Maia. Com cenas de ensaios das Escolas de Samba e do musical “A pequena notável”, com Marília Pêra e Sandra Pêra.

- Próximo Globo Shell terá como tema a Semana de Arte Moderna de 1922, que comemora seu cinquentenário este ano. Este documentário de Geraldo Sarno, mostrará depoimentos de Di Cavalcanti e de Tarsila do Amaral, focalizando ainda as figuras de Mario da Silva Brito, José Celso Martinez Correa e de Joaquim Pedro de Andrade, que mostrarão as influências da Semana de Arte Moderna de 1922 no atual panorama artístico brasileiro.

MÊS: Novembro ANO: 1972

Domingo – 26/11 - 23:00 – Globo Shell Especial – “O Negro na Cultura Brasileira” de Paulo Gil Soares – documentário gravado na Nigéria com descendentes de escravos brasileiros que mantêm tradições brasileiras. Com abordagem sobre influência africana na cultura brasileira e sua integração na conjuntura social do Brasil de hoje, ressaltando sua participação ativa nos diversos setores de trabalho.

- Globo Shell Especial de 27/12, tema: “A Mulher Brasileira”.

MÊS: Dezembro ANO: 1972

4ª feira - 27/12 - 23:00 – reapresentação de Globo Shell Especial “O negro na Cultura Brasileira”.

MÊS: Abril ANO: 1973

23:00 – Terça-global apresentará em Globo Repórter, a vida e a obra de Pablo Picasso. Com depoimentos dos pintores Di Cavalcanti e Djanira, do toureiro Luiz Dominguin, do

coleccionador e crítico de arte inglês Sir Robert Penrose, da ex-mulher do pintor A medida que forem apresentados os detalhes dessa obra, serão também exibidas cenas vivas do conflito que abalou a Espanha no final da década de 30, culminando com a derrota comunista. Supervisão de Moacir Masson.

- Devido a problemas de laboratório não foi exibido em Globo Shell Especial no dia 27 de março, o documentário “Velho Chico – Santo Rio”, que será apresentado na terça-global dia 24/04 – 23:00. Realizado por Carlos Augusto de Oliveira, o documentário revela aspectos bastante interessantes da vida às margens do Rio São Francisco, as cidades banhadas por ele e a sua importância, do ponto de vista sócio-econômico, para os Estados que ele percorre.

MÊS: Maio ANO: 1973

- Globo Repórter – temas a serem abordados: A neurose do trânsito; O caso Watergate; O perfil de Hector Campora (ex-dançarino, ex-jogador de futebol) que chegou a presidência da Argentina; Laboratório Espacial Skylab (o mais recente engenho espacial norte-americano).

Boletim nº 25 junho de 1973

3/07/73 – 23h – apresentará 4 assuntos: documentário sobre os namorados. Direção de Paulo Gil Soares; reportagem focalizando Alberto Santos Dumont. Edição de Jotair Assad; Reportagem sobre a vida de Juan Perón, que retorna a vida política na Argentina. Edição de Mário Pagés; reportagem de Luís Lobo sobre a vida de Rudolf Hess, o último nazista ainda na prisão. Supervisão geral de Moacir Masson.

Boletim nº 27 Julho de 1973

Anuncia a reprise do Globo repórter do Boletim 25, no sábado dia 14 de julho.

Informa a programação da “Terça Global”, a partir de 7 agosto. Com o Globo Repórter Atualidades, seguindo-se na ordem de Globo Repórter Documento, Pesquisa, e o documentário a cores Globo Shell Especial. No caso de 5 terças-feiras no mês, a quarta exibirá Globo Repórter Futuro e o Shell Especial passará para a última terça.

Boletim nº 28 Julho de 1973

Apresenta a equipe de produção do Globo Repórter: coordenação geral de Moacir Masson e a direção de Paulo Gil Soares. Participam também Luís Lobo (editor de texto), Vladimir Godoy, Hélio Cardoso e Benito Medeiros (produtores), Wilson Bruno (chefia de montagem), Mário Ferreira (fotografia) e Jorge Coelho (assistente de produção). Programas apresentados todas as terças, às 23 horas.

Boletim nº: 29 Julho 1973

31/07/1973 – “3ª Classe: Atlântico – Pacífico” – Globo Shell Especial, dedicado aos imigrantes no qual é feita uma análise da influência desses grupos na cultura e economia brasileira. Produzido pela Blimp Filmes, tem na supervisão-geral Carlos Augusto de Oliveira.

Boletim nº: 30 Agosto 1973

O documentário “O Negro na Cultura Brasileira”, realizado pela Central Globo de Jornalismo e apresentado na série Globo-Shell, está sendo dublado em Londres pela Shell britânica e será apresentado pela BBC para todo o Reino Unido e, posteriormente, para todos os países de língua inglesa.

Boletim nº: 30 Agosto 1973

3/08/73 – Globo Repórter Atualidades – homenagem ao cinegrafista sueco Leonardo Henricksen, que filmou a própria morte, durante rebelião militar em Santiago; Os Intocáveis – análise da excursão da Seleção Brasileira de futebol à África e Europa; Meu Padim, Padre Cícero – sobre a canonização de Padre Cícero; Os Cavalinhos Correndo: Documentário sobre a criação de cavalos de corrida nos principais Haras brasileiros; Por que caem os aviões? – reportagem que trata da segurança aérea. Armando Nogueira é o Editor-responsável.

Boletim nº: 31 Agosto 1973

14/08/73 – às 23h – “Carlitos, o Eterno Vagabundo” é o tema do Globo Repórter Pesquisa.

Boletim nº: 32 **Agosto 1973**

21/8/73 – às 23h – Globo Repórter Futuro apresentará uma viagem pelo interior do corpo humano, realizada através de um aparelho denominado Endoscópio, sob o título “Uma viagem incrível”. O programa mostrará também a utilização pacífica do Raio Lazer, visando beneficiar o homem, reportagem com o título “O Raio da Vida”.

depoimentos médicos; “A Realidade da Ficção” – documentário provando que a ficção científica continua presente na mente humana.

Boletim nº: 37 **Setembro 1973**

25/09/73 – 23h – Globo Repórter Documento, r58m8160182

Boletim nº: 33 **Agosto 1973**

28/08/73 – às 23h – Globo Repórter Documento, apresentando Globo-Shell Especial, exibirá o documentário “A gaiola de ouro”, realizado a cores por Sílvio Back. Focaliza a problemática dos minérios, salientando o ouro, o ferro e o manganês como as riquezas de maior preponderância no subsolo brasileiro, numa abordagem global partindo das implicações técnicas para as repercussões nas comunidades atingidas pela exploração daquelas riquezas. Foi filmado no Amapá, então território, no Amazonas e nas jazidas de Nova Lima, em Minas Gerais.

Boletim nº: 34 **Setembro 1973**

4/9/73 – 23h – Globo Repórter Atualidades focaliza os seguintes temas: “A Quinta Primavera” – documentário mostrando a atual situação da Tcheco-Eslováquia, ao completar 5 anos da invasão soviética; “Desafios do Mar” – sobre a Universidade do Mar, em Cabo Frio. Experiência do Almirante Paulo Moreira da Silva, no sentido de que se crie a Aqüicultura, moderno cultivo do mar; “O Homem Violento” – a onda de violência que assola o mundo e que aumenta dia a dia; “Henrique, o Conquistador” – biografia de Henry Kissinger.

Boletim nº: 35 **Setembro 1973**

12/09/73 – às 23h – Globo Repórter Pesquisa tem como tema Igor Stravinsky, reportagem realizada antes de sua morte em junho de 1972.

Boletim nº: 36 **Setembro 1973**

18/09/73 – às 23h – Globo Repórter Futuro – documentários “Mistérios da Vida” – estudos científicos feitos sobre a vida humana –

6/11/73 – Globo Repórter Atualidades, com os seguintes assuntos: A Ponte Invisível (discutindo a prestação de serviços na ponte área Rio São Paulo), direção de Walter Lima Júnior; Frei Damião, Martelo do Hereges, Trombeta dos Aflitos (apresentando a figura do missionário capuchinho, “virtual substituto do Padre Cícero), direção de Paulo Gil Soares; A Feira das Aramas (documentando os mais importantes momentos da guerra entre árabes e israelenses), edição de Jotair Assad; O Escocês Voador (a vida de Jackie Stewart, o mais vitorioso piloto de fórmula um até aquele momento), edição de Paulo Gil Soares.

Boletim nº 44 Novembro de 1973

13/11/1973 – Globo Repórter Pesquisa focalizando o décimo aniversário do assassinato do presidente John Kennedy. Editado por Mário Pagés.

Boletim nº 46 Novembro de 1973

27/11/73 – Globo Repórter Documento com Globo Shell Especial – documentário focalizando a via e obra de Guimarães Rosa, Manoel Bandeira e Oswald de Andrade. Direção de Maurício Capovilla.

Boletim nº 47 Novembro de 1973

Globo Repórter Atualidades: apresentando A Poluição do Ar, direção de Walter Lima Junior; A Seca na África, edição de Paulo Gil Soares; Crise de Energia, edição de Mario Pagés; e A Ponte Rio-Niterói (a pouco de ser inaugurada), direção de Jotais Assad.

Boletim nº 49 Dezembro de 1973

25/12/73 – Globo Repórter Documento/Globo Shell Especial: apresentando festas do folclore brasileiro. Direção de Garlos Augusto de Oliveira (Guga), realização da Blimp Filmes. Afirma que o filme representa “o apoio da Rede Globo à campanha que vem sendo realizada para a revitalização do folclore brasileiro”.

Boletim nº 50 Dezembro de 1973

01/01/1974 – Globo Repórter Atualidades com Retrospectiva de 1973, dividido em quatro partes (o Homem Violento, o Progresso do Homem, a Crise do Progresso, A Esperança do Homem) tendo o homem como principal ponto de referência e entrevistas como personalidades mundiais – Arnold Toynbee, historiador e sociólogo, Isaac Asimov, autor de ficção científica, Ralph Nader, advogado americano, autor de projeto visando a defesa do consumidor, Marshall McLuhan, sociólogo da comunicação.

Boletim nº: 67 Data:23/4/74

Sinopse: Instituição apresentando mais uma etapa do programa globo repórter, sendo este, Globo Repórter Arte que mostrará grandes movimentos artísticos de todas as épocas em geral.

Boletim nº: 208 Data: 04/01/77

Globo Repórter atualidade, comenta sobre a velocidade dos acontecimentos no mundo. Pra isso, chamam quatro escritores para darem sua visão sobre os dias atuais. Entre eles estão, Mário Quintana falando sobre o progresso humano, Carlos Drumond de Andrade falando sobre a crise do progresso, Lígia Fagundes Teles fala sobre a nova mulher e sua emancipação social e Gilberto Freire fala sobre os rumos da família brasileira.

Boletim nº: 209 Data: 11/01/77

Sinopse: O Globo Repórter aventura tem como tema o Nepal, fala sobre sua religião que resulta de rica mistura, dos ritos e mitologias de uma região que cultua mais de 33 milhões de Deuses, anjos e demônios. Fala das doutrinas como budismo tântrico e dos rituais, como o mostrado no programa, o da Deusa viva.

Boletim nº: 210 Data: 18/01/77

Sinopse: Globo repórter documento mostra, vestibular, a prova de fogo. Programa dividido em segmentos com entrevistas com estudantes. Um dos segmentos será a tensão outro problema é a escolha da carreira. O mito de obter status com um curso superior, cursinhos , como são vistos pelos estudantes e se são válidos para os exames.

Boletim nº: 211 **Data: 25/01/77**

Globo Repórter pesquisa fala sobre a revolução do cinema e as revoluções e evoluções dentro do cinema. Fala sobre a evolução e surgimento dos gêneros musicais, comédia, filmes de guerra; a televisão como concorrente. Tudo isso mostrado em O som e a fúria, no Globo Repórter pesquisa.

Boletim nº: 212 **Data: 01/02/77**

Anatomia de uma notícia é o tema do programa sobre a mobilização em torno de tragédias onde os elementos principais são: amor, poder e morte. Em especial o assassinato de Ângela Diniz a tentativa de ir além da notícia, investigando, vida, envolvidos e opinião pública.

Boletim nº: 213 **Data: 04/02/77**

”Índios do Xingu” é um documentário com texto de Luís Carlos Maciel, que mostra como a cultura e as tradições indígenas são preservadas na reserva do Alto do Xingu.

Boletim nº: 214 **Data: 15/02/77**

Sinopse: “Hollywood, o mundo da fábula”, com texto de Alex Vianny. História do nascimento e evolução de Hollywood, a terra de ilusões e do faz-de-conta.

Boletim nº: 215 **Data: 22/02/77**

Sinopse: Reapresentação do documentário “A maravilhosa máquina humana”, mostra uma viagem pelo corpo humano.

Boletim nº: 216 **Data: 01/03/77**

Problema das enchentes e do grande número de automóveis em SP; uma cidade que desaparece sob as águas de uma represa, na Bahia. Uma pesquisa sobre o futuro da atual seleção de futebol brasileira.

Boletim nº: 218 **Data: 15/03/77**

Fala sobre um estudante de química nos EUA, criou uma bomba atômica caseira, com conhecimentos elementares, documentos obtidos do serviço nacional e informações nas bibliotecas das universidades. “Conexão Plutônio” analisa estas possibilidades e soluções para o problema.

Boletim nº: 219 **Data: 22/03/77**

Os mistérios das manchas solares”, no Globo Repórter ciência, uma produção da NGBH Educacional Foundation, de Boston. Com texto

e edição nacional de Virgínia Cavalcanti. O programa apresenta cientistas que pesquisam o efeito das manchas solares na Terra

Boletim nº: 220 **Data: 29/03/77**

Sinopse: “Loucura nossa de cada dia”, revela aspectos contraditórios que envolvem o mal da loucura, abordando esse problema no Brasil. Especialistas discutem conceitos de loucura e formas de tratamento. Ramos das ciências sociais, consideram os loucos mais vítimas do que réus da sociedade.

Boletim nº: 221 **Data: 05/04/77**

Sinopse: No começo dos anos 60, gestantes do mundo tomaram medicamentos que continham a droga talidomida, seus filhos nasceram deformados e mutilados. O programa mostra a luta de famílias brasileiras exigindo indenização, talidomida e focaliza a vida de um menino japonês, Takashi, que enfrenta os efeitos dessa droga.

Boletim nº: 223 **Data: 15/04/77**

Capa: Sinopse: Fala sobre as filmagens e história do documentário produzido para o Globo Repórter Documento: “Antônio Conselheiro e a Guerra de Canudos”, com explicação de Paulo Gil Soares, diretor da divisão de reportagens especiais. O diretor é Carlos Augusto de Oliveira. O trabalho de pesquisa teve ponto de partida na obra “Os sertões” de Euclides da Cunha. Produção: José Antônio de Walter Thomaz. Narração: Sérgio Chapellin.

Boletim nº: 224 **Data: 23/04/77**

Sinopse: “A arma secreta de Hitler”, a história da bomba V – 2, arma usada pelo exército alemão contra Londres e Antuérpia. Influência do trabalho do cientista Wernher Von Braun, e a influência do cineasta Fritz Lang, com seu filme “A mulher na lua” que despertou atenção dos cientistas.

Boletim nº: 225 **Data: 03/05/77**

Sinopse: “Os condenados” fala sobre o problema carcerário no Brasil, mostra a importância do projeto de reforma do código penal brasileiro, visando eliminar a superlotação. Programa realizado e a maior parte na casa de detenção de SP mo

Boletim nº: 226 **Data: 10/05/77**

Sinopse: “O mundo que você não vê” é o documentário mostrando o trabalho cientistas/técnicos que se dedicam à documentação de fenômenos, como a vida de milhares de seres dentro de uma gota d’água. E as experiências de David Thompson especialista em pequenos mamíferos.

Boletim nº: 228 **Data: 24/05/77**

Sinopse: “Uma noite com Fred Astaire”, A partir de 1958 Fred Astaire fez uma série de especiais para a televisão que deram uma nova linguagem ao musical de TV. O programa fez uma edição de vários trechos desses especiais.

Boletim nº: 230 **Data: 07/06/77**

Sinopse: “Planeta Água”, o programa fala sobre o abastecimento de água sendo enfrentado como um dos mais sérios problemas da humanidade.

Boletim nº: 231 **Data: 14/06/77**

Sinopse: Mistérios do mar, a influência sobre o espírito dos homens, os mistérios, histórias daqueles que tem coragem de enfrentá-lo. A relação do homem com o mar, as crenças.

Boletim nº: 232 **Data: 21/06/77**

Sinopse: Programa dedicado a Gene Kelly, com suas histórias e a recriação de alguns de seus números com alguns parceiros.

Boletim nº: 233 **Data: 05/07/77**

Sinopse: O programa analisa através de depoimentos dos homens brasileiros, a figura do machão brasileiro. Dirigido por Flávio Porto, mostra o histórico da figura do machão. Depoimentos de Delcio Monteiro, autor de livro sobre comportamento sexual dos brasileiros, Miele, Waldick Soriano e pessoas nas ruas, entre outros.

Boletim nº: 234 **Data: 05/07/77**

Sinopse: “O homem anfíbio”, o mito de Cola Pesce e outras histórias semelhantes sobre heróicos homens anfíbios, com a advertência de que o homem não deve tentar cruzar a fronteira que o separa do universo marinho.

Boletim nº: 235

Boletim nº: 246

Data: 27/09/77

Sinopse: Medicina popular é o tema do programa, o trabalho dos colhedores de ervas que prestam serviços à flora medicinal, empresa tradicional do ramo. Como são os clientes que procuram, o que significa para o homem do campo.

Boletim nº: 247

passou Lampião. Nesta mesma cidade 4 em cada 10 crianças nascem mortas, estes são os tópicos do programas

Boletim nº: 259 **Data:** 27/12/77

Sinopse: “As mulheres” depoimentos de mulheres brasileiras que falarão sobre os problemas da mulher, suas aspirações, relações com homens, família e amor. O programa fala da ascensão na sociedade

Boletim nº: 260 **Data:** 03/01/78

Sinopse: . Globo Repórter - O progresso e a crise do progresso comentado pelo cacique Mário Juruna, que com gravador tentou falar com o presidente Geisel e registrou conversas com autoridades.

. Rachel de Queiroz fala da ascensão da mulher.
. Otto Lara Resende aborda a violência no mundo.

. Jorge Amado pergunta: se nesse mundo violento e aflito ainda haverá lugar para canção de esperança?

Boletim nº: 261 **Data:** 10/01/78

Sinopse: Programa sobre o carvão brasileiro, desde sua extração até sua utilização nas usinas siderúrgicas, termoelétricas, carvão-vapor, diluição no ar, quando vira poluição.

Boletim nº: 262 **Data:** 17/01/78

Sinopse: “O Coração” reportagem com pacientes e especialistas sobre os problemas cardíacos, quais são os responsáveis, como evitar.

Boletim nº: 264 **Data:** 31/01/78

Sinopse: “SP, uma tribo de 11 milhões”, quando o cacique Juruna foi a SP achou a cidade esquisita e as pessoas tristes. O programa tenta explicar o porque dessa impressão e associa SP também a uma tribo. Texto e edição: Fernando Jordão.

Boletim nº: 265 **Data:** 07/02/78

Sinopse: “São Paulo, tribo de 11 milhões”, não foi apresentado em 31/01/78, porém será apresentado neste dia 07/02/78.

Boletim nº: 266 **Data:** 14/02/78

Sinopse: “Os Segredos da Vida”, como se formam os cromossomos e as células? Como funciona a cadeia hereditária? Engenharia genética.

Boletim nº: 267 **Data:** 21/02/78

Sinopse: “Nossos Carros São Seguros”, a segurança dos carros nacionais. Direção: Jotair Assad, narração: Cid Moreira.

Boletim nº: 268 **Data:** 28/02/78

Sinopse: “Nervos de Aço” discute os problemas dos desequilíbrios nervosos e doenças mentais, e como o trabalho pode enlouquecer e se existe possibilidade de recuperação. Direção: Denoy de Oliveira, narração: Sérgio Chapellin.

Boletim nº: 269 **Data:** 07/03/78

Sinopse: “Atenção! Perigo!” Fala do homem que arrisca sua vida na profissão dentre as que possuem imagem heróica. Ex: Bombeiro, até as que ninguém sabe do perigo. Ex: operador de raio x. Direção: Alberto Salvá, narração: Sérgio Chapellin.

Boletim nº: 270 **Data:** 14/03/78

Sinopse: “O sexto Continente”, o continente das terras que estão sob a água, o programa analisa as possibilidades do mar como saída para o homem do futuro.

Boletim nº: 271 **Data:** 21/03/78

Sinopse: “Homens Verdes da Noite”, pessoas que freqüentam e animam a noite, suas angústias, decepções, tristezas, alegrias e lembranças. Com depoimentos de artistas. Direção: Maurice Capovilla, narração: Sérgio Chapellin.

Boletim nº: 273 **Data:** 04/04/78

Sinopse: “As Estações da Vida”, mostra as relações entre a flora e a fauna, seres microscópicos, como é criada e recriada a vida em suas formas e fórmulas.

Boletim nº: 274 **Data:** 11/04/78

Sinopse: “Viagem à Idade da Pedra”, mostra os povos mais primitivos que ainda habitam a Terra.

Boletim nº: 275 **Data:** 18/04/78

Sinopse: “Uma Guerra Cheia de Truques” fala sobre o filme de sucesso “Guerra nas Estrelas”, mostra seus efeitos especiais, e como a indústria de ilusões se aproveitam para obter lucros.

Boletim nº: 276 **Data:** 25/04/78
Sinopse: “Os Assassinos do Mar”, mostra os grandes predadores dos oceanos.

Boletim nº: 277 **Data:** 02/05/78
Sinopse: “Alcoolismo” o programa analisa o que leva uma pessoa a recorrer ao álcool, percorre todo o caminho, do motivo à cura. Direção e edição: Alberto Salvá/Narração: Sérgio Chapellin.

Boletim nº: 278 **Data:** 09/05/78
Sinopse: “Feijão Nosso de Cada Dia” reportagem sobre os problemas da produção agrícola brasileira, uma análise baseada em 4 produtos principais: arroz e feijão, óleo e cebola. Diretor e editor: Jotair Assad. Narração: Sérgio Chapellin.

Boletim nº: 279 **Data:** 13/05/78
Sinopse: Reportagem sobre os legumes e ingredientes de uma salada, no Brasil. Porque foi recomendado ao presidente dos EUA, Jimmy Carter, que quando estivesse no Brasil, não comesse salada?

Boletim nº: 280 **Data:** 23/05/78
Sinopse: “SOS do Mar”, retrato da poluição marítima em 3 lagos específicos: A maré vermelha que atingiu a costa do Rio Grande do Sul, Baía de Todos os Santos e Baía de Guanabara. Edição: Henrique Coutinho.

Boletim nº: 281 **Data:** 30/05/78
Sinopse: 1ª parte de “A Guerra Final”, versão editada por Washington Novaes de documentário americano. O programa lança a teoria de que o inseto sobreviverá no homem, se um dia ambos se defrontarem.

Boletim nº: 283 **Data:** 13/06/78
Sinopse: 2ª parte de “A Guerra Final”.

Boletim nº: 284 **Data:** 20/06/78
Sinopse: “James Dean, o Ídolo Rebelde”, conta a história de um ator que foi um fenômeno do cinema, mesmo atuando em 3 filmes que realmente obtiveram sucesso.

Boletim nº: 285 **Data:** 24/06/78
Sinopse: . “Os deuses perdidos” produção da BBC de Londres, sobre as tribos primitivas do pacífico sul. Texto: Washington Novaes. Edição brasileira: Mário Pajés, narração: Sérgio Chapellin.

Boletim nº: 286 **Data:** 04/07/78
Sinopse: “A Esperança no Coração” faz um retrospecto dos transplantes de coração, analisa os problemas de doadores, o coração artificial. Texto/Edição: José Antônio Menezes.

Boletim nº: 287 **Data:** 11/07/78
Sinopse: “A Ditadura da Balança”, após a morte à dois meses da cantora Tuca, de inanição, o programa levanta o problema das dietas alimentares e das clínicas de emagrecimento. Edição: Fernando Jotadão, narração: Sérgio Chapellin.

Boletim nº: 288 **Data:** 18/07/78
Sinopse: “As Condenadas”, reprise, problema penitenciária. Direção: Jotair Assad, narração: Sérgio Chapellin, texto: Washington Novaes.

Boletim nº: 289 **Data:** 25/07/78
Sinopse: “O Caso Cláudia Lessin” recoloca as dúvidas e contradições de um crime que muitos dizem envolver bem mais que um “embalo” de fim de semana.

Boletim nº: 291 **Data:** 08/08/78
Sinopse: “Sementes da Vida” o milagre da reprodução das espécies. Texto: José Antônio Meneses e Mário Pajés.

Boletim nº: 292 **Data:** 15/08/78
Sinopse: “Universo Ignorado” faz uma análise dos problemas que enfrentam os paraplégicos no Brasil, desde o preconceito até os problemas de transporte. Texto e edição: Virgínia Cavalcanti. Narração: Sérgio Chapellin

Boletim nº: 293 **Data:** 22/08/78
Sinopse: “Theodorico, Imperador do Sertão”, conta a vida, hábitos do major Theodorico Bezerra, no Rio Grande do Norte, um típico representante do coronelismo ainda vivo e atuante no país. Narrado pelo próprio major. Direção: Eduardo Coutinho.

Boletim nº: 294 **Data:** 29/08/78
Sinopse: “As Grandes Tragédias” fala sobre as maiores catástrofes que se abateram sobre o homem contemporâneo. Edição brasileira: Mário Pajés.

Boletim nº: 295 **Data:** 05/09/78
Sinopse: “As Mulheres Contra o Câncer” o câncer tem como maiores vítimas as mulheres, o programa vai abordar o câncer ginecológico, do útero e dos seios. Trabalhos de prevenção, entrevistas com profissionais. Narração: Cid Moreira. Edição: José Antônio Menezes e Virgínia Cavalcanti.

Boletim nº: 296 **Data:** 12/09/78
Sinopse: “A Morte do Nosso Passado” a destruição das culturas primitivas no Brasil e em outros países, em detrimento do avanço da “civilização”. Fala sobre os problemas do índio brasileiro. Edição brasileira: José Antônio Menezes, Mário PAgés e Washington Novaes. Narração: Cid Moreira.

Boletim nº: 297 **Data:** 19/09/78
Sinopse: “A Crise da Medicina” qual a saída para melhorar a saúde da população brasileira? A situação dos profissionais de medicina no Brasil. Medicina curativa ou preventiva? Direção: Fernando Jordão; Narração: Cid Moreira.

Boletim nº: 298 **Data:** 26/09/78
Sinopse: “O Massacre das Baleias”, exposição e análise sobre o extermínio metódico a que vem sendo submetida a vida da baleia. Direção: Jotair Assad; Narração: Sérgio Chapellin

Boletim nº: 301 **Data:** 17/10/78
Sinopse: “Profissão: Mulher” levanta o problema dos direitos da mulher no Brasil, onde ainda existem preconceitos e tabus. Qual a posição no mercado de trabalho? Ganham como os homens? Edição: José Antônio Menezes.

Boletim nº: 302 **Data:** 24/10/78
Sinopse: “Profissão: Mulher” – 2ª parte

Boletim nº: 303 **Data:** 27/10/78
Capa: Sinopse: Fala sobre a série de 2 programas, o Globo Repórter, que reconstitui

vida e morte de um jovem marginal, Wilsinho Galiléia, morto em 10 de agosto deste ano após fuga quando estava sendo transportado para Febem, em Mogi Mirim. O programa levanta e discute os motivos que o levaram a esta marginalização. Produção: Maria Hoisa de Campos/Alain Fresnot; Direção: João Batista de Andrade.

Boletim nº: 303 **Data:** 29/10/78
Sinopse: “Wilsinho Galiléia” vida e morte de um jovem marginalizado. Direção: João Batista de Andrade.

Boletim nº: 305 **Data:** 14/11/78
Sinopse: “O Homem Feito em São Paulo” documentário sobre o progresso da medicina, que já é capaz de substituir partes do corpo. Direção: Goulart de Andrade.

Boletim nº: 306 **Data:** 21/11/78
Sinopse: “A Espera do Milagre” mostra o nascimento de um ser humano, o milagre da vida. O drama de mães que estavam ameaçadas de não poderem ter seus filhos. Fala das precauções durante a gravidez. Direção: Alfred R. Kelman; Edição: Mário Pajés.

Boletim nº: 308 **Data:** 05/12/78
Sinopse: “O Misterioso Mal de Neves” fala de vítimas de intoxicação, causada por herbicidas e pesticidas usados para combater pragas que ameaçam as plantações. Em especial a cidade de Ribeirão das Neves, com 11 casos de morte. Edição: Jotair Assad; Narração: Sérgio Chapellin.

Boletim nº: 309 **Data:** 12/12/78
Sinopse: “O Direito de Viver”. A declaração dos direitos da criança, como é a vida das crianças no Brasil.

Boletim nº: 312 **Data:** 02/01/79
Sinopse: “A Jornada do Medo” como nossos ancestrais deixaram de lado seus medos para se impor em um mundo hostil.

4) Jornais e revistas especializadas:

ACERVO TV – Pesquisa – PUC – Rio de Janeiro

Número dos documentos citados:

46426.....	Revista Veja.....	23/09/1970
42683.....	Jornal do Brasil.....	18/11/1971
42442	Jornal do Brasil.....	10/12/1971
573369	O Globo	09/10/1974
55869	O Globo.....	21/07/1974
55871	O Globo.....	17/03/1975
55873	Jornal do Brasil.....	1978
55879	Jornal do Brasil.....	01/11/1978
573371	Folha de São Paulo.....	15/01/1979
3560.....	Última Hora.....	01/11/1980
55883.....	Jornal do Brasil	09/03/1980
55891.....	Última Hora.....	30/01/1981
55894	Jornal do Brasil.....	18/04/1984
38006.....	Folha de São Paulo.....	18/05/1998

5) Boletins e Relatórios do IBOPE / Acervo Edgar Leuenroth (AEL/Unicamp):

BAT 001-160	- Boletins de Assistência de Televisão	1954-1978
TDN 001-019	- Televisão Diária Nacional	- 1975-1976
ANT 01-13	- Assistência Nacional de TV	- 1977
ADNT - 01-16	- Assistência Diária de Televisão	- 1977 - 1979
TDT - 01-02	- Tabulação Diária de Televisão	- 1978
PI - 01	- Programas que Tiveram Índice	- 1978
AI - 01-31	- Audiência por intervalos de 30 minutos	-1973, 1978
TVD - 01-95	- Televisão	- 1959-1979
ATM 01-15	- Assistência de Televisão (Mensal)	- 1976-1977
TAQ 01-06	- Televisão Assistência Qualificada	- 1970-1972
TF 01 -	- Televisão Flagrantes	- 1974.
TVG - TV Geral	-	1979 -

RAT - Relatórios de pesquisas de Audiência Domiciliar de televisão - 1971-1972

RTP - Relatórios de pesquisas de Audiência de Televisão por Programas - 1980 – 1985.

TAIP – Relatórios Quadrimestrais de Pesquisa de Audiência Domiciliar/programa – 1980/86.

ADI – Relatório de Pesquisa de Audiência Domiciliar p/intervalos – 1980/81/83.

ADH – Relatório de Pesquisa de Audiência Domiciliar p/Horário 15´ -1981/96.

ADP – Relatório de Pesquisa de Audiência Domiciliar p/programa – 1981-1996.

- BIBLIOGRAFIA

ABREU, Alzira. Jornalistas e jornalismo econômico na transição democrática. In: ABREU, LATTMANN-WELTMAN & KORNIS, *Mídia e política no Brasil: jornalismo e ficção*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

ABREU, Martha. *A folia do divino*. São Paulo: FAPESP, 1999.

ADORNO, T. & HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

AHMAD, Aijaz. Pós-modernismo e movimentos populares. In: WOOD, Ellen (org). *Em defesa da História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

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

_____. *Alguma solidão e muitas histórias: a trajetória de um cineasta brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

AUGÉ, Marc. *Non places: introduction to an antropology of supermodernity*. Trad. John Howe. London-New York: Verso, 1995.

ARAÚJO, M. *A utopia fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2000.

ÁVILA, A. *Teleinvasão*. São Paulo: Cortez Editores / UNIMEP, 1982.

BARBERO, M. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

_____. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: SENAC, 2001.

BALAKRISHNAN, Gopal (org.) *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

BARBOSA, Marialva. *Meios de Comunicação, memória e tempo: a construção da redescoberta do Brasil*. Texto final de pós-doutorado em Comunicação Social realizada no Laboratoire d'antropologie des institutions et des organisations sociales – LAIOS/ Centre National de la Recherche Scientifique. Paris, França, de setembro de 1998 a agosto de 1999.

_____. *Estado e mídia no Brasil: um balanço historiográfico e conceitual*. In: MENDONÇA, Sonia Regina de. *Estado e Historiografia no Brasil*. Niterói: EDUFF, 2006.

_____. *O dia em que o Brasil parou. A morte de Tancredo Neves como cerimônia midiática*. Revista Comunicação & Informação. (UFG), V 7, 2004.

- _____. *O que a história pode legar aos estudos de jornalismo*. In: Percursos do Olhar: Comunicação, Narrativa e Memória. Niterói: EDUFF, 2007.
- _____. *Os donos do Rio: imprensa, poder e público (1880-1920)* Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2000,
- _____. *Televisão e usos do passado: análise da narrativa televisual brasileira a partir de rastros e vestígios*. Paper de palestra na Unirio em novembro de 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa, Relógio D'Água, 1991.
- BAUMANN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- BARATTA, Giorgio. *As rosas e os cadernos*. Rio de Janeiro: Ed.DP&A, 2004.
- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, V.I, 7ª ed., 1994.
- BENEDICT, Anderson. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- BERNARDET, Jean. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- BHABHA, H. (org.) *Narrating the Nation*. Londres, Routledge, 1990.
- _____. *O local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BIAL, Pedro.Roberto Marinho. (Memória Globo) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício do historiador*.Rio de Janeiro: Jorge Zahar , 2001
- BRAGA, José Luiz. Os estudos de interface como espaço de construção do campo da comunicação. In: *Contracampo – Revista do Programa de pós-graduação em Comunicação* Edição Especial / Número duplo 10/11, Niterói: PPGCOM-UFF, 2004.
- BORELLI, Sílvia, PRIOLLI, Gabriel.(coords.) *A Deusa Ferida. Por que a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência*. São Paulo: Summus, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora perspectiva.1998
- _____. *Coisas Ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Contrafogos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- _____. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Difel Editora, 1989.
- _____. *Razões Práticas: Sobre a teoria da ação*. Oeiras: Celta Editora, 1997.
- _____. *Sobre televisão*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1997
- _____. *O campo científico*.In: BOURDIEU, P. (Coleção Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Ática, 1983.

- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999
- BUCCI, Eugênio. & KELL, Maria Rita. *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____ & HAMBURGER, Esther. (org) *A Tv aos 50: criticando a tv brasileira em seu cinqüentenário*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.
- BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.
- CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. Coleção Polêmica. São Paulo: Editora Moderna, 1996.
- CANCLINI, Nestor. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- _____. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusc, 2000.
- CANDIDO, A. *Dialética da Malandragem*, Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, USP, 1970.
- CHAMPAGNE, P. Fazendo o povo falar: sobre os usos sociais das pesquisas de opinião pública e as reações a elas. In: LOIC Wacquant. *O Mistério do Ministério: Bourdieu e a política democrática*. Rio de Janeiro: Revan, 2005.
- CAPARELLI, S. *Televisão e Capitalismo no Brasil*. Porto Alegre: L&M. 1982
- _____. *Comunicação de massa sem massa*. São Paulo, Cortez, 1980.
- _____ & LIMA, Venício. *Comunicação e Televisão: desafios da pós-globalização*. São Paulo: Hacker, 2004.
- CAPELATO, Maria Helena. Estado Novo: novas histórias. In: FREITAS, Marcos.(org) *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 2000.
- CARDOSO, Ciro F. Epistemologia pós-moderna: a visão de um historiador. In: FRIGOTO & _____. *Ensaio Racionalistas*. Rio de Janeiro, Campus, 1998.
- CARVALHO, Elizabeth et alii. *Anos 70- Televisão*. Rio de Janeiro, Ed. Europa, 1979.
- CARVALHO, José Murilo. *A Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- _____. Nações Imaginadas. In: *Pontos e bordados: escritos de história e política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- _____. *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- CARVALHO, Maria Alice. República brasileira: viagem ao mesmo lugar. In: *DADOS*, nº3, Vértice, São Paulo, 1989

- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- _____. *O poder da Identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- CASTRO, Antônio Barros de & SOUZA, Francisco E. Pires. *A economia brasileira em marcha forçada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- COUTINHO, C.N. *Fontes do pensamento político: Gramsci*. Porto Alegre, L & PM Editores, 1981.
- _____. *Contra a corrente: ensaios sobre democracia e socialismo*. São Paulo: Cortez, 2000.
- COUTINHO, Eduardo. A astúcia. In: NOVAES, Adauto (org). *Rede Imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- COUTINHO, Iluska. *Telejornalismo no Brasil: um olhar sobre os reflexos do padrão americano*. Trabalho apresentado ao NP 02 – Jornalismo, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.
- _____. Leitura e análise da imagem. IN: DUARTE & BARROS (org). *Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Atlas, 2006. pp330 -344.
- DA-RIN, Sílvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DAVIS, Nathalie . *Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DUARTE, Elizabeth Bastos. *Televisão ensaios metodológicos*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- DURANTE, Léa. *Gramsci e os perigos do cosmopolitismo*. Revista Eletrônica Novos Rumos, ano 16, nº34, 2001.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- ESCOSTEGUY, Ana. *Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FERREIRA, Alberto. *A embalagem da notícia: rotinas de produção do telejornalismo da Rede Globo*. Dissertação de mestrado, Departamento de Sociologia / UFPE, 1996.
- FERRÉS, Joan. *Televisão Subliminar*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.
- FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 1997.
- FOUREZ, Gerard. *A construção das ciências*. São Paulo: Editora UNESP, 1995.

- GONTIJO, Rebeca. Identidade Nacional e ensino de História: a diversidade como “patrimônio sociocultural”. In: ABREU, Martha (org) *Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- FABRIS, Maria Rosária. *O neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- FILHO, Clóvis & MARTINO, Luis Cláudio. *O habitus na comunicação*. São Paulo: Paulus, 2003.
- FILHO, João Freire. Por uma nova agenda de investigação da história da TV no Brasil. In: *Contracampo*. Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação. Niterói: PPGCOM-UFF, 2004.
- FILHO, João Freire. “Memórias do mundo-cão: 50m anos de debate sobre o nível da Tv no Brasil. In: LOPES, Maria Immacolata & BUONNANO (org) *Comunicação Social e ética: Colóquio Brasil Itália*. São Paulo:Intercom, 2005, pp164-180.
- FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, J (org). *História do Marxismo no Brasil*.São Paulo:Unicamp, 1999.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*, Lisboa: Livros do Brasil, 1957.
- FORMAGGINI, Beth. *Cinema na TV: Globo Shell Especial e Globo Repórter (1971-1979)*. Paper produzido para o Festival É tudo Verdade, Rio de Janeiro, 2004.
- GIDDENS , A. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- GINZBURG, C. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo, Companhia das Letras: 1987.
- GOMES, Ângela de Castro. *A invenção do trabalhismo*. São Paulo/Rio de Janeiro: Vértice/ editora Revista dos Tribunais/IUPERJ, 1998.
- GRAMSCI A. *Concepção dialética da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- _____. *Maquiavel, a política e o Estado moderno*. 4ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- _____. *A literatura e a vida nacional* .Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1978.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte:UFMG;Brasília, 2003.
- _____.Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu. (org) *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*.São Paulo: Editora Loyola, 1997.
- HERZ, Daniel. *A história secreta da Globo*.Porto Alegre: Tchê, 1987.

- HOBBSAWN, Eric. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- _____. *Era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Nações e nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- _____. *Sobre a história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- IANNI, Octávio. O Príncipe Eletrônico. In: IANNI, O. *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- JAMESON, F. Cinco teses sobre o marxismo existente. IN: WOOD, Ellen. *Em defesa da história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- _____. Espaço e imagem. *Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. São Paulo :UNESP, 1994.
- _____. *Pós-modernismo, lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- JAMBEIRO, Othon. *A TV no Brasil do século XX*. Salvador: EDUFBA.
- JORNAL NACIONAL: a notícia faz história / *Memória Globo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- KELNER, Douglas. *A cultura da mídia*. São Paulo .Ed. Edusc, 2001.
- KHEL, Maria Rita & SIMÕES, Imaná. *Um país no ar: a história da TV brasileira em três canais*. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1986.
- LE GOFF. Memória. In: ROMANO, R (diretor) *Memória-História*. Enciclopédia Einaldi 1. Imprensa Nacional/Casa da Moeda. 1984.
- LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. São Paulo: Ática, 1992.
- LIMA, Venício. Globo e política: tudo a ver. In: BRITTOS, Valério, BOLÃO César. (orgs) *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005.
- _____. *Mídia: teoria e política*. São Paulo: Perseu Abramo, 2004.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- LOPES, Maria Immaculata. O estado da pesquisa em comunicação no Brasil. In: LOPES, M.I. (org.) *Temas contemporâneos em comunicação*. São Paulo: Edicon, 1998.
- _____. Sobre o estudo disciplinar do campo da comunicação. In: LOPES, M.I.(org). *Epistemologia da Comunicação*. Edições Loyola, São Paulo, 2003.
- MACEDO, Cláudia (org.) *TV ao vivo: depoimentos*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- MARTINO, Luiz C. *Ceticismo e interdisciplinaridade: paradoxos e impasses da teoria da comunicação*. In: XIV Encontro Anual COMPÓS, Niterói, 2005, *Anais* (CD-ROM).

MARTINS, José de Souza. O Estado e a militarização da questão agrária no Brasil. Petrópolis:Vozes, 1984.

MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MATTOS, Sérgio. *Um perfil da Tv brasileira*. Salvador: A tarde, 1990.

_____. *História da televisão brasileira – uma visão econômica, social e política*.Petrópolis:Vozes, 2002.

MENDES, David. *Documentário nunca mais*. Caderno de Crítica nº6, Rio de Janeiro:FCB, 1989, pp.71-73.

MENDONÇA, Sônia. *Estado e economia no Brasil: opções de desenvolvimento*.Rio de Janeiro:Graal, 1986.

_____. As bases do desenvolvimento capitalista dependente: da industrialização restringida à internacionalização. In: LINHARES, Maria Yeda (org) *História Geral do Brasil*, Rio de Janeiro, Campus,1990.

_____. & FONTES, Virgínia Maria. *História do Brasil recente 1964-1980*. São Paulo: Editora Ática.1991.

MICELLI, Sérgio. O papel político dos meios de comunicação de massas. In: SCHWARTZ & SOSNOWSKI (org) *Brasil, o trânsito da memória*. São Paulo:Editora da USP, 1994.

MILITELLO, Paulo. *A transformação do formato cinedocumentário para o formato teledocumentário na televisão brasileira: o caso Globo Repórter*. Dissertação de mestrado, ECA/USP, 1997.

MORAES, Dênis.*Vianinha: cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1991.

_____. *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)*.Rio de Janeiro:José Olympio, 1994.

MUNIZ, Paula. Globo Repórter: os cineastas na Televisão/ publicação eletrônica: <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/paulogil1.htm>. Acesso em 23/07/2004.

NOGUEIRA, Armando.Telejornalismo: a experiência da Rede Globo. In: MACEDO, Cláudia et. alli. (org) *TV ao vivo: depoimentos*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

NOVAES, Adauto.(org.) *Anos 70 (Televisão)*. Rio de Janeiro: Europa Emp. Gráfica e Ed. Ltda. , 1980.

_____. (org) *Rede Imaginária: tv e democracia*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

NOVAIS, Fernando. (Direção) *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo:Companhia das Letras, 1988.

- NORA, Pierre O retorno do fato. In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre.(org) *História: Novos problemas* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2^a edição, 1979.
- OLIVEIRA, Francisco. *O Elo Perdido*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Além da transição, aquém da imaginação*. In: Novos Estudos CEBRAP, junho 1985, nº12.
- OLIVEIRA, Lúcia. “Nosso comerciais por favor!”: *a televisão brasileira e a Escola Superior de Guerra*. São Paulo: Beca, 2001.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira* São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PALHA, C.R.L. *Mídia e Participação Política: a pedagogia da desmobilização popular*. Niterói: UFF, Dissertação de Mestrado, 2000.
- PALMER, B. Velhas posições, novas necessidades: história, classe e metanarrativa marxista. In: WOOD, Ellen. *Em defesa da história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997
- PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário - história, identidade, tecnologia*. Lisboa, Portugal: Edições Cosmos, 1999.
- PIRES, Conceição. Humor, lutas sociais e direitos femininos nos anos 1970. In: ABREU.M., SOIHET, R & GONTIJO, R.(org) *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de História*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- PONTUAL, Jorge. Reportagem e documentário em Globo Repórter In: KAPLAN, Sheila & REZENDE, Sidney (org) *Jornalismo Eletrônico ao vivo*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- POLLAK, M. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.2, nº3, 1989.
- RAMOS, Fernão Pessoa. O que é documentário? In: RAMOS, Fernando & CATANI, Afrânio. *Estudos de cinema SOCINE 2000*, Porto Alegre: Editora Sulina, 2001, pp.192-207.
- RENOV, M (org) *Theorizing Documentary*. Nova York: Routledge, 1993.
- REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2002.
- REZENDE, Sidney (org) *Jornalismo Eletrônico ao vivo*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Vol.I e II Campinas: Papirus, 1994 e 1995.
- RIDENTE, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

- SILVA, Roxo Marco Antônio. *Jornalistas, para quê? Militância sindical e o drama da identidade profissional*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Niterói, 2007.
- ROCHE, Daniel. *O povo de Paris*. São Paulo, Edusp: 2004.
- ROMANO, R (diretor) Memória-História. Enciclopédia Einaudi 1. Imprensa Nacional/Casa da Moeda.1984.
- RUMMERT, Sônia Maria. *Os meios de comunicação como aparelhos de hegemonia*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, Dissertação de Mestrado, 1986.
- SABOGA, Hério & FONTES, Virgínia. Escola, Televisão e Cidadania. In: *À Margem: Revista de Ciências Humanas* - Ano II no. 4 Rio de Janeiro: 1994.
- SADER, Éder. *Quando novos personagens entraram em cena*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- SALLES, Ricardo. *Nostalgia Imperial: a formação da Identidade Nacional no Brasil do Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Ed. Topbooks, 1996.
- SILVA, Francisco Carlos. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília. (org) *O Brasil Republicano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2003.
- SIMÕES,C. & MATTOS, F. Elementos histórico-regulatórios da televisão brasileira. In: BRITTOS & BOLAÑO. (org) *Rede Globo: 40 anos de hegemonia e poder*.São Paulo:Paulos, 2005.
- SODRÉ, Muniz, *A comunicação do grotesco*. Petrópolis, Vozes, 1975.
- _____ *A máquina de narciso. Televisão, indivíduo e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- _____ *Claros e Escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis:Vozes, 1999.
- _____.*O Brasil simulado e o real*. Rio de Janeiro, Rio Fundo Editora, 1991.
- _____ *O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- _____, *Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- _____. & PAIVA R. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro:Mauad, 2002.
- SOUZA, Jessé. *A modernização seletiva: uma reinterpretção do dilema brasileiro*.Brasília: Editora UNB, 2000.

- TODOROV T. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo; Martins Fontes: 1988.
- THOMPSON, E. *A formação da classe operária inglesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1987 .
- THOMPSON, John. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- VIANNA, Luiz Weneck. *Travessia: da abertura à constituinte de 86*. Rio de Janeiro: Tauros Editora, 1986.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- WANDERLEY, Sônia. *Cultura, política e televisão: entre a massa e o popular (1964-1979)* Tese de doutorado em História / UFF, Niterói, 2005.
- WILLIAMS, R. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- _____. *Keywords*. Londres: Fontana paperbacks, 1983.
- _____. *Television, technology and cultural form*. Glagow: Fontana/Collins, 1979.
- WOLF, Mauro. *Teorias da Comunicação*. 4ª ed. Lisboa: Presença, 1995

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)