

ANA CLÁUDIA DE FREITAS RESENDE

GLOBO REPÓRTER:

UM ENCONTRO ENTRE CINEASTAS E A TELEVISÃO

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes - Universidade Federal de Minas Gerais

2005

ANA CLÁUDIA DE FREITAS RESENDE

GLOBO REPÓRTER:

UM ENCONTRO ENTRE CINEASTAS E A TELEVISÃO

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientador: Professor Dr. Evandro José Lemos da Cunha.

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes - Universidade Federal de Minas Gerais

2005

Resende, Ana Cláudia de Freitas, 1973.

Globo Repórter: um encontro entre cineastas e a televisão / Ana Cláudia de Freitas Resende. – 2007.

347 f.

Orientador: Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Globo Repórter (Programa de televisão) - 1970-1980 - Teses 2. Documentário (Cinema) - História - Teses. 3. Reportagem na Televisão - 1980 - Teses 4. Telejornalismo - Linguagem - Teses 5. Narrativa na televisão - 1970-1980 - Teses I. Cunha, Evandro José Lemos da, 1950- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes III. Título.

CDD : 791.4353



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Dissertação intitulada “Globo Repórter: um encontro entre cineastas e a televisão”, de autoria da mestrande Ana Cláudia de Freitas Resende, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha – Orientador

Prof. Dr. Genésio Zeferio da Silva Filho - USP

Prof. Dr. Heitor Capuzzo - UFMG

Prof. Dr. Luiz Antônio Cruz Souza
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Belas Artes: Artes Visuais
Escola de Belas Artes/UFMG

Belo Horizonte, 4 de fevereiro de 2005.

AGRADECIMENTOS

A Deus, aos meus pais, a
Rogério de Souza e Silva, a
Julianete Azevedo, a Zina Pawlowski,
Prof. Dr. Evandro Cunha e
Alessandro Faleiro,
que me ajudaram do início ao fim deste trabalho.
Aos cineastas João Batista de Andrade e a
Eduardo Coutinho pela atenção e disponibilidade.

“À exceção da luz, todos os meios andam aos pares,
um atuando como conteúdo do outro.”

Marshall Mc Luhan (*Understanding media*)

“O conteúdo da televisão é o cinema.”

Mc Luhan

“A TV não me dirige, eu dirijo a TV.”

Glauber Rocha

RESUMO

A finalidade desta pesquisa é identificar as características específicas do filme documental e a narrativa do gênero na televisão brasileira nas décadas de 1970 e 1980, quando o registro de som e imagem passou de película para vídeo. Para isso, toma como referência o *Globo Repórter*, o único programa do País que iniciou em película, adotou novas tecnologias e está no ar até hoje. Esta pesquisa toma como fontes o conhecimento de teóricos e práticos do cinema e tevê, e também 173 episódios do programa, obtidos na TV Bahia, de Salvador-BA, e na Rede Globo Minas, em Belo Horizonte-MG. Este estudo propõe a existência de uma linguagem diferenciada adotada por cineastas e repórteres nas duas primeiras décadas de programa, quando os primeiros foram gradativamente sendo substituídos pelos novos profissionais. Afirma que tal procedimento constitui-se na consolidação da linguagem televisual e a transformação de elementos que constituem a gênese documental, como, por exemplo, uma nova forma textual e uma diferente duração dos planos e entrevistas.

ABSTRACT

The purpose of this research is to identify the specific characteristics of the documentary and its narrative on the Brazilian television in the 70's and 80's when the sound and image recording changed from pellicle to video. For that purpose, this research takes as a reference the Brazilian programme *Globo Repórter*, the only programme of the country that was initiated in pellicle, adopted new technologies and is still on the air until today. The sources of this research include literature on the subject and interviews with film directors of cinema and TV, as well as 173 episodes of the programme *Globo Repórter*, obtained from TV Bahia, in Salvador-BA, and Rede Globo Minas, in Belo Horizonte-MG. This study proposes the existence of a differentiated language adopted by film-makers and reporters in the programme's first two decades, when film-makers were being gradually replaced by the new professionals: the reporters. This research shows that such procedure is formed in the consolidation of the tele-visual language and the transformation of elements that constitute the documentary genesis, such as a new textual form and a different duration of the plans and interviews.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I - REGIME MILITAR.....	24
1.1 O GOLPE A GALOPE	24
1.2 O GOLPE DE 1964	29
1.3 O REGIME MILITAR	30
1.4 ECONOMIA: DA DITADURA À DEMOCRACIA	48
CAPÍTULO II - A NARRATIVA DOCUMENTAL	51
2.1 TEORIA REALISTA.....	51
2.2 TEÓRICOS	57
2.3 CARACTERÍSTICAS DA NARRATIVA DOCUMENTAL	59
CAPÍTULO III - A LINGUAGEM AUDIOVISUAL CHEGA AO BRASIL	66
3.1 A TRAJETÓRIA DO FILME DOCUMENTAL	66
3.2 ANOS 50: O SURGIMENTO DA TEVÊ	78
3.3 O CINEMA NOS ANOS 70	83
3.4 CINEMA E TV: PARCEIROS OU RIVAIS?	88
3.5 CINEASTAS NA TEVÊ BRASILEIRA.....	90
CAPÍTULO IV - O GLOBO REPÓRTER.....	103
4.1 O PROGRAMA	103
4.2 VINHETA DE ABERTURA: ORIGEM ADAPTADA	105
4.3 AUDIÊNCIA GARANTIDA.....	106
4.4 ESPAÇO ABERTO AOS CINEASTAS.....	107
4.5 NÚCLEOS DE PRODUÇÃO	108
4.6 A CENSURA	110
CAPÍTULO V - GLOBO REPÓRTER: ANOS 70, A PELÍCULA VIA SATÉLITE ...	113
5.1 GLOBO REPÓRTER: 1973-1979	114
5.2 O INÍCIO DO FIM	221
CAPÍTULO VI - O <i>GLOBO REPÓRTER DOS ANOS 80</i> : O VT NA TV	223
6.1 OS CINEASTAS SAEM DA TV	227
6.2 GLOBO REPÓRTER: 1983-1989	231
CONCLUSÃO.....	312

REFERÊNCIAS.....	321
VIDEOGRAFIA	325
PROGRAMA GLOBO REPÓRTER.....	325

INTRODUÇÃO

1 Objeto da pesquisa

Esta pesquisa é desenvolvida no programa de Pós-Graduação da EBA/UFMG, na área de concentração de *Arte e Tecnologia da Imagem*, em nível de mestrado. Tem como objeto de pesquisa o *Globo Repórter*, inaugurado pela Rede Globo de Televisão, em abril de 1973.

Trata-se de um programa que surgiu documental, inicialmente realizado em película por cineastas, veiculado em plena ditadura militar. No período da abertura política, passou não somente por transformações políticas, mas tecnológicas e profissionais. Jornalistas gravavam suas reportagens em *videotape*.

Apesar de tantas mudanças, o *Globo Repórter* tem espaço e audiência garantidos na emissora até hoje.

2 Objetivos da pesquisa

O objetivo geral da pesquisa é identificar a história e características do documentário brasileiro na televisão.

O objetivo específico é possibilitar um conjunto de conhecimentos sobre a trajetória do *Globo Repórter*, analisando as diferenças narrativas das duas primeiras décadas do programa, identificando-se, assim, as especificidades do gênero documental e da

reportagem. Para tanto, leva-se em conta o regime político vigente e os profissionais envolvidos, respectivamente ditadura/documentaristas e abertura política/repórteres.

Do ponto de vista prático, expõe-se um universo cognitivo sistematizado para contribuir com a reflexão epistemológica da EBA/UFGM sobre a imagem como documento.

3 Contribuição desta pesquisa para o conhecimento na área

O resgate epistemológico da narrativa do filme documental e da reportagem na televisão brasileira possibilita delimitar as características específicas de cada gênero. O efeito comparativo contribui também para suprir a carência de bibliografia específica sobre o documentário no Brasil, como afirma João Moreira Salles: “A bibliografia sobre o cinema não-ficcional brasileiro é extraordinariamente escassa. Contam-se nos dedos de uma só mão os livros publicados sobre o assunto¹”.

Faz-se, portanto, necessário gerar material de pesquisa para estudantes, documentaristas, cineastas e outros interessados.

4 As hipóteses

A partir da constatação de que o *Globo Repórter* surgiu documental, na década de 1970, e passou a produzir reportagens na década seguinte, esta pesquisa partiu da hipótese de

¹ João Moreira Salles no prefácio de Lins (2004, p. 9).

que o programa possa servir como base para identificar a diferença narrativa entre os dois gêneros.

Para isso, pretende-se identificar as características narrativas do programa em suas duas primeiras décadas de produção. Sendo assim, o principal problema a ser verificado é: o que difere, do ponto de vista narrativo, o gênero documental da reportagem?

Mas esta pesquisa não se resume à verificação dessa hipótese. Ela leva em consideração o período político vigente. A partir desse dado, surgiu a hipótese de uma possível influência da repressão militar e democracia no modo de se contar uma história.

5 O universo pesquisado

Esta pesquisa situa-se no universo documental da televisão brasileira, sua gênese, características e narrativa, diferenciando-o da reportagem.

As transformações políticas, técnicas e de mão-de-obra coincidem com as duas primeiras décadas do programa que surgiu em abril de 1973. A escolha desse período também permitiu verificar se a televisão brasileira manteve a “tradição de questionamento, mobilização e consciência política” que, segundo Antônio Brasil², são características do gênero documental.

Para melhor qualificar e comparar a narrativa das produções nacionais nos anos 70 e 80, escolheu-se o mesmo intervalo de tempo entre as duas décadas, desde o surgimento

² Disponível em: <www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/qtv230120022.htm>. Acesso em 16 dez. 2004.

do programa. Como o *Globo Repórter* foi inaugurado em 73, o período pesquisado foi de 1973 a 1979 e de 1983 a 1989. O primeiro coincide com a ditadura militar. Nessa fase, o *Globo Repórter* caracteriza-se pela presença dos cineastas sob o crivo da repressão militar. No segundo período, o País passa pela abertura política culminando na democracia. Nesse momento, o programa substitui os profissionais da sétima arte pelos repórteres.

Foi nesse amplo universo de 794 programas catalogados nos períodos de 1973-1979 e 1983-1989 que se extraiu a amostragem do trabalho. Segundo o catálogo oficial do programa fornecido pela TV Bahia, afiliada da Rede Globo em Salvador, são registradas 264 produções na década de 70 e 530 programas no período seguinte. Desse conjunto, assistiram-se a 173 programas.

6 Classificação da origem das produções

No decorrer da pesquisa, pretendeu-se quantificar as produções nacionais, assim chamadas quando os créditos do filme eram exclusivos de equipe brasileira, desde a captação à montagem. Intencionava-se mensurar o espaço conquistado pelos cineastas brasileiros em detrimento do material comprado no exterior e exibido no *Globo Repórter*. Mas o catálogo oficial do programa não identifica a origem da produção. No entanto, não seria necessário assistir a todos os filmes para classificá-los. Na maioria dos casos, pelo título e sinopse, pode-se afirmar, sem erro, se o produto é estrangeiro ou não.

Em entrevista exclusiva para esta pesquisa, dada no dia 18 de outubro de 2004, em São Paulo-SP, João Batista de Andrade afirma que, na década de 1970, não havia dinheiro para a equipe ir ao exterior nem tecnologia para se filmar debaixo d'água e ampliar microorganismos: “Isso no nosso tempo não tinha não, (o material) era comprado e reeditado

aqui. (...) Nos anos setenta, pelo menos, não tinha”. Com base nesse depoimento e também em amostragem, foram classificados como produções estrangeiras, os programas cujos títulos ou sinopses indicavam um conteúdo com imagens microscópicas, submarinas e também captadas fora do País nos anos 70.

Os filmes com referências a cidades, estados, regiões ou temática exclusivamente brasileira foram identificados como produção nacional, sem a necessidade de checar a ficha técnica. Mas quando o título e a sinopse não ofereciam os dados necessários para a certificação, abordando nomes e temas abrangentes, fez-se necessário requisitar a cópia do programa na emissora para assim poder classificá-lo.

Na década de 70, 98 programas não davam informações suficientes para se ter a certeza da origem da produção. Foram exatamente esses que foram requisitados junto à Rede Globo para, assim, analisar e quantificar a produção nacional e estrangeira da época.

O mesmo critério foi adotado na década de 1980, mas o resultado não pôde ser registrado. Foram assistidos 75 filmes, mas em função do tempo, os 58 títulos restantes não puderam ser analisados. Portanto a intenção de quantificar a produção nacional e estrangeira de cada década somente foi concluída na primeira. Conseqüentemente, o estudo comparativo, baseado em números, das obras brasileiras e importadas nas duas primeiras décadas de programa ficou inviabilizado. É perceptível, no entanto, que a produção estrangeira era predominante nos 70 e que houve um aumento significativo de produção nacional na década seguinte, quando os custos de produção tornaram-se mais baratos.

Os programas que mesclam produção estrangeira e nacional foram classificados como produção mista.

7 Escolha dos filmes e reportagens para a análise

Todos os programas feitos por equipe brasileira foram decupados³ para posterior seleção de quais seriam mais representativos para esta pesquisa.

Identificada a narrativa de cada década e gênero, após a análise e decupagem das 173 produções estudadas, foram escolhidos para constar nesta pesquisa, o conjunto de obras que somam um conjunto de indicadores dos gêneros narrativos propostos pela pesquisa. Para tanto, levou-se em consideração a linguagem audiovisual utilizada e sua aplicação.

8 O método da pesquisa

A pesquisa baseou-se na coleta de dados bibliográficos, entrevistas com dois cineastas, precursores do *Globo Repórter*, e na videografia da Rede Globo de Televisão. Por meio do catálogo oficial da emissora, foram levantados todos os títulos dos períodos estudados.

Para efeito de comparação quantitativa de assuntos abordados em cada década, os programas foram divididos em temas. A estatística permite constatar a recorrência de pautas⁴ em cada período. Trata-se de um meio para identificar a possível influência da repressão ou abertura política sobre os temas abordados.

³ “Decupar a fita: assistir à fita inteira gravada na rua pela equipe de reportagem, isto é, em quais minutos da fita estão as melhores cenas, as entrevistas, as passagens do reporter etc. atualmente usa-se o *time code*. Essa ‘decupagem’ vai servir para o editor localizar com mais facilidade e rapidez as imagens e sons que ele deseja, na hora de editar.” Paternostro (1987, p. 140).

⁴ Segundo Paternostro (1987, P. 147), pauta “é o roteiro dos temas que vão ser cobertos pela reportagem”.

A amostragem para efeito qualitativo foi baseada em um número aleatório de produções que formassem um conjunto capaz de representar a narrativa de cada década proposta. Foram selecionados os programas com significados expressivos para a compreensão da linguagem utilizada na época.

8.1 Subdivisão em temas

Na década de 1970, os programas *Globo Repórter* trataram de 24 temas. São eles: arte, agricultura, aventura, ciência, comportamento, crença, cultura, economia, educação, esporte, história, indústria, institucional, internacional, lazer, natureza, perfil, polícia, política, religião, retrospectiva, saúde, social e tecnologia.

Na década de 1980, também foram registrados 24 temas. Mas a abertura política propõe três novos assuntos: *ecologia*, considerada subversiva nos anos 70; *perspectivas*, inexistentes na ditadura militar, e programas *especiais* que abordam, inclusive, a política. Os novos temas substituíram: *lazer*, *indústria* e *institucionais*.

Foram classificados como *Arte* os programas que dão relevância à obra artística em detrimento de aspectos pessoais do artista. Foram levadas em consideração as manifestações e processos de produção artística.

Mas quando um artista foi abordado em algum programa em que, além da arte, levava em conta a vida da personagem, a produção foi classificada em *perfil*. Nesse tema, foram incluídos também todos os programas assim já definidos pelas sinopses do catálogo oficial da Rede Globo.

O programa passa a ser classificado como *cultura* quando aborda costumes, tradições, festas populares, temáticas indígenas, influências culturais entre os povos, indústria cultural, modo de vida e até morte de personalidades e grupos já consagrados culturalmente.

São considerados de aspecto *social*, assuntos de interesse coletivo referentes à sociedade em geral ou a determinado grupo, a transformação deles e os problemas que os afetam.

Natureza reúne em um único grupo temas ligados à fauna, flora, fenômenos naturais, meio ambiente e até mesmo os efeitos e processos negativos da destruição, desmatamento e demais atentados contra a vida de seres vivos.

Os programas classificados como históricos caracterizam-se por temas ligados a datas, períodos pré-definidos e contextualizados publicamente, como as guerras. O programa intitulado *Santos Dumont* foi assim classificado baseado nas “orientações” dos governos militares da década de 1970, que chegaram a indicar o pai da aviação como tema histórico a ser abordado pelos cineastas da época, segundo Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos (1988, p. 12).

Os programas chamados *especiais* e *retrospectiva* foram assim tratados de acordo com a própria classificação do catálogo oficial do *Globo Repórter*.

O tema *ciência* reúne títulos que tratam de pesquisa, estudos científicos, incluindo resultados, tentativas e processos em andamento, além de imagens microscópicas de seres vivos.

Saúde refere-se a cirurgias, tratamentos, grupos com patologias e diagnósticos semelhantes, especificidades de algum órgão do corpo humano, medicamentos e até mesmo propostas de programas de saúde e condições de um grupo ou pessoa.

Em *comportamento* estão agrupados os programas que se referem a invenções, vícios, *hobbies* e procedimentos cotidianos. Ambos de caráter individual ou coletivo.

Os documentários e vídeos sobre assassinatos, crimes e as respectivas reconstituições, insegurança, problemas penitenciários, contrabando e acidentes são classificados na temática *policial*.

O tema *aventura* foi assim classificado de acordo com o próprio programa, segundo a sinopse do catálogo oficial da Rede Globo de Televisão.

Independente do tema tratado, todos os programas que registram a realidade fora do Brasil sem qualquer ligação com o País (ao contrário, por exemplo, de *Santos Dumont* que, apesar das imagens serem documentadas na França, refere-se ao brasileiro que inventou o avião e foi classificado em tema histórico, de acordo com a justificativa apresentada anteriormente) são identificados na temática *internacional*.

Crença e religião são temas diferenciados nesta pesquisa. O primeiro trata de magia, adivinhação, mitos, seres extraterrestres e filosofias. O segundo tema é específico sobre instituições religiosas, seus símbolos e líderes.

Tudo o que se refere à máquina e suas possibilidades de avanço é agrupado em *tecnologia*.

O tema *institucional* é assim chamado por tratar de assuntos limitados à Rede Globo de Televisão.

Os temas *educação, lazer, indústria, economia, agricultura, política e esporte* dispensam comentários.

Especial e perspectiva foram assim classificados pela própria Rede Globo por meio do catálogo oficial.

9 Aquisição de material

O catálogo oficial do *Globo Repórter* foi obtido em forma de disquetes na TV Bahia, afiliada da Rede Globo, em Salvador-BA. Os dados disponíveis continham os respectivos títulos, datas, sinopses, duração e códigos de cada programa.

Num primeiro momento, as cópias dos programas foram adquiridas nessa emissora e posteriormente na Rede Globo Minas, em Belo Horizonte-MG.

A partir do catálogo, os pedidos na emissora baiana eram feitos por telefone, levando-se em conta o código de referência e retirados sem a necessidade da presença do requerente nem carta de apresentação que justificasse o pedido e até mesmo sem qualquer assinatura. A relação estabeleceu-se na confiança entre pessoas que sequer se conheceram pessoalmente, pois todo o contato foi feito por meio de *e-mails* e telefone.

Já na Rede Globo Minas, foi necessário inscrever a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) como usuária. Posteriormente, a instituição fornecia uma carta, assinada por um dos credenciados (no caso, o orientador, Prof. Dr. Evandro Cunha), responsabilizando-se pelo empréstimo. A cada solicitação, era necessária a entrega dessa carta que ficava arquivada na emissora. Dessa forma, na Capital mineira, o empréstimo de fitas é feito apenas para pessoa jurídica da área de ensino. Uma pessoa física, funcionário da instituição, responsabiliza-se pelo material solicitado.

Os documentos são entregues na videoteca. Os pedidos são encaminhados ao Cedoc – Centro de Documentação – no Rio de Janeiro, que envia as fitas sempre no formato VHS. O empréstimo é válido por uma semana mediante o preenchimento do “recibo de

material” que contém recomendações para o uso das fitas. São oferecidas, no máximo, três fitas por pessoa.

10 Entrevistas

Foram entrevistados dois cineastas, precursores do *Globo Repórter*, ambos pessoalmente e em suas respectivas cidades: João Batista de Andrade, em São Paulo, e Eduardo Coutinho, no Rio de Janeiro.

A escolha desses dois diretores foi baseada na acessibilidade, cujo contato inicial foi realizado em eventos da sétima arte. A obtenção do número de telefones e endereços de *e-mails* foi adquirida com os próprios cineastas. O encontro com João Batista foi durante a 5ª *Mostra de Cinema de Tiradentes* (MG), em 2002. Nesse mesmo ano, o encontro com Eduardo Coutinho ocorreu durante o *Brasil Documenta, II Fórum Internacional de Documentários*, no Rio de Janeiro-RJ. Na ocasião, a atual diretora do *Globo Repórter*, Silvia Sayão, também forneceu seus contatos.

No entanto, a idéia inicial de analisar pontos de vista dos precursores e da atual direção do programa para se comparar a trajetória da linha editorial teve de ser abortada. A editora do programa não respondeu aos primeiros *e-mails*. Quando a entrevista com Eduardo Coutinho foi agendada e comunicada à editora do *Globo Repórter*, Silvia Sayão, para que a viagem pudesse ser aproveitada, ela afirmou que poderia dar a entrevista solicitada, mas que gostaria de saber com antecedência quais seriam as informações necessárias. Foram enviadas 28 perguntas por escrito sobre a história do programa e atualidade. Após esse fato, a editora desmarcou a entrevista, mostrando-se avessa às colocações dos cineastas “que hoje são

ultrapassadas⁵”. Em função dessa postura, esta pesquisa restringiu-se aos cineastas que se dispuseram a contribuir com o trabalho.

João Batista respondeu prontamente às questões, por meio da internet, além do encontro em seu escritório, em São Paulo. Já, o contato virtual com Coutinho, conhecido pela preferência em dar entrevistas pessoalmente, sequer foi estabelecido. As questões enviadas para o cineasta não foram respondidas. A assessoria forneceu o número de telefone para contato com o documentarista. Apesar do resfriado e atribuições diárias, Coutinho respondeu às perguntas e dedicou seu tempo, em seu escritório no Rio de Janeiro, até que todos os questionamentos fossem finalizados.

As perguntas aos cineastas foram abertas e semelhantes. Cada um falou de experiências e sensações no período em que trabalharam na Rede Globo. Os documentaristas também fizeram uma análise atual do programa. As questões específicas trataram de produções próprias de cada um e assuntos levantados na hora.

As entrevistas com dois documentaristas, precursores do *Globo Repórter*, representam, ao mesmo tempo, aspectos individuais e coletivos. O discurso pessoal a partir de experiência própria torna-se representativo do grupo quando revela estruturas e relações entre indivíduos. A ênfase de algum entrevistado pode ser confrontada ou completada por outro. Dessa forma, há o processo de complementaridade entre discursos de pessoas diferentes.

Como instrumento de coleta, foi utilizado um gravador de áudio, pelo qual as entrevistas foram inteiramente registradas, sendo transcritas posteriormente.

⁵ E-mail enviado em 6 de outubro de 2004.

11 Registros, documentos, produtos

Para a realização da pesquisa, foram coletados documentos e registros para compor um farto material de consulta. São livros, participações em festivais de cinema, oficinas e seminários de documentários, vídeos, *sites*, catálogos e entrevistas.

“Caminhando contra o vento,

Sem lenço e sem documento,

No sol de quase dezembro,

Eu vou!

O sol se reparte em crises,

Espaçonaves, guerrilhas,

Em Cardinales bonitas,

Eu vou! (...)”

Caetano Veloso

CAPÍTULO I

REGIME MILITAR

1.1 O GOLPE A GALOPE

Acusado pela imprensa, Igreja, forças armadas e demais setores conservadores nacionais de levar o Brasil rumo ao comunismo, o presidente Jânio Quadros (1961) renuncia ao cargo sem uma explicação plausível para o País:

Forças terríveis levantam-se contra mim e me intrigam ou infamam... Se permanecesse, não manteria a confiança e a tranquilidade, ora quebradas e indispensáveis ao exercício de minha autoridade... A mim não falta a coragem da renúncia (Miranda, s.d., p. 34).

A renúncia ocorreu com apenas sete meses de mandato. Segundo a Constituição, a posse do vice-presidente deveria ser imediata. O substituto legal, João Goulart, encontrava-se na China comunista e aguardava a confirmação da renúncia. O retorno ao Brasil foi realizado 11 dias após a saída de Jânio Quadros. Enquanto isso, grupos ligados ao capital estrangeiro, militares, UDN e outros se articulavam para impedir a posse de Jango, acusado de se relacionar com as esquerdas e com os sindicatos. A favor do vice-presidente foi formada a Frente Legalista, organizada pelo cunhado de Jango, Leonel Brizola. O grupo exigia o

cumprimento da Constituição e a posse de João Goulart. Enquanto a situação não se definia, o presidente da Câmara dos Deputados, Ranieri Mazzili, assumiu a Presidência da República.

A solução encontrada para a crise foi a implantação do Parlamentarismo, que reduz os poderes presidenciais, cujas ações são fiscalizadas pelo Congresso (Parlamento). A emenda constitucional que propõe o sistema parlamentarista foi aprovada em 2 de setembro de 1961. Cinco dias depois, Jango toma posse dividindo o poder com os primeiros ministros Tancredo Neves (setembro de 1961 a julho de 1962); Brochado da Rocha (julho a setembro de 1962) e Hermes Lima (setembro de 1962 a janeiro de 1963).

Desde o início do mandato, João Goulart empenha-se para liquidar o parlamentarismo. Ele valeu-se da própria Emenda Constitucional que reduziu seus poderes, mas previa um plebiscito, em 1965, consultando o povo sobre a permanência desse sistema de governo ou não. Com apoio parlamentar, Jango antecipa o plebiscito para janeiro de 1963. Com 9,5 milhões de votos contra 2 milhões, o parlamentarismo é derrotado. O presidencialismo passa a ser o novo sistema de governo.

1.1.1 Plano trienal

A partir de janeiro de 1963, com seus poderes restabelecidos, Jango tenta desenvolver o plano trienal. A idéia era reduzir as taxas de inflação baseada na restrição de crédito, redução dos gastos públicos e no congelamento dos salários. O plano também buscava o crescimento da economia em torno de 7% ao ano.

Tratava-se de uma política econômica impopular e recessiva, apesar de almejar o crescimento econômico. Mas sem o apoio popular e desconfiança dos setores conservadores, o plano não foi viável.

Em junho do mesmo ano, o presidente procura reformas estruturais para promover o desenvolvimento nacional. Em 13 de março de 1964, Jango anuncia as reformas de base. A oposição logo se articulou: a UDN, liderada por Carlos Lacerda, insistia nas tentativas golpistas; o Congresso Nacional, com maioria oposicionista, barrava os projetos do presidente; os latifundiários viam na reforma agrária uma ameaça à propriedade; a burguesia capitalista e multinacionais se opunham à restrição de entrada do capital estrangeiro; o clero conservador da Igreja Católica aliava-se aos movimentos convulsivos que se amadureciam, desligando-se do paternalismo estatal; e finalmente as forças armadas, reduto anticomunista, que responsabilizavam o presidente pelo quadro anárquico brasileiro.

1.1.2 Reformas de base

Trata-se da última etapa do governo Jango. Para sua implementação, o presidente recorre às classes populares. Em 13 de março de 1964, João Goulart decreta as reformas de base para 200 mil pessoas na Central do Brasil, Rio de Janeiro. Ele anunciou as seguintes propostas:

Reforma agrária: desapropriação de terras às margens de rodovias, ferrovias e açudes federais. Segundo a Constituição vigente, tal medida era aprovada mediante indenização em dinheiro, mas o governo propunha indenização em títulos federais da dívida pública. Regulamentou-se o Estatuto do Trabalhador Rural, estendendo ao homem do campo

alguns direitos trabalhistas comuns ao proletariado urbano. A medida era paliativa diante da desigualdade da concentração de terra.

Reforma eleitoral: propunha o direito de voto aos analfabetos e praças (setores militares inferiores).

Reforma educacional: facilitava o acesso ao ensino superior, combate ao analfabetismo e melhoria de todo o processo educacional.

As reformas de base também previam a nacionalização de empresas concessionárias do serviço público (comunicação e telefonia), indústria farmacêutica e outras. O programa visava, ainda, ao controle das remessas de lucro ao exterior e a extensão do monopólio da Petrobrás para a importação de petróleo.

É fácil perceber que as reformas de base não se destinavam a implantar uma sociedade socialista. Era apenas uma tentativa de modernizar o capitalismo e reduzir as profundas desigualdades sociais do país, a partir da ação do Estado. Isso porém implicava uma grande mudança à qual as classes dominantes em geral, e não os latifundiários como se pensava, opuseram forte resistência. O governo e os grupos de intelectuais de classe média que se mobilizavam pelas reformas de base supunham contar com o apoio da burguesia nacional, no combate ao imperialismo e na luta pela reforma agrária. Para os defensores das reformas de base, os investidores estrangeiros seriam competidores desleais do capitalismo nacional, e a reforma agrária incentivaria a integração da população do campo à economia do mercado, gerando assim uma nova demanda para os produtos industriais. Na realidade, os membros da burguesia nacional preferiam seguir outro caminho, separando-se cada vez mais do governo, diante do clima de mobilização social e da incerteza para os investimentos (Fausto, *apud* Miranda, s.d., p. 398).

Seis dias após o anúncio das reformas de base, foi organizada a Marcha da Família com Deus e pela Liberdade, em São Paulo. Duzentas mil pessoas se reuniram em repúdio às medidas de Goulart. A população carregava faixas pedindo a saída de Jango em tom de ameaça e outras com humor: “Vermelho bom, só batom!” (Gaspari, 2002, p. 49).

O embaixador americano no Brasil, Lincoln Gordon, era um economista que fazia parte das mais prestigiadas equipes de liberalismo americano. Apesar de se opor à idéia de

deposição de Jango, o embaixador alertou ao presidente dos EUA, John Kennedy, que havia a hipótese de um golpe militar:

[GORDON] — Creio que uma de nossas tarefas mais importantes consiste em fortalecer a espinha militar. É preciso deixar claro, porém com discrição, que não somos necessariamente hostis a qualquer tipo de ação militar, contanto que fique claro o motivo.

— Contra a esquerda – cortou Kennedy.

— Ele está entregando o país aos...

— Comunistas – completou o presidente.

— Exatamente. Há vários indícios de que Goulart, contra a sua vontade ou não [inaudível]... (Naftali *apud* Gaspari, 2002, p. 48)

A ala conservadora da Igreja, membros da classe média e empresários acusavam o presidente de “cubanizar” o Brasil. Enquanto isso, o meio militar tramava contra Jango. O governo estava em crise:

Os investimentos estrangeiros haviam caído à metade. A inflação fora de 50% em 1962 para 75% no ano seguinte. Os primeiros meses de 1964 projetavam uma taxa anual de 140%, a maior do século. Pela primeira vez desde o fim da Segunda Guerra a economia registrara uma contração na renda per capita dos brasileiros. As greves duplicaram, de 154 em 1962, para 302 em 63. O governo gastava demais e arrecada de menos, acumulando um déficit de 504 bilhões de cruzeiros, equivalente a mais de um terço do total das despesas (Gaspari, 2002, p. 48).

Em 20 de março de 1964, o general Castello Branco, chefe do Estado Maior das Forças Armadas, emitiu uma Instrução Reservada, que já denotava o espírito favorável ao Golpe Militar:

A ambiciosa Constituinte é um objetivo revolucionário pela violência com fechamento do atual Congresso e a instituição de uma ditadura. A insurreição é um recurso legítimo de um povo... (Miranda, s.d., p. 39)

1.2 O GOLPE DE 1964

O fim do governo de Goulart iniciou-se com uma rebelião de marinheiros que exigiam melhoria nas condições de trabalho. Um cabo, líder do movimento, foi preso. Lideranças de esquerda e sindicais pressionaram o governo para substituir o ministro da Marinha e indicaram um almirante para o posto. Os militares não aceitaram a quebra de hierarquia nas Forças Armadas e inicia-se uma conspiração contra o governo.

Em 30 de março, o governador de Minas Gerais, Magalhães Pinto, afirma, por meio de um manifesto, que a ordem constitucional estava comprometida, incentivando o povo a derrubar o governo. No dia seguinte, com o apoio de vários governadores e comandantes militares, inicia-se o golpe.

Surpreendidas, as esquerdas não conseguem conter a conspiração. Do Rio de Janeiro, João Goulart embarca para Brasília e, no dia 1º de abril, chega a Porto Alegre, onde Leonel Brizola tentava organizar a resistência ao golpe, mas o esforço foi em vão. O presidente do Senado, Auro de Moura Andrade, considera o cargo presidencial vago, mesmo Jango estando no Brasil. O presidente da Câmara dos Deputados, Ranieri Mazzili, assume o posto.

Os Estados Unidos logo reconheceram o novo governo. “Segundo a embaixada americana, nas semanas seguintes à deposição de João Goulart prenderam-se pouco mais de 5 mil pessoas”, afirma Elio Gaspari (2002, p. 130). O termo “cassado”, usado de forma depreciativa, passou a designar as vítimas do regime.

Jango e Brizola se asilam no Uruguai. Era o fim do regime populista.

1.3 O REGIME MILITAR

O Regime Militar teve início em 31 de março de 1964 e se estendeu até 1985. Os governos do período, também conhecido como Ditadura Militar, ficaram assim esquematizados:

Castelo Branco: 15-4-1964 a 15-3-1967;

Costa e Silva: 15-3-1967 a 31-8-1969;

Junta Militar: agosto a outubro de 1969, formada por ministros das forças armadas durante afastamento de Costa e Silva por motivo de doença;

Garrastazu Médici: 10-10-1969 a 15-3-1974;

Ernesto Geisel: 15-3-1974 a 15-3-1979;

João Figueiredo: 15-3-1979 a 15-3-1985.

A princípio, o Golpe Militar foi defendido como a solução mais viável para a restauração da democracia no País. No entanto, à proporção que a ditadura se implanta, verifica-se o oposto: não é permitida oposição ao novo governo, comprometendo o espaço democrático. Os casos de mortes e torturas tornaram-se constantes.

No dia 2 de abril, no Recife, o dirigente comunista Gregório Bezerra foi amarrado seminu à traseira de um jipe e puxado pelos bairros populares da cidade. No fim da viagem, foi espancado por um oficial do Exército, com uma barra de ferro, em praça pública. Machucado e sentado no chão do pátio do quartel da Companhia de Motomecanização, no bairro da Casa Forte, Gregório Bezerra foi visto na noite de 2 de abril pelos espectadores da TV Jornal do Commercio, que o filmara (Gaspari, 2002, p. 132).

Os atos institucionais dos primeiros anos consolidam a ditadura:

Ato Institucional nº 1: abril de 1964. Ministros militares limitam os poderes do Congresso Nacional em detrimento do poder presidencial, até então exercido pelo governo provisório de Ranieri Mazzili. Os direitos individuais e as garantias constitucionais, previstos na Constituição de 1946, foram suspensos. Determinava a eleição indireta para a Presidência da República.

Ato Institucional nº 2: outubro de 1965. Extinção do pluripartidarismo. Criaram-se apenas dois partidos: Arena e MDB. O Poder Executivo poderia decretar o recesso do Legislativo, em qualquer nível. O governo federal assumiu a responsabilidade pelo orçamento da União.

Ato Institucional nº 3: fevereiro de 1966. Decretou-se a eleição indireta para governadores de Estado, que passariam a nomear os prefeitos das capitais.

Ato Institucional nº 5: dezembro de 1968. Ampliou-se ainda mais o poder do presidente da República. Permite-se ao Executivo legislar durante a decretação do recesso do Legislativo. Direitos políticos, garantias constitucionais e *habeas corpus* são suspensos.

Em 24 de janeiro de 1967, é promulgada a nova Constituição brasileira, incorporando a legislação implantada desde o golpe de 1964. Mantém-se o bipartidarismo e a ditadura do regime militar é institucionalizada.

Ato Institucional nº 9: determina que a desapropriação de terra pode ser realizada sem pagamento de indenização prévia.

As leis criadas no regime militar mantinham o País sob controle. Para conter o avanço do comunismo, se estabelece a Doutrina de Segurança Nacional, conceitos oriundos do Pentágono (EUA). O alinhamento com os Estados Unidos começa desde o planejamento do golpe militar. Em vários países, os norte-americanos apóiam as ditaduras militares entre os golpes de 1964, no Brasil, e o de 1973, no Chile. Nesses países, a economia reafirma o

capitalismo. O regime beneficiava cada vez mais as empresas estrangeiras. E, no campo, o regime militar não resolve a questão fundiária.

1.3.1 Castello Branco (1964-1967)

O marechal Humberto de Alencar Castello Branco tinha 1,64 m. Elio Gaspari assim o descreve:

Tinha as pernas compridas demais para o tronco atarracado, em que estava enfiada uma das mais típicas cabeças chatas produzidas pelo Nordeste. Sua postura rígida, projetando-lhe o peito e os ombros, parecia reflexo de um temperamento hierático quando na realidade era uma construção do colete ortopédico de alumínio e lona em que o general vivia amarrado (Gaspari, 2002, p. 54).

Castello Branco foi escolhido pelo Congresso de acordo com as determinações do AI-1, que ele mesmo assinou.

Nascido em Fortaleza (CE), em 1897, o ex-presidente marechal Humberto de Alencar Castello Branco foi o principal líder do golpe militar de 1964. Apesar de ter assinado de próprio punho o Ato Institucional nº 1, decreto que permitia a suspensão dos direitos políticos dos cidadãos, Castello Branco não escondia o desejo de em poucos anos devolver o poder aos civis. Chamava a investida militar de poder provisório (Rodrigues, 2006).

No entanto, seu governo foi repressor: implantou-se a Lei de Greve, reprimindo manifestações operárias; houve intervenção em sindicatos e extinção do pluripartidarismo e criou-se o SNI (Serviço Nacional de Informações), para oferecer informações diárias ao governo sobre o País.

Ainda em 1964 o SNI e a CIA começaram negociações que resultaram num documento de “sugestões para um acordo oral” intitulado *Relações de Ligação entre o Serviço Nacional de Informações Brasileiro e o Serviço de Informações Americano*. A CIA propunha mandar para o Brasil um funcionário categorizado “para colaborar na montagem e no desenvolvimento do Serviço brasileiro” e comprometia-se a não passar adiante o material que recebesse e alimentaria a CIA com suas próprias informações a respeito da subversão esquerdista (Gaspari, 2002, p. 166) (grifos do autor).

Criou-se também a Arena (Aliança Renovadora Nacional), representando a situação, e o MDB, Movimento Democrático Brasileiro, uma espécie de oposição legitimada pelo governo para dar idéia de democracia, que, na verdade, não havia.

Os ex-presidentes JK, Jânio Quadros e Jango foram cassados. Em janeiro de 1967, foi promulgada uma nova Constituição segundo um molde centralizador. Dois meses depois, foi decretada a LSN, Lei de Segurança Nacional, que permitia repressão a greves e o combate a manifestações contra o Governo. Dois anos depois, essa lei institui a pena de morte, banimento e prisão perpétua. No plano econômico, o Marechal buscou o crescimento econômico com as seguintes medidas:

- Instalou-se o PAEG, Plano de Ação Econômica do Governo: combate à inflação, por meio da diminuição do déficit público a qualquer custo, desvalorização do cruzeiro (moeda vigente), corte nos subsídios e arrocho salarial.

- Criação do Instituto Brasileiro da Reforma Agrária (IBRA) e do Estatuto da Terra, prevendo indenizações com títulos da dívida do governo.

- Indexação da economia, estabelecendo a correção monetária a partir de índices determinados pela equipe econômica do governo.

- Revogação das reformas de base do governo Jango.

- Com assessoria de norte-americanos, controle sobre os salários.

- Extinção da estabilidade empregatícia, com a criação do FGTS (Fundo de Garantia por Tempo de Serviço).

Externamente, o Brasil favoreceu a instalação de multinacionais e negociou empréstimos com o FMI (Fundo Monetário Internacional). O aparente crescimento econômico daria origem nos anos seguintes ao chamado “milagre econômico”.

Considerado um moderado, por ser favorável à volta do poder político às mãos de um civil, Castello Branco foi vencido pela chamada linha dura, e foi obrigado a passar a faixa presidencial para o general, Arthur da Costa e Silva, seu maior adversário. Mas Castello Branco prometia contra-atacar. Ele deixou o Palácio do Planalto em 15 de março de 1967. A revista *Isto É* conta o desabafo do militar moderado a uma amiga, em tom de humor:

Personagem caricata por conta do pescoço curto, quando deixou o Palácio do Planalto Castello Branco disse uma frase à escritora Rachel de Queiroz que traduz exatamente a sua frustração: “O País perdeu um presidente sem pescoço e ganhou um sem cabeça” (Rodrigues, 2006, p. 50).

Quatro meses depois de deixar a Presidência do País, o marechal morreu em um acidente aéreo. Nas vésperas de sua morte, ele anunciou um pronunciamento à Nação sobre o destino do País. Não deu tempo de cumprir a promessa. A fatalidade deu fim à voz e à vida de Castello Branco.

A versão oficial de sua morte durou 39 anos. Em 2006, o procurador da República, Alessandro Wilson Cabral Sales, do Ceará, entrou com uma ação civil contra a União para obter mais detalhes sobre o caso. “As falhas na apuração do acidente permitem a interpretação de que o que houve foi, de fato, a tentativa de acobertar um atentado” (Rodrigues, 2006, p. 46).

Em 18 de julho de 1967, na volta de uma visita à romancista Rachel de Queiroz, de Quixadá (interior do Ceará) para Fortaleza, o avião que levava o marechal foi atingido na cauda por um caça militar T-33. O caça militar pertencia à esquadrilha da fumaça. Ele conseguiu voltar à sua base e pousar com ínfimos problemas. O bimotor com o marechal caiu de uma altura de 450 metros. O único sobrevivente dos sete tripulantes a bordo, comandante Emílio Celso Chagas, era o co-piloto do bimotor. Ele tinha 20 anos à época e estava ao lado de seu pai que pilotava o avião. Em entrevista à revista Isto É (RODRIGUES, 2006, p. 46), ele afirma: “Os militares construíram uma mentira. Esse caso tem de ser esclarecido. Ainda é possível”. O co-piloto lembra do momento de pânico: “O marechal gritou: ‘comandante, pelo amor de Deus, faça alguma coisa.’ Foi muito rápido, o avião entrou em parafuso”.

O documento sobre o caso, produzido pelo Serviço de Investigação e Prevenção de Acidentes Aeronáuticos, concluído em 21 de novembro de 1967, nunca veio ao público. As apurações repletas de falhas, contradições e conclusões superficiais fizeram com que o procurador da República reabrisse o caso.

Marechal Castello Branco deixou um casal de filhos, um apartamento no Rio de Janeiro e uma perua Rural Willys bastante rodada.

1.3.2 Costa e Silva (1967-1969)

O Governo de Marechal Arthur Costa e Silva, eleito indiretamente pelo Congresso Nacional, atingiu o auge da repressão com a edição do AI-5. Todas as manifestações de oposição passaram a ser ilegais e, portanto, sujeitas à punição. O País assistiu a prisões, torturas e desaparecimentos de pessoas, tudo sem qualquer explicação. Desenvolve-se, então, uma luta armada contra o governo: assaltos a bancos, seqüestros e demais formas de combate

à ditadura. O regime não dá trégua e intensifica a repressão com a criação dos Centros de Operações de Defesa Interna (CODI), Departamentos de Operações Internas (DOI), atuando junto com a Oban (Operações Bandeirantes). Usavam-se todos os meios para pôr fim à ameaça guerrilheira: tortura a crianças e estupro da esposa na frente do marido foram documentados.

No plano educacional, a influência dos Estados Unidos é verificada na reformulação dos ensinos superiores e de 1º e 2º graus. A participação privada na educação era cada vez maior. Enquanto isso, “Costa e Silva se orgulhava de só ler palavras cruzadas”, conta Elio Gaspari (2002, p. 139).

A imprensa trabalhava sob vigilância do governo. A censura também acompanhou o meio artístico-cultural:

Sem dúvida, em meio à efervescência do período pré-68, o Cinema Novo colocou-se como a vanguarda estética e ideológica da produção cultural: pensando o cinema enquanto linguagem e forma de conhecimento da realidade brasileira e equacionando politicamente o campo das relações econômicas que determina a produção cinematográfica, o movimento pôde definir um projeto político-cultural avançado, constituindo-se, como diria Paulo Emílio (Salles Gomes, crítico de cinema), numa bandeira indiscutivelmente revolucionária que ainda não encontrou sua revolução (Miranda, s.d., p. 44).

Em contrapartida, a propaganda oficial exaltava o Estado e a revolução. O caráter ufanista evidenciava-se em lemas como: “Brasil, ame-o ou deixe-o” e “Ninguém segura este País”.

1.3.3 Junta Militar (agosto a outubro de 1969)

O presidente Costa e Silva precisou afastar-se do governo em agosto de 1969 por motivo de doença. Temendo que o cargo fosse assumido por um civil, o vice-presidente Pedro Aleixo, o comando das forças armadas logo formou uma Junta Militar para ocupar o posto. Durante dois meses, a Presidência da República foi exercida por um ministro da Marinha, um da Aeronáutica e um do Exército.

A Junta Militar outorgou a Emenda Constitucional nº 1, permitindo ao presidente da República o fechamento do Congresso, cassação de mandatos e suspensão dos direitos políticos. O Executivo poderia legislar em matérias políticas, tributárias, eleitorais e econômicas.

1.3.4 Médici (1969-1974)

O período Médici foi o mais repressor do regime militar. Praticamente não havia mais oposição ao governo. As realizações da ditadura eram amplamente divulgadas em propagandas positivas. De fato, de 1967 a 1973 (período do “milagre brasileiro”), o Brasil cresceu economicamente. As estatísticas confirmavam a diminuição da taxa de inflação, a expansão do produto interno bruto e o crescimento das exportações, sobretudo de produtos industrializados. Mas a riqueza gerada pelo “milagre econômico” não era distribuída. O País estava bem, mas o povo estava mal. E, nos estádios de futebol, Médici assistia às partidas “com um radinho de pilha no ouvido e um cigarro na boca” (Gaspari, 2002, p. 139).

O milagre apoiou-se em três pilares:

1. Atuação do Estado centralizando decisões econômicas: o governo planejava ações e investia principalmente nas indústrias de base e infra-estrutura. Ex.: Eletrobrás, Zona Franca de Manaus, Telebrás. Em contrapartida, o arrocho salarial mantinha a economia sob controle, garantindo a lucratividade do capital empregado. Com trabalhadores e salários sob o domínio estatal, o Brasil tornava-se o paraíso dos capitalistas. Assim, a instalação de multinacionais foi amplamente facilitada. No entanto, o País sofreu com o custo social dessas medidas.

2. Ação do capital nacional: as empresas nacionais se expandiram, incentivadas por investimentos estatais. Por outro lado, o achatamento salarial e a subjugação do movimento sindical tornavam os pobres cada vez mais pobres e os ricos cada vez mais ricos.

3. Ação do capital estrangeiro: houve um avanço das multinacionais, e a disponibilidade de créditos internacionais facilitou empréstimos e, conseqüentemente, o endividamento externo.

Os números apontaram crescimento da economia, mas a desigualdade social também cresceu. A justificativa do ministro da Fazenda e do Planejamento, Delfim Neto, era de que o bolo precisava crescer primeiro para depois ser repartido.

Em 1973, a alta repentina no preço do petróleo provoca uma crise internacional, afetando diretamente o Brasil. Abalou-se a estrutura do País. A oposição se mobilizou, e a repressão deu uma pequena trégua.

1.3.5 Ernesto Geisel (1974-1979)

Em meio à crise econômica, Geisel assume a Presidência do Brasil, indicado pelos militares. “Quando assumiu, havia uma ditadura sem ditador. No fim de seu governo, havia um ditador sem ditadura”, analisa Elio Gaspari (2002, p. 35).

O quadro era de baixos salários, aumento da dívida externa e retorno da inflação. Mas o general retoma a política de investimentos e incentiva a construção da Usina de Itaipu, organiza o Proalcool e inicia o programa de construção de usinas nucleares. Ainda assim, o agravamento da crise econômica mobilizou a sociedade. A repressão imposta pelo regime é alvo de contestações e protestos. Os movimentos estudantil e sindical ressurgem com mais força.

Apesar da sinalização de abertura, o governo não descarta a repressão. Em 1975, o jornalista Vladimir Herzog morre nas dependências do DOI-CODI, em São Paulo. Poucos meses depois, o operário Manuel Fiel Filho também morre no mesmo local. Em ambos os casos, o governo alegou suicídio, apesar das provas de tortura. O presidente restringiu-se a substituir o comandante do II Exército, onde ocorreram as mortes. No entanto, a responsabilidade pelos assassinatos jamais foi apurada.

O governo Geisel representou um recuo em direção ao endurecimento para evitar a escalada da oposição. Foram extintos o AI-5 e a censura prévia. Entretanto, para não perder o controle da situação, foram lançadas algumas medidas:

1. Lei Falcão, 1976: restringia a propaganda político-eleitoral na mídia. Proibia-se o debate entre candidatos e a difusão de idéias oposicionistas. A divulgação dos candidatos seria apenas por meio de foto, nome e currículo.

2. Pacote de Abril, 1977: cancelamento das eleições diretas para governadores, que seriam realizadas em 1978; ampliação do mandato presidencial para seis anos; criação do senador biônico, indicado pelo governo.

Geisel e o general Golbery do Couto e Silva, chefe do gabinete civil, ajudaram a planejar o golpe de 1964. Dez anos depois, chegaram ao poder com a intenção de desmontar a ditadura. Elio Gaspari (2002, p. 41) resume: “Para quem quiser cortar caminho na busca do motivo por que Geisel e Golbery desmontaram a ditadura, a resposta é simples: porque o regime militar, outorgando-se o monopólio da ordem, era uma grande bagunça”.

Outra mudança de comportamento foi em relação à tortura. Ernesto Geisel foi o único general a defendê-la. Também foi ele quem acabou com essa prática.

1.3.5.1 Greves

A mobilização popular ganhou força com as greves de 1978, 1979 e 1980, no ABC Paulista. Em 1978, os operários da Scania, em São Bernardo do Campo-SP, não se limitaram à reivindicação salarial, mas abraçaram a luta pela democracia no Brasil. No ano seguinte, foi realizado o primeiro ato organizado pelos trabalhadores do ABC, exigindo anistia ampla, geral e irrestrita a todos os exilados e perseguidos por militares. “Foi a primeira manifestação de massas da classe operária, desde 1964, na forma de greve fora das fábricas, com piquetes, por tempo determinado e com realização de grandes assembléias”, avalia o

sindicato dos metalúrgicos (Grammont, 1998)⁶. O general João Batista Figueiredo tinha acabado de assumir a Presidência da República.

A paralisação de 1979 derrubou a proibição ao direito de greve e impulsionou ações em outras cidades e estados. Há dez anos não se via uma paralisação com tamanha proporção.

A ditadura respondeu à manifestação intervindo em sindicatos, infiltrando espões no ABC e mobilizando helicópteros do Exército, brucutus, tropas de choque, além do espancamento de milhares de trabalhadores. Enquanto isso, a imprensa garantia os interesses dos militares e empresários:

Censuraram a imprensa e a poderosa Rede Globo abriu espaço para Mário Garnero, diretor da Volks, no Jornal Nacional, para que só ele falasse. Contra a sua vontade, a repórter que foi entrevistá-lo negou-se a aparecer na tela e foi mais longe, tirou de seus dedos os anéis para “nunca” ser identificada com aquela trapaça (Grammont, 1998)⁷.

As paralisações iniciadas em 1978 motivaram a luta política para assumir o poder. O operário que liderou o combate à ditadura, Luiz Inácio Lula da Silva, fundou um partido para representar a classe: o PT – Partido dos Trabalhadores. Em 2002 e 2006, elegeu-se presidente da República pelo voto direto, sob a legenda do partido que criou.

1.3.6 João Batista Figueiredo (1979-1985)

⁶ Disponível em <<http://www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article.php?storyid=2505>>. Acesso em 9 fev. 2007.

⁷ Disponível em <<http://www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article.php?storyid=2505>>. Acesso em 9 fev. 2007.

O general Figueiredo assumiu a Presidência do País prometendo dar seqüência ao programa de distensão, iniciado por Geisel. Figueiredo inaugura um governo carregado de agitações sociais, sindicais e políticas. Começava a abertura.

O reajuste dos salários abaixo da inflação torna-se um fato reconhecido até pelo Ggoverno. Ao longo do Regime Militar, verifica-se o recrudescimento do poder aquisitivo da classe trabalhadora. Apesar da repressão, as greves se alastram pelo País, principalmente no ABC Paulista.

Nos últimos anos de ditadura, as produções cinematográficas documentais eram engajadas nas lutas dos movimentos sociais, reprimidos com muita violência no apogeu do regime militar. Destacam-se muitas produções ligadas ao movimento operário em São Paulo⁸. A imagem e a voz do povo alcançaram as telas de cinema. A esquerda manifestava-se por meio da arte.

Em 1981, cinco mil delegados sindicais de várias partes do País se reúnem com mil representantes das áreas rurais numa Conferência das Classes Trabalhadoras. O movimento deu origem à CUT, Central Única dos Trabalhadores, formalizada em 1983.

Nesse mesmo ano, o Congresso Nacional toma uma atitude inédita, desde o AI-5 de 1968: rejeita um decreto governamental que pretendia penalizar ainda mais o trabalhador em relação à legislação salarial.

⁸ *Os Queixadas* (1978) de Rogério Correia; *Greve e Trabalhadores Presente!* (1979) de João Batista de Andrade; *Greve de Março* (1979), produção coletiva com Renato Tapajós à frente; *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1979) de Sérgio Toledo e Roberto Gervitz; *Linha de Montagem* (1982) de Renato Tapajós; *ABC da Greve* (1979-1990) de Leon Hirszman.

1.3.6.1 Anistia e reforma partidária

Em agosto de 1979, foi aprovada a Lei da Anistia. A princípio, não foi ampla e irrestrita como prometido, mas já era um passo em direção à democracia.

No mesmo ano, a reforma partidária retoma o pluripartidarismo. A crise econômica e perda do poder aquisitivo da classe trabalhadora fortaleciam o avanço da oposição, concentrada no MDB. A permissão para o surgimento de novos partidos seria uma estratégia governamental para desmembrar a oposição. Com a reforma político-partidária, surgiram os seguintes partidos:

- PDS – Partido Democrático Social: composto, em sua maioria, por ex-integrantes da Arena, tornando-se o partido da situação.

- PMDB – Partido do Movimento Democrático Brasileiro: sucessor do MDB, liderado por Ulysses Guimarães. De acordo com a reforma, toda sigla partidária deveria começar a letra “P”.

- PTB – Partido Trabalhista Brasileiro: buscava identificação com o trabalhismo de Getúlio Vargas.

- PDT – Partido Democrático Trabalhista: criado por Leonel Brizola após perder a sigla do PTB na justiça para Ivete Vargas.

- PT – Partido dos Trabalhadores: criado pela militância sindical liderada por Luís Inácio Lula da Silva com o apoio de intelectuais de esquerda. A tendência era socialista.

- PP – Partido Popular: formado pelos mineiros Tancredo Neves e Magalhães Pinto. A existência foi curta. O destino foi a união ao PMDB.

Após 18 anos sem eleição direta para o poder executivo estadual, em 15 de novembro de 1982, o País elegeu diretamente não só governadores, mas também prefeitos, vereadores, senadores, deputados estaduais e federais. Somente as capitais e os municípios considerados áreas de segurança nacional não puderam eleger seus prefeitos.

Para conter as oposições, o governo manteve a Lei Falcão e proibiu as coligações partidárias. Não era permitido aos eleitores votar em candidatos de partidos diferentes. Ainda assim, a oposição ficou com a maioria das cadeiras na Câmara dos Deputados e venceu as eleições nos estados mais importantes do Brasil.

A extrema direita reagiu ao crescimento da oposição e procurou retomar o endurecimento político com atos terroristas. Um exemplo são as duas explosões no Riocentro, centro de convenções, onde o cantor Alceu Valença se apresentava em comemoração ao Dia do Trabalhador, em 1981. Uma das bombas explodiu antes do esperado, no colo de um sargento que estava dentro de um automóvel.

1.3.6.2 Campanha pelas Diretas-Já!

Segundo a legislação vigente, o presidente da República era eleito por um Colégio Eleitoral, constituído por deputados federais, senadores e seis representantes indicados pelas Assembléias Legislativas Estaduais. Esse processo criado pelos militares legalizava o voto indireto para a Presidência da República.

Como era o governo que indicava o senador (biônico) para cada Estado e ainda indicava os representantes estaduais no Colégio Eleitoral, a maioria dos votantes acabou sendo do PDS, partido da situação. Em oposição, o deputado Dante de Oliveira (PMDB-MT) apresentou um projeto de Emenda Constitucional ao Congresso, propondo eleições diretas

para a Presidência da República. A iniciativa ganhou o apoio popular e iniciou-se a Campanha pelas Diretas-Já! Comícios gigantescos a favor das eleições diretas foram realizados nas principais cidades do País.

Antes da votação do projeto Dante de Oliveira, o governo apresentou uma proposta para adiar as eleições diretas para 1988. A Rede Globo, que se mostrava omissa diante até dos grandes comícios, passou a informar sobre as manifestações pelas Diretas-Já! A presença de Tancredo Neves nos palanques era constante.

Em 25 de abril de 1984, foi votada a Emenda Dante de Oliveira. Apesar do clamor do povo brasileiro, deputados e senadores rejeitaram a Emenda. A aprovação dependia de 2/3 dos 478 votos do Congresso Nacional. Dos 319 votos necessários, 298 foram favoráveis à Emenda, 65 contra, 3 se abstiveram e 112 não compareceram ao plenário para votar.

Com a derrota, a oposição se articulou para propor uma candidatura que fosse vitoriosa no Colégio Eleitoral pelo voto indireto, em 1985. Tancredo Neves era o candidato do PMDB. O político mineiro teve a adesão dos partidos de oposição e dissidentes do PDS, insatisfeitos com o governo, que formaram a Frente Liberal, mais tarde PFL. Apoiado pelo governo federal, Paulo Maluf venceu a convenção do PDS para disputar a Presidência, mas perdeu a eleição no Colégio Eleitoral. Foram 480 votos contra 180. Tancredo Neves era o primeiro presidente civil após o golpe de 1964. Iniciava-se a transição para a democracia.

1.3.6.3 Abertura política

Apesar de ter sido eleito de acordo com as normas impostas pelo Regime Militar, o próprio Tancredo Neves afirmava que se iniciava a Nova República. Ele assumiu o poder

com a economia brasileira em crise: recessão, escalada inflacionária, alto custo de vida, estagnação do PIB e dívida externa a cerca de 100 bilhões de dólares.

A posse do novo presidente seria em 15 de março de 1985, mas um dia antes, ele foi internado para uma cirurgia de emergência. Em 21 de abril do mesmo ano, Tancredo Neves morreu.

1.3.7 José Sarney (1985-1990)

José Ribamar da Costa, político maranhense conhecido como José Sarney, era o vice-presidente, ao lado de Tancredo. Durante o Regime Militar, fazia parte da Arena, sendo eleito governador e senador. Filiou-se ao PDS e renunciou à Presidência do partido em 1984, quando passou para o PMDB.

Com a morte do presidente, Sarney assumiu a Presidência. O processo de redemocratização do País se acelerou com algumas medidas, tais como:

- o Congresso Nacional volta a legislar livremente;
- foram suspensas as cassações das lideranças sindicais;
- foi liberada a criação de partidos políticos;
- legalização do PCB, partido clandestino desde o governo Dutra;
- os analfabetos passaram a ter direito ao voto;
- eleição direta para presidente da República, prefeitos das capitais e municípios considerados da segurança nacional.

1.3.7.1 Constituição de 1988

No processo de redemocratização, a nova ordem política era um novo contexto constitucional. Em 1986, o Congresso Nacional foi renovado, assumindo a função de uma Assembléia Constituinte, cujo presidente era o deputado Ulisses Guimarães (PMDB).

Foram 18 meses de trabalho para a elaboração da nova Constituição Brasileira. Dentre os congressistas, houve predominância de um grupo denominado Centrão, composto por representantes de vários partidos políticos, apoiado pelo Poder Executivo. As tendências do grupo eram conservadoras como, por exemplo, restrições à reforma agrária e redução do mandato do presidente Sarney de seis para cinco anos, conforme desejo do Planalto.

Em 5 de outubro de 1988, a Constituição Brasileira é promulgada. Seus dispositivos principais são:

- direito à liberdade de pensamento, expressão e organização;
- ampliação dos direitos trabalhistas: jornada semanal de trabalho de 44 horas, instituição da licença paternidade, equiparação de direitos entre trabalhadores rurais e urbanos, além de assegurar o direito de greve;
- manutenção da República Federativa, com o presidencialismo. No entanto, o Poder Executivo foi limitado em detrimento de mais poderes ao Legislativo e Judiciário. Foram extintos os decretos-leis, substituídos pelas chamadas medidas provisórias, que permitia ao presidente decretar leis. Porém se essas medidas não fossem aprovadas pelo Congresso no prazo de 30 dias, seriam consideradas nulas;
- extinção da censura aos meios de comunicação;

- eleição em dois turnos para presidente, governadores e prefeitos de cidades com mais de 200 mil habitantes;

- limite de 12% ao ano para a cobrança de juros;

- definição de terra improdutiva para a efetivação da reforma agrária.

A Constituição de 88 também previu um plebiscito para 1993 sobre a forma (república ou monarquia) e sistema (presidencialismo ou parlamentarismo) de governo. Venceu as propostas de república e presidencialismo.

1.4 ECONOMIA: DA DITADURA À DEMOCRACIA

Durante o regime militar, a economia brasileira tornou-se cada vez mais dependente do sistema financeiro internacional. A maioria dos setores produtivos do País sofria influência estrangeira.

A política salarial passou por um arrocho, facilitada por uma legislação rígida e pelo controle dos movimentos sindicais. A brutal concentração de renda promovida principalmente pelo “milagre brasileiro”, fez com que o período de 1964 a 1985 deixasse os ricos cada vez mais ricos e os pobres cada vez mais pobres.

O Brasil amargou uma crise econômico-financeira com o endividamento externo, desde a crise de 1973, que teve sua principal marca a alta do petróleo. O PIB chegou a desacelerar tanto que atingiu a marca negativa.

Na abertura política, Sarney e sua equipe assumiram o governo de um país com alto custo de vida, desemprego, alta inflação e redução de investimentos, dentre outros.

1.3.1 Plano Cruzado

Em 28 de fevereiro de 1986, foi decretado o Plano Cruzado, que cortou os três zeros da antiga moeda, o cruzeiro. Paralela a essa medida de choque, o governo adotou outros procedimentos heterodoxos no combate à inflação e retomada do crescimento econômico: congelamento de preços e salários, extinção da correção monetária e estabelecimento do seguro-desemprego.

As consequências imediatas foram: aumento do consumo e emprego e redução da taxa de inflação. Mas no final de 1986, surgiram as primeiras dificuldades: os empresários começaram a modificar produtos, embalagens, marcas e tudo mais que podiam para praticar o ágio. Paralelo a isso, muitas mercadorias também sumiam das prateleiras.

Com a reeleição do PMDB, o governo decretou o Plano Cruzado II, que autorizou o aumento de combustíveis, remédios, alimentos, tarifas públicas, etc. Na política internacional, a negociação da dívida externa com o FMI não indicava a melhora da economia brasileira. A imposição de um rigoroso controle das finanças obrigava o País a conter gastos públicos e a elevar a receita. O aumento dos salários também era restrito. Ou seja, as determinações do Fundo Monetário Internacional são de caráter recessivo. Em compensação, sem a ajuda do FMI, o Brasil ficaria impossibilitado de negociar a dívida com os demais agentes do sistema financeiro internacional.

Em abril de 1987, o ministro da Fazenda, Dílson Funaro, é substituído por Bresser Pereira. O Plano Bresser, anunciado para reverter o fracasso do Plano Cruzado, não impediu o crescimento da inflação. Em 1989 é a vez de Maílson da Nóbrega assumir a direção da economia do País e adotar o Plano Verão com o mesmo objetivo: combater a inflação. Para tanto, alterou-se a moeda, que passou a se chamar cruzado novo. No entanto, a inflação e o

custo de vida cresciam. Vivia-se na onda da especulação financeira. Em 1989, a inflação anual chegou à marca de 1.764,87%.

O saldo socioeconômico do governo Sarney deixou a desejar: o Brasil não pagava juros da dívida externa (moratória), aumentou-se o *deficit* público e o arrocho salarial. A situação era de poucos ganhando muito e muitos ganhando pouco. A reação do movimento sindical, articulado desde Figueiredo, foi um estímulo à classe trabalhadora. Ocorreram muitas greves. Em 1988, explodiu uma paralisação na CSN, Companhia Siderúrgica Nacional, em Volta Redonda, no Rio de Janeiro. O governo reagiu, enviando tropas do Exército. Três metalúrgicos foram mortos durante a ocupação da empresa. A repercussão negativa do episódio refletiu-se nas eleições de 1989.

CAPÍTULO II

A NARRATIVA DOCUMENTAL

2.1 TEORIA REALISTA

O cinema surgiu documental. Os filmes dos irmãos Lumière são os primeiros exemplos dessa estética. Essas obras cinematográficas são o registro puro e simples da realidade, de situações e personagens cotidianos da vida humana. Os próprios inventores do cinema não viam outra função para ele. Filmes como *Partie des cartes / Partie d'écarté* (A partida de cartas), França, 1895; *La sortie des usines* (A saída dos operários da fábrica), França, 1895; e *L'arrivée d'un train en gare* (A chegada do trem à estação), França, 1895, todos dos irmãos Lumière, são pequenos documentários feitos com a câmera parada, mas que, no entanto, já indicam uma linguagem que se desenvolverá depois. Este último tornou-se a expressão máxima do que se chamou impressão de realidade, uma das características do cinema, entre os modos de representação. Fala-se que a impressão de aproximação do trem causada pela imagem em movimento, o que o público ainda não conhecia, teria causado pavor aos primeiros espectadores do filme, que saíram correndo com medo do trem que ia em direção a eles.

Os principais movimentos ligados à teoria realista do cinema apareceram com o documentarismo e, em geral, se opunham ao cinema de entretenimento. Nos Estados Unidos, seu maior expoente foi Robert Flaherty que, na verdade, fazia uma representação da realidade.

Conta-se que seu primeiro filme, elogiado pelos teóricos realistas – *Nanook of the North* (Nanook, o esquimó), EUA, 1923 – nasceu de uma viagem em que ele registrou em imagem o cotidiano dos esquimós e depois perdeu o filme. Flaherty decidiu, então, voltar à região e solicitou aos seus moradores que representassem a sua realidade para que ele pudesse refazer o material que tinha perdido. Posteriormente, a representação da realidade passou a ser um estilo.

2.1.1 Documentarismo inglês (1898-1972)

Cinco anos depois de *Nanook*, surge, na Inglaterra, o Movimento Inglês do Documentário, e seu criador é o escocês John Grierson. Ele usou o termo “documentário” pela primeira vez num artigo para o jornal New York Sun, em fevereiro de 1926, em que comentava o filme *Moana*, de Robert Flaherty. A terminologia tem origem francesa na palavra “documentaire” com o qual eram designados os filmes de viagem. Grierson escreveu: “Sendo um relato visual da vida cotidiana dos jovens polinésios tem valor documental”⁹. Posteriormente, ele definiu esse tipo de filme como “De tratamento criativo da atualidade” (Bernardet; Ramos, 1988. p. 38). Sendo assim, desde os primórdios, admitia-se a idéia de uma realidade produzida e não tal qual ela é. Nos próximos 20 anos, essas definições do cinema documentário vão designar os filmes de comentário social¹⁰.

⁹ Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/grierson.htm>>. Acesso em 1 mar. 2006.

¹⁰ Alguns clássicos da Escola Inglesa de Documentário:

1929 - *Drifters* - John Grierson

1933 - *Industrial Britain* - Robert Flaherty

1934/35 - *Man of Aran* - Robert Flaherty

1934/35 - *The Face of Britain* - Paul Rotha

1936 - *Coal Face* - Alberto Cavalcanti

Durante seus anos de formação nos Estados Unidos, John Grierson foi influenciado por Walter Lippmann, autor do livro “*Public Opinion*”. O escritor dizia que o apoio da opinião pública seria fundamental para a realização das democracias após a Primeira Grande Guerra. Para tanto, seria inevitável criar máquinas de propaganda para se fabricar um consenso social. Grierson percebe que essa máquina ideológica chamava-se cinema.

Grierson estudou filosofia na Universidade de Glasgow e recebeu uma bolsa para estudar os mecanismos de funcionamento da opinião pública nos Estados Unidos. Ao voltar para a Inglaterra, percebeu que seu país rendeu-se a mecanismos ideológicos alheios, pois constata que 95% dos filmes exibidos na Grã-Bretanha eram americanos. Era necessário ir contra a aculturação hollywoodiana, fazer um cinema que falasse da Inglaterra para os ingleses, com a força persuasória da propaganda. Os filmes deveriam estar a serviço das melhores iniciativas sociais do governo na reforma habitacional, na universalização da educação, nas políticas de saúde pública. John Grierson, então, convenceu o governo a criar uma unidade de produção de filmes de propaganda. Tornou-se produtor e formou um grupo que, depois da Guerra, seria referência no cinema inglês. Com essa nova proposta, chamou Flaherty, quem o inspirou na linguagem documental. Também convidou o brasileiro Alberto Cavalcanti que, saindo da *avant-garde* francesa, interessou-se pela oportunidade de pesquisar o desenvolvimento do som no cinema. Carioca, formado em Arquitetura na Suíça, Cavalcanti¹¹ foi o primeiro grande cineasta brasileiro a fazer sucesso no exterior. Trabalhou como cenógrafo em Paris, onde iniciou sua carreira. Seus primeiros filmes datam de 1926, mas o grande sucesso viria anos depois, com a mudança para a Inglaterra.

1936 - Night Mail - Basil Wright e Harry Watt
1937 - We live in two Worlds - Alberto Cavalcanti
1938 - North Sea - Harry Watt

¹¹ Seus filmes mais famosos foram "Yellow Caesar", de 1941, uma ironia ao ditador Mussolini; "Went the Day Well?" ("48 Horas"), de 1942, e "The Life and Adventures of Nicholas Nickleby", de 46, baseado no conto de Charles Dickens.

Naquele País, os documentaristas faziam filmes com a intenção de melhorar a vida de quem vivia mal. Sob a direção do escocês John Grierson, o documentarismo inglês buscava, além da manutenção da noção de Império Britânico, a formação da cidadania.

Grierson e seus discípulos procuravam, longe da técnica simplista e afirmativa da propaganda, dramatizar documentos da realidade de seu tempo a fim de provocar nos cidadãos a tomada de consciência dos problemas humanos modernos (Gomes, 1981, p. 309).

Com Grierson, o cinema de não ficção passa a ser a voz dos destituídos, miseráveis, doentes, desempregados, sofredores, famintos, sedentos e tristes. A vítima era a regra, a base do documentarismo inglês. “Essa é a grande maldição do documentário: sua vontade de dar lições, de ser didático”, afirma João Moreira Salles¹².

Grierson inventou a fórmula da narração em *off* dotada de autoridade da voz em que o espectador pode confiar, mas insuficiente para fabricar consensos. Sua linha de trabalho era produzir documentários que procurassem formar a consciência dos problemas modernos, acima da estética. Seu interesse era a educação dos cidadãos. Sua relação com a educação era tão intensa que foi nomeado chefe do departamento de comunicação de massas da Unesco, quando de sua criação. Ele orgulhava-se de seus filmes por não serem destinados a entreter o público.

O cinema de John Grierson não ensina, doutrina o espectador.

¹² Disponível em: <http://www.itsalltrue.com.br/2001/iat2001_imprensa_07.htm>. Acesso em 1 mar. 2006.

2.1.2 Cinema-olho

Na Rússia, o cinema realista é idealizado pelo polonês Denis Arkad'evic Kaufman, cujo pseudônimo é Dziga Vertov¹³. Juntamente com o irmão, Mikhail Kaufman, e a esposa, Elisaveta Svilova, criou o grupo Kino-Glaz (em inglês Cinema-Eye) para promover a idéia de que uma câmera de cinema seria melhor que o olho humano para captar e organizar a realidade de forma imparcial. O “cinema-olho” pretendia competir com os principais formalistas¹⁴ de seu país, Eisenstein e Pudovkin.

O grupo defendia o documentário em detrimento do cinema de ficção, alegando que este último era um retrocesso no modo de fazer filme. Para eles, o cinema-drama tinha que acabar. Os *kinoks*, como se autodenominaram, queriam ser assim chamados para se diferenciarem dos cineastas.

Vertov defende a saída dos estúdios, o trabalho ao ar livre. O cine-olho propõe a orquestração do mundo com seu ritmo próprio por meio da alternância das imagens pela montagem. O *Kinokismo* organiza os movimentos dos objetos no espaço imprimindo um conjunto artístico rítmico. O cine-olho move-se no tempo e espaço, registrando impressões de modo totalmente diferente do olho humano. “Por ‘cine-olho’ entenda-se ‘o que o olho não vê’” (Xavier, 1983, p. 261). Trata-se de uma montagem ininterrupta dividida em três fases: plano temático por meio da seleção de dados importantes, plano de filmagem e montagem central pela associação dos trechos filmados. Nessa última fase, os pedaços-imagens são dispostos em ordem rítmica, coincidindo o encadeamento de sentido e visual.

¹³ *Diziga* vêm da onomatopéia de girar a manivela de uma câmera; já *Vertov* é uma derivação do verbo girar (ou fazer rodar), em russo.

¹⁴ “Basicamente uma teoria da linguagem poética, o formalismo russo estabelece toda uma teoria da atividade humana” (Andrew, 1989, p. 74).

O filme *Cheloveks Kinoapparatom* (Um homem com uma câmera), URSS, 1928, Dziga Vertov, apresenta situações absolutamente cotidianas, porém enriquecidas com a montagem e a música. Um outro filme, seis décadas depois – *Powaqqatsi* (Powaqqatsi), EUA, 1988, Godfrey Reggio – tem uma narrativa bastante próxima de *Um homem com uma câmera*, propondo-se a mostrar a realidade de uma parte do mundo. São exemplos de um cinema que tem como tema central a realidade, mas a apresenta com uma visão pessoal do cineasta e utiliza amplamente as possibilidades técnicas do cinema.

Quando Stalin passou a se interessar mais pelo que era produzido nos cinemas russos de ficção, Vertov¹⁵ finalizou seu trabalho. Ele suspendeu as pesquisas e a corrente ideológica que vinha realizando nos últimos 20 anos. Mas o tempo não o condenou ao esquecimento. Nos anos 60, Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin reacenderam a memória e os preceitos de Vertov ao criarem um movimento que privilegiava o cinema-verdade.

Desde o começo, a teoria realista está diretamente ligada à função social da arte. Os cineastas realistas proclamavam que a função do cinema é o registro da realidade e que deve ser construído a partir das necessidades técnicas aliadas às necessidades narrativas. Nenhum deles, no entanto, construiu uma teoria a respeito.

¹⁵ Filmografia:

1918 - *Kinonedelia* - série
 1919 - *O Aniversário da Revolução*
 1920 - *A Batalha de Tsaritsin*
 1922/25 - *Kinopravda* - série
 1926 - *A Sexta Parte do Mundo*
 1927/28 - *O Décimo Primeiro Ano*
 1929 - *O homem da câmera*
 1934 - *Três cânticos para Lenin (1)*
 1937 - *Canção de ninar*
 1938 - *Três heroínas*
 1941/44 - Filmes reportagens rodados num refúgio na Ásia Central
 1947 - *O Juramento dos Jovens*
 1947/53 - noticiário de atualidades *Novidades do dia* - série

A teoria realista constituída enquanto tal só vai surgir a partir da década de 1930. Seus principais teóricos são o crítico francês André Bazin e o jornalista alemão Siegfried Kracauer. Para eles, o cinema realista tem compromisso com a realidade, sempre em harmonia com a humanidade.

2.2 TEÓRICOS

2.2.1 André Bazin

É o criador do *Cahiers du cinema*, importante publicação de crítica de cinema. Para Bazin (1991, p. 142), o cinema é dependente da realidade. “O cinema é antes de tudo a arte do real, porque registra a espacialidade dos objetos e o espaço por eles ocupado [...]. É um realismo físico que não leva em conta o espectador.”

Assim como o teórico Siegrified Kracauer, Bazin acha que o desenho impresso pela realidade no celulóide constitui a matéria-prima do cinema, por ser originado da realidade que espelha e ser instantaneamente compreensível.

Bazin faz referência ao trabalho de Jean Renoir, que recusa o uso de técnicas de estúdio em seus filmes. Renoir realiza sua arte a partir de sua percepção da realidade, sem transformá-la. Ele vai além dos recursos proporcionados pela montagem e descobre uma forma de contar sua história sem fragmentar o mundo ou perturbar sua unidade natural.

Já o Neo-Realismo italiano sabe usar a montagem favorecendo a imagem. Um estilo realista de montagem é aquele que permite observar um evento se desenvolvendo em um espaço integral, sem cortes ou montagem.

O propósito do cinema realista de Bazin é fazer o homem enxergar a realidade sem impor-lhe um significado, simplesmente como ela é.

2.2.2 Siegrifried Kracauer

Jornalista alemão, ele demonstra a prioridade que o conteúdo do cinema tem sobre a forma.

Para Kracauer, “Toda arte é uma batalha entre forma e conteúdo”, assim, “O cinema é a primeira ‘arte’ em que o conteúdo tem uma vantagem inicial nessa batalha” (Andrew, 1989, p. 118). Isso justifica o desenvolvimento de uma teoria que ele chama de estética material.

Consciente dos limites e diferentes possibilidades de registro por parte da câmera, Kracauer concorda que o cineasta deve penetrar essa realidade para melhor expressá-la. Ele parece mesmo achar indispensável que o cineasta penetre na realidade. Sua posição em relação ao documentário é curiosa, pois ele rejeita o registro puro e simples que se espera desse gênero de filme. Ele diz que os documentários “Não exibem tensão, não podem ir além de si mesmos. O realismo radical tem uma limitação de campo. Confinado à descrição do ambiente, não capta aspectos da realidade visível que apenas o envolvimento pessoal vai captar” (*Ibidem*, p. 125).

Na busca da abordagem cinematográfica, Kracauer introduz um outro conceito sobre o enredo, considerado por ele a forma como o cinema melhor se desenvolve. Como o enredo parece contraditório com o registro da natureza, Kracauer cunha o conceito de enredo encontrado:

Quando você olha por tempo suficientemente longo para a superfície de um rio ou lago, vai detectar na água determinados padrões que podem ter sido produzidos por uma brisa ou redemoinho. Os enredos encontrados são da natureza de tais padrões. Descobertos em vez de inventados, são inseparáveis de filmes com intenções documentais (*Ibidem*, p. 127).

Dentre os exemplos de enredos encontrados, ele cita os filmes do início do Neo-Realismo italiano, como *Paisá* (Paisá), Itália, 1946, Roberto Rossellini; *La terra trema* (A terra treme), Itália, 1947, Luchino Visconti; e *Ladri di biciclette* (Ladrões de bicicleta), Itália, 1948, Vittorio de Sica.

2.3 CARACTERÍSTICAS DA NARRATIVA DOCUMENTAL

O documentário parece manter-se como um gênero fundamental ao Realismo no cinema. Ele propõe-se a falar de fatos verídicos. A questão é como falar. Mesmo no início do cinema, muito antes das trucagens de hoje, que tornaram a realidade totalmente manipulável do ponto de vista da imagem, o modo de se falar de um fato real já estava colocado como uma questão importante. Nesse momento, chega-se a outro conceito, o de ética, que deve estar presente em todas as manifestações humanas. Se as possibilidades técnicas do cinema são amplas, o documentarista pode e deve lançar mão das que achar interessantes ao seu trabalho,

sabendo das conseqüências estéticas e de conteúdo das opções que fizer. O que ele não pode é anunciar como realidade pura aquilo que transformou.

No entanto, um tema realista pode ser apresentado de uma maneira bastante pessoal, enquanto um filme de ficção pode se valer de imagens de situações reais para contar uma história inventada.

No cinema, a subjetividade do diretor oferece uma imagem artística da realidade. Não sendo o documentário uma reprodução do real isenta de influência artística, como ser fiel à realidade interferindo o menos possível? A partir de uma história e imagens reais, é a narratividade que vai determinar se o filme é documental ou não. É o modo de contar os fatos que vai garantir a verossimilhança ao filme. Portanto, é na narrativa que está a arte cinematográfica.

Sebastião Squirra (1993, p. 28) propõe “uma divisão básica para o gênero documentário”. Ele sugere três correntes: os cinejornais ou jornalismo cinematográfico; ideológicos, como os filmes sobre reformas sociais nos Estados Unidos, encomendados pelo então presidente Roosevelt, cujo espírito é a emoção e a tensão; e os de propaganda, interessados em persuadir e distorcer os fatos, como os filmes que vendiam os ideais nazistas. Essa divisão entre propaganda e ideologia é muito tênue, pois ambos pretendem persuadir e emocionar.

José Carlos Avellar (*apud* Moraes, 1996, p. 80) propõe outra reflexão: a que aproxima os gêneros documental e ficcional. Segundo o cineasta, eles inspiraram-se uns nos outros, apesar das especificidades de cada um. Avellar discute o significado da realidade que caracteriza o filme documental:

Acho que da mesma forma que se pode falar que a ficção se inspirou num impulso documental, temos uma produção documental que se inspirou no impulso da ficção, na medida em que o documental não é um registro consciente interferindo na

realidade mesmo, discutindo, explicando o ponto de vista de um narrador que está ali, que ele é “uma” visão da realidade e não “a” visão da realidade. E discutindo a visão que ele tem e a visão transformadora que ele tem daquela realidade.

Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos concordam: “Os documentários, assim como os filmes de ficção, estão sujeitos às manipulações mais variadas” (1988, p. 42). Mas Marcel Martin (2003, p. 21-22) ressalta:

A imagem fílmica restitui exata e inteiramente o que é oferecido à câmera, e o registro que ela fala da realidade constitui, por definição, uma percepção *objetiva*: o valor probatório do documento fotográfico ou filmado é um princípio irrefutável, ainda que sejam possíveis truques [...]. A imagem fílmica, portanto, é antes de tudo *realista*, ou melhor dizendo, dotada de todas as aparências (ou quase todas) da realidade.

Percebe-se, então, que o limite entre filme documental e ficcional também é muito tênue, apesar das especificidades de cada gênero. Afinal, por mais inventada que seja a história, o filme de ficção registra a realidade posta diante da câmera e, por outro lado, por mais verídica que seja a história do filme documental, ela pode ser manipulada no processo de produção fílmica. Ao definir um enquadramento¹⁶, por exemplo, o diretor já escolheu o recorte da realidade que deseja mostrar. O pesquisador Miguel Pereira¹⁷ afirma: “O documentário convida o espectador para ver a realidade a partir de um ponto de vista”. O cineasta Silvio Tendler (*apud* Moraes, 1986, p. 130) é taxativo em não diferenciar documentário de ficção:

Não acredito nessa dualidade entre ficção e documentário, acredito em cinema. [...] Acredito que o ficcionista, se quiser, pode fazer uma grande viagem e um filme

¹⁶ Enquadramento, segundo Marcel Martin (2003, p. 35), é um fragmento da realidade. Trata-se do espaço imaginal a ser mostrado ao espectador.

¹⁷ Essa afirmação foi feita em palestra realizada no dia 5 de novembro de 2002, na cidade do Rio de Janeiro, no II Fórum Internacional de Documentários e *Brasil Documenta*. A promoção foi da GNT e PUC-RJ.

extremamente ligado à realidade. O documentarista também tem o direito de sonhar com imagens. Então não acredito nessa dualidade.

Jean-Claude Bernardet (2001, p. 37) exemplifica essa não dualidade através do processo de montagem.

Na montagem descartam-se determinados planos, outros são escolhidos e colocados numa determinada ordem. Portanto, um processo de manipulação que vale não só para a ficção como também para o documentário, e que torna ingênua qualquer interpretação do cinema como reprodução do real.

A narrativa, do ponto de vista do enredo, tanto o filme documental quanto o ficcional também se assemelha quando se utiliza da mesma fórmula aristotélica para contar uma história: apresentação de personagens/tema, seguido do conflito que vai despertar a curiosidade do espectador e o desenlace que traz a solução do problema ou os caminhos para se resolver o(s) conflito(s). Umberto Eco (1987, p. 326-327) exemplifica:

O cinema, com efeito, pelo menos nas suas formas tradicionais, habituara o espectador a uma espécie de narrativa concatenada e construída segundo passagens necessárias, segundo as leis da poética aristotélica: série de acontecimentos terríveis e patéticos que ocorrem a uma personagem capaz de determinar uma identificação simpática por parte do espectador; desenvolvimento desses acontecimentos até o máximo da tensão e da crise; desenlace da crise (e dos nós dramáticos), com conclusão e pacificação das emoções postas em jogo.

Apesar das semelhanças, cada gênero possui características específicas, que ultrapassam a diferença de conteúdo verídico/inventivo. Durante a elaboração do argumento, que é a base para o roteiro de um filme, Doc Comparato (1995, p. 339) ressalta uma característica a que o documentarista deve estar atento:

Um bom documentário nunca se acaba, jamais encerra um tema. Mostremos os fatos de um máximo de pontos de vista possíveis e deixemos ao espectador as interpretações. O documentário que se preza não pretenderá convencer o espectador, mas fazê-lo refletir sobre aquele tema.

Os filmes documentais, portanto, vão além de registros históricos. Eles buscam a conscientização e transformação da sociedade. Para isso, o documentarista retrata a realidade na tentativa de interferir o menos possível. Segundo Doc Comparato (*Ibidem*, p. 341), “A máxima de um bom documentário é o seu compromisso com a verdade.”

Em geral, é o som que potencializa a impressão de realidade e “Aumenta o coeficiente de autenticidade da imagem; a credibilidade [...]”, como afirma Marcel Martin (2003, p. 114). Na ficção, é um recurso que “Por mais realista, raramente é utilizado de forma bruta (*Ibidem*, p. 117)”.

No começo do cinema sonoro, registravam-se praticamente todos os sons que o microfone podia captar. Mas logo se percebeu que a reprodução direta da realidade dava uma impressão confusa e que os sons deveriam ser “selecionados”, da mesma forma que as imagens (René Clair *apud* Martin, 2003, p. 117).

Já no filme documental, o som direto¹⁸ é o mais usual. É o recurso utilizado em sobe-som¹⁹ e entrevistas que vai garantir a verossimilhança ao filme. Mas Bresson (*apud* Martin, 2003, p. 246) alerta que “O real bruto por si só não nos mostra o verdadeiro: apenas sua representação fílmica pode conferir-lhe a verdade, ou pelo menos a verossimilhança”.

Alberto Cavalcanti (1953, p. 76) adverte os documentaristas brasileiros para a utilização correta do som produzido em estúdio:

NÃO use música em excesso: se você o faz, a audiência deixa de ouvi-la;
NÃO sobrecarregue o filme com efeitos sonoros sincronizados: o som nunca é melhor do que quando empregado sugestivamente. Sons complementares constituem a melhor banda sonora.

¹⁸ Som captado no exato momento da filmagem, sem efeitos de mixagem.

¹⁹ Aumenta-se o áudio de um ruído, entrevista ou qualquer tipo de som, prevalecendo sobre os demais.

Martin (2003, p. 251) identifica quatro formas de usar o som real de forma realista: através das falas, que incluem os diálogos e monólogos exteriorizados (em *O tesouro de Sierra Madre*, Huston); da música (orquestra, aparelho de rádio) que “Pode adquirir um valor de contraponto simbólico em relação à situação ou às falas (a abertura da ópera *Egmont* em *As portas da noite* – Carné)”; dos ruídos, assim como na música; e até mesmo do silêncio, que tem um papel dramático, simbolizando angústia, ausência, solidão, perigo, morte.

Outra característica peculiar do filme documental é presença da voz em *off*²⁰, chamada no Brasil, simplesmente de voz-*off*, como explica Mary Ann Doanne (1983, p. 459):

No Brasil, como na França, usa-se em geral a expressão voz-*off* para toda e qualquer situação em que a fonte emissora da fala não é visível no momento em que a ouvimos. Nos Estados Unidos, há uma distinção entre: (1) voz-*off*, usada especificamente para a voz de uma personagem de ficção que fala sem ser vista, mas está presente no espaço da cena; (2) voz-*over*, usada para aquela situação onde existe uma descontinuidade entre o espaço da imagem e o espaço de onde emana a voz, como acontece, por exemplo, na narração de muitos documentários (voz autoral que fala do estúdio) ou mesmo em filmes de ficção quando a imagem corresponde a um *flashback*, ou outra situação, onde a voz de quem fala vem de um espaço que não corresponde ao da cena imediatamente vista.

Essa diferença vale apenas como registro, pois, em toda a pesquisa, será usado o termo voz em *off* para identificar o narrador, ou seja, a voz que está em *off* em relação à imagem. “Na história do documentário, essa voz é predominantemente masculina [...]”, afirma Mary Ann Doanne (1983, p. 467). Essa voz que vem do estúdio é também chamada por Bernardet (2003, p. 16-17) de “voz do saber”, “De um saber generalizante, que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo sociológico (...)” e nunca fala em primeira pessoa. Ao contrário, os entrevistados são identificados como a “voz da experiência”, aquela

²⁰ Esta pesquisa acrescentará uma preposição entre os termos voz-*off* por entender que, em verdade, a voz é *on*, ela está em *off* em relação à imagem.

que representa o universo cognitivo de quem fala. E quando essa voz está em *off*, Jean-Claude Bernardet (*Ibidem*, p. 70) classifica-a como um “locutor auxiliar”. Trata-se do entrevistado que fala sem retorno da imagem. Ele fala como um locutor em *off*, mas pode usar a primeira pessoa.

Características à parte, o documentarista Albert Maysles, em palestra intitulada *Cinema documentário: estética, conteúdo e mercado*, realizada no II Fórum Internacional de Documentário²¹, defende sua opção pelo gênero:

Acho que deveríamos conhecer mais o mundo real do que o imaginário. Se fosse assim, os americanos estariam mais conscientizados politicamente. Digo isso, baseado nas eleições que tivemos ontem e não estaríamos caminhando para mais uma guerra.

²¹ Essa afirmação foi feita em palestra realizada no dia 6 de novembro de 2002, na cidade do Rio de Janeiro, no II Fórum Internacional de Documentários e *Brasil Documenta*. A promoção foi da GNT e PUC-RJ.

CAPÍTULO III

A LINGUAGEM AUDIOVISUAL CHEGA AO BRASIL

3.1 A TRAJETÓRIA DO FILME DOCUMENTAL

A história do filme documental no Brasil lembra a origem do cinema, em que os irmãos Lumière registravam cenas cotidianas. Aqui, foram os irmãos Segreto que registravam o cotidiano da sociedade brasileira, a partir da primeira experiência a bordo de um navio.

Em 19 de julho de 1898, Afonso Segreto realizou a primeira tomada no Brasil, quando estava voltando da Itália, onde foi comprar novos equipamentos e filmes cinematográficos, a pedido do irmão, Paschoal Segreto, dono de salas de cinema e teatro e um dos maiores promotores de entretenimento do Rio e São Paulo na época. Ele filmou a chegada à Baía da Guanabara, no Rio de Janeiro.

Chegaram, pois, até nós, e razoavelmente bem, as circunstâncias em que foram rodadas no Brasil as primeiras dezenas de metros de película virgem. Muito mais difícil será fixar quando foram projetadas pela primeira vez as “vistas” nacionais (Gomes, 1996, p. 21).

A partir daí, os irmãos Segreto começaram a registrar os acontecimentos cotidianos da sociedade brasileira.

Cerimônias, festas públicas, aspectos da cidade são filmados pelos irmãos num momento crucial de transformações, tornando-se praticamente os únicos produtores de cinema no Brasil até 1903. [...] As ligações da família com o movimento operário e uma possível ligação de Afonso com anarquistas faz com que documente aspectos polêmicos dos acontecimentos políticos da época (Moura *apud* Ramos, 1990, p. 18).

No Rio de Janeiro, em outubro de 1906, um crime chocou a cidade. Dois homens, Carlino e Paulino Fuoco, foram estrangulados misteriosamente. A polícia carioca tentou encontrar o retrato do assassino por meio da fotografia da retina de um dos cadáveres. As investigações apontaram os criminosos: Jerônimo Pegatto, Rocca, Carletto e José Epitácio, que foram presos. Baseado nesse fato, Paschoal Segreto filma, em novembro de 1906, *Rocca, Carletto e Pegatto na casa de detenção*.

Documentário que surpreende os próprios exibidores. O interesse popular seria confirmado com uma nova versão, estrelada por atores de teatro, sob o título “Os Estranguladores” (*Ibidem*, p. 32).

Mas a insuficiência de energia elétrica da época impedia o desenvolvimento do cinema no Rio. Só em 1907 seria produzida em larga escala, florescendo, assim, o comércio cinematográfico.

Todas as filmagens brasileiras realizadas até 1907 limitavam-se a assuntos naturais. A ficção cinematográfica, ou melhor, a fita de enredo, o “filme posado”, como se dizia então, só apareceu com o surto de 1908 (Gomes, 1996, p. 24).

A abertura de salas de exibição no Rio e São Paulo impulsionou a importação de filmes e estimulou a produção nacional. “Um número abundante de curtas-metragens de atualidade abriu caminho para numerosos filmes de ficção cada vez mais longos”, conclui Paulo Emilio Sales Gomes (1996, p. 9).

No ano seguinte, com Eduardo Hirtz, um alemão que se mudou para Porto Alegre ainda garoto, inicia-se a história do cinema gaúcho. Ele produziu até 1915 uma série de filmes documentários. Mas ao perder uma concorrência, Hirtz queimou seus filmes em 1915, com exceção de um intitulado *Recreio juvenil*.

No Paraná, também em 1907, Annibal Rocha Requião filma o desfile militar de 15 de novembro. No ano seguinte, ele inaugura a Sala Smart de Cinema. Em 1909, Requião produz mais de 18 filmes. Ele documentou a vida social de Curitiba e também o interior do Estado. Seu grande reconhecimento foi com o filme *Da Serrinha aos primeiros saltos do Iguaçu*, de 1910, mas dois anos depois sua produção começa a declinar.

Até 1910, assim como todas as produções da época em todo o mundo, os filmes brasileiros limitavam-se a um só rolo. “Tinha-se como certo que o público jamais conseguiria suportar um filme de mais de um rolo”, justifica Alex Viany (1987, p. 41).

Ademar Gonzaga, citado em Alex Viany (*Ibidem*, p. 44), conta que, no final da primeira década do século XX, em 1909 e 1910, o filme estrangeiro não ameaçava a produção nacional, que era mais atraente que os filmes de Griffith. Ele afirma:

Em 1909/10, fizemos mais de cem filmes cada ano, naturalmente em uma parte. Nesse tempo, o cinema brasileiro não temia a concorrência estrangeira, e nossos filmes realmente atraíam mais atenção do que *The Violin Maker of Cremona* ou *The Lonely Villa*, de Griffith. Nosso cinema dava pancada mesmo no que vinha de fora.

Na Bahia, em 1911, Rubens Pinheiro Guimarães associa-se aos documentaristas Diomedes Gramacho e José Dias da Costa, que já documentavam as tradições, festas populares e transformações urbanísticas no Estado. Juntos, realizaram *Segunda feira do Bonfim*, 1909, e produziram *Lindermann-Jornal*.

Em Belém, o espanhol Ramón de Baños dedica-se, a partir de 1909, à produção de documentários através da Pará Filmes. Em 1912, Baños começa a realizar cinejornais feitos quinzenalmente.

Entre 1913 e 1930, em Manaus, Silvino Simões dos Santos e Silva, ou Silvino dos Santos, como era conhecido, realizou 9 longas-metragens, 57 curtas e médias-metragens e 2000 fotos da Amazônia, produzindo um dos mais importantes acervos de imagens históricas da região. Silvino foi para Paris, onde aprendeu as técnicas cinematográficas nos estúdios da Pathé-Frères e nos laboratórios dos irmãos Lumière.

Lá ele comprou uma câmera Pathé e 2000 metros de filme virgem e, em 1913, filmou *Índios witotos do rio Putamayo*, seu primeiro longa-metragem, finalizado três anos depois. Toda a carreira de Silvino foi baseada em filmes encomendados por fazendeiros da região Amazônica, como *No rastro do Eldorado* (1924), *Amazonas, o maior rio do mundo* (1920), *No país das amazonas* (1922), entre outros.

Silvino realizava tomadas de vários ângulos, filmava enquadramentos diferentes, montava seqüências de trás para frente, sendo o pioneiro em certos tipos de trucagem. Seus filmes foram exibidos pelo País e no exterior, com o reconhecimento do público.

Major Luís Tomás Reis também foi um documentarista pioneiro e produziu seus filmes através de registros de expedições. Ele trabalhava para o Serviço de Fotografia e Cinematografia da Comissão de Linhas Telegráficas e documentou durante as décadas de 1910 e 1920. Major Luís mostrava o interior do Brasil, voltando-se também para o registro de povos indígenas. Seu principal filme foi *Os sertões de Mato Grosso* (1916), que ele mesmo exibiu por salas em todo Brasil.

Na ficção, o cinema brasileiro mostrou-se artístico e comercial na chamada *Belle Époque*, de 1908 a 1912. Mas a Primeira Guerra Mundial (1914-1919) tem reflexos no

mercado cinematográfico brasileiro, que se rende à produção internacional, destacadamente à norte-americana. Mas, no início da década seguinte, o governo federal procura um caminho para a produção nacional e intervém:

Atendendo às pressões dos cineastas, Getúlio Vargas, em 1923, acaba assinando decreto que prevê a projeção compulsória de um filme de curta metragem com cada longa. Era a inauguração da intervenção estatal no plano da exibição dos filmes, criando compulsoriamente uma reserva de mercado para dar vazão à produção local. Esta reserva existe ainda hoje e é ela que continua assegurando a presença do cinema brasileiro nas telas (Bernardet, 1979, p. 35).

Portanto cabe ao cinema documentário a salvação da produção nacional. Os “naturais” surgem como resistência à dominação de cinema estrangeiro no Brasil. E assim foi durante as primeiras décadas do século XX: os documentários de curta-metragem e os jornais cinematográficos foram a base da produção e comercialização de filmes brasileiros. Mas, em 1929, a ficção cala o filme documental.

Ao que parece, a primeira produção de longa-metragem a ter cenas sonorizadas foi *Enquanto São Paulo dorme*, de Francisco Madrigano, realizada em 1929, e pouquíssimo difundida. A Luís de Barros, entretanto, coube fazer o primeiro filme completamente sonorizado, *Acabaram-se os otários* (São Paulo, 1929), com Moacir Fenelon a cuidar da gravação, para a qual utilizou a aparelhagem da fábrica de discos Columbia (Viany, 1987, p. 86).

Mesmo assim, segundo Bernardet (1979, p. 85), “Até 1930, só as firmas que produzem cinejornais e documentários têm uma vida mais longa”, apesar de ressaltar que “Os historiadores não reconhecem que o que sustentou a produção local não foi o filme de ficção” (*Ibidem*, p. 28).

3.1.1 Humberto Mauro

Em 1925, Humberto Mauro fez seu primeiro filme de curta-metragem, *Valadião, o cratera*, usando sua primeira câmera: uma Pathé-Baby de 9,5 mm de bitola. No ano seguinte, ele começa a produzir filmes de ficção assinando *Na primavera da vida*, seguido de *Tesouro perdido* (1928), *Brasa dormida* (1929), *Sangue guerreiro* (1930) e *Lábios sem beijos* (1931). O primeiro filme falado, *Carnaval cantado no Rio*, com características documentais, foi realizado em 1933. No mesmo ano, Mauro dirigiria o que muitos consideram seu primeiro grande filme, *Ganga bruta*.

Em *Favela dos meus amores* (1935), Mauro mistura imagens reais da favela com ficcionais e, segundo André Felipe Mauro (Vieira *apud* Ramos, 1990, p. 181), realiza um dos primeiros filmes neo-realistas feitos no mundo. Mas foi em 1936 que Mauro alavanca sua carreira. A convite do professor Edgar Roquete Pinto, criador do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), Humberto Mauro passa a fazer parte do projeto e inicia uma nova e promissora fase de produção de documentários educativos e culturais.

Finalmente um cineasta brasileiro participa de um festival de cinema no exterior. Com *Vitória régia* e *Céu do Brasil*, filmes documentais de curta-metragem, 1937, Humberto Mauro apresenta seu trabalho na mostra oficial do Festival de Veneza. *O Descobrimento do Brasil*, produzido no mesmo ano, também foi exibido em uma mostra paralela.

Partindo da técnica utilizada no cinema ficcional, Humberto Mauro torna seus documentários interessantes e divertidos, produzindo 28 documentários por ano, em 1938 e 1939. Entre 1940 e 1964, o cineasta produziu aproximadamente 95 documentários educativos

de curta-metragem. Nesse período, realizou apenas um longa-metragem, *O canto da saudade*, de 1952.

Para Humberto Mauro²², o filme documental era uma alternativa para o cinema brasileiro: “Eu já disse em palestras anteriores que através do documentário, nós, aqui no Brasil, poderíamos caminhar para uma nova modalidade de cinema”.

No período de 1937-1945, durante o Estado Novo, a produção de jornais cinematográficos é dominada pelos DEIPs (Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda) e pelo o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). As produtoras independentes desapareceram. A propaganda, seja governamental ou privada, era a base de sustentação dos filmes documentais.

Em relação aos documentários e cinejornais realizados no início do século XX, Bernardet (1979, p. 26) afirma que, para os primeiros 15 ou 20 anos, “A câmera do documentarista era a câmera do poder”. A produção cinematográfica brasileira era baseada num documentário “Exclusivamente ligado a uma elite mundana, de que os cineastas são dependentes”. A situação pouco se modifica nas décadas de 1930 e 1940. Também nesse período, a elite continuava a financiar diretamente as produções, com documentários institucionais de empresas e empreendimentos comerciais ou indiretamente, através de cinejornais políticos.

²² Palestra realizada em 22 de janeiro de 1944 (*apud* Galvão; Bernardet, 1993, p. 20).

3.1.2 Vera Cruz

Em novembro de 1949, é fundada, em São Paulo, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, idealizada pelo engenheiro italiano Franco Zampari, cujo lema era “Produção brasileira de padrão internacional”. O objetivo era desenvolver uma produção cinematográfica brasileira em escala industrial. A estrutura foi baseada em Hollywood, construindo estúdios gigantescos e importando os melhores equipamentos do mercado internacional.

No período da Vera Cruz, foram produzidos alguns documentários de linguagem clássica e curtas-metragens como *Painel* (1950) e *Santuário* (1951), dirigidos por Lima Barreto. Mas, o principal produto da Companhia e o gênero pelo qual foi consagrada comercialmente no mercado nacional foi a chanchada.

3.1.3 Cinema Novo

No Cinema Novo (1962-1972), o documentário brasileiro alcançou suas maiores realizações. Destacam-se dois filmes: *Arraial do Cabo* e *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha. Em artigo no *Jornal do Brasil*, Glauber Rocha, em 1960, declara que ambos os filmes são os primeiros sinais de vida do documentário brasileiro. Apesar do reconhecimento, conclui:

Os autores desconhecem as leis gramaticais da montagem [...], são dois primitivos, dois selvagens com uma câmera na mão [...]. Uma força interna, no entanto, nasce daquela técnica bruta e cria a toda hora um estado fílmico que se impõe (Ramos, 1990, p. 320).

Aruanda foi filmado em 40 dias na Serra do Talhado, no município de Santa Luzia do Sabagi, Paraíba. O filme conta a vida rural numa comunidade de antigos negros escravos, perdida no interior do Estado.

Visto hoje, fora do contexto histórico que lhe deu relevo, *Aruanda* pode parecer um simples documentário feito por mãos pouco hábeis. No segundo semestre de 1960, o filme vinha, no entanto, ao encontro de certa sede de realidade brasileira dos ambientes cinematográficos do Rio de Janeiro e também de São Paulo. A precariedade de meios aparece como uma de suas principais qualidades: realizado por mãos quase amadoras, revelava a imagem autêntica do Brasil: de um Brasil que vai ser especialmente caro à geração cinema novista, o do sertão nordestino (Ramos, 1990, p. 319).

No Cinema Novo, grande parte dos cineastas realizava documentários de curta-metragem. A proposta do Cinema Novo era a de adotar uma postura crítica da realidade brasileira. Antes, a recepção dos filmes era passiva, não se abria possibilidade de interpretações. Agora, é preciso mostrar para o público que o filme é uma obra de arte, um filme e deve ser interpretado de acordo com o conhecimento e experiência de cada um. O Cinema Novo buscava uma linguagem própria, como explicam Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet (1993, p. 151):

Diretamente relacionada com a discussão sobre a liberdade de criação e a valorização da pluralidade de pontos de vista, no Cinema Novo, estava a questão do “cinema de autor”. O Cinema Novo reivindicava para o cinema brasileiro a “liberdade de autoria”: um cineasta não é verdadeiramente um “autor” se não puder expressar livremente as suas idéias, da forma que escolher, do ponto de vista que lhe parecer mais correto. O que de forma alguma significa descompromisso com a realidade social [...], mas apenas recusa de submeter-se à imposição de uma linha política pré-determinada, qualquer que ela fosse.

Para evidenciar a produção, o cineasta mostrava o diretor no quadro como interlocutor dos depoimentos, registrava a equipe de produção, a captação de som e imagem. Dessa forma, a narrativa fílmica passa a ficar explícita e deixa de ser instrumento de manipulação.

A montagem passa a ser experimental, fragmentada, não linear, e deixa de ser simples colagem de imagens que ilustram a locução do narrador. Assim, o espectador é incentivado a interpretar a realidade apresentada, traçando conexões de informação do filme, tornando-se ativo diante da obra.

As tecnologias de registro de imagem e som também influenciaram as novas linguagens. Os cineastas passaram a utilizar câmeras de 35 mm, mais leves e compactas. Em seguida, chegaram as câmeras de 16 mm, que facilitou ainda mais o manuseio do equipamento. Essa capacidade de as câmeras ultrapassarem suas limitações caracterizou o Cinema Novo. Por isso, a frase de Glauber Rocha tornou-se o lema do movimento: “Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”.

Desde então, uma nova estética surgiu. A câmera na mão gera tremores, oscilações e movimenta-se com o caminhar do fotógrafo. Não se utilizam filtros. A luz é a mais natural possível. Na maioria das vezes, ela chega a ser estourada, portanto, deficiente. Até então, o filme documental também era registrado sem som, mas passa a utilizar esse recurso por meio de gravadores portáteis que garantiam a verossimilhança com o som direto.

Os filmes que representam essa estética são: *Opinião pública*, 1967, direção de Arnaldo Jabor; *Garrincha, alegria do povo*, 1962, de Joaquim Pedro de Andrade; *Maioria absoluta*, 1964, de Leon Hirszman; e ficções como *A grande cidade*, de Cacá Diegues, 1966.

Produtor, fotógrafo e realizador, Thomas Farkas também foi um dos profissionais mais atuantes do Cinema Novo. De alguma forma, ele participou em grande parte dos

documentários produzidos no período. Farkas produziu cinco dos mais importantes documentários representantes do Cinema Novo: *Viramundo*, de Geraldo Sarno; *Nossa escola de samba*, de Manuel Horácio Gimenez; *Os subterrâneos do futebol*, de Maurice Capovilla; *Memória do cangaço*, Paulo Gil Soares. Todos esses filmes foram produzidos entre 1964 e 1965 e lançados reunidos num longa-metragem, chamado *Brasil verdade*, de 1968.

Um exemplo de filme documental brasileiro que conseguiu, em alguns momentos, resistir à ditadura militar foi *Viramundo*. A obra abordou de forma crítica a realidade miserável da grande maioria do povo brasileiro.

Ainda assim, a experiência documental mais significativa da década de 1970 foi a de Glauber Rocha, com o filme *Di-Glauber*. O diretor filma o velório do próprio amigo, Di Cavalcanti, pintor carioca morto em 1976. Ele chega ao absurdo de dirigir o enterro. Glauber deixa o corpo de Di à mostra para ser fotografado. A família do pinto processou Glauber. O filme foi proibido pela Justiça, mas com a chegada da internet, a cópia do filme foi veiculada.

A escassez de recursos acabou tornando-se um elemento de estética no Cinema Novo. A consequência da falta de condições financeiras foram as dificuldades técnicas que acabaram se transformando em elemento de linguagem. Assim, a estética do Cinema Novo foi caracterizada como “Estética da Fome”, consagrada internacionalmente.

A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão, num estratagema capaz de evitar a simples constatação passiva (“somos subdesenvolvidos”) ou o mascaramento promovido pela imitação do modelo imposto (que, ao avesso, diz de novo “somos subdesenvolvidos”). A “estética da fome” faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir de sua própria prática (Xavier, 1983, p. 9).

Mas, no Brasil, em seu próprio País de origem, o Cinema Novo entrou em decadência a partir do Ato Institucional nº 5, em 1968. Vários fatores contribuíram para o esfacelamento do Cinema Novo: a criação da Embrafilme em 1969, as novas demandas do mercado cultural e o aumento dos debates estéticos.

O Cinema Novo resistiu até 1972, quando terminou sua fase gloriosa.

3.1.4 Centro Popular de Cultura – CPC

As universidades também produziam filmes documentais. O movimento estudantil da União Nacional dos Estudantes (UNE) liderava movimentos populares e utilizava o documentário para disseminar seus ideais.

O CPC desenvolvia projetos de difusão de cultura em meios de comunicação variados. A produção do filme mais importante na história do cinema documentário brasileiro foi iniciada no CPC. Trata-se do longa-metragem *Cabra marcado para morrer*, do diretor Eduardo Coutinho. As filmagens que começaram em 1964 foram interrompidas no mesmo ano pela ditadura militar. O longa foi retomado por Coutinho 17 anos depois graças ao emprego que conseguiu na TV Globo, que lhe deu condições financeiras de continuar o filme.

3.2 ANOS 50: O SURGIMENTO DA TEVÊ

Na década de 1950, o Brasil vivenciou a democracia. Foi um período de transição política entre o Estado Novo (1937-1945) e o Golpe Militar (1964). No cenário mundial, os países dividiam-se em dois blocos: o capitalista ou ocidental, liderado pelos Estados Unidos, e o socialista ou oriental, liderado pela União Soviética. Nesse contexto mundial, surge a televisão no Brasil, em 18 de setembro de 1950. No Brasil, é a economia do País que determina a contradição para surgimento do novo veículo, como explica Eugênio Bucci (1997, p. 23).

Não se pode perder de vista a contradição necessária que se deu na formação da televisão brasileira: a excelência da tecnologia e o refinamento plástico com competitividade internacional surgiram como a contrapartida de uma sociedade atrasada, iletrada, que dependia das possibilidades técnicas desse meio para a sua própria integração política. Ou, ao menos, para integrar-se dentro do pacto político que era posto. O vigor e o gigantismo da televisão brasileira, ainda que aparentemente, tenham sido gerados pelo sonho de grandeza, pelo projeto do Brasil-potência, são na verdade um produto do atraso. Foi a ausência da crítica e do debate (a ausência das liberdades democráticas) que proporcionou a exuberância da TV brasileira.

A PRF-3 TV Tupi-Difusora foi a primeira emissora da América Latina. Segundo Carlos Alberto Vizeu (2000, p. 16), “O crescimento da televisão é vertiginoso, mas os meios de produção são lentos”. Gabriel Priolli (1985, p. 22) conta que:

Nos dois primeiros anos de vida, a TV não foi mais que um brinquedo de luxo para as elites do país, como é hoje o videocassete. Um televisor custava três vezes o preço da mais cara radiola do mercado e só um pouco menos que um automóvel. Daí porque a programação oferecida pelas emissoras nos anos 50 tivesse aquele “alto nível” tão cobrado hoje pelo público mais letrado. Apesar de sua enorme precariedade, que forçava os produtores a uma improvisação sempre oscilante entre a genialidade e o ridículo, a TV entrava nas salas de visita da gente de bem para lhe dar atrações compatíveis com seu *status*: teatro clássico e de vanguarda, música

erudita, informação jornalística e debate político, cardápio misturado como tempero de alguns shows populares.

Segundo Priolli (1985, p. 22), as características marcantes da programação inicial da tevê brasileira são herança radiofônica e subordinação total dos programas aos interesses e estratégia dos patrocinadores. Enquanto a tevê norte-americana erguia-se sobre a “sólida base da indústria cinematográfica”, a tevê brasileira recorreu “À estrutura do rádio, ‘importando’ procedimentos técnicos, esquemas de programação, idéias e mão-de-obra. Programas como os humorísticos ‘PRK-30’ e ‘Balança, mas não cai’, ou o jornalístico ‘Repórter Esso’, logo ganharam sua versão televisiva [...]”.

A herança radiofônica foi tão marcante, que a tevê brasileira desconhecia o poder de comunicação da sua principal arma: a imagem. Walter Lima Júnior conta que essa desvalorização permaneceu entre os censores quando a televisão percebeu a importância do recurso visual e se aproveitou para driblar a censura.

O uso da imagem, o potencial do uso dessa informação gerada pela imagem pura e simplesmente era desconhecido na televisão. Na televisão, a censura é sempre feita através do áudio. É o texto que vai anteriormente para a Censura para ser visto. O visual pode deixar escapar alguma coisa (*apud* Moraes, 1986, p. 173).

Na primeira década de surgimento no Brasil, a tevê caminhava a passos lentos, enquanto a indústria cinematográfica se desenvolvia com a Vera Cruz e, mais tarde, o Cinema Novo. O momento era de descoberta e aprendizado. Em *Incríveis anos 50*, Globo Repórter de 1975, um entrevistado, não identificado por caracteres nem chamado em *off*, fala sobre o surgimento da televisão no Brasil.

Bom, os primeiros anos de televisão, na década de 50, serviram como aprendizado para os homens que hoje são os profissionais efetivos da televisão. Foi uma época em que a gente tinha que fazer de tudo. Eu, por exemplo, fui contra-regra, fui sonoplasta, fui *cameraman*, pintei cenário, carreguei móveis, porque naquela época

não existia especialização ainda e você... era pouca gente trabalhando na televisão e tinha que se fazer muito. E televisão era produção à minuta. É que nem uma fábrica, e tem que sair toda hora. É... de tanto a tanto e tem que sair. Então, todo o dia você tinha que improvisar e tinha que criar e daí que surgiram os profissionais. Hoje, os principais artistas, os principais técnicos e os principais profissionais mesmo da televisão saíram daquela época que foi o aprendizado pra valer mesmo e que nos valeu muito, a mim principalmente (*Os incríveis anos 50*, 30 set. 1975).

A lentidão da tevê permaneceu até a ditadura militar, quando “coincidentemente” começou a se desenvolver. A televisão, mais acessível ao grande público, aliada ao despertar do potencial da imagem e seu caráter documental, voltou-se para entreter e doutrinar o povo.

A imagem é o resumo visível e indiscutível de uma série de conclusões a que se chegou através da elaboração cultural: e a elaboração cultural que se vale da palavra transmitida por escrito é apanágio da elite dirigente, ao passo que a imagem final é construída para a massa submetida (Eco, 1987, p. 363).

A tevê foi a arma do Governo Militar como instrumento de integração nacional e valeu-se do seu poder para se desenvolver. João Batista de Andrade (2002, p. 20-21) conta como foi essa ajuda de mão dupla:

Concessão estatal – preso, portanto, aos ditames do poder político, mas ao mesmo tempo visto agora como um setor de algo poder de influência e, principalmente, grande negócio, o negócio do futuro –, o sistema de TV serviu ao regime militar dando a ele uma cara e um instrumento de comunicação impositiva, linha única de cima para baixo, tendo o povo como massa pacífica bombardeada pelos “podes” e “não podem” dos militares e seus seguidores. Ao mesmo tempo, serviu-se do regime militar, engordando sua estrutura, atraindo fatia cada vez maior das verbas publicitárias e aproveitando-se de facilidades para se modernizar (importações facilitadas, isenções de taxas e impostos, uso de serviços públicos como antenas repetidoras, etc.). De sua parte, também os militares se serviram da TV, como cria própria de seus interesses numa soberania nacional baseada na centralidade política e no nacionalismo simbólico.

“Até 1965 apenas 15% das famílias brasileiras contavam com um aparelho de televisão”, lembra João Batista de Andrade (*Ibidem, loc. cit.*). Foi justamente nesse ano que o governo fechou os olhos para o surgimento da que seria a maior emissora de televisão do País, a Rede Globo de Televisão:

A Constituição Federal, em seu artigo 160, proibia a associação de grupos nacionais de comunicação com grupos estrangeiros, mas os militares fazem vista grossa e rejeitaram a CPI, instituída em 1966, para julgar os acordos entre a Globo e o grupo norte-americano *Time-Life* (Priolli, 1985, p.25).

Na década de 70, o Estado torna-se mais autoritário e, portanto, mais dependente da sua porta-voz eletrônica: a televisão. E quanto maior era a necessidade de comunicação do regime, mais a televisão brasileira se beneficiava e se desenvolvia. Instruída pelo regime, ela entra na década de 1970 levando paz aos lares brasileiros, como conta Gabriel Priolli (1985, p. 34):

O Brasil entra nos anos 70 com guerrilhas, seqüestros, atentados e repressão militar. No vídeo, entretanto, tudo vai bem. Os telespectadores emocionam-se com a bravura de Tarcísio Meira em “Irmãos Coragem”, ficam enternecidos com Regina Duarte em “Minha Doce Namorada”, riem das graças de “Faça Humor, não Faça a Guerra” e congratulam-se com a moralidade administrativa do regime militar, apregoadas por apologistas com Flávio Cavalcanti, na Tupi, e Amaral Neto, na Globo.

A partir de março de 1972, a tranquilidade disseminada pela televisão ganha cores. “A implantação da cor na TV consolida de vez o padrão de qualidade dominante da Globo”, afirma Gabriel Priolli (1985, p. 35). A primeira transmissão em cores no País foi a de Médici na Festa da Uva.

No Brasil, a subserviência da tevê ao regime militar confirma a declaração de Umberto Eco (1987, p. 330), de que a televisão é um fenômeno sociológico que se caracteriza simplesmente como um serviço e não como um gênero artístico.

É grave, de fato, não se perceber que, embora a TV tenha constituído um puro fenômeno sociológico até agora incapaz de dar vida a verdadeiras criações artísticas, todavia, justamente como fenômeno sociológico, surge como capaz de instituir gostos e propensões, isto é, de criar necessidades e tendências, esquemas de reação e modalidades de apreciação tais que, a curto prazo, se tornam determinantes para os fins da evolução cultural, também em terreno estético.

Um exemplo clássico da relação tevê-Estado foi a declaração do presidente Emílio Médici. Em março de 1973, ele falou ao Jornal Nacional:

Sinto-me feliz todas as noites quando ligo a televisão para assistir ao jornal. [...] Enquanto as notícias dão conta de greves, agitações, atentados e conflitos em várias partes do mundo, o Brasil marcha em paz, rumo ao desenvolvimento. É como se eu tomasse um tranqüilizante, após um dia de trabalho (Lima, 1985, p. 36).

Foi nesse mesmo ano e governo que a televisão brasileira assistiu e aplaudiu ao “milagre econômico” do País: uma apologia à modernização e formação de novos hábitos de um público consumidor. Fernando Barbosa Lima (1985, p. 18) define a tevê da ditadura como a tevê do “nada a declarar”.

Num país de terceiro mundo como o Brasil, com elevada taxa de analfabetismo e baixo poder aquisitivo, a televisão torna-se referência, direcionando pensamentos individuais e coletivos.

[...] A importância da televisão numa sociedade, atualmente, é diretamente proporcional às taxas de analfabetismo e de subdesenvolvimento. A influência do veículo tende a ser maior na pobreza do que na riqueza, maior em continentes como a América Latina do que nos Estados Unidos. Em países mais desenvolvidos, existe ao menos a possibilidade de que outras instituições, como a imprensa escrita ou mesmo a escola e a família, possam mediar a influência da televisão – e a lei (que é cumprida) estabelece limites mais claros para o poder das grandes redes (Bucci, 1997, p. 15).

Porta-voz do regime militar, a tevê brasileira ameaçou o cinema nacional que agonizava nas salas de exibição. Fernando de Barros, com sua visão empresarial, propunha alternativas para que essa relação não fosse antropofágica, ao contrário, que houvesse uma simbiose entre os dois veículos, como contam Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet (1993, p. 96).

F. de B. (Fernando de Barros) percebe que o público cinematográfico em São Paulo está diminuindo, fica sabendo que uma nova lei poderá permitir a instalação de 292 estações de TV no Brasil (26/11/52), vai a lojas e se impressiona com o aumento de vendas de receptores (26/12/52). Trata-se de uma “radical transformação”, a primeira em toda a história do cinema, provocada pelo fato de que a TV manda imagens gratuitas dentro das casas (8/6/54). Mesmo o cinema em três dimensões não conseguirá enfrentar a TV. F. de B. é contra a que se faça a guerra à TV. É o que se fez nos Estados Unidos e não deu certo para o cinema. Os homens de cinema devem se unir à TV, e já, porque, por enquanto, os homens de TV ainda não estão fortes. Há um dirigente de TV que aceitaria fazer um convênio com um grande estúdio, para ele seria preferível, pois não teria de empatar dinheiro em máquinas. Mas os homens de cinema não querem saber de nada, parece que eles têm o rei na barriga (26/11/52).

3.3 O CINEMA NOS ANOS 70

Fora de casa, o cinema da década de 1970 também foi porta-voz da ditadura.

Ipojuca Pontes (1987, p. 82) conta:

Sabe-se que muitos cineastas atuantes nos anos 70 foram triturados pela ação do autoritarismo (por vezes antropofágico) na esfera do cinema. Resta saber se, recolhidos os destroços, alguns deles terão chances de ressurgir. Com ou sem o reconhecimento das apressadas resenhas cinematográficas.

No início da década, o Ministério da Educação incentiva a produção de filmes históricos. Uma das produções que seguiu os “conselhos” do governo chegou a receber, em 1972, o seguinte telegrama assinado pelo então presidente da República:

Acabo de ver o filme *Independência ou morte* e desejo registrar a excelente impressão que me causou PT Está de parabéns toda a equipe diretor VG atores VG produtores e técnicos pelo trabalho realizado que mostra o quanto pode fazer o cinema brasileiro inspirado nos caminhos de nossa história PT Este filme abre amplo e claro horizonte para o tratamento cinematográfico de temas que emocionam e educam comovem e informam as nossas platéias PT Adequado na interpretação VG cuidadoso na técnica VG sério na linguagem VG digno nas intenções e sobretudo

muito brasileiro *Independência ou morte* responde à nossa confiança no cinema nacional PT Emilio G. Médici Presidente da República (Bernardet, 1979, p. 54).

Seguindo as instruções do governo, a década de 70 foi simbiótica para o cinema e a tevê brasileiros. A veiculação de filmes brasileiros na televisão foi crescente, como conta Jean-Claude Bernardet (1979, p. 12): “Em 1973, os canais de televisão do Rio de Janeiro apresentaram 1.446 filmes de longa-metragem, dos quais 10 brasileiros; em 1974: 1.704/34 (dados da Cinemateca do Museu de Arte Moderna)”.

O Estado passou a incentivar o cinema nacional desde que correspondesse aos seus próprios interesses. A estatal Embrafilme, criada em 1969, lança, então, uma novidade para quem seguir na linha do filme histórico: financiar roteiros. Ainda em 1972, o governo encontrou outra forma de falar do passado, desviando a atenção dos brasileiros para o presente e desincentivando os roteiros originais. O Ministério da Educação lançou um prêmio anual para filmes adaptados de obras literárias de autores mortos. Fora a História e a Literatura, a produção nacional era desprestigiada em detrimento dos filmes importados. A comercialização de filmes estrangeiros era muito barata, e os cineastas brasileiros pressionam o governo a adotar medidas para onerar o filme importado, tais como: copiagem em laboratórios brasileiros, elevação da taxa de censura e realização de material publicitário no Brasil. Este último foi aprovado pela Câmara dos Deputados em 1977.

A dublagem, condenada na década de 1960 sob o argumento de aproximar o filme estrangeiro do público brasileiro, foi defendida nos anos 70 sob a alegação de onerar os filmes estrangeiros e ainda obrigar os exibidores a investirem em acústica.

Não foi só a carência de investimentos que marcou a indústria cinematográfica brasileira na década de 1970. A exibição também foi cerceada, como estranha Jean-Claude Bernardet (1979, p. 36):

Em 1977, a estrutura da reserva modifica-se novamente: devido ao sucesso, a longa permanência de filmes brasileiros em cartaz fez com que algumas salas cumprissem uma grande percentagem da reserva com um único título; por isso, resolve-se que os filmes cumpririam a obrigatoriedade durante apenas quatro semanas num mesmo cinema. [...] Basicamente questionável foi ter criado uma reserva de mercado para o filme brasileiro, quando deveria ter sido criada é para o filme importado. Era limitar a importação e circulação do filme estrangeiro, a fim de se deixar desenvolver o filme brasileiro. O Estado fez o contrário, e ao fazer isto, é o cinema estrangeiro que de fato ele protege, cerceando a produção local, a quem sobram as migalhas.

Devido à predominância do filme internacional direcionando o olhar do espectador brasileiro e satisfazendo o interesse do governo, a produção nacional tentou se salvar imitando a concorrência, tendendo ao mimetismo. Jean-Claude Bernardet (*Ibidem*, p. 70) explica:

O mimetismo consistiria mais ou menos no seguinte: já que o público está vinculado ao espetáculo estrangeiro, produzir filmes brasileiros que satisfaçam no espectador os gostos e as expectativas criadas pelo cinema estrangeiro. Trata-se de reproduzir no Brasil o produto importado.

Nesse mercado dominado por filmes estrangeiros, o filme documental exerce seu poder de resistência que, segundo Jean-Claude Bernardet (*Ibidem*, p. 72),

Consiste em elaborar filmes que apresentem ao público justamente aquilo que o filme estrangeiro não pode apresentar: o Brasil. [...] Venham ver os sertões, os tatus, os índios, os jacarés, as cachoeiras. A valorização da paisagem virgem brasileira funciona como uma resposta à industrialização que não é brasileira. À industrialização opõe-se à grandiosidade, a suntuosidade da natureza brasileira, intocada pela industrialização.

Outra forma de resistência ao filme estrangeiro, nos anos 70, foi a pornochanchada, a comédia erótica. Eram filmes de baixo custo e rentabilidade alta que atraíam milhares de espectadores.

No entanto, de todos os governos militares, o de Geisel (1974-1978) foi o que mais deu atenção ao cinema nacional. Ele aumentou o capital da Embrafilme, ampliou a reserva de mercado e criou o Concine – Conselho Nacional de Cinema.

Deve tentar-se entender a atuação cinematográfica deste governo no quadro geral de sua política cultural. Houve um esforço por parte dos governos militares no sentido de fortalecer os mecanismos capazes de criar uma hegemonia ideológica e cultural, não só nos setores populares com organismos como o Mobral, como na classe média com a criação ou dinamização de organismos como o SNT – Serviço Nacional de Teatro, INM – Instituto Nacional de Música, Funarte – Fundação Nacional de Artes, etc., e os organismos cinematográficos (Bernardet, 1979, p. 64).

Nos meios de comunicação audiovisuais, o regime viu um poderoso instrumento de propaganda e ouviu sua própria voz. O cinema fala de passado, autores mortos, erotismo, comédia, importa e imita mercadoria estrangeira. Ipojuca Pontes (1987, p. 79) baseia-se na resenha cinematográfica dos anos 70 para avaliar a década que, segundo ele, foi marcada “Pela presença da pornochanchada, do filme alegórico e da experiência udigrudi”.

Assim, para os resenhistas, *Ainda agarro essa vizinha*, *Cassy Jones*, *Viúva virgem*, *Os mansos*, e ainda, *Azyllo muito louco*, *Os deuses mortos*, *Quem é Beta?*, além de *O rei do baralho* e *Piranhas do asfalto* são alguns dos filmes representativos da década. Mas a resenha não fica por aí. Ela qualifica *Guerra conjugal*, *Como era gostoso o meu francês*, *São Bernardo*, *Os inconfidentes* como “filmes sérios e pouco convencionais”, considerando, por outro lado, *D. Flor* e *Lúcio Flávio* como obras de apuro comercial (Pontes, 1987, p. 79) (grifo nosso).

Bernardet (1979, p. 67) sugere, ainda, que o cinema brasileiro dos anos 70 tenha sido a mostra de “uma sociedade sem contradições”, e exemplifica com os filmes *Tenda dos Milagres*, que “Nos oferece a imagem de uma sociedade que, em última instância, não tem contradições essenciais [...]”; e *Dona Flor e seus dois maridos* “[...] Onde os elementos antagônicos são passíveis de uma suave síntese”.

Por outro lado, a tevê da ditadura desinfeta o vídeo das repressões, guerrilhas e atentados, mostrando um “País que vai pra frente”. Décio Pignatari (1984, p. 39) vai mais

além: “A televisão, como qualquer outro sistema de signos, serve não apenas para registrar fatos – mas também, e fundamentalmente, para projetar fatos”. Segundo ele, a tevê “registra fatos que ainda vão ocorrer” (*Ibidem, loc. cit.*).

João Batista de Andrade (2002, p. 26) ressalta, ainda, a economia como fator de afirmação da tevê frente ao cinema, no Brasil.

Era dali, da TV, que vinha, cada vez mais, a diversão de graça, tão importante num país de renda tão ignóbil; era dali que vinha a informação de como estava o mundo (conturbado) e o país (em paz); e dali vinham as notícias dos atos ditatoriais e também as linhas de comportamento a serem seguidas por quem não quisesse, em certos casos, afrontar o regime e, em outros, parecer socialmente “atrasado”.

Num país subdesenvolvido como o Brasil, a televisão foi e ainda é a única alternativa de informação e entretenimento da maioria da população. Para Umberto Eco (1985, p. 351), é ela que “pode oferecer efetivas possibilidades de ‘cultura’, entendida esta como relação crítica com o ambiente”. Ele completa:

Tudo quanto se disse nos permite concluir que a TV será elemento de cultura para o cidadão das áreas subdesenvolvidas, levando-o ao conhecimento da realidade nacional e da dimensão “mundo”, e será elemento de cultura para o homem médio de uma zona industrial, agindo como elemento de “provocação” face a suas tendências passivas.

Gabriel Priolli (1985, p. 22) conclui: “Espelho cor-de-rosa do regime militar, a televisão brasileira não nasceu nem morreu como ele, mas lhe deve a potência que é hoje”.

3.4 CINEMA E TV: PARCEIROS OU RIVAIS?

“O jornal já ameaçou o livro e hoje se vê ameaçado pela TV, que por sua vez põe a perigo o cinema que um dia ameaçou o teatro”, afirma Décio Pignatari (1984, p. 103). Nessa relação de antropofagia, Pignatari (*Ibidem*, p. 14) confere ao cinema a base da linguagem televisual por meio da “composição e montagem de imagens”, mas ressalta:

A diferença está em que a TV é um cinema caudaloso e ininterrupto que, ritmado pelos comerciais, se distribui por milhões de receptores, numa linguagem que combina todas as linguagens, numa produção seriada e industrializada da informação e do entretenimento.

As formas audiovisuais e as suas articulações no espaço e no tempo montam a sintaxe da linguagem televisual. [...]

Pignatari (*Ibidem*, p. 12) destaca, ainda, dois recursos técnicos que a tevê absorveu do cinema: o corte e a câmera na mão. Essa relação tornou-se simbiótica diante da dicotomia arte/indústria, quando cada veículo ocupou-se da sua função: a tevê como serviço e o cinema como arte, como explicam Maria Rita Eliezer Galvão e Jean-Claude Bernardet (1993, p. 209), baseando-se em textos de Gustavo Dahl:

Para passar duas horas sem pensar, vendo pernas e rindo à beça, (o espectador) tem em casa o aparelho de televisão. A televisão salvou o cinema retirando-lhe a antinomia em que se debatia desde o seu nascimento, de espetáculo-arte ou arte-espetáculo.

Décio Pignatari prefere diferenciar cinema de tevê com base nos recursos técnicos. Segundo ele, é “o modo técnico de produção” que vai caracterizar as especificidades de cada veículo, a começar pelo registro das imagens óticas no cinema e eletroeletrônicas e

magnéticas na tevê. Pignatari (*Ibidem*, p. 16-17) também lembra que a ausência de som não compromete o cinema, ao contrário da televisão, que nunca foi muda. Ele continua:

Vejamos o caso da cor, por exemplo. Na televisão, não se trata do efeito de lanterna mágica, que é o do cinema: um fecho de luz vazando uma película, positivo processado de um negativo, com diferentes camadas fotoquímicas de luz e de cor (o cinema está na tradição ou na linhagem direta da fotografia); não: a imagem televisual resulta de um chuva de elétrons projetados num anteparo ou óculos do olho, que é o *screen* do cinescópio; a imagem está se formando e sumindo em microssegundos: é a cor-luz, realmente; a eletricidade colorida. [...] No cinema, um movimento um pouco mais rápido da câmera, ou “chicote”, tende a borrar a imagem, o que não ocorre com a televisão, cujo *continuum* imagético-magnético, sem fotogramas, resiste melhor aos movimentos ágeis e sinuosos. Devido à retícula, por outro lado, a imagem televisual tende à baixa-definição, enquanto que o cinema, que não possui retícula, tende à alta definição; segue-se que este sai igualmente bem em todos os planos, incluindo as panorâmicas ou tomadas gerais, o que não ocorre com a TV, que favorece os planos primeiros e médios (novelas vão bem na televisão, mas não filmes espaciais, de ficção científica). Já a tela pequena é contrária aos “tempos mortos”, favorecendo a ação, pois existe uma relação direta entre o tamanho do quadro e a duração do plano.

Umberto Eco (1987, p. 326) lembra, ainda, outra diferença técnica que caracteriza a televisão: a possibilidade de transmissão ao vivo. O espectador, até então habituado com a narrativa concatenada de acordo com a fórmula aristotélica de apresentação-desenvolvimento-desenlace, vai descobrir na tevê uma nova forma de contar história, “Capaz de fazer-nos saborear, de modo novo, a complexa casualidade dos eventos cotidianos (que o filme, no seu trabalho de seleção e depuração narrativa, nos habituara a esquecer)”.

No entanto, pela tevê, a vigilância do espectador é dispersa já que a informação visual é contínua e o conteúdo é entrecortado por intervalos comerciais. Estabelece-se, assim, uma nova forma de relação entre o veículo e seu receptor.

O cinema permite “expressar” (com todas as conotações estéticas que assume a categoria de “expressão”), ao passo que a TV permite, quando muito, “comunicar” (e, portanto, a diferença entre os dois meios é a mesma que existe entre arte e crônica) (Eco, 1987, p. 330).

3.5 CINEASTAS NA TEVÊ BRASILEIRA

A maioria dos cineastas brasileiros via com maus olhos o novo veículo que ameaçava a sétima arte. Muitos deles foram desprezados pelo regime militar, e a saída foi o cinema documentário. Quem se rendeu à televisão teve que resistir ao ataque dos colegas. “Eu mesmo tive que defender minha ida para a TV em diversas ocasiões, rebatendo a sistemática acusação de que isso era uma ‘traição’ ao cinema, à cultura e à oposição”, conta João Batista de Andrade (2002, p. 39). “Havia um preconceito de algumas pessoas ligadas ao Cinema Novo com a televisão, principalmente com a TV Globo, símbolo da opressão da ditadura” (*apud* Lins, 2004, p. 20), lembra Walter Lima Jr., que começou a fazer documentários para a emissora em 1971, no *Globo Shell*, programa que antecedeu ao *Globo Repórter*. O cineasta Eduardo Coutinho também se rendeu à TV, mas assume o próprio preconceito em relação à nova mídia: “A visão que eu tinha, era o cinema como aristocrata da arte. Quem faz televisão é baixo. Certamente, (essa visão) era contra mim, contra todos nós (cineastas), contra João Batista. A visão do cinema era a de preconceito estético e político contra a televisão”²³.

No entanto, para ampliar o campo de trabalho, os cineastas buscavam a aproximação entre a sétima arte e a tevê:

[...] Verificou-se uma profícua ligação entre TV e cinema pela ação de cineastas que não viam o porquê de barreiras tão grandes entre as duas áreas profissionais. Ligação que se aprofundaria, logo em seguida ao desmantelamento da *Hora da Notícia*, em 1974, no setor de reportagens especiais da TV Globo/SP, em programas como *Domingo Gente*, *Esporte Espetacular*, *Fantástico* e, principalmente, o *Globo Repórter*, este último estruturado pelo cineasta Paulo Gil Soares (TV Globo/Rio) como um encontro entre cineastas (documentaristas) e TV, em continuidade à experiência do programa *Globo/Shell*, também de cineastas-documentaristas (*Ibidem*, p. 65-66).

²³ Entrevista de Eduardo Coutinho, concedida exclusivamente para este trabalho, em 9 de outubro de 2004, no Rio de Janeiro-RJ.

Para diminuir a distância entre cinema e tevê, os cineastas buscavam uma nova linguagem. Os documentaristas enfrentavam as questões da narrativa, do significado das palavras, da câmera e suas imagens de um filme para a televisão.

2.5.1 JOÃO BATISTA DE ANDRADE

Mineiro de Ituiutaba, João Batista de Andrade chegou a São Paulo aos 18 anos para estudar Engenharia na Escola Politécnica da USP. Nessa cidade, aos 26 anos, ele iniciou sua carreira no cinema com o média-metragem *Liberdade de Imprensa*. Curiosamente, esse filme também é considerado por ele como a porta de entrada para a tevê brasileira. A partir daí, são 40 anos de produções audiovisuais.

Batista produziu ficção e documentário com igual dedicação e coleciona prêmios ao longo da carreira. Mas o processo de adaptação à tevê foi lento. O diretor conta que o período de transição entre a sétima arte e a televisão não foi um processo natural e teve seus momentos críticos.

De minha parte, sempre quis ver mais significados no filme e sofri um pouco com a mirada invertida sobre ele, como se no filme eu repetisse formas da TV, quando, na verdade, eu havia levado, do filme, essas formas para a TV (isso aconteceu ainda depois, com relação a meus filmes *Migrantes*, *Greve!* e *Caso Norte*). Mas, evitando mais análises de avaliação e mais loas, o importante é que eu me sentia, como no *Liberdade de imprensa*, pronto para o trabalho proposto por Fernando e Vlado²⁴. Que viesse a TV! (Andrade, 2002, p. 56)

Em 1963, Batista conheceu o jornalista Vladimir Herzog e logo se tornaram amigos. Depois do golpe de 1964, Vlado foi para Londres e voltou com um jornalista

²⁴ O apelido Vlado é do jornalista Vladimir Herzog, com quem João Batista trabalhou na TV Cultura.

chamado Fernando João. João Batista e Fernando eram muito amigos e decidiram fazer um projeto de telejornal juntos. Eles criaram a *Hora da Notícia*, na TV Cultura, em 1972. Tratava-se de um telejornal filmado em 16 mm: era o cinema na tevê. Herzog era o editor do programa e Fernando o diretor. Batista estreou na tevê brasileira como editor de reportagens especiais:

Nesse programa, a nossa idéia era de que era preciso revelar, mostrar novamente para a sociedade os problemas nacionais que a ditadura bloqueava impondo seus *releases*. Dessa forma, parecia que o País estava sempre em paz, não tinha problemas. A gente achava que ser revolucionário naquele momento não era pegar em arma. Aliás, a gente era contra a luta armada. Pensávamos que a luta contra a ditadura deveria ser ampla, aberta e com a sociedade se mobilizando. Era preciso que a sociedade voltasse a se reorganizar, que discutisse o novo País. Nosso papel era esse! Então, nos meus especiais, eu fazia um esforço tremendo para revelar o País (Andrade, 2004).

O programa foi um sucesso! Mesmo assim, em 1974, o sonho acabou! João Batista conta que o programa sofreu uma pressão “terrível” dos militares, dos governos estadual e federal e, inclusive, da direção da TV, que era estatal. “Nós fomos expulsos de lá com muita violência, do tipo demitir e prender! Eu fui demitido e tive dois colegas presos. Eu briguei lá na redação e fugi. Fiquei uma semana no interior” (Andrade, 2004).

Em seguida, a Globo convidou Batista para criar o setor de especiais, em São Paulo. “Foi uma queda para o alto”, ironiza o cineasta. “Eu caí de uma pequena emissora numa situação terrível, rigorosa e fui para a maior emissora brasileira para fazer o melhor programa: o *Globo Repórter*!” (*Ibidem*). Fernando João foi convidado a dirigir o Jornal Nacional, em São Paulo. Segundo Batista, “A Globo queria abrir suas portas para os problemas sociais porque já se falava na abertura política” (Andrade, 2004).

A história de Vlado não teve um final feliz. Em março de 1974, sai Médici e entra Geisel. Este começa a falar em abertura. O presidente, então, coloca um liberal no governo de São Paulo, Paulo Egídio, e outro liberal na Secretaria de Cultura, José Mindlim. João Batista

conta que o novo secretário resolve rearticular o telejornal da TV Cultura e chama Vladimir Herzog para reiniciar projeto, afinal ele e Fernando João já estavam trabalhando na Globo. Começa, então, uma campanha contra Vlado na própria mídia afirmando que os comunistas estavam de volta à TV Cultura. “A pressão de quem não aceitava a abertura política vai até ao limite, culminando com a morte de Vlado. Eles colocavam-se até contra Geisel na abertura. Houve repressão e tortura” (Andrade, 2004).

O cineasta João Batista de Andrade trabalhou no *Globo Repórter* de 1974 a 1978, como contratado da Rede Globo. Posteriormente, ele continuou na emissora até 1982, fazendo filmes como *free-lance*.

Em seu escritório, em São Paulo, João Batista define sua passagem pelo Globo Repórter:

Um belo trauma! Era muito conflito e muita batalha e, ao mesmo tempo, uma experiência muito rica. Você não faz idéia do que é fazer um filme carregado de idéias e depois ver que todo mundo viu o filme. É uma experiência única! Você faz (um filme), vai pro ar num dia à noite, e, no outro dia, você vai tomar cafezinho, e as pessoas estão falando do filme. Você entra no táxi, e a pessoa viu o filme. É um diálogo incrivelmente grande com a sociedade quando você encara o seu trabalho como um diálogo, como eu encarava (Andrade, 2004).

3.5.1.1 *Liberdade de Imprensa: a porta de entrada para a TV*

O cineasta João Batista de Andrade, um dos precursores do *Globo Repórter*, credita ao filme *Liberdade de Imprensa* (1967) sua porta de entrada para a TV. Trata-se de um média-metragem que:

Dá um painel das condições da imprensa brasileira após o golpe de 1964, discutindo a Lei de Imprensa e a internacionalização dos meios de comunicação. Foi um dos primeiros balanços críticos feito pelo cinema brasileiro após o golpe. No filme estão

presentes as passeatas, as imagens da Marcha pela família, as cenas da repressão policial aos estudantes, entre outras (Centro Cultural Banco do Brasil, [s.d.], p. 40).

Segundo João Batista de Andrade (2002, p. 53), a proposta do filme surgiu como resistência às influências do *cinéma vérité* “Carregado de entrevistas, um cinema chato, insosso, pouco convincente e ineficaz”. Para romper com esses paradigmas, João Batista intervém na realidade propondo os temas de liberdade e imprensa para filmar o resultado dessa provocação.

Na linha de um cinema mais participante e instigante, acabei entrando diretamente no filme, como um autor que não se satisfaz com o que encontra para filmar, mas provoca a realidade para filmar o resultado dessa intervenção. Assim, por exemplo, levei livros para pessoas (na rua) lerem sobre a questão da liberdade e da imprensa, filmei essas pessoas lendo e depois filmei seus depoimentos, isto é, idéias nascidas dentro do processo do filme (*Ibidem, loc. cit.*).

Outra evidência dessa proposta é constatada no depoimento de um entrevistado que contesta a entrevista anterior de Carlos Lacerda, um político reconhecidamente de extrema direita que se diz contrário à Lei de Imprensa, classificando-a de antidemocrática. A indignação desse entrevistado revela o processo de produção de seu depoimento que somente aconteceu após o cineasta revelar a ele o conteúdo de uma gravação anterior com Lacerda. O entrevistado, então, dá a sua opinião sobre o assunto.

A sequência final reitera a intervenção na realidade presente em todo o filme quando o cineasta propõe a discussão do assunto entre várias pessoas formando uma aglomeração de curiosos chamando a atenção da polícia, que se sente obrigada a intervir, pois, na época em que o filme foi feito, a formação de um grupo era considerada subversão.

Liberdade de imprensa dá total liberdade aos entrevistados que opinam, questionam e discutem o tema sem qualquer manifestação direta do entrevistador, que apenas se expressa pela montagem das entrevistas. A inserção de planos de manifestações populares

e a repressão policial em meio às entrevistas sem quaisquer explicações reforçam o tema e a intenção do realizador sem, no entanto, gerar indisposição com a polícia. Essa isenção aparente do realizador constitui, segundo Bernardet (2003, p. 70), em uma técnica jornalística que vai desenvolver-se durante o período da ditadura militar:

A quase total transferência da exposição do tema e a total transferência do direito de opinar aos entrevistados, aliada à ampla gama ideológica, constituem uma técnica jornalística que se desenvolve muito no Brasil durante a ditadura: o articulista fica isento de se manifestar diretamente, assume a tarefa aparentemente técnica de montar as entrevistas, de combinar entre si fragmentos de depoimentos. Ele, de fato, manifesta-se, mas é pela forma da montagem, de modo a se resguardar na medida do possível das investidas da censura, da polícia e dos próprios editores e donos de jornais e revistas.

“Minha maneira de filmar, o caráter de momentaneidade dos relatos e dos depoimentos, a câmera que descobria coisas, a eletricidade da montagem, tudo me fazia próximo do jornalista de TV”, resume João Batista de Andrade (2002, p. 56).

Bernardet (2003, p. 69) afirma:

O locutor [...] tende a reduzir seu papel a algumas informações diretamente vinculadas ao assunto do filme, que giram em torno da lei de imprensa instituída pela ditadura militar em 1965 e da situação de dependência em que os capitais norte-americanos mantêm a imprensa no Brasil, principalmente por meio de verbas de publicidade. O locutor fornece alguns dados como a data da nova Constituição, mas sobretudo estabelece ligações entre seqüências, sem emitir opiniões.

Ainda em *Liberdade de imprensa*, as opiniões são exclusivas dos entrevistados: o povo e quatro jornalistas de diferentes tendências ideológicas são os chamados “locutores auxiliares”.

Por exemplo, é o entrevistado o jornalista Genival Rabelo, visto na tela em duas oportunidades. Uma terceira vez volta sua voz, sem retorno da imagem; para quem não se lembrar do timbre da voz e do jeito de falar de Rabelo, sua voz funcionará perfeitamente como a de um locutor *off*, tanto mais que faz, nesse momento como em outros, afirmações que o filme encampa plenamente (*Ibidem*, p. 70).

Mas Bernardet (2003, p. 70) lembra: “Nem sempre o filme está disposto a encampar” as opiniões dos locutores auxiliares. De qualquer forma, essa provocação da realidade, segundo Bernardet (*Ibidem*, p. 75), “Quebra um tabu: que o documentário deva e possa apreender o real tal como é, independentemente da situação de filmagem”, conclui.

Filmografia:

Catadores do lixo (inacabado, 1963);

TPN - Teatro Popular Nacional (inacabado, 1963);

Liberdade de Imprensa (1966-67);

Portinari, um pintor de Brodowsky (1968);

Em cada coração um punhal (1969);

Gramal, o delírio do sexo (1969);

Paulicéia fantástica (1969-70);

Eterna esperança (1970);

Vera Cruz (1971);

Documentários para *Hora da Notícia* na TV Cultura (1972 a 1974);

Migrantes (1973);

Documentários para a TV Globo nos programas: *Domingo Gente*, *Fantástico*, *Esporte Espectacular* e *Globo Repórter* (1974 a 1978);

Restos (1975);

O buraco da comadre (1976);

Alice (1976);

Doramundo (1977);

Wilsinho Galiléia (1978);

Vlado (2005)

3.5.2 EDUARDO COUTINHO

Eduardo Coutinho se consagrou como diretor de documentário no início dos anos 80, quando tinha cerca de 50 anos. Até então, Coutinho era um cineasta de ficção.

A situação econômica do diretor era delicada. O nascimento do primeiro filho do diretor obrigou-o a procurar outro trabalho. Ele procurou por Alberto Dines, diretor do Jornal do Brasil, e conseguiu o emprego de copidesque²⁵, função que já havia exercido por três anos em uma revista onde trabalhou com Dines. Foram quatro anos de trabalho sem qualquer contato com o cinema, a não ser pelas críticas a filmes estrangeiros que escrevia no caderno B e a participação em roteiros de três longas-metragens: *Os condenados*, de Zelito Viana (1973), *Lição de amor*, de Eduardo Escorel (1975) e *Dona Flor e seus dois maridos* (1976) de Bruno Barreto.

O primeiro convite da Rede Globo a Coutinho foi quando ele ainda trabalhava no Jornal do Brasil. A vaga era para o Jornal Nacional, mas o salário era praticamente o mesmo e

²⁵ Termo originário do inglês *copy desk*. É uma espécie de revisor e orientador técnico.

por isso Coutinho decidiu não trocar de emprego. Em 1975, o convite foi irrecusável: ele ganharia, para trabalhar no *Globo Repórter*, o dobro do salário que recebia na época.

Ao contrário de outros cineastas, Eduardo Coutinho não foi chamado para dirigir os programas e sim exercer funções na redação. E foi assim que Coutinho aprendeu a fazer documentário. A tevê devolveu a Coutinho o prazer de trabalhar com película:

Eu estava fora do cinema há 3 anos. [...] Na Globo, voltei a fazer cinema! [...] Eu filmava, eu editava, eu lidava com o filme! Era um prazer enorme!. (Na TV Globo) eu acabei me oficializando no Nordeste. Lá, eu fiz o ensaio para o *Cabra* (Coutinho, 2004).

Eduardo Coutinho trabalhou no *Globo Repórter* de 1975 a 1984. Foram nove anos de aprendizado que marcaram o estilo próprio de Coutinho documentar.

Para Coutinho, o trabalho na televisão foi uma verdadeira escola. Ali aprendeu a fazer documentário, exercitou sua relação com o outro e, durante os nove anos que permaneceu no programa, teve a certeza de que era aquilo o que queria fazer na vida (Lins, 2004, p. 20).

Ele desconsidera a elaboração de roteiros anteriores à filmagem para não inibir a criatividade diante de um fato inesperado. Isso, no entanto, não significa que o mundo está pronto para ser filmado. As obras de Coutinho são resultado de muita pesquisa, negociação, leituras e conversas. Se Coutinho não se orienta por roteiros, ele cria o que chama de “dispositivos” de filmagem, que são procedimentos que utiliza para relacionar-se com o universo social. Para ele, o tema e a sinopse nada são se a metodologia do diretor não for especificada. Em suas obras, Coutinho registra sua marca de deixar claro o processo de produção do filme explicitando, assim, os dispositivos que utilizou. Foi Eduardo Coutinho

que inaugurou a prática de revelar a presença da equipe na imagem, em *Cabra marcado para morrer* (1984), considerado um marco do documentarismo brasileiro. Vinte anos depois de iniciada, a obra foi concluída graças ao trabalho no *Globo Repórter*. A maior parte dos documentários que realizou para o programa foi filmada no Nordeste, proporcionando a ele mais contato com a região onde o filme foi produzido. Todos os gastos foram cobertos com o salário que recebia da TV Globo. O diretor chegou a acumular dois meses de férias para aumentar a verba para o filme. O material filmado foi pré-montado na moviola da emissora, nos fins de semana, durante quatro meses. O trabalho, que começou clandestino, foi posteriormente autorizado pelo diretor do programa, Paulo Gil Soares. E assim Eduardo Coutinho expressa sua passagem pelo *Globo Repórter*:

Foi ótima! Foram várias ações: eu filmei imagem de gente fazendo cinema, eu mexia com montagens... Tinham trabalhos péssimos pra fazer e tinham outros excepcionais! E valeu também pelo dinheiro também, porque, se eu não tivesse o salário da TV Globo, eu não teria feito nada. Então, a minha relação é de gratidão (Coutinho, 2004).

2.5.2.1 *Cabra marcado para morrer*

O projeto inicial de *Cabra marcado para morrer* era produzir um “docudrama”, ou seja, representar a realidade com a máxima fidelidade possível, retratando o assassinato, em 1962, de João Pedro Teixeira, líder camponês no movimento das ligas camponesas de Sapé, na Paraíba. As personagens seriam representadas pelas próprias pessoas que vivenciaram o crime, inclusive a esposa de João Pedro, Elizabeth Teixeira, e seus filhos.

Iniciado em 1964, o filme foi paralisado por 17 anos por causa do golpe militar.

O único filme interrompido pelo golpe militar de 1º de abril; uma interrupção seguida de fugas, prisões e apreensão do material pelo exército; as latas do copião ficaram escondidas durante anos debaixo da cama do pai do cineasta David Neves, que era general; os negativos foram salvos por acaso e retirados clandestinamente, depois de 11 anos, do laboratório da Líder e depositados na Cinemateca do Museu da Arte Moderna, sob o título *A Rosa do Campo...* (Lins, 2004, p. 30).

Em 1982, o diretor Eduardo Coutinho localiza Elisabeth Teixeira no Rio Grande do Norte, vivendo clandestinamente com o nome de Marta, e afastada da maioria de seus filhos. Posteriormente, as tomadas realizadas em 1964 são exibidas aos camponeses, e o diretor filma a reação destes ao vê-las.

Ao não reencontrar os filhos de Elizabeth e João Pedro, o diretor parte em busca desses depoimentos colhidos em estados diferentes e até fora do País. É o caso de Isaac Teixeira, que estudava medicina em Cuba. Ele mostra as imagens da mãe ao reencontrar cada filho e emociona a todos.

O que o diferencia de outros filmes é a afirmação de que se trata de uma obra artística ao mostrar o diretor e a equipe de produção no filme. Desde então, Coutinho vai sempre revelar o processo de produção em seus filmes.

O texto, lido pelo locutor, não é interpretativo, é imparcial, apenas informa os acontecimentos sem emissão de juízo de valor.

Há passagens em que a equipe aproxima-se das pessoas com a câmera já ligada, documentando a intimidação delas diante da intervenção na sua realidade.

A linguagem de *Cabra* é, portanto, fragmentada e cronológica somente na evolução das relações com as personagens e não linear na estrutura da narrativa. *Cabra* reúne dois filmes em um só, registrando também dois diferentes períodos políticos do País: a ditadura e a redemocratização. Em um seminário na Universidade de Brasília, em 1984, Ismail Xavier (1984, p. 32) afirma que “*Cabra marcado pra morrer*, de Eduardo Coutinho,

tem na sua própria história um resumo de toda a História do Brasil nos vinte anos de autoritarismo”. Em outra obra, Xavier e Miguel Pereira (1985, p. 10) concluem: “O fenômeno *Cabra marcado* e outros mostram as possibilidades abertas pela circulação menos cerceada de filmes, mas a maior liberdade no tratamento do sexo e dos conflitos políticos”.

Trata-se de uma obra cinematográfica que só pôde ser realizada graças à televisão.

O trabalho de Coutinho no *Globo Repórter* foi fundamental para a realização de *Cabra Marcado para Morrer*. Primeiro porque lhe deu condições financeiras para fazer um filme como bem desejava, no tempo necessário, sem ficar submetido à “lei do dinheiro”. [...] Os anos no *Globo Repórter* serviram também pra o diretor conhecer melhor o Nordeste [...]. Coutinho conseguiu ainda fazer a pré-montagem do material filmado na moviola da TV Globo, aos sábados e domingos, ao longo de quatro meses, primeiro clandestinamente, e depois com a autorização de Paulo Gil Soares, então diretor do programa (Lins, 2004, p. 30-31).

Filmografia:

Cabra marcado para morrer (1964-1984);

A Falecida, de Leon Hirszman (1965): co-roteirista;

O Pacto (1966): diretor de um dos três episódios de ABC do Mar;

Garota de Ipanema, de Leon Hirszman (1967): co-roteirista;

O homem que comprou o mundo (1968): diretor;

Faustão (1970): diretor;

Os condenados, de Zelito Viana (1973): co-roteirista;

Lição de amor, de Eduardo Escorel: co-roteirista;

Dona Flor e seus dois maridos, de Bruno Barreto (1976): co-roteirista;

diretor de médias-metragens para o *Globo Repórter* (1975-1984). Entre eles: *Seis Dias em Ouricuri*, 1976; *Superstição*, 1976; *O pistoleiro da Serra Talhada*, 1977;

Theodorico, Imperador do Sertão, 1978; *Exu, uma tragédia sertaneja*, 1979; *Portinari, o menino Brodósqui*, 1980;

Caminhos da sobrevivência, um dos programas da série coordenada por Washington Novaes, exibida na TV Manchete (1985-86): diretor;

Santa Marta, duas semanas no morro (1987): diretor;

90 anos do cinema brasileiro, série exibida na TV Manchete (1988): diretor;

Volta Redonda - Memorial da Greve (1989): co-diretor;

O jogo da dívida (1989): diretor;

O fio da memória, premiado em Montevidéu (1989-91): diretor;

Boca de lixo (1992): diretor;

Os romeiros de Padre Cícero (1994): diretor;

Mulheres no front (1995): diretor;

Seis histórias (1996): diretor;

Casa da Cidadania (1997): diretor;

Santo Forte (1999): diretor;

Babilônia 2000 (2001): diretor;

Edifício Máster (2002): diretor;

Peões (2004): diretor.

CAPÍTULO IV

O GLOBO REPÓRTER

4.1 O PROGRAMA

O *Globo Repórter* foi ao ar pela primeira vez em abril de 1973. Trata-se de um programa brasileiro, de origem documental, que está há mais tempo no ar. Segundo um dos cineastas precursores, João Batista de Andrade (2004), desde o início, manteve-se a periodicidade semanal.

O *Globo Repórter* deu continuidade ao *Globo Shell*, 1971, responsável pela estréia de documentaristas brasileiros na televisão. Esse nome deveu-se certamente ao patrocinador, mas o nome que permanece atual, nem os precursores do programa sabem explicar e também não há lógica que leve a qualquer conclusão, pois, na primeira década de programa, o que menos havia era a figura do repórter. Eduardo Coutinho (2004) conta apenas que o nome foi criado por Paulo Gil Soares e Armando Nogueira.

Os repórteres que trabalhavam Globo Repórter faziam pesquisa e tinham uma presença bastante discreta nos programas mais relacionados à atualidade. O diretor não podia aparecer nas imagens e muito menos a equipe – só em casos excepcionais e inevitáveis, mas jamais falando para a câmera (Lins, 2004, p. 21).

João Batista de Andrade também não sabe a origem do nome do programa, mas sugere:

(O programa) Talvez tenha nascido com uma idéia de reportagens especiais ou grandes reportagens, mas, como caiu nas mãos dos cineastas, eu levanto essa hipótese, não sei, os cineastas transformaram aquele trabalho em documentário e não em reportagem (Andrade, 2004).

Trata-se de um programa que surgiu em formato de película, realizado por cineastas que tinham o direito autoral sobre a obra. “Era uma Auricom, que gravava o som direto na câmera. Tinha uma banda magnética na película de 16 mm”, conta João Batista de Andrade²⁶. Segundo o *site* da Rede Globo, ele foi “Criado para suprir uma carência do público de se aprofundar no conhecimento de assuntos polêmicos ou de interesse geral”²⁷. Uma intenção que seria ousada para época marcada pelo governo mais autoritário da ditadura militar, de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), não fosse o total comprometimento da televisão brasileira, uma concessão pública, com o poder. Eugênio Bucci (1997, p. 19) afirma que a tevê brasileira

Se pôs como o prolongamento do Estado autoritário, incumbindo-se do trabalho que ele, Estado, não poderia realizar sozinho. Uma boa representação dessa parceria (Estado e televisão privada) pode ser encontrada no tom oficial que adquiriu o telejornalismo. Para o Estado, não bastava ter, no rádio, *A voz do Brasil*. Era preciso ter na TV o *Jornal Nacional* (que foi ao ar pela primeira vez em 1º de setembro de 1969), e era preciso que ele fosse produto de uma emissora privada, uma representante da sociedade civil.

E foi essa televisão, comprometida com o poder público que “forneceu ao brasileiro a sua auto-imagem a partir dos anos 70” (*Ibidem*, p. 15). Esse era o desafio dos cineastas: apresentar documentários pautados na realidade sem ferir os interesses do governo.

O *Globo Repórter* atravessou a história política, tecnológica e redescobriu sua narrativa ao longo de seus 33 anos. O programa, que surgiu em plena ditadura militar,

²⁶ Andrade (2004).

²⁷ Disponível em: <www.redeglobo.com.br/globoreporter>. Acesso em: 8 mar. 2004.

testemunhou a abertura política e se mantém em tempos de democracia. Iniciou-se em película: “Fazíamos filmes em 16 mm”, conta João Batista de Andrade (2004). “Até 1981, o programa era feito em película reversível, um filme sem negativo, obrigando que a montagem fosse feita no próprio original”, completa Consuelo Lins (2004, p. 19).

Nos anos 80, com a transmissão via satélite, o *Globo Repórter* passou a ser gravado em outro formato: o videoteipe. Paralelo à transformação tecnológica, a mão-de-obra também se modifica: aos poucos, os cineastas são substituídos pelos repórteres.

Em sua história, o *Globo Repórter* conta com uma equipe diversificada: jornalistas, profissionais de tevê e cineastas contratados pela emissora como Walter Lima Jr. e João Batista de Andrade, e outros convidados para dirigir alguns programas, como Maurice Copovilla, Hermano Penna, Sílvio Back e Jorge Bodansky. O cineasta Dif Lufti também participou do programa e deu sua contribuição com sua vasta experiência como câmera.

Desde o surgimento do *Globo Repórter*, o programa adaptou-se às mudanças de profissionais, equipamentos, linha editorial e contexto político. Apenas a música de abertura permanece diante de tantas transformações.

4.2 VINHETA DE ABERTURA: ORIGEM ADAPTADA

Além do nome do programa, outro sucesso que se manteve, desde a estréia, foi uma faixa da trilha sonora de um filme americano, um violento *cult film*: *The vanishing point*. Quando a música *Freedom of expression* foi lançada no Brasil, surgiram os anônimos *The J.*

B. Pickers. Segundo Creedance Kiddo²⁸, a versão original do instrumental prevaleceu durante os primeiros anos do programa. Hoje, mais de 30 anos depois, “O programa Globo Repórter continua utilizando o mesmo tema, apenas agora em uma versão caseira executada por um sintetizador, versão no ar desde a década de oitenta”. O curioso é inaugurar um programa cuja vinheta faz apologia à liberdade de expressão, no governo mais repressivo da ditadura militar, de Ernesto Médici (1969-1974). João Batista de Andrade (2002, p. 24) conta que, nesse período, “O comportamento dominante nas TVs era, pois, prático, realista e antiético, guiando-se mais pelos interesses empresariais”.

As imagens e efeitos visuais da vinheta de abertura também mudaram, mas sempre mantendo o logotipo da emissora.

4.3 AUDIÊNCIA GARANTIDA

Aliado à fórmula de sucesso “De notícias e reportagens sérias que pudessem cativar interesse tanto do povão como dos mais letrados”²⁹, o *Globo Repórter* surgiu com um público garantido. Em 1971, dois anos antes da estréia do *Globo Repórter*, a Rede Globo já desbanca a concorrência, mantendo-se sempre fiel aos seus objetivos políticos. Em 1970, “A Globo abriu a década, comemorando seu quinto aniversário, já como líder da televisão brasileira; nessa altura, já entrara francamente em colapso a TV Record, a última grande líder da televisão regional”, conta Décio Pignatari (1984, p. 51). No ano seguinte,

²⁸ Disponível em: <<http://whiplash.net/especiallist.mv?rec=213>>. Acesso em: 16 jul. 2005.

²⁹ Disponível em: <<http://whiplash.net/especiallist.mv?rec=213>>. Acesso em: 16 jul. 2005.

Gabriel Priolli (1985, p. 33) afirma que a emissora atingiu “Uma participação de 70% no mercado nacional de TV”.

O *Globo Repórter* foi crescendo junto com a emissora. A Rede Globo de Televisão entrou em rede nacional em 1975, dois anos após a estréia do programa. Mas a programação em rede não era uma conquista somente da emissora. A novidade era uma realização impossível ao governo militar: irmanar o Brasil. Em 1974, a Tupi, “Lança uma programação igual para todas as emissoras de sua rede, seguida da Globo, em 1975, e das demais, posteriormente. Com a programação nacional, implantava-se definitivamente o conceito de ‘rede’” (Lima, 1985, p. 37).

4.4 ESPAÇO ABERTO AOS CINEASTAS

Com a chegada da televisão, os documentaristas puderam encontrar um suporte mais adequado ao gênero que nunca gozou de muita popularidade nas salas de exibição.

Em 1973, ano da estréia do *Globo Repórter* na TV brasileira, o cinema nacional perdia espaço. Segundo Jean-Claude Bernardet (1979, p. 88), “Cerca de 290 produtoras estavam registradas no Instituto Nacional de Cinema, enquanto que, a título comparativo, neste mesmo ano estreavam 57 filmes de longa-metragem e no ano anterior 68”. Foi nesse cenário, carente de produção nacional, que a tevê brasileira abriu espaço para os cineastas, por meio do filme documental. O *Globo Repórter* foi um ponto de encontro entre os profissionais de cinema e a televisão brasileira.

O filme nacional fazia a realidade do País chegar à casa de cidadãos de baixo poder aquisitivo, que não tinham acesso ao cinema. Tratava-se de um dos “modelos insuperáveis” da “emissora do milagre brasileiro”, segundo Décio Pignatari (1984, p. 52).

A Globo criou uma série de novos modelos que não foi superada até hoje por outras emissoras (*Jornal Nacional, Globo Repórter, Fantástico, Planeta dos Homens*). Claro que não foi a Globo que criou o telejornalismo, mas foi ela que eliminou o improviso, impôs uma duração rígida no informativo, copidescou não só o texto como a entonação e o visual dos locutores, montou um cenário adequado, deu ritmo à notícia, articulando com excelente *timing* texto e imagem (pode ser que você não se lembre, mas com a Globo começamos a assistir a esta coisa quase impossível: os programas entrarem no ar na hora certa).

4.5 NÚCLEOS DE PRODUÇÃO

O *Globo Repórter* tinha três núcleos de produção: Núcleo de Reportagens Especiais, sediado no Rio de Janeiro e dirigido por Paulo Gil Soares, de 1973 a 1982; Divisão de Reportagens Especiais de São Paulo, criada em 1974 por João Batista de Andrade; e a Blimp Filmes, produtora independente também sediada na capital paulista, comandada pelo irmão do Boni:

Foi o Guga que criou a Blimp, e eu fui convidado para criar, na Globo de São Paulo, em 74, um setor de reportagens especiais que faria reportagens especiais não só para o Globo Repórter, mas pra vários programas, tipo Domingo Gente, Fantástico, Esporte Espetacular, e até mesmo inventaria, como inventei alguns programas especiais, mas para mim, pessoalmente, principalmente o Globo Repórter que eu me dedicava particularmente ao Globo Repórter... então o que acontece, o Globo Repórter tinha três núcleos, um núcleo de funcionários lá na Globo Rio, um núcleo de funcionários contratados que eu criei em São Paulo e a Blimp, que era uma empresa de produção independente que produzia para a Globo (Andrade, 2004).

Nos primeiros anos, o programa era independente da Central Globo de Jornalismo. Os cineastas pensavam suas pautas e produziam seus programas sozinhos. Apesar de ser produzido com material cinematográfico, a emissora deixava bem clara a distância entre o cinema e a tevê:

[...] Eu fui relator da parte de cinema no projeto de Código de Telecomunicações. Quando entregamos o texto ao ministro das Comunicações, Quandt de Oliveira, durante a Jornada Brasileira de Documentaristas, Salvador/1975, recebemos da Globo o recado claro: do cinema brasileiro nós só queremos a mão-de-obra, ou seja, os cineastas e funcionários da Globo/*Globo Repórter* (Andrade, 2002, p. 37).

O programa foi mais uma forma de resistência ao filme importado, ao ampliar o mercado para os cineastas brasileiros. Mesmo assim, veiculava-se muito produto estrangeiro. A primeira década seguiu a tendência cinematográfica de importação, pois, como a produção do programa era em película, valia também para o *Globo Repórter* as facilidades de comprar produto estrangeiro em detrimento da produção nacional.

De qualquer forma, o *Globo Repórter* abriu espaço aos documentaristas brasileiros, fez da tevê mais um canal de exibição e ampliou o mercado receptivo, disseminando o documentário nacional pelo País. No entanto, Umberto Eco (1987, p. 346) alerta para os perigos da ação da tevê sobre o público:

A televisão tem, portanto, a capacidade de tornar-se o instrumento eficaz para uma ação de pacificação e controle, a garantia de conservação da ordem estabelecida, através da reproposta contínua daquelas opiniões e daqueles gostos médios que a classe dominante julga mais próprios para manter o *status quo*.

4.6 A CENSURA

Passado o desprestígio que sofreu no período anterior ao regime militar, a tevê brasileira vira alvo da censura. Mostrar a realidade já não é mais uma tarefa fácil para os documentaristas. A pluralidade de opiniões, a busca pela verdade e reflexão da realidade estavam comprometidas pelo regime militar.

No entanto, vários motivos contribuíram para que o trabalho no *Globo Repórter* nos anos de ditadura não fosse tão controlado: praticamente não havia concorrência, a equipe não trabalhava na sede da emissora, e a revisão do filme era dificultada devido ao processo de registro de imagens: o programa era feito em película reversível, um filme sem negativo, obrigando a montagem a ser realizada no próprio original. Os cineastas também tinham uma maneira própria de driblar a censura. Eduardo Coutinho (2004) conta: “Eu só me lembro que eu tentei ser o mais neutro o possível pra vencer a censura, no caso, externa (...)”. No caso da censura interna, o diretor afirma que não foram por razões políticas que alguns de seus filmes não foram exibidos e sim por motivos de audiência: “Então, vários filmes meus não foram ao ar porque foram julgados não competitivos, foram censurados por causas estéticas de mercado” (*Ibidem*). Ele completa:

Do ponto de vista político, claro que a censura externa, às vezes a Globo, era tua aliada porque proibia o programa, ela ficava tendo que ficar preenchendo espaço vazio... Você tinha censuras internas, mas tinha externa com a qual a Globo tinha interesse às vezes em disputar com o censurado.

João Batista de Andrade (2004) conta:

Não tirávamos a câmera como metralhadora contra o regime, mas aí (ela) revolucionava o modo de ver o próprio país e com isso, na verdade, pra nós o importante era que o filme passasse, porque nós queríamos era estabelecer esse

diálogo (com a sociedade), então nós tínhamos uma estratégia com relação à censura na maneira de trabalhar para que os filmes pudessem passar.

No entanto, trabalhar ali não era uma atividade tão tranqüila e pacífica. Segundo o diretor João Batista de Andrade, o único *Globo Repórter* vetado na íntegra pela censura foi seu filme *Wilsinho Galiléia*, 1978. No livro *Signagem da televisão: violência enlatada versus violência nacional*, Décio Pignatari (1984, p. 20) relembra o fato com indignação:

No entanto, a TV Globo é aquela que apresenta, de longe, o maior número de programas e novelas podados pela censura. Agora mesmo temos mais um exemplo, com o documentário-ficção sobre o marginal Wilsinho Galiléia, liminarmente proibido de ir ao ar pelo **tacão** censório, sob a alegação de uma violência insuportável pela sensibilidade da família brasileira. (grifo nosso)

Wilsinho Galiléia parte do drama particular de Wilsinho, bandido perigoso aos 14 anos e fuzilado pela polícia aos 18, para o geral, propondo discutir o porquê do surgimento de outros Wilsinhos que encontram a sobrevivência na marginalidade. O filme também instiga a reflexão da mitificação popular desse tipo de criminoso.

A obra reconstrói a trajetória de um menino pobre que vira uma ameaça à sociedade, acusado de mais de 500 assaltos e 20 mortes.

Assim como em *Caso Norte*, João Batista de Andrade mistura realidade e ficção de forma aperfeiçoada. Além da reconstituição dos crimes e da morte de Wilsinho, há cenas de sua vida cotidiana em que se misturam cenas documentais e dramatização. Outra semelhança com o filme citado anteriormente é a câmera investigativa. Mais uma vez, ele parte de uma ocorrência policial para discutir aspectos sociais indicando suas causas e conseqüências.

A última seqüência mostra Wilsinho redivivo, caminhando pelas ruas do bairro até chegar ao terreno cheio de entulhos, onde deveria estar sua casa. Um vizinho contra que os policiais a demoliram, para não deixar nada que lembrasse Wilsinho. Por uma

triste coincidência, a cena é uma metáfora da censura sofrida pelo filme: “Era justamente o que pretendiam fazer, proibindo o filme: como se apagar vestígios pudesse servir para apagar os problemas da sociedade” (Centro Cultural Banco do Brasil, [s.d.], p. 70).

O filme nunca foi exibido na televisão brasileira. A proibição é um símbolo da preocupação da ditadura de “limpar” as tevês do País da violência e transformá-la em um canal de paz.

Para o cineasta Paulo Gil Soares, a censura a *Wilsinho Galiléia* marcou o fim da fase dos cineastas no *Globo Repórter*. Desde então o programa foi muito mais vigiado, quase inviabilizado, e os filmes passaram a ser controlados diretamente pela direção da emissora. Em 1979 os cineastas já haviam saído definitivamente da Rede Globo, encerrando uma experiência que resultou na realização de alguns dos melhores documentários da história da televisão brasileira. Revê-los hoje, quase trinta anos depois, é uma oportunidade de repensar a televisão brasileira contemporânea, atentando para alguns potenciais inexplorados da expressão televisiva (*Ibidem*, p. 58).

Wilsinho Galiléia não alcançou os lares brasileiros, mas conquistou as salas de exibição francesas:

Só foi exibido porque eu ganhei de volta os originais do filme, e ele foi restaurado, depois de muitos anos perdido, pela cinoteca francesa e o museu *Pompidou*, por isso que o filme existe. Eles patrocinaram a cinoteca brasileira pra restaurar... para uma exibição do conteúdo. E graças a essa exibição do museu *Pompidou* é que existe o filme *Wilsinho Galiléia*. Eles souberam da proibição do filme e se interessaram em fazer a exibição (Andrade, 2004).

Esse título não consta do catálogo oficial da emissora. Nele estão registradas apenas 263 produções entre os anos de 1973-1979. Sendo um programa semanal, como afirma João Batista de Andrade (2004), ou algumas produções se perderam ou a lista dos programas fornecida pela emissora afiliada à Rede Globo na Bahia está desatualizada. Afinal, uma exibição por semana nesse intervalo de tempo resultaria num registro maior no número dos programas da década.

CAPÍTULO V

GLOBO REPÓRTER: ANOS 70

A PELÍCULA VIA SATÉLITE

Apesar da abertura ao documentário nacional, o mercado estrangeiro ainda dominava a produção na década de 1970. A maior parte filmes era comprada no exterior. Era necessária apenas a tradução e, quando muito, uma nova edição. Assim, o custo era bem menor para a emissora.

As produções nacionais dos anos 70 não contavam com imagens submarinas e microscópicas. Eram raríssimas as filmagens registradas fora do País, pois esses recursos eram inexistentes naquele período, segundo João Batista de Andrade (2004). Apenas cerca de 40% da produção era nacional. Mesmo assim, o balanço da década, feito por Silvio Tendler (1984, p. 109), é promissor para os produtores brasileiros.

No final dos anos 70, surge o famoso *boom* da memória: o Brasil, de repente, descobre que é um país desmemoriado e começa toda uma campanha para preservar documentos, arquivos, salvar da destruição materiais que estavam inteiramente expostos ao tempo, quase inteiramente perdidos, e é o cinema documentário que vai procurar fazer esse trabalho, outra vez de forma vigorosa.

5.1 GLOBO REPÓRTER: 1973-1979

5.1.1 História

As pautas, nos anos 70, foram lideradas por conteúdos históricos e prevaleceram as produções internacionais. Dos 44 programas de temática histórica, apenas um foi de produção totalmente nacional, ou seja: roteiro, produção, captação e montagem.

A liderança de temas históricos não é de se estranhar na década de 70, afinal era essa a “recomendação” do governo federal.

A partir de 1970, a situação mudou: não se deixava mais à espontaneidade dos cineastas a produção dos filmes históricos; o Ministro da Educação tomou a iniciativa e aconselhou os cineastas a se voltarem para o filme histórico. Era um fato novo; o governo manifestava explicitamente o seu desejo propondo temas: FEB, CAN, Borba Gato, Anhangüera, Paes Leme, Oswaldo Cruz, Santos Dumont, Delmiro Gouveia, Duque de Caxias, Marechal Rondon. As exortações ministeriais não surtiram efeito: o filme histórico era dispendioso, não tinha mercado assegurado. Difícil os produtores se lançarem em grandes orçamentos só para agradar ao ministro (Bernardet; Ramos, 1988, p. 12).

Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos (1988, p. 18) justificam a preocupação do governo com o filme histórico:

O filme histórico naturalista atende aos interesses daqueles que detêm o poder e os ajuda a manter o *status quo* [...] o gênero documentário de temática histórica é uma modalidade de discurso que tende a CONSTRUIR a realidade ao invés de apenas reproduzi-la. (grifo do autor)

A recomendação do governo foi seguida pelo programa:

1. 1973 - Santos Dumont.

2. 1974 - Homem primitivo I (o instinto de matar).
3. 1974 - Os caçadores do homem – (como o homem vivia na Pré-História).
4. 1974 - A era do homem (busca pela origem da humanidade).
5. 1974 - Cem anos de impressionismo.
6. 1974 - Homem primitivo II (a luta pela sobrevivência).
7. 1974 - Homem primitivo III (a luta pela sobrevivência).
8. 1975 - Homem primitivo IV (o fator humano).
9. 1975 - Incríveis anos 50 (um trailer da década de 50, os acontecimentos que marcaram os 3 650 dias de situações de importância para todos) – produção mista.
10. 1975 - Mundo em Guerra, 1º capítulo – nascimento de uma idéia (o fim da Primeira Grande Guerra Mundial, o nascimento do nazismo, a ascensão de Hitler no governo alemão). – produção mista.
11. 1975 - Mundo em Guerra, 2º capítulo (homens que fizeram o nazismo).
12. 1975 - Mundo em Guerra, 3º capítulo (o país dos sonhos milenares).
13. 1975 - Mundo em Guerra, 4º capítulo (o grande ensaio) – a Itália prepara-se para a guerra.
14. 1975 - Mundo em Guerra, 5º capítulo (panorama sobre Varsóvia) – a Alemanha invade a Polônia.
15. 1975 - Mundo em Guerra, 6º capítulo (a Guerra Sino-Japonesa).
16. 1975 - Mundo em Guerra, 7º capítulo (o declínio do Ocidente).
17. 1975 - Mundo em Guerra, 8º capítulo (a queda da França).
18. 1975 - Mundo em Guerra, 9º capítulo (a batalha da Inglaterra).

19. 1975 - Mundo em Guerra, 10º capítulo (a batalha no deserto).
20. 1975 - Mundo em Guerra, 11º capítulo (a invasão da Rússia).
21. 1975 - Mundo em Guerra, 12º capítulo (guerra no Pacífico).
22. 1975 - Mundo em Guerra, 13º capítulo (guerra na Rússia).
23. 1975 - Mundo em Guerra, 14º capítulo (o Atlântico Norte).
24. 1975 - Mundo em Guerra, 15º capítulo (cerco de Leningrado).
25. 1975 - Mundo em Guerra, 16º capítulo (vitórias aliadas).
26. 1975 - Mundo em Guerra, 17º capítulo (a guerra na Ásia).
27. 1975 - Mundo em Guerra, 18º capítulo (bombas sobre a Alemanha).
28. 1975 - Mundo em Guerra, 19º capítulo (a Europa resiste).
29. 1975 - Mundo em Guerra, 20º capítulo (o levante do Gueto).
30. 1975 - Mundo em Guerra, 21º capítulo (a liberdade de Roma).
31. 1975 - Mundo em Guerra, 22º capítulo (a libertação de Paris).
32. 1975 - Mundo em Guerra, 23º capítulo (o Japão desmorona).
33. 1975 - Mundo em Guerra, 24º capítulo (o início do fim).
34. 1975 - Mundo em Guerra, 25º capítulo (a queda de Berlim).
35. 1975 - Mundo em Guerra, 26º capítulo (Hiroshima).
36. 1975 - Mundo em Guerra, 27º capítulo (FEB – Força Expedicionária Brasileira) – produção nacional.
37. 1975 - Crucificação de Jesus – A paixão de Cristo vista pelo cineasta John Huston.

38. 1975 - A encruzilhada do homem (cientistas em busca das etapas que levam o *Homo erectus* ao *Homo sapiens*).

39. 1975 - Guerra para acabar com todas as guerras (relato da Primeira Guerra Mundial).

40. 1976 - Especial “Retrospectiva 1976”

41. 1976 - O encontro com a História (acontecimentos significativos do passado que deixaram marcas na cultura, no progresso...).

42. 1977 - Homem anfíbio (como vivem os habitantes das cidades costeiras adaptadas ao mar e a terra).

43. 1978 - Os mistérios dos maias.

44. 1979 - Pesadelo nazista.

Incríveis anos 50 é uma produção mista de 40 minutos. O filme, em preto e branco, que faz uma retrospectiva da década. O filme torna-se colorido apenas nas imagens que mostram as capas de LPs³⁰ nacionais e nas sonoras³¹.

O filme mostra a imagem de um homem pulando do quarto andar de um prédio, caindo sobre a multidão ao falar da Rússia na Guerra Fria: uma cena que, nos anos 90, seria, descartada como contou a atual diretora do *Globo Repórter*, Sílvia Sayão, em uma palestra sobre a ética do documentário jornalístico:

³⁰ *LP*: *long-play*, assim também chamados os discos de vinil da época.

³¹ Termo usado no telejornalismo para identificar depoimento de entrevistados.

Em 98, fizemos um *Globo Repórter* de “profissão perigo”. Um bombeiro descia através de uma corda fixada em um helicóptero e resgatava as pessoas. Para filmar, eles só permitiam em treinamento porque a prioridade era o resgate. Durante a exibição (da corporação), um bombeiro caiu, morreu e foi tudo registrado. Dilema: a presença da câmera teria causado a distração? As imagens reais, objeto do documentário, não foram ao ar e sim auxiliaram a perícia. Então, qual é o limite de se registrar e mostrar a realidade?³²

Mundo em Guerra é uma série com 27 capítulos. Apenas o primeiro foi analisado para identificar a origem da produção. Todas as sonoras são dubladas pelo narrador, em *off*.

Apesar de o material ser comprado no exterior, o filme foi montado com a participação de um repórter brasileiro que faz passagens³³ na Alemanha. Ele fala diretamente para a câmera e não usa microfone. O repórter encerra sua participação provocando a reflexão sobre o assunto e chamando o telespectador a assistir ao próximo programa:

E isto é o que sobrou das ruínas de uma cultura, de uma tradição, de uma República. Escombros de um povo. Quem foram os homens que fizeram isso? De onde é que eles vieram? O que eles pretendiam? Na próxima, nós vamos falar dos homens que fizeram o nazismo.

O filme termina com imagens das ruínas, em completo silêncio.

5.1.2 Ciência

A ciência ocupou o segundo lugar em conteúdos abordados pelo *Globo Repórter* na década de 1970, com o registro de 29 programas. Dentre eles, apenas uma é produção nacional.

³² Palestra realizada na PUC, Rio de Janeiro-RJ, em 5 de novembro de 2002, no Brasil Documenta, II Fórum Internacional de Documentários.

³³ A passagem do repórter é a “Gravação feita pelo repórter no local do acontecimento, com informações, para ser usada no meio da matéria. A passagem reforça a presença do repórter no assunto que ele está cobrindo e, portanto, deve ser gravada no desenrolar do acontecimento [...]” (Paternostro, 1987, p. 95).

1. 1973 - Viagem incrível (uma viagem com o endoscópio no interior do corpo humano).
2. 1973 - Raio *laser* (inglês) (cientistas buscam os benefícios do raio *laser*).
3. 1974 - Infância, os anos encantados (estudos realizados por psicólogos com crianças a partir dos primeiros meses de vida até os quatro anos de idade).
4. 1974 - Alimentação para o futuro (inglês) (cientistas procuram técnicas para aprimorar a alimentação do homem).
5. 1974 - Alma das plantas (cientistas tentam comprovar a sensibilidade das plantas) – produção mista.
6. 1975 - Aurora do homem – 1º episódio (o homem procura entender suas relações com a natureza desde o mais remoto passado).
7. 1975 - Aurora do homem – 2º episódio (pesquisadores tentam explicar origem do mundo e do homem).
8. 1975 - Aurora do homem – 3º episódio (cientistas pesquisam origem do homem estudando o comportamento social e os níveis de inteligência dos macacos).
9. 1975 - O começo da vida.
10. 1975 - Maravilhosa máquina humana (documentário sobre o funcionamento dos órgãos humanos).
11. 1976 - Caminhos do massacre (sobrevivência de grandes mamíferos) – produção mista.
12. 1976 - O enigma do espaço (testemunhos de pessoas que afirmam terem visto discos voadores) – produção mista.

13. 1976 - Por que cantam os pássaros? (cientistas realizam experiências para tentar descobrir a linguagem dos pássaros).
14. 1976 - Os subterrâneos da vida (importância dos microorganismos na vida do homem).
15. 1976 - *Stress*: a doença do século – produção mista.
16. 1976 - Terra violenta (a importância do homem – as grandes forças da natureza que provocam erupções...).
17. 1977 - Em busca dos mistérios perdidos (cientistas pesquisam a hipótese da origem espacial para a vida terrena).
18. 1977 - A ditadura genética.
19. 1977 - O mundo que você não vê (um grupo de cientistas, através de novas técnicas e instrumentos, documenta fenômeno do mundo microscópico, como a vida de seres dentro de uma gota d'água ou o desenvolvimento de um pintinho dentro do ovo).
20. 1977 - Tapeceiras da morte (pesquisas científicas sobre a vida das aranhas).
21. 1978 - A espera do milagre (câmera no interior de um corpo de mulher acompanha o desenvolvimento da gestação).
22. 1978 - Estações da vida (mundo microscópico sob o solo e a água).
23. 1978 - Segredos da vida (engenharia genética).
24. 1978 - Três vidas (o cérebro em suas fases diferentes em cada ser humano).
25. 1979 - Energia: um jeito brasileiro (pesquisas para obter energia de outras fontes) – produção nacional.

26. 1979 - O homem e o macaco (estudos sobre o comportamento do macaco para buscar origem da humanidade).

27. 1979 - Nosso clima está mudando? (a história do clima da Terra e a influência do Brasil no experimento meteorológico global) – produção mista.

28. 1979 - Resposta do universo (avanços da Astronomia e descobertas nos campos da física e matemática) – produção mista.

29. 1979 - Sentido mágico da visão.

O enigma do espaço é considerado uma produção mista cujas sonoras são todas em português, com longa duração. Uma delas, sobre a experiência com seres extraterrestres, chega a 5 minutos e 2 segundos. Mas antes de dar seu depoimento, nenhum entrevistado é identificado previamente por chamada em *off* ou caracteres. Somente quando o assunto se desenvolve durante a entrevista é que se entende o porquê daquele depoimento. Apenas a última sonora identifica o entrevistado em *off*. Trata-se de Almiro Baraúna, um perito que produziu, segundo o narrador, o documento fotográfico de maior credibilidade do mundo. Ele conta a sua experiência em 2 minutos e 10 segundos.

Em *Resposta do universo*, 23 dos 38 minutos de filme foram registrados aqui no Brasil, precisamente em Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo. Todas as sonoras são de brasileiros. A participação da repórter restringe-se a perguntas em *off*.

O trecho de produção nacional em *Stress, a doença do século* limita-se às sonoras de médicos brasileiros.

Nessa obra, evidencia-se a força que a palavra exerce em detrimento da imagem quando o narrador, em *off*, cita, por exemplo, o estudo de um pesquisador norte-americano

sobre os candidatos à angina, sem mostrar a respectiva imagem do cientista nem a sonora dele sobre o assunto. Mais à frente, “chama-se” novamente em *off* outro pesquisador que não aparece na imagem e sequer sua sonora. Nota-se que o programa seguiu as normas do jornalismo impresso, que não usa necessariamente frases na ordem direta, ao contrário do que indicam os manuais de telejornalismo. O locutor, em *off*, conta: “Se fizemos dois gráficos, afirma ele, um para mostrar a elevação da taxa de *stress* outro para mostrar o crescimento do produto nacional bruto dos Estados Unidos, veremos que as duas curvas são praticamente idênticas” (Paternostro, 1987, p. 55). Segundo os manuais de tevê, melhor seria: “Ele afirma que os gráficos da taxa de *stress* e do crescimento do produto nacional bruto dos Estados Unidos são praticamente idênticos”.

A ausência de noção para complementar imagem e texto evidencia-se também no final do filme quando o pesquisador norte-americano mencionado em *off* não aparece no exato momento da citação.

Em *Stress, a doença do século*, a figura do repórter não aparece em passagem nem sequer em perguntas em *off*.

A produção nacional de *Alma das plantas* é constatada nas sonoras. Dois entrevistados seguram o microfone sorvete, sem canopla³⁴, indicam a inexistência da figura do repórter. Um entrevistado, não identificado previamente, chama a atenção por estar em meio primeiro plano, sem camisa. Após uma sonora em inglês, traduzida pelo locutor, em *off*, o “descamisado” volta à cena. Dessa vez, em plano médio³⁵, ele está em pé em uma cachoeira só de sunga e segura o microfone sorvete (sem canopla). O entrevistado continua em cena fazendo exercícios corporais que imitam espécies de árvores. O documentário que começa com uma sonora em inglês, termina com várias em português.

³⁴ Cubo acoplado ao microfone com símbolo da emissora.

³⁵ Filma-se a pessoa de corpo inteiro, da cabeça aos pés.

Aos 36 minutos de *Caminhos do massacre*, com 38 de duração, surge um repórter segurando o microfone sorvete, sem canopla da emissora, olhando para a câmera e falando sobre a pesca à baleia no Brasil.

Em *Nosso clima está mudando?* todas as sonoras são em português nos trechos em que o assunto é Brasil. Trata-se de uma produção em cores, cuja figura do repórter se restringe às perguntas em *off*. O filme inicia-se em completo silêncio sobre imagens do planeta Terra, furacão, mar, durante 32 segundos. Após 1 minuto e 26 segundos de filme, inicia-se a produção nacional: “No Brasil, a última manifestação dessa fúria [da natureza] se fez sentir, principalmente, nos estados do Rio, Minas, Espírito Santo e Bahia”, segundo locutor em *off*.

Os entrevistados não são identificados previamente em *off*. Alguns depoimentos são justificados pela própria pergunta do entrevistador: “O que aconteceu com a casa do senhor”?; “Qual foi o prejuízo que o senhor teve com a produção de arroz?” As imagens aéreas dos estragos na produção rural brasileira causados pela chuva são mostradas durante 24 segundos em completo silêncio.

A ordem direta proposta pela linguagem televisual ainda é desconhecida. Segundo o *off*: “O clima da terra está mudando, afirmam os cientistas”. Segundo Vera Paternostro (1987, p. 55), o ideal seria: “Os cientistas afirmam que o clima da Terra está mudando”.

Apesar de ser uma produção estrangeira, *A Ditadura Genética* merece um destaque pela forma como foi traduzido. A versão brasileira traduz, ao pé da letra, o ácido desoxirribonucléico. Em vez de DNA, como a abreviação é conhecida em português, o locutor refere-se a ADN: “Todas as formas de vida existem apenas para servir aos propósitos das cadeias de ADN, o ácido desoxirribonucléico, que é o elemento fundamental dos genes da vida.”

Da forma como foi construído, o texto dificulta a compreensão do telespectador e não leva em consideração o texto coloquial válido para a linguagem televisual, como afirma Vera Íris Paternostro (*Ibidem*, p. 54).

Outra curiosidade é que o filme inicia-se em completo silêncio que dura 45 segundos sobre imagens de insetos e rostos de pessoas. Após esse trecho, o locutor estréia em *off* e assim vai até o final do programa que dura 38 minutos.

5.1.3 Sociais

Os temas sociais brasileiros ocuparam o terceiro lugar na lista de pautas do *Globo Repórter* com 25 produções. O assunto só começa a ser abordado depois de um ano de programa, em 1974, com *Velhice* sobre a marginalização dos velhos em diversas sociedades do mundo.

Curiosamente, nesse tema tão ligado ao contexto político da época, prevaleceram as produções nacionais. Apenas três filmes foram de origem estrangeira e dois de produção mista (estrangeira e nacional).

1. 1973 - Rio São Francisco I – produção nacional.
2. 1973 - Choque do Futuro (crise da sociedade contemporânea frente às mudanças do mundo).

3. 1974 - Velhice (a marginalização dos velhos em diversas sociedades do mundo) – produção nacional.
4. 1975 - Bóias-frias/trabalhador rural (a marginalização dos bóias-frias na sociedade brasileira) – produção nacional.
5. 1975 - Tabu original (o casamento nas sociedades primitivas – a poligamia e a poliandria).
6. 1976 - Boa Esperança: a viola ou a guitarra (Retrato de uma vila com 3 200 habitantes no centro de SP) – produção nacional.
7. 1976 - Crise no amor – produção nacional.
8. 1976 - Os pigmeus (a vida e os costumes dos pigmeus, uma raça que habita as florestas africanas).
9. 1976 - Patroa X empregada (entrevistas com autoridades do governo, patroas e empregadas domésticas) – produção nacional.
10. 1977 - Os deserdados (problema do menor abandonado) – produção nacional.
11. 1977 - Retrato de classe (os diferentes caminhos tomados por integrantes de uma foto escolar dos anos 50) – produção nacional.
12. 1977 - Seringueiros (a vida dos homens que vivem da extração da borracha) – produção nacional.
13. 1977 - Um vale em alerta (os debates, projetos e opiniões sobre a instalação de uma grande indústria no rio Paranapanema) – produção nacional.
14. 1978 - Atenção! Perigo! (acidentes causados nas diversas profissões) – produção mista com predominância de material nacional.

15. 1978 - Anos inocentes (acontecimentos de maior importância social, cultural, política e industrial nos primeiros anos do século XX) – produção mista.

16. 1978 - Direito de viver (mortalidade infantil e desnutrição no Brasil) – produção nacional.

17. 1978 - Homens do carvão (como vivem e trabalham os homens do carvão, em Santa Catarina) – produção nacional.

18. 1978 - Tribo de onze milhões (São Paulo, uma tribo de 11 milhões, onde a oportunidade de trabalho, salário e vida melhores ficam cada vez mais difíceis) – produção nacional.

19. 1978 - Volta por cima (a luta pelos deficientes físicos para serem aceitos e respeitados pela sociedade) – produção nacional.

20. 1978 - Profissão Mulher, 1ª Parte (a luta da mulher brasileira pela igualdade nas profissões. As pressões e os preconceitos que enfrentam na sociedade) – produção nacional.

21. 1978 - Profissão Mulher, 2ª Parte (a luta da mulher brasileira pela igualdade nas profissões. As pressões e os preconceitos que enfrentam na sociedade) – produção nacional.

22. 1979 - Aves de Arribação (migrantes que chegam ao RJ e SP) – produção nacional.

23. 1979 - Exu, uma tragédia sertaneja (uma realidade de pertence a oligarquias formadas por grupos de parentela ou clãs, onde não existe a ordem jurídica impessoal – a consciência comunitária) – produção nacional.

24. 1979 - Força invisível (menores de famílias menos favorecidas que realizam tarefas domésticas e, às vezes, ajudam no sustento com o seu trabalho) – produção nacional.

25. 1979 - Vozes da seca (os problemas dos posseiros após a grande seca no Nordeste) – produção nacional.

Ao fazer um balanço sobre as reportagens na televisão brasileira na década de 1970, Décio Pignatari (1984, p. 48) ressalta dois temas sociais:

Aqui o destaque vai para duas reportagens documentárias: sobre a desnutrição infantil e sobre o menor abandonado. No primeiro caso, algo de muito especial, notável mesmo: as explicações sintéticas e incrivelmente precisas sobre os efeitos da desnutrição numa criança de tenra idade, fornecidas por um jovem médico, cujo nome, infelizmente, não pude anotar.

Em tempos de regime militar, a sociedade era oprimida. No entanto, o diretor de *Bóias-frias/trabalhador rural*, João Batista de Andrade, destaca a liberdade com que os cineastas trabalhavam na Rede Globo. Segundo ele, o programa aproveitou a greve dos bóias-frias e discutiu a situação dos trabalhadores, provocando uma mobilização dos fazendeiros da região de Mogi-Mirim. “A pressão dos fazendeiros não fez a *Globo* cancelar o filme” (Andrade, 2004), comemora. Eduardo Coutinho (2004) conta que a luta era por audiência: “A censura interna mais violenta era a de mercado”.

Enquanto isso, a proposta dos cineastas do *Globo Repórter* era a de provocar a auto-reflexão na sociedade. “Não íamos pegar a televisão e transformar a nossa câmera em metralhadora, repetir a guerrilha! (...) Nós precisávamos resgatar o que é a sociedade brasileira” (Andrade, 2004).

A produção nacional, *Os deserdados*, é uma prova dessa preocupação. Em 38 minutos, ao filme discute causas, estatísticas e conseqüências do problema das crianças em

situação de rua no Brasil. O repórter não aparece. A voz feminina revesa as perguntas em *off* com a voz masculina. Nota-se que nem sempre os entrevistadores levam o microfone sorvete à própria boca quando fazem perguntas.

Esse filme é mais um exemplo da tevê em relação à própria linguagem. Ele cita fontes que não aparecem em imagens nem em sonoras, como neste *off*:

Cientistas sociais, como o professor Carlos Lessa, uma das maiores autoridades brasileiras em assuntos de população, têm mostrado as consequências de um processo acelerado de urbanização como está acontecendo entre nós.

O filme revela dados estatísticos desanimadores sobre as crianças em situação de rua. Apesar disso, o programa, veiculado em 1977, restabelece a relação de “amizade” com o regime militar e completa: “Ainda assim, um enorme progresso foi conseguido na última década. A começar pela mudança de métodos. Até há uma década atrás (*sic*), o tratamento repressivo do menor delinqüente era praticamente a regra”.

Em seguida, um homem bem vestido, usando lapela³⁶, fala em meio primeiro plano:

A grande mudança foi a de um enfoque punitivo e repressivo para um enfoque educacional, profissionalizante e aberto à comunidade, onde o menor é visto como um ser humano que necessita, acima de tudo: amor e compreensão; tratamento, consideração pela sua pessoa e através disso ele poderá se tornar um elemento útil à sociedade.

A sonora seguinte também reforça o processo de “humanização” em relação aos menores no período da ditadura. O entrevistador pergunta sobre o “cofre das meninas”, e o entrevistado responde:

³⁶ Pequeno microfone que se prende à roupa.

Bom, esse foi um (inaudível) feito em 1968 para as meninas com problemas de conduta. Esse detalhe de concepção que mostra um sistema que houve também em São Paulo diz respeito a essas camas de concreto que hoje não se usam mais e a essas aberturas que existiam e que em algumas oportunidades foram usadas para amarrar as meninas quando tinham alguma crise e que havia algum problema referente à contenção.

A sonora é coberta de imagens para mostrar o “detalhe de concepção”: um retângulo de cimento com pequenas perfurações nas laterais, usado “em algumas oportunidades” para amarrar as meninas que “tinham alguma crise” e problemas de “contenção”. O entrevistado não explica o que é contenção e o que seria considerada uma crise.

O filme apresentou o problema, estabeleceu os conflitos por meio de estatísticas e exemplos e chegou ao desenlace por meio de uma solução encontrada pelo governo federal e seus programas de assistência ao menor. No entanto, a narração em *off* justifica a persistência do problema, apesar da preocupação e esforço do governo:

O grande problema, entretanto, está na insuficiência de recursos. O orçamento da Funabem é, este ano, de 366 milhões de cruzeiros, e cada menor internado custa cerca de quase 2 mil e 400 cruzeiros por mês. Só para atender os 2 milhões de menores absolutamente abandonados seriam necessários quase 5 bilhões de cruzeiros por mês e 60 bilhões de cruzeiros por ano, isto é, cerca de um quarto da receita do governo federal. Segundo o secretário de Promoção do Bem-estar do Estado de São Paulo, Mário [...] Silva, um dos maiores especialistas no assunto, “para resolver o problema do menor abandonado e carente, seria preciso ter todos os anos uma verba equivalente a 18 vezes toda a receita do Governo Federal em um ano”.

Note-se que o narrador fala pelo suposto entrevistado que não aparece sequer em imagens para cobrir o *off*. Em *Os deserdados*, o narrador assume a voz de dirigentes e autoridades políticas.

Crise no amor é uma produção nacional que se inicia com um exemplo de constituição familiar, mostrando 594 membros de uma família paulista. Em seguida, documenta-se “uma sessão de psicodrama de casais em conflito”.

O filme tem mais de uma dezena de sonoras e pouco *off*. Porém, *Crise no amor* não traz a identificação por caracteres dos entrevistados. Eles também não são apresentados em *off*. Deduz-se que o homem que fala sobre os signos que combinam entre si seja um astrólogo. Supõe-se também que seja advogada a mulher que fala sobre o Código Civil. Em outro momento, ela fala sobre o homem que teve o apoio da Justiça para ser sustentado pela esposa. Deve, também, ser um delegado o homem que fala sobre o caso mais violento entre casais que ele já registrou. Nessa produção, a impressão que se tem é a de que o que vai ser dito é mais importante do que quem tem algo a dizer, ou seja, a história é mais importante que a personagem. A falta de apresentação e informações (em *off* ou caracteres) sobre os entrevistados compromete a credibilidade das fontes e, conseqüentemente, da história.

Os únicos entrevistados que mereceram identificação em *off* foi um casal rodeado de filhos. Mesmo assim, eles começam a falar, sem identificação prévia. Só depois da sonora é que o narrador, em *off*, explica que se trata de um casal que adotou 97 filhos.

Logo depois, uma mulher desabafa os problemas que tem com o marido. Um homem começa a falar em *off* e percebe-se que se trata de um entrevistado, porque ele fala em primeira pessoa e, reconhecidamente, a voz não é a do narrador. Mais à frente, um outro homem fala sobre os problemas do casamento e uma mulher sobre as crises do matrimônio. Washington Novaes (1996, p. 30), chefe de redação do *Globo Repórter*, conta que o programa, em certa ocasião, começou a receber muita reclamação de pessoas com deficiência visual que diziam nunca saber quem estava dando entrevista, pois o narrador não anunciava os entrevistados.

Na época, isso nos levou à criação de uma regra no *Globo Repórter*, que era o entrevistado ter uma identificação obrigatória e não apenas em letras, em caracteres, como se vinha fazendo; tinha que ser mencionado pelo narrador quem falava. Isso nos levou também a pensar que, além de cegos, havia também os analfabetos e as crianças que não sabem ler e que também ficavam sem saber.

Mas o problema para agradar ao público não estava resolvido. Restaram os surdos-mudos que, segundo Novaes (1996, p. 31), se indignaram com as entrevistas cobertas por imagens que os fazia perder a leitura labial e gerando insatisfação do grupo. Na época, então, “tomou-se a decisão de que as entrevistas não seriam mais ‘cobertas’ por imagens”.

Mas, nos programas dos anos 70, mesmo o telespectador alfabetizado e dotado de visão, não possuía informações suficientes para identificar o entrevistado, pois raramente havia caracteres e apresentação em *off*.

Em *Crise no amor*, não há repórter fazendo passagem. Se existe algo de repórter, se assim se pode chamar o entrevistador, o profissional é restrito a perguntas em *off*. Nessa produção, em *off*, o “repórter” pergunta, e o narrador, com sua “voz do saber”³⁷ afirma.

Não há sonoras nem repórter. A voz restringe-se ao locutor, em *off*. A temática social do filme é identificada na narração: “O que significa, afinal, uma sociedade humana?” [...] “Quais as finalidades de todas as normas que os homens inventaram para viver em sociedade? Quais as vantagens e objetivos da sociedade?”

Volta por cima “acompanha” as dificuldades que os deficientes enfrentam no dia-a-dia, mostrando-os fazendo compras e até em danceteria à procura de paquera. Trata-se de mais uma produção nacional em que a figura do repórter restringe-se a perguntas em *off*. São 40 minutos de filme em cores.

³⁷ Termo usado por Jean-Claude Bernardet (2003, p. 17) para identificar a voz em *off* do locutor.

Retrato de classe rejeita a voz-off do locutor, em estúdio, durante o total de 39 minutos de filme em que predomina a “voz da experiência³⁸” da professora de uma turma colegial. A partir de uma foto, ela apresenta os alunos-personagens e determina o conflito do filme, relatando o comportamento e a história de cada um na época. Ela também faz previsões sobre o destino deles na atualidade. O filme, então, parte a procura de cada aluno citado pela educadora, confirmando ou contrariando suas expectativas.

No desenlace da história, o filme promove um encontro entre uma professora e ex-alunos do curso primário, em fase adulta, o que João Batista de Andrade chama de “provocação da realidade³⁹”. O som direto, presente em todas as sonoras, algumas vezes dificulta o entendimento.

Por duas vezes, após as cenas do reencontro da turma, a “voz da experiência” da professora continua o seu depoimento seguido da apresentação do aluno, em corte seco, citado por ela. Durante a festa, sentada no centro da roda formada pelos ex-alunos, a professora fala sobre o que pensava sobre o futuro da turma, e todos se sentem à vontade para interrompê-la com piadinhas. Assim, *Retrato de classe* provoca a realidade, porém não interfere nela. A produção de sentido é realizada por meio da montagem. Afinal, os elementos constitutivos de uma linguagem, isoladamente, não têm significação determinada que depende da relação entre eles. No cinema, trata-se de operações lingüísticas, segundo Christian Metz (1972, p. 40), criadas para contar histórias baseadas na verossimilhança, sem ferir a impressão de realidade.

³⁸ Definição de Jean-Claude Bernardet (1985, p. 16) para identificar os entrevistados que falam de suas vivências e assim diferenciá-los da “voz do saber” do locutor que não se baseia na experiência individual e sim em informações generalizantes.

³⁹ Segundo João Batista Andrade (2002, p. 53-54), o autor provoca a realidade para filmar o resultado dessa intervenção. Ele cita o exemplo de seu filme *Liberdade de Imprensa*. O diretor conta que levou livros sobre o tema do filme para a rua, entregou-os às pessoas e pediu-lhes que lessem. Posteriormente, ele filmou os depoimentos, isto é, “idéias nascidas dentro do processo do filme”.

Ao acompanhar a trajetória de cada aluno, destaca-se o conflito de um casal, sem qualquer interrupção de montagem. Uma mulher, em sua casa, diz que a sala de jantar é a única coisa que não está combinando, mas não troca os móveis para não preocupar o marido, que não gosta de fazer dívidas. Ela tem medo de que o marido tenha um infarto e morra. Após um corte seco, a mulher elogia o marido, que entra em cena e senta-se ao seu lado à mesa. Inicia-se a discussão entre marido e mulher, sem cortes.

Ela diz que o marido é muito bom porque pensa mais nela do que nele próprio. Ele interrompe a esposa concordando com ela, mas chamando a atenção de que ele tem sua individualidade e acaba “mascarando” seus próprios sonhos para agradá-la. A mulher, então, contesta o marido dizendo que os sonhos dele são muito difíceis porque com esposa e três filhos não dá para ir à Europa, Japão e Estados Unidos. Novamente ele interrompe a companheira relatando sonhos possíveis e não realizados, como a pós-graduação, estudar à noite e outra “série de coisas”. A mulher tenta concluir: “Então o casamento deu certo porque você é muito bom que aceitou tudo o que eu gosto”. Ele concorda e completa: “Talvez em uma outra encarnação eu possa arranjar uma mulher que se ‘adeque’ (*sic*) à minha personalidade”. Ela defende-se interrompendo o marido dizendo que ela faz tudo para fazê-lo feliz. O marido concorda dizendo que “a casa está sempre arrumada, os filhos...”. Cortando-o, ela continua o auto-elogio: “eu estou sempre alegre, estou sempre disposta, sempre satisfeita”.

Após 2 minutos e 12 segundos, sem cortes, a mulher que começou a entrevista elogiando o marido, termina seu depoimento insinuando o egoísmo do companheiro, afirmando que os desejos dele não servem para a família e somente para satisfazer um capricho individual. O filme encerra a discussão com o marido dizendo que “gostaria de tentar, de qualquer forma”.

Em outro momento, a “montagem narrativa⁴⁰” de *Retrato de classe* traz de volta a mulher que discutiu com o marido anteriormente contrapondo seus pensamentos à realidade. A montagem revela a fragilidade do ponto de vista da entrevistada, provocando o espectador a refletir sobre o assunto. Ela fala a respeito da preocupação que tem com a geração dos filhos. Em *off*, o repórter interrompe a entrevistada e provoca: “Mas preocupada com a geração dos seus filhos e por que não com a sua?” A mulher justifica-se, afirmando que a geração dela já sabe o que quer e está formada “ao contrário dos que vêm”. As seguidas sonoras de dois colegas de sua turma contradizem o depoimento da entrevistada. O primeiro revela-se fútil ao afirmar que um dos seus objetivos é trocar de carro. O segundo mostra-se indefinido profissionalmente, dizendo que hoje é vendedor, mas amanhã pode fazer outra coisa como pescar. Os entrevistados seguintes dizem estar satisfeitos com a vida que têm.

Retrato de classe termina com 48 segundos de imagens do reencontro da turma que estreou no filme em uma foto antiga, com a trilha sonora da música do início do documentário.

Força invisível é uma produção nacional, em cores, que em 42 minutos documenta o trabalho infantil na Bahia e no Rio de Janeiro. Inicialmente, a voz-*off* do locutor fala sobre a socióloga Zaidê Machado, sem mostrar sua imagem nem sonora, pois apesar da apresentação, ela não fala em seguida. Só depois de imagens do Morro da Providência, no Rio de Janeiro, e algumas sonoras é que a pesquisadora vai falar, mas, dessa vez, sem ser identificada novamente pelo *off*. É a repórter, em *off*, que a identifica chamando-a pelo nome ao fazer a pergunta.

⁴⁰ Marcel Martin (2003, p. 155; 132) chama de montagem narrativa a que “Tem por objetivo o relato de uma ação, o desenrolar de uma sequência de acontecimentos” e que contribui “Para que a ação progrida do ponto de vista dramático [...] e psicológico [...]”.

A recorrente apresentação de um entrevistado em um curto espaço de tempo é dispensável em cinema, pois a ausência de intervalos comerciais e a atenção exclusiva do espectador facilitam a compreensão do espectador. Em tevê, o mesmo tempo deve ser analisado de forma diferente, pois devem ser levados em conta os fatores externos que concorrem pela atenção do telespectador. Sendo assim, a televisão pode necessitar da identificação do mesmo entrevistado mais de uma vez.

Após um corte seco, sem *off*, inicia-se outra sonora. Dessa vez é pela pergunta da repórter, que sabe o nome e a profissão do entrevistado: “Chico, por que vocês, economistas, ignoram o trabalho doméstico? A economia é uma ciência machista?”.

Após depoimentos de crianças e adultos, em corte seco, uma mulher fala sobre o preconceito com o sexo feminino no mercado de trabalho. Ela denuncia, sem qualquer identificação por *off* ou caracteres, um exemplo de machismo em São Paulo: uma escola foi fechada pela PM só porque a instituição pertencia a uma mulher, pois, segundo ela, a direção de uma escola era um “cargo masculino”. A sonora de uma senhora, também sem identificação, que parece ser uma dona de casa, reforça a desigualdade entre homens e mulheres. Ela diz que a mulher tem que “ser alguém na vida” e não deve viver só “de vassoura na mão”.

O filme, que se inicia com o trabalho infantil, termina mostrando e falando sobre a desigualdade no mercado de trabalho adulto. O locutor, em *off*, conclui:

[...] O problema está em condenar a mulher ao trabalho doméstico, seja por preconceito pessoal, seja por não existir uma estrutura social que permita à menina escolher o seu rumo na vida. Para viverem melhor, homens e mulheres, meninos e meninas deverão ter oportunidades iguais.

Dos exatos 27 minutos e 37 segundos de filme em preto e branco, *Anos inocentes* fala e mostra o Brasil em 7 minutos e 12 segundos.

O poder da palavra escrita sobre a falada é notório em *Anos inocentes*. O texto, em caracteres, reforça e até mesmo complementa a imagem. Apesar do narrador, em *off*, contar que “as cenas seguintes são rigorosamente inéditas e vão mostrar o nascimento de um hipopótamo”, palavras deslizam sobre a tela da direita para a esquerda, repetindo a informação e acrescentando outra: “Imagens inéditas no mundo – filmadas por Milton Carollo em super-8 e ampliadas”.

Após falar de terremotos e enchentes nos Estados Unidos, o trecho nacional de *Anos inocentes* inicia-se com as previsões de um brasileiro, narradas em *off*: “(...) Antônio Conselheiro afirmava que aquilo tudo valia como sinal do fim do mundo”. (...) “Mundo: a 2000 não chegarás [...] o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”. As imagens que ilustram as profecias de Antônio Conselheiro são as ruas alagadas de São Francisco, onde a população se locomove em pequenas embarcações. Os americanos andam de barco, mas depois de um corte seco, o Brasil anda de carro: em *off*, o locutor conta: “No Rio, Pereira Passos assume a Prefeitura e [...] não admite corrida de automóveis nas ruas cariocas. A primeira corrida no Brasil vai acontecer em São Gonçalo, em setembro de 1909, com grande sucesso de público”. Após 1 minuto e 25 segundos só de imagens de carros de corrida, com trilha sonora, o narrador volta: “Mas 1909 é um ano importante: morre atropelado por um automóvel, um dos 3 mil da cidade, o primeiro carioca”. Na linguagem telejornalística, inexistente na época, esse texto não seria aprovado, pois é cheio de vírgulas e apresenta duplicidade de interpretações. O automóvel é um dos três mil da cidade ou o carioca? O telespectador munido de conhecimento sabe se tratar do automóvel, pois o Rio de Janeiro tem muito mais que três mil habitantes. Mas como a televisão atinge a todas as classes sociais, esse texto não é pertinente.

O filme é otimista: “O Brasil ainda importa pregos e parafusos, mas já está acordado no seu berço esplêndido!”. *Anos inocentes* termina com trilha sonora e imagens de adultos brincando em um parque.

Patroa X empregada é uma produção nacional, em cores, cujo *off* restringe-se ao entrevistador que, quando necessário, formula a pergunta de forma que identifica o entrevistado. É o caso da pergunta a uma escritora de um livro que, ao mesmo tempo, questiona e apresenta a entrevistada.

Trata-se de uma colagem de sonoras identificadas previamente por imagens entremeadas de cenas que, antes dos depoimentos, indicam a função do entrevistado. Por exemplo, as fachadas de uma delegacia policial, INPS e creche correspondem, respectivamente, às sonoras de um delegado, de empregadas que esperam pelo atendimento médico e da diretora de uma creche que cuida de filhos de domésticas. O depoimento de uma autoridade do governo que fala sobre as estatísticas profissionais das mulheres brasileiras parte de um *zoom-out* da foto na parede do presidente da República.

A montagem narrativa de *Patroa X empregada* é o fio condutor do filme, pois a locução em *off* é inexistente. Sobre o depoimento de patroas intransigentes, são inseridas cenas de mulheres no salão de beleza, num processo de produção de sentido da arte. Enquanto elas acusam as empregadas de desejarem levar uma boa vida com menos trabalho e mais dinheiro, a imagem do luxo das patroas sugere que esse seja um direito restrito à classe dominante.

Os depoimentos das patroas no salão de beleza confirmam o que a montagem quis mostrar: a inflexibilidade das empregadoras diante de um lazer restrito a elas. No salão, uma patroa diz que “elas (empregadas) fazem o que querem”.

5.1.4 Natureza

Os temas ligados à natureza sobre fauna, flora e efeitos ambientais foram abordados em 21 programas, ocupando o quarto lugar na lista do *Globo Repórter*. A produção nacional prevaleceu em 10 programas que, disfarçados pelo tema, denunciam o descaso do governo com o meio ambiente.

1. 1973 - Poluição sonora – produção nacional.
2. 1973 - Poluição do ar – produção nacional.
3. 1975 - Poluição São Paulo – produção nacional.
4. 1977 - Planeta água – produção nacional.
5. 1974 - Amazonas, mito e realidade – produção nacional.
6. 1974 - Clima do futuro (inglês).
7. 1974 - Poluição das águas (a poluição das águas no Brasil e conseqüências para pescadores e para a saúde da população) – produção nacional.
8. 1974 - Rio Negro (uma viagem através do Rio Negro, o rio-estrada).
9. 1976 - Explosão silenciosa (minúsculos animais da água de rios e lagos).
10. 1976 - Perigos da Terra (erupções de vulcões, terremotos e mudanças climáticas).
11. 1976 - Seis dias em Ouricuri (os problemas da estiagem no alto Sertão de Pernambuco) – produção nacional.

12. 1976 - Vilões da natureza (como vivem os vilões da natureza: o morcego, a cobra e o tubarão).
13. 1978 - Guerra final - 1ª parte (mostra a capacidade de um inseto em sobreviver, fecundar, comunicar-se, camuflar-se e preparar-se militarmente).
14. 1978 - Guerra final - 2ª parte.
15. 1978 - SOS do mar (os problemas dos detritos industriais) – produção mista.
16. 1978 - Catástrofe (fenômenos violentos da terra).
17. 1978 - Assassinos do mar (predadores dos oceanos).
18. 1978 - Sexto continente (a beleza e a riqueza do fundo do mar).
19. 1979 - Grito dos rios (reflexo do que está acontecendo com os rios brasileiros, vítimas da poluição e desmatamento) – produção nacional.
20. 1979 - A agonia da natureza (espécies ameaçadas de extinção) – produção nacional.
21. 1979 - Peçonhentos (uma pesquisa com animais peçonhentos com a equipe do Instituto Butantã/SP) – produção nacional.

Poluição do ar é uma produção nacional, em preto e branco, com duração de 20 minutos. Depois de um *zoom-in*⁴¹ em uma máscara de ar, um homem passeia pela rua com a máscara no rosto. O enquadramento de uma árvore em primeiro plano e vários prédios ao fundo cobertos de fumaça sugerem a impotência da natureza diante da poluição.

⁴¹ “Movimento de aproximação de uma imagem”, segundo Vera Íris Paternostro (1987, p. 101).

O homem da máscara passeia por uma floresta e, com um sotaque estrangeiro, fala por que comprou a máscara, mas o som é ruim e não dá para entender o que foi dito. Ele não é identificado pelo locutor em *off* ou por caracteres.

No próximo depoimento, usa-se microfone sorvete, sem canopla. Mas o entrevistador não o direciona à própria boca quando faz as perguntas. Na entrevista seguinte, o entrevistador é filmado acidentalmente e, com rapidez, em *zoom-in*, o *cameraman* enquadra somente a mulher que dá o seu depoimento ao lado do companheiro.

Os repórteres que trabalhavam no *Globo Repórter* faziam pesquisa e tinham uma presença bastante discreta nos programas mais relacionados à atualidade. O diretor não podia aparecer na imagem e muito menos a equipe – só em casos excepcionais e inevitáveis, mas jamais falando para a câmera (Lins, 2004, p. 21).

O homem da máscara e sotaque estrangeiro fala: “O meu protesto toma por base a poluição do ar!” Agora se percebe que, na primeira sonora, ele falou algo sobre uma tabuleta que aparece sobre seu corpo com dizeres: “Protesto contra a poluição do ar”. A câmera não fixa a imagem na tabuleta, apenas passeia por ela a ponto de se perceber que a palavra “protesto” foi cortada pela metade no enquadramento. As palavras “Contra a poluição” estão nítidas e percebe-se ainda que há um texto menor abaixo. A câmera sai do homem e, numa panorâmica da direita para a esquerda, mostra o entrevistado, uma parte do entrevistador e o povo passando à frente. Ainda sem qualquer narração, corta-se para o homem da tabuleta fazendo campanha na rua contra a poluição do ar, rodeado de gente. Um menino que fixa o olhar na câmera, de repente, olha para o lado, e balança a cabeça em sinal de concordância. Percebe-se que ele foi advertido por alguém da equipe de filmagem a se afastar até que a advertência torna-se concreta, pois o canto inferior direito da tela mostra a mão de alguém gesticulando para o menino se distanciar. Como não foi suficiente, a câmera aproxima-se do

homem que protesta junto com o grupo que o observa, tirando, assim, o menino de quadro. Algumas pessoas do grupo olham para a câmera rapidamente.

Segue-se sonora, sem pergunta prévia, de um observador dizendo que não usaria a máscara porque uma pessoa só, fazendo isso, fica ridículo. Uma voz masculina em *off*, que não é a do locutor, diz que acha a iniciativa legal. O áudio da entrevista prossegue enquanto a câmera deriva-se mostrando o trânsito da cidade. O entrevistador aparece segurando o microfone enquanto um entrevistado discute a cor da máscara. Depois de um corte seco, o homem que protesta pela poluição do ar fala em primeiro plano sobre a reação das crianças ao vê-lo com a máscara. Essa sonora, que começa a respectiva imagem do entrevistado, termina em *off* com primeiríssimo primeiro plano de mãos de crianças em uma cerca.

Sobre imagens que lembram céu, astros, explosões, água e trovão, com trilha sonora que cai em *BG*, inicia-se a narração, em *off*: “O desmatamento constante está matando nossas últimas esperanças de ar puro”. O locutor continua falando sobre estatísticas de quantidade de pessoas e gás carbônico na Terra, além de previsões para os anos 2000 e 2035.

Seguem-se imagens aéreas de uma floresta e entrevista, enquadrando entrevistado e entrevistador, que segura o microfone na altura da cintura, talvez com a intenção de que o equipamento não aparecesse. Na próxima sonora, a postura é outra. Nem microfone nem entrevistador aparecem. Esse estilo é adotado nas próximas seis entrevistas. Posteriormente, um *zoom out* parte do entrevistado e entrevistador, que segura o microfone como um repórter, direcionando-o.

Em plano médio, um médico fala da importância da despoluição, seguido de uma mulher, no mesmo plano, que conta os sintomas sentidos pelo filho e marido. O entrevistador

faz uma pergunta sem levar o microfone à própria boca quando fala. Um homem, de perfil, fala sobre tecnologias, mas há *delay*⁴².

Inicia-se em *BG*, a música tema do *Globo Repórter* e narração, em *off*, contando o que os técnicos dizem: “O principal agente de poluição do ar é o automóvel”. Depois de uma mulher arrancando o carro em *plongée*, o filme usa animação do desenho de um motor em funcionamento. Os três entrevistados seguintes falam de perfil para a câmera. O narrador fala sobre a poluição no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Sem aparecer em quadro e sem permissão prévia, como será verificado a seguir, o entrevistador aproxima-se de um grupo onde estão algumas crianças e duas senhoras. Liga-se a câmera, e ele pergunta a um menino: “Você está respirando legal?” O menino balança a cabeça positivamente e uma senhora adverte a criança: “Fala com a boca!”. O menino, então, responde que sim, e a mulher ao lado diz (em microfone com canopla sem logomarca da emissora) que o que incomoda é o cheiro da refinaria de petróleo. A entrevista é coberta por imagens e, ainda assim, inicia-se outra pergunta que só entende-se o final: “... tá seca por quê?” Entre risos da vizinhança e criança, a senhora diz que é por causa do cheiro, da poluição: “Eu moro aqui há 30 e tantos anos e há 30 e tantos anos que eu sofro com esse fedô” (apesar do depoimento e tema serem motivados por um assunto nada engraçado, o grupo continua rindo, talvez pela inibição com a presença da câmera). Mesmo falando com o microfone em sua direção, a senhora se dá conta da filmagem depois de responder às perguntas e fala espantada: “Ah, o senhor tá me filmando, moço! Ah, não faz isso não!”.

Um médico dá o seu depoimento de perfil, em primeiro plano, com *delay*. O próximo entrevistado também está de perfil falando para o entrevistador que não aparece no

⁴² Diferença entre imagem e som em que não há sincronia labial.

enquadramento. Ele diz que “Se houver um excesso de temperatura no mundo, muito grande, haverá o extermínio das algas (nesse momento a sonora é coberta com imagens de algas) [...] e seria exterminada a vida, mais que talvez uma bomba atômica”. O diretor, então, insere a imagem de uma bomba atômica explodindo.

Mais uma vez, o médico fala com problemas de *delay*. Ele exemplifica que em Tóquio há postos de respiração: “O indivíduo põe uma moeda e, em vez de sair sanduíche ou refrigerante, sai ar puro”. Esse depoimento é dramatizado ao ser coberto por imagem de uma mulher segurando a mão de uma criança, e ambas andando pela rua com máscara de oxigênio. Um homem entra no carro também usando a máscara de proteção à poluição do ar.

O último entrevistado, sem olhar para a câmera, propõe “recompor o amor à natureza” e, em *off*, o locutor finaliza: “Alguns industriais e homens públicos acham que a poluição é o preço que se deve pagar pelo avanço industrial. Mas quanto vale o futuro do homem?” E assim, esse filme documental cumpre o papel do gênero de não esgotar o assunto ao fim da exibição, provocando a reflexão do público, porém por meio de um questionamento proposto pelo locutor.

Em *Poluição do ar*, a ausência de padrão técnico e estético é clara. Ora há microfone direcional, que, por uma vez, apareceu com canopla sem logomarca, ora não se sabe se ele não apareceu em quadro ou foi substituído por outro equipamento de captação de áudio. Algumas entrevistas, como as do médico, são combinadas e outras não, como a senhora que, depois de dar o depoimento, pediu para não ser filmada.

Seis dias em Ouricuri foi o primeiro programa que Eduardo Coutinho dirigiu para o *Globo Repórter*. O trabalho autoral evidencia-se tanto na filmagem quanto na montagem. Um exemplo é a sonora de um nordestino contando como se alimentou durante a seca. A sonora dura exatos três minutos e dez segundos sem um só corte. “Um plano como esse

desapareceu na televisão. E o plano longo é o plano essencial, é aquele que tem o acaso, o tempo morto, que interessa muito mais do que o tempo vivo”, diz Coutinho (*apud* Lins, 2004, p. 21).

Outra produção nacional de 1973 é *Poluição sonora*. O filme, em preto e branco, inicia-se com um *travelling*. Dentro de um barco, a câmera mostra uma mata em meio às águas. A panorâmica saindo do sol e indo ao chão da floresta, seguida de fusão para imagens da mata, contrasta os movimentos de câmera e efeitos de montagem com o corte seco e câmera fixa mostrando carros passando e barulho de trânsito.

Sobre um primeiríssimo primeiro plano de orelha humana, inicia-se a narração em *off*: “Uma pessoa em cada dez no Rio e em São Paulo tem problema de audição”. A câmera ganha movimento desgovernado no ombro do *cameraman*, a chamada “câmera na mão” do Cinema Novo, passeando no meio da população até chegar a um grupo *Hare Krishna*.

A entrevista com uma criança explicita a produção antes da filmagem. O entrevistador pergunta à criança: “Você sabe o que é poluição?” Ela responde:

- Sei!
- O que é?
- Não sei explicar.
- O quê que é que você não sabe explicar?
- É porque pode deixar a gente... a gente pode ficar doente por causa disso... porque é muito barulho!

Apesar da espontaneidade da criança, fica claro que, antes da filmagem, ouve uma orientação prévia, o que não tira o caráter documental da entrevista. Afinal, se o entrevistado pergunta apenas sobre o significado de poluição, como a criança sabia se tratar de aspecto sonoro referindo-se a barulho?

A produção da próxima entrevista é ainda mais explícita. Inicia-se com o plano detalhe de um cartaz com desenho e a frase: “Não faça barulho”. O cartaz movimenta-se e percebe-se, então, que ele está pregado em uma porta que se abre, revelando o entrevistado sentado, atrás de uma mesa, que inicia sua fala antes mesmo da porta terminar de se abrir. Ele olha para a câmera e rapidamente para o lado onde provavelmente está o entrevistador.

A imagem de uma grama sendo pisoteada ganha um sentido metafórico, poético e impactante no momento em que o narrador fala sobre as células do ouvido que, quando são agredidas, nunca se regeneram. Em momento algum, o locutor fala de grama, mas o conjunto da imagem e texto em *off* promove a analogia numa perfeita associação de texto e imagem.

Sobre imagens gerais do trânsito em uma cidade grande, o narrador afirma: “No Rio, São Paulo e Porto Alegre, o ruído urbano eleva-se, às vezes, a 110 decibéis, e o que é pior: este ruído urbano está aumentando de ano para ano cerca de dois decibéis”. Curiosamente, o depoimento do entrevistado completa a informação do locutor, corrigindo-a em tom de contestação:

Não é verdade! As medições que têm sido feitas em São Paulo e que eu tenho registrado mostram que o aumento não é de dois decibéis por ano e sim de dois e meio decibéis por ano. Possivelmente nós não ficaremos surdos em 1980, mas antes do ano 2000, a perdurar este aumento dos níveis de dois e meio decibéis por ano, antes do ano 2000 a população de São Paulo estará realmente surda.

Novamente, a produção revela-se após o movimento de câmera de um pandeiro para o músico, que pára de tocar o instrumento, balança a cabeça positivamente e começa a falar sobre a poluição sonora, sorrindo e olhando para o entrevistador.

A montagem, mais uma vez, brinca com imagem e som para a produção de sentido. A imagem de uma máquina em funcionamento desaparece, mas o som continua, sob efeito de eco, sobre a imagem de uma mulher conversando com alguém de costas para a

câmera. Mesmo com a aproximação da câmera em direção à mulher que fica em primeiro plano, não se ouve o que ela fala e sim somente o som da máquina.

Poluição em São Paulo é um documentário híbrido, pois mistura ficção e realidade. A dramatização é realizada por meio de imagens de pessoas equipadas com máscara de oxigênio. A parte documental é identificada nas entrevistas, e o conflito dá-se por meio do choque de depoimentos de lados opostos do problema. Uma moradora reclama da poluição provocada por uma fábrica, e os trabalhadores defendem a empresa. A população demonstra insatisfação e desconhecimento, enquanto um médico fornece dados científicos.

Ao contrário do filme analisado anteriormente, aqui o narrador, em *off*, abusa da autoridade, questionando os efeitos da poluição em primeira pessoa do plural: “Até quando São Paulo abusará da nossa paciência?”. Ele chama a capital paulista de “cidade doente” e, sobre imagens produzidas de pessoas (atores) mascaradas, recolhendo “mortos” pela rua, o narrador afirma: “As pessoas ficam com os sentimentos prejudicados”.

Sem mostrar o documento, o narrador citou a carta de um leitor de um jornal paulistano reclamando da poluição na cidade. A ausência dessa imagem põe sob suspeita a veracidade do fato restrita à voz do locutor, a chamada “voz do saber”.

Em outros casos, Walter Lima Júnior (*apud* Moraes, 1986, p. 172), ex-diretor do *Globo Repórter*, lembra de casos em que acontecia o contrário, ou seja, usava-se a imagem para mostrar o que não podia ser falado:

Num determinado momento, quando se implantou o “Globo Repórter”, era interessante ver o pouco caso que se fazia na televisão naquele momento em relação à imagem. Era tal esse pouco caso que eu pude fazer coisas que hoje em dia parecem piadas. Por exemplo, eu comecei a fazer uma série de programas sobre a ecologia, problemas de poluição. Certa ocasião me pediram para fazer um filme sobre poluição das águas. Eu fui a São Paulo. Eu estava fazendo dois filmes ao mesmo tempo, e nesse sobre poluição das águas eu fiquei nas margens do rio Tietê, documentando o despejo industrial nas suas águas. Naquele lixo a que fica às margens do rio eu vi uma lata, na qual estava escrito: “DDT mata tudo”. E o interessante é que pude filmar essa lata. Eu tinha a proposta de que convivemos com

todas as nossas mazelas, principalmente dentro da crise ambiental, que dizem respeito à nossa ignorância, sem nos darmos conta do perigo no qual estamos envolvidos. [...] De certa forma, a imagem podia ir fabricando uma forma de ver. Ou seja, gerando um ponto de vista já contando com o existente. No caso da lata “Detefon mata tudo”, na lata está escrito, eu não inventei nada. Eu poderia ter esse álibi com a direção da televisão. Aliás, eles vieram dizer: “Como você coloca esta lata no ar? O Detefon anuncia aqui”. – Sim, mas não fui eu quem botou Detefon mata tudo. Eles é que escreveram na lata Detefon mata tudo. Ou seja, a possibilidade de trazer o potencial da imagem à televisão naquele momento, que era pura radiofonia, era uma certa forma inovadora.

Poluição em São Paulo parece seguir a tendência radiofônica ao ilustrar a maior parte do filme com imagens de atores com máscaras de oxigênio, potencializando a narração. Nessa produção, a imagem parece suporte para um texto já produzido, sem a preocupação de conciliar vídeo e áudio. Sem ouvir ninguém sobre o assunto, o narrador afirma: “Na grande cidade, as pessoas convivem com a natureza morta e se sentem diariamente quase como num velório”, e ainda prevê: “O ar será vendido, comprado, roubado, fiscalizado”.

O filme termina com um ator, com a máscara de oxigênio no rosto, em pé sobre um elevado de madeira em meio à névoa. Ele cai no chão, é etiquetado e puxado como se estivesse morto. Aparecem os caracteres: “PONTO FINAL”, e o filme encerra-se dramaticamente com o narrador, em *off*: “Este programa foi dedicado à última geração que verá estrelas no céu”.

Por 40 segundos, *Planeta água* inicia-se com imagens de rios, cachoeiras e mar sem som direto ou qualquer trilha sonora. O visual em detrimento do áudio ressaltado no início do filme logo se inverte. O locutor, em *off*, “fala” por Jac Costeau, que não é mostrado nem ouvido pelo filme. O narrador apenas reproduz a conclusão de Costeau sobre a “redução de vida nos oceanos por causa da poluição provocada pelo homem”.

Planeta água restringe a participação do repórter a perguntas em *off*: A montagem privilegia os entrevistados que chegam a falar sucessivamente, numa colagem de sonoras que dura 10 minutos e 47 segundos. Só então o narrador fala, em *off*, por 48 segundos, seguido de

mais 4 minutos e 57 segundos de sonoras. O filme termina como começou: completamente mudo! São 10 segundos de imagens de água sem som direto ou trilha sonora.

Em *A agonia da natureza*, os membros da Sociedade Ecológica de Itanhaém fazem o papel do repórter. Eles entrevistam um grupo de caçadores. Os “entrevistadores” acompanham a equipe do *Globo Repórter* em jipes e barcos a uma região brasileira onde se viu, pela última vez, uma determinada espécie de macaco. Em nenhum momento eles são entrevistados. Ao contrário, um professor do grupo é citado, mas não há sonora e sua imagem sequer é mostrada.

Mais à frente, a palavra escrita reforça a falada. A frase: “Represa de Marimbondo – Estado de São Paulo” aparece sobre as imagens e o *off* completa: “O fechamento da Represa de Marimbondo alagou uma imensa área”.

O diretor do zoológico de São Paulo é o único entrevistado do filme. Ao final, a escrita ainda exibe sua influência na tela. Sobre a imagem de um rio, lê-se: “Rio Tietê – imagens de arquivo”.

5.1.5 Arte

A temática de cunho artístico, juntamente com *natureza*, ocupou o quarto lugar, com 21 programas, dos quais seis produções são nacionais: *Barroco mineiro*, *Escola de samba*, *Pampas*, *Vera Cruz: a fábrica das desilusões*, *Fascinante mundo do circo* e *Avós do samba*.

1. 1973 - Astor Piazzola.
2. 1974 - Barroco Mineiro – produção nacional.
3. 1974 - Os *Beatles*.
4. 1974 - Evolução da música popular norte-americana.
5. 1974 - Pampas (o escritor gaúcho, Érico Veríssimo, dá uma visão poética dos pampas) – produção nacional.
6. 1974 - *Hollywood*: a era de Selznick.
7. 1974 - Rodolfo Valentino (o mito e a magia do ator Rodolfo Valentino).
8. 1975 - Escola de samba (como é formada uma escola de samba) – produção nacional.
9. 1975 - Vera Cruz: a fábrica das desilusões – produção nacional.
10. 1976 - As estrelas não morrem jamais (influência de astros e estrelas de cinema no comportamento do público).
11. 1976 - Fascinante mundo do circo (alegrias e tristezas da família circense na luta pela sobrevivência entre a fantasia e a realidade) – produção nacional.
12. 1976 - Risos e sensações de outrora – 1ª parte (um trailer das melhores comédias do cinema e seus ídolos).
13. 1976 - Risos e sensações de outrora – 2ª parte (um trailer das melhores comédias do cinema e seus ídolos).
14. 1977 - Marilyn Monroe.
15. 1977 - Hollywood: o mundo das fábulas.

16. 1977 - Som e fúria (as revoluções na arte cinematográfica – a chegada do som, a fúria da guerra, o advento da cor e a concorrência da televisão).
17. 1977 - Uma noite com Gene Kelly.
18. 1977 - Uma noite com Fred Astaire.
19. 1978 - Guerra de truques (*making of* de “Guerra nas Estrelas”).
20. 1979 - Avós do samba (homenagem a cinco grandes nomes da nossa música popular) – produção nacional.
21. 1979 - Frank Sinatra (40 anos de profissão).

Dentre as produções nacionais de temática artística, *Fascinante mundo do circo* é uma produção que tem uma particularidade que merece destaque: o uso de animação. Em 39 minutos, o filme, em cores, mostra a arte circense no picadeiro e nos bastidores. Entre a narração, em *off*, e depoimentos de artistas do circo, há cinco *inserts*⁴³ de desenhos de espetáculos circenses: números de equilíbrio, engolidor de espada, dançarinas, palhaços e homem-bala.

Em tempos de ditadura, algumas sonoras são provocativas para o ano de 1976: “Eu acho que para a classe ir à frente e o circo não ser esquecido [...] que o nosso governo lembrasse um pouquinho por essa classe que sempre foi judiada [...]”. Mais à frente outro artista diz: “Nós precisamos de um apoio maior das autoridades no sentido do circo ter um terreno específico para o circo”. Há outras sonoras de integrantes estrangeiros. Somente as entrevistas em espanhol não são traduzidas pelo locutor. Há muitos trechos somente com

⁴³ Inclusão de uma cena no meio de outras duas.

trilha sonora. Um deles chega a 2 minutos e 3 segundos. Durante a exibição dos trapezistas, usa-se o recurso do *slow motion*⁴⁴. O filme termina com cenas de números circenses variados e trilha sonora.

5.1.6 Internacional

Os programas sobre assuntos além das fronteiras brasileiras ocupam o quinto lugar, com 14 produções, todas estrangeiras. Constatase, assim, que a produção nacional na década de 70 era diretamente ligada a assuntos nacionais. Os produtores não viajavam para fora do País. João Batista de Andrade (2004) explica:

Isso no nosso tempo não tinha não. (O material filmado no exterior) era comprado e reeditado aqui. Isso era uma outra linha do *Globo Repórter*. Ele trabalhava com material editado sobre a Segunda Guerra Mundial, sobre uma porção de coisas. Então, comprava-se esse material e reeditava-o aqui no Brasil. Isso porque a equipe do Rio era grande, tinha muita gente.

1. 1973 - Ascensão e queda do *III Reich*.
2. 1973 - *Wounded Knee* (a ocupação do povoado de *Wounded Knee*, nos Estados Unidos pelos indígenas “peles vermelhas”, remanescentes de *Soiw Ogala*).
3. 1974 - África, terra dos deuses.
4. 1974 - Churchill: o homem do século.

⁴⁴ Erroneamente confundido com “câmara lenta”. Afinal, para tornar o movimento lento, a câmera gira em rotação maior que a normal.

5. 1974 - Herança de Anne Frank (uma visita à casa onde Anne Frank passou mais de dois anos escondida durante a ocupação nazista na Holanda).
6. 1975 - Conspiração para matar Lincoln.
7. 1975 - Papua Nova Guiné.
8. 1975 - Tassadei: o povo das cavernas (a vida de um povo primitivo numa ilha do extremo sul das Filipinas).
9. 1976 - Complô para matar Hitler.
10. 1976 - Enigma da Espanha (carreira do general Franco até a morte e ascensão de Juan Carlos).
11. 1976 - Filhos da terra (a vida e os costumes de tribos africanas).
12. 1976 - Os Kennedy não choram – parte I.
13. 1976 - Os Kennedy não choram – parte II.
14. 1978 - Os caçadores de cabeça (habitantes de Papua Nova Guiné).

Segundo o catálogo oficial do *Globo Repórter*, a estréia do programa foi com o filme *Wounded knee*, em abril de 1973. Uma produção americana de 15 minutos, em preto e branco, com narração, em *off*, alternada por Mário Lago e Sérgio Chapelin. A fala dos homens brancos é dublada.

5.1.7 Saúde

A saúde apareceu em sexto lugar, com 13 produções, 8 delas nacionais.

1. 1974 - Freud: o homem rato (relato do tratamento psicanalítico de um paciente do Dr. Sigmond Freud).
2. 1975 - Remédios grátis / INPS (distribuição gratuita de remédios pelo INPS) – produção nacional.
3. 1977 - Construção da esperança (a vida das crianças com talidomida) – produção nacional.
4. 1977 - Loucura nossa de cada dia (o desequilíbrio mental e suas formas de tratamento).
5. 1978 - Coração II – produção nacional.
6. 1978 - Crise na medicina (a decadência preventiva e curativa e as consequências financeiras para os profissionais de saúde) – produção nacional.
7. 1978 - Esperança no coração (transplantes do coração).
8. 1978 - Homem feito em São Paulo (documentário em um dos mais modernos hospitais, mostrando o progresso da medicina através de operações de implantes e enxertos) – produção nacional.
9. 1978 - Universo ignorado (a vida dos paraplégicos e sua luta solidária para recusar a morte em vida).
10. 1977 - Uauá (o Ministério da Saúde escolheu Uauá, a cidade brasileira mais pobre, para aplicar um plano piloto de saúde) – produção nacional.
11. 1978 - Rio vermelho (uma viagem pelo interior do corpo e as histórias de vidas que dependem de técnicas da cirurgia moderna).
12. 1978 - Misterioso mal de neves (pessoas com intoxicações causadas por herbicidas e pesticidas) – produção nacional.

13. 1979 - Nascer sem medo (as diversas maneiras de nascer sem medo dentro dos conceitos da medicina rudimentar e moderna) – produção nacional.

A sinopse do programa intitulado *Uauá*, segundo o catálogo do *Globo Repórter*, sugere a produção de uma propaganda política de um programa de saúde promovido pelo governo. No entanto, o filme também aborda os aspectos sociais da “cidade brasileira mais pobre”, mostrando as condições de miséria da população pela falta de oportunidades de trabalho.

O filme, em cores, inicia-se com uma imagem chocante que levanta a questão: qual é o limite do documentarista ao mostrar a realidade? O documentário mostra cenas de um parto e, em *off*, o narrador conta que no “Ano passado, uma criança morria em plena filmagem do *Globo Repórter*”. O locutor explica que a mãe, moradora de Uauá, interior da Bahia, não pôde fazer cesariana “por falta de energia elétrica na cidade”. Em seguida, o filme mostra a imagem do bebê com cor acinzentada, ainda vivo, recebendo massagem cardíaca e depois o resultado: a criança morta.

O título da produção nacional *Crise na medicina* sugere problemas restritos à ciência e seus profissionais, mas o conteúdo revela a crise do sistema de saúde brasileiro sob o aspecto profissional e social. O filme repete a cena da criança que morreu em Uauá, interior da Bahia. Fala-se da greve dos médicos, seguida das estatísticas de doenças da população brasileira: “A taxa de mortalidade infantil é dez vezes mais alta que a da Europa e três a quatro vezes mais alta que a da Argentina ou do Uruguai”.

Em um Centro de Saúde, o filme mostra as péssimas condições do local. O sobressom de um funcionário chama a atenção da população para o horário de atendimento e organização na fila. Sem a aparição de microfone, as pessoas dão entrevistas reclamando das

condições de atendimento. Conclui-se que a captação de áudio foi direta e as sonoras foram espontâneas.

Em *off*, o narrador destaca o manifesto da Congregação da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo. Após a sonora de um professor da USP falando sobre o movimento, o locutor reforça:

Médicos despreparados, formados por escolas de medicina inadequadas, constituídas às pressas, baixos salários, ânsia de lucro das empresas médicas e dos hospitais em prejuízo da saúde da população e as greves de médicos apenas como reflexo de outras crises que poderão acontecer.

E a narração continua denunciando das péssimas condições de vida da população brasileira, dando exemplos estatísticos da falta de saneamento básico. A polêmica do assunto é demonstrada por meio da montagem, confrontando quatro sonoras de pessoas que discordam entre si. No entanto, a montagem dá a última versão ao governo, que fica com a última palavra na seqüência de entrevistas.

Os dois primeiros entrevistados têm opiniões diferentes sobre o lucro estar ligado às boas condições de assistência médica. Em relação à diária paga pelo INPS, um entrevistado reclama e o próximo diz que “Desde a fundação do Ministério, o aumento das diárias tem sido em percentual superior ao da depreciação monetária tomada por qualquer índice [...]”. Os entrevistados seguintes discordam sobre a “compra de serviço na área privada”. Depois um médico fala sobre as péssimas condições dos profissionais. Um detalhe: enquanto dá o seu depoimento, o doutor fuma. O entrevistado que o contesta não fuma (pelo menos no vídeo) e está sentado em um escritório com uma bandeira do Brasil ao fundo. Ele diz: “Essa acusação eu só posso aceitar de um leigo” e tenta desmentir o entrevistado anterior, afirmando que os médicos que se sujeitam a essas condições não são médicos. Agora, o assunto são as péssimas condições salariais da classe médica. O primeiro reclama. O segundo, também, mas com a

bandeira do Brasil em segundo plano, justifica o achatamento dos salários com “a lei da oferta e da procura”. O narrador resume:

De um lado, fala-se em 20 milhões de doenças, de outro em excesso de médicos. Os médicos acham que ganham pouco e trabalham demais. Os doentes se queixam da assistência e do preço da medicina. Os hospitais queixam-se do Inamps que pagaria pouco. O Inamps não concorda. Muitos médicos acham que a medicina não pode dar lucro. As empresas de saúde em grupo não concordam. Muita gente condena os médicos que fazem greves e eles respondem que também precisam viver. Medicina preventiva ou medicina curativa? [...] Está em jogo a única coisa que não pode ser arriscada: a vida das pessoas.

O filme, todo montado em corte seco, termina com uma mulher de costas para a câmera, retirando remédios de um armário, sem trilha sonora. O silêncio, expressivo no cinema, perde sua força narrativa na televisão.

Nascer sem medo é uma produção nacional, em cores, com 40 minutos de duração. Ao contrário da maioria dos filmes aqui analisados, *Nascer sem medo* identifica o nome, em caracteres, de pelo menos sete entrevistados.

O filme mostra dois partos de cócoras, um sentado e outro deitado. Em um deles, em *off*, o locutor revela: “Dona Linete, [...] ao final, levantou-se com naturalidade e saiu andando sozinha para espanto da equipe do *Globo Repórter*, que não teve tempo sequer de preparar o equipamento e acompanhá-la”.

As imagens do último parto são cobertas por entrevista, em *off*, com a mãe. Sem mencionar o pai anteriormente, a repórter pergunta: “E o momento em que o Éder cortou o umbigo?”. Nesse momento, sobre as imagens do corte do cordão umbilical, inserem-se os caracteres: “o próprio pai corta o cordão”. Conclui-se, então, que Éder é o nome do pai da criança. Mais uma vez, a televisão faz uso da escrita para explicar a imagem, numa demonstração da imaturidade da linguagem audiovisual. Afinal, porque não dar em *off* a informação que apareceu na tela?

No final, o filme explicita o processo de produção quando a mãe, ainda em *off*, diz: “[...] Permiti essa gravação [...] para mostrar para os outros que é a coisa mais natural, que não é um bicho de sete cabeças, né”.

Em *Nascer sem medo*, não há a figura do repórter. Todas as perguntas são feitas em *off*. Na sonora de um médico, ninguém segura o microfone para o entrevistado. Ele mesmo o faz enquanto dá o seu depoimento.

Em *Misterioso mal de Neves*, uma produção nacional, de 42 minutos, em cores, o repórter (ou cineasta) também só participa do filme em *off*. Outra semelhança com o documentário anterior é o uso da linguagem do jornalismo impresso, numa demonstração de que a linguagem audiovisual ainda não estava consolidada: “Dois dias depois, Amélia morria, vítima do mesmo mal que, em pouco mais de três meses, mataria outros cinco membros de sua⁴⁵ família: sua mãe [...] três de seus irmãos [...] e um de seus filhos [...]”.

No documentário *Misterioso mal de Neves*, misteriosos são também os entrevistados, pois nenhum é apresentado em *off*, nem caracteres (pelo menos na cópia em VHS fornecida pela emissora). Em apenas duas sonoras, a captação de áudio é por meio de microfone sorvete, com uma canopla discreta em que se percebe a logomarca da Rede Globo, mas, na maioria delas, não há sinal de microfone sorvete nem lapela. Acredita-se que a captação de áudio tenha sido direta.

Coração II é uma produção nacional, em cores, com 39 minutos de duração. O curioso é que no catálogo oficial da Rede Globo não existe o título *Coração I*. Há, portanto, o título *Coração*, produzido posteriormente, em 1992. E quando o assunto é coração, Eduardo

⁴⁵ Em televisão, o possessivo **seu** (e variações) não é usado por não fazer parte da linguagem coloquial e para evitar ambigüidade de sentido. Ex.: Carlos foi ao teatro com **sua** mãe. Para evitar o duplo sentido, usa-se a forma **dele** (e variações). O pronome possessivo só é aceito em casos em que a dupla interpretação é inexistente.

Coutinho lembra, com humor, de um colega cineasta: “Goulart (de Andrade)! Ele é uma figura espantosa! Ele fez alguns *Globo Repórteres* em SP. O Goulart fez um *Globo Repórter* sobre uma operação de safena dele! Ele é um mistério...”

Entre cortes secos de imagens de coração batendo e torcida no estádio de futebol, *Coração II* inicia-se com a ficha técnica. Documentam-se cirurgias em criança e adulto. Há sonoras de médicos. O único paciente que dá seu depoimento é bastante conhecido em todo o Brasil: Sargentelli fala sobre a operação que vai fazer no coração. Ao final do filme, o sambista volta falando sobre a operação que já realizou: “Se eu não tivesse feito o que eu fiz, eu tinha morrido. Não está na hora d’eu morrer com esse meu ziriguidum (*sic*)”.

O narrador, em *off*, alerta: “Você acompanhou o esforço de médicos, cientistas e técnicos e viu que a tarefa maior ainda está reservada a você. A partir de hoje, agora, faça como Sargentelli: ponha mais ‘ziriguidum’ na sua vida, no seu coração”.

5.1.8 Comportamento

Empatado com o tema saúde, na sexta posição ficou comportamento, com 13 produções, 8 nacionais.

1. 1975 - Aurora do homem – 1º episódio (o homem procura entender suas relações com a natureza).

2. 1976 - Casamento à brasileira – produção nacional.
3. 1976 - A violência do homem (cientistas estudam a violência do homem baseado no comportamento dos animais).
4. 1977 - Divórcio (como será a prática do divórcio no Brasil) – produção nacional.
5. 1977 - O grande pescador (as relações do ser humano com o mar – as técnicas das pescas em diversas partes do mundo).
6. 1977 - Milagre dos treze pontos (como vivem atualmente os premiados pela Loteria Esportiva) – produção nacional.
7. 1979 - O direito de reclamar (situações cotidianas de grandes cidades e a necessidade do respeito mútuo entre os cidadãos.) – produção nacional.
8. 1978 - Alcoolismo – produção nacional.
9. 1978 - Ditadura da balança – produção nacional.
10. 1978 - Deuses perdidos (tribos primitivas do Pacífico Sul que mantêm suas tradições e habitantes da Ilha Salomão que abandonaram suas raízes).
11. 1979 - Vende-se um vestido de noiva (os preparativos para o grande dia) – produção nacional.
12. 1979 - Ovo quadrado (o que fazem os inventores no Brasil, suas idéias, dificuldades, e o que fizeram alguns dos maiores inventores da humanidade) – produção nacional.
13. 1979 - Química do amor I (os mistérios e os efeitos da sexualidade humana).

Ditadura da balança é uma produção nacional, em cores, que denota a fragilidade da imagem na tevê perante a influência radiofônica em dois momentos. Primeiro quando o locutor, em *off*, faz menção a uma pessoa que não dá entrevista e sequer aparece na tela para ilustrar o *off*. Pior: a suposta fonte nem nome tem: “Por isso, nas grandes cidades como o Rio e São Paulo, principalmente, afinar o corpo tornou-se verdadeira obsessão. ‘Uma deliberada agressão à saúde’, como definiu um médico especialista carioca”. Qual médico? A “voz do saber” abusa de sua autoridade ao fazer uma afirmação sem mostrar quem é a pessoa, sem ouvi-la e sequer mencionar o nome.

Como não há imagem ou identificação do tal especialista, se estabelece um pacto tácito de confiança (ou não) do espectador com o locutor. O segundo momento que caracteriza a influência do rádio sobre a tevê é ainda mais explícito. Após identificar uma professora, na cidade paulista de Mirassol, que se submeteu a um regime, em *off*, o locutor pede: “[...] Ouçam a história dessa mulher [...]”. E a comunicação visual, não conta?

As imagens vão ganhando força no decorrer do documentário. Primeiro a equipe pede autorização para filmar uma clínica de emagrecimento. Segundo o *off*, um médico “Permitiu a presença da reportagem numa tarde de debates com os seus clientes”. Eles falam sobre as injeções que ajudam o paciente a perder peso. O locutor assume o papel de entrevistador, perguntando, em *off*: “Essas injeções podem fazer mal?” Por duas vezes, a defesa do médico é confrontada com o alerta de perigo por um farmacêutico.

Na segunda clínica de emagrecimento, a equipe de filmagem chega, sem pedir permissão prévia, com a câmera e o áudio já ligados. O grupo é barrado na porta por uma mulher que diz não ser permitida a filmagem. Ela pergunta de onde são os integrantes da equipe. Alguém responde que são jornalistas. A participação do locutor, em *off*, é restrita, porém arbitrária. Sem qualquer registro de imagem, ele conta:

Uma repórter deste programa procurou a clínica a pretexto de fazer um regime. Sem nenhum exame, a recepcionista decretou que ela deveria perder sete quilos e a mesma recepcionista aconselhou-a a tomar a primeira injeção, naquela hora mesmo, antes até de ver um médico, o que seria marcado dois dias depois.

Sem a imagem e áudio que comprovem o fato, cabe ao telespectador acreditar (ou não) no locutor. Como a posição que ele assume é a da “voz do saber”, a tendência é não contestar o que é narrado, até porque não se trata de um processo interativo.

A montagem, em *Ditadura da balança* confronta entrevistas com a intenção de provocar a reflexão do telespectador e alertá-lo para as armadilhas de métodos milagrosos de emagrecimento. O *off* final questiona:

Por que não deixar os gordos em paz? Por que não deixar que escolham suas formas sadias de emagrecer, se quiserem e quando quiserem emagrecer, principalmente se precisarem emagrecer, livres de zombarias, de explorações, livres pelo sentimento de culpa estimulado pelo comércio de emagrecimento?

Alcoolismo inicia-se em completo silêncio. São 25 segundos sem som direto ou trilha sonora, com imagens que parecem ser as de um centro de recuperação. Em seguida, um homem em meio primeiro plano, com lapela, olhando para o entrevistado, fala sobre a fraqueza de personalidade do alcoólatra.

O filme é, em sua maior parte, uma sequência de sonoras, em corte seco, com pouca locução, em *off*. O repórter, que não aparece no vídeo, faz-se presente pelas perguntas em *off*. Há uma ocasião em que a resposta do entrevistado torna compreensível a pergunta do entrevistador: “O fato de o senhor ter sido alcoólatra ajuda no seu trabalho?” “Ah, muito. Todo terapeuta que passou pelo problema tem uma melhor argumentação”, responde.

Assim o telespectador somente sabe qual é o trabalho pela própria resposta do entrevistado.

O direito de reclamar assemelha-se à produção anterior pela ausência do repórter no vídeo e pouca participação do locutor. Após citar o censo do mercado de trabalho no Brasil, em 1970, o locutor fala da metodologia utilizada pelo filme para selecionar as entrevistadas do programa. Ao explicar, a “voz do saber” modifica a geografia do Brasil, incluindo o Rio de Janeiro e São Paulo à região Sul do País, juntamente com Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, onde foram registrados os depoimentos.

O programa ainda se compromete: “Num próximo *Globo Repórter* estarão mulheres de outros estados brasileiros”. Mas segundo o catálogo oficial da Rede Globo, pelo menos nos 11 anos seguintes de programa, a promessa não foi cumprida.

Em *Vende-se um vestido de noiva* a participação do locutor, em *off*, é intensa. No entanto, os entrevistados não são previamente apresentados por ele. Ainda é comum dar informações do entrevistado pela pergunta da repórter, em *off*. Por exemplo: “Quanto tempo você trabalha como vendedora de vestido de noiva?”, “Oh, Jane, você chegou quase à beira do altar e não casou, por quê?”

Vende-se um vestido de noiva também “vende o peixe” de *O Globo* fazendo um *merchandising*⁴⁶: filma-se uma mulher lendo os classificados desse jornal, enquanto o narrador explica que ela está procurando um vestido para comprar que tenha sido usado por uma noiva que é feliz no casamento. Após a consulta ao jornal do grupo Globo, a noiva encontra e compra o vestido que procura. A partir daí, a equipe de filmagem a acompanha comprando eletrodomésticos, apresentando a nova casa e até a cerimônia de casamento. Mas

⁴⁶ “Em inglês, *merchan* é mercador. *Merchandising*, portanto, significa destacar a mercadoria. Enquanto o *Marketing* explora imagem da empresa como um todo, incluindo logomarca, promoção, distribuição, mídia, tudo enfim, o *merchandising* é a exposição do produto. Mostrar o produto é fazer *merchandising*. *Merchandising* na TV, por exemplo, é colocar o produto no meio de uma cena de novela. Mas existe também o *merchandising* no ponto-de-venda, que tem como responsabilidade destacar o produto perante os demais. Assim, *outdoors*, placas em padarias, ônibus, degustação em supermercados também são ações de *merchandising*. Tudo o que coloca o produto em evidência é *merchandising*”, destaca Ronald Peach Junior, sócio da Oficina do *Merchandising*. Disponível em <<http://www.webmarketing.ppg.br/publicidade.htm>> Acessado em: 9 fev. 2006.

essa trajetória não é mostrada em seqüência. Cada uma dessas etapas é entrecortada com outros casos em particular. A história dessa mulher é o fio condutor da narrativa, estabelecendo-se, assim, a seqüência de apresentação-conflito-desenlace.

A captação de áudio, como será visto em *A batalha do repolho*, ainda gera uma confusão no uso de microfones. Numa entrevista com uma das noivas, a repórter usa o microfone sorvete somente para fazer perguntas e não o direciona à entrevistada que está com lapela. Demonstra-se, assim, a ausência de um padrão estético até então.

5.1.9 Polícia

Assuntos policiais ocuparam o sétimo lugar com 12 produções. Apenas *Grandes tragédias* foi uma produção com trechos nacionais e estrangeiros.

1. 1977 - Caso Araceli (assassinato em Vitória-ES) – produção nacional.
2. 1978 - Caso Cláudia Lessin I (assassinato no Rio de Janeiro) – produção nacional.
3. 1978 - Caso Norte (reconstituição de um crime em São Paulo) – produção nacional.
4. 1977 - As condenadas (problema penitenciário das mulheres brasileiras) – produção nacional.

5. 1977 - Os condenados (problemas carcerário no Brasil) – produção nacional.
6. 1977 - Os pistoleiros da Serra Talhada (a violência e luta entre famílias no sertão de Pernambuco) – produção nacional.
7. 1978 - Grandes tragédias (cenários de vários acidentes) - produção mista.
8. 1978 - Os sobreviventes (depoimentos de pessoas que perderam parentes em acidentes de trânsito) – produção nacional.
9. 1979 - Crime sem castigo (motoristas embriagados) – produção nacional.
10. 1979 - Frutos da insegurança (as formas de defesa, a violência do ataque e a insegurança nas grandes cidades) – produção nacional.
11. 1979 - Fora do mundo do outro lado da vida (entrevistas com ex-presos e o cotidiano da Casa de Detenção de São Paulo e Bahia) – produção nacional.
12. 1979 - Sombra da violência (linchamentos no Rio de Janeiro, Espírito Santo e Santa Catarina) – produção nacional.

Caso Norte (1978) é um filme em cores que, em 38 minutos, mistura realidade e ficção por meio da reconstituição de um assassinato. Foi um trabalho “Feito diretamente para o *Globo Repórter*⁴⁷” que aproveitou a oportunidade oferecida, na ocasião, pela emissora: “Esse filme, produzido pelo Fernando Jordão, representava uma experimentação num momento em que a própria Globo incentivava o surgimento de novas formas e idéias” (Andrade, 2002, p. 110).

⁴⁷ Depoimento, via *e-mail*, de João Batista de Andrade, concedido em 19 de setembro de 2004 para este trabalho.

Trata-se de um “Documentário dramatizado, com atores, sobre migrantes em São Paulo, a partir de um crime envolvendo migrantes” (*Ibidem, loc. cit.*). Para abordar um problema social, o diretor parte de um caso individual para ilustrar o geral: o drama particular de José Joaquim de Santana, que busca trabalho em São Paulo e se encontra envolvido em um assassinato, representa as causas e conseqüências da ilusão do migrante nordestino despreparado e explorado na capital paulista. Essa conduta reflete um conselho de Alberto Cavalcanti (1953, p. 76) aos documentaristas brasileiros, em 1952: “Não trate de assuntos generalizados: você pode escrever um artigo sobre os correios, mas deve fazer um filme sobre uma carta”.

A partida de um caso específico que representa uma generalização é exemplificada por Jean-Claude Bernardet (2003, p. 19) em *Viramundo*, Geraldo Sarno (1965), que também trata de migrantes que chegam a São Paulo em busca de trabalho. Segundo Bernardet, “a relação *particular/geral*” é condição *sine qua non* como processo “básico de produção de significação do filme”.

O filme funciona porque é capaz de fornecer uma informação que não diz respeito apenas àqueles indivíduos que vemos na tela, nem a uma quantidade muito maior deles, mas a uma classe de indivíduos e a um fenômeno. Para isso, para que passemos do conjunto das histórias individuais à classe e ao fenômeno, é preciso que os casos particulares apresentados contenham os elementos necessários para a generalização, e apenas eles.

Caso Norte resgata a chegada do pernambucano, José Joaquim de Santana, em São Paulo e sua trajetória documentando a abordagem dos migrantes pela firma de vigilância, ouvindo testemunhas do crime, indo à casa do migrante, onde estão a esposa e os filhos, reconstituindo o crime “*in loco*” e entrevistando o ex-vigilante na prisão.

Partindo da história do pernambucano que chega a São Paulo, *Caso Norte* mostra como o desempregado é aliciado por uma empresa particular de vigilância, que se aproveita

das condições precárias em que chegam os migrantes a São Paulo, oferecendo-lhes trabalho e até porte de arma em troca de baixos salários. O homem, que aceita o trabalho, envolve-se em um assassinato e é preso, sem qualquer assistência psicológica, jurídica ou financeira da empresa contratante.

A partir de um fato policial, o filme discute o social, denunciando a exploração da mão-de-obra de migrantes nordestinos em São Paulo que se sujeitam aos baixos salários devido à baixa escolaridade e necessidade de sustento. Despreparados, como os vigilantes que adquirem porte de arma, esses trabalhadores, vítimas do capitalismo selvagem, colocam em risco a própria vida e, ao mesmo tempo, tornam-se uma ameaça à sociedade.

O filme inicia-se com um curso de autodefesa para vigilantes que, ao longo da história, durante as entrevistas, descobre-se ser a única medida para a qualificação da mão-de-obra.

Com imagens de um homem vestido de vigilante, que posteriormente sabe-se tratar do ator que representa José Joaquim de Santana, o filme inicia-se em *off*, contando a briga entre nordestinos em um bar, que terminou com um assassinato na noite de 21 de setembro de 1977, em São Paulo. A participação do narrado, em *off*, resume-se em 37 segundos. A amortização da presença do locutor cria uma linguagem “transparente”, assim denominada por Jean-Claude Bernardet (2001, p. 48), porque não chama a atenção do espectador, reforçando, assim, a verossimilhança.

Sobre as imagens de outro homem representando Pelezinho, no momento em que foi baleado, em *off*, o narrador explica: “O morto: José Antônio de Moura, o Pelezinho, 24 anos, nascido no Rio Grande do Norte, tinha vindo tentar a vida em São Paulo”. Seguem-se as imagens são as do homem vestido de vigilante sendo preso: “O criminoso: José Joaquim de Santana, 26 anos, pernambucano, preso em flagrante, tinha vindo tentar a vida em São Paulo”.

Para resgatar a história do assassinato e cobrir o *off*, João Batista fez a reconstituição do crime. “São atores de teatro, nada a ver com as pessoas envolvidas. Pedi a meu assistente (o hoje conhecido cineasta Alain Fresnot) para me levar alguns atores, e selecionamos, procurando alguma semelhança física”, explica o diretor, João Batista de Andrade⁴⁸.

Com a câmera na mão, andando pela rua do crime, inicia-se a parte documental do filme. A câmera passeia, sem trilha sonora, entra no bar em que o crime aconteceu, onde Vera, amiga de Cida, que era a dona do rádio levado por “China”, conta como iniciou o caso até ser interrompida, em corte seco⁴⁹. Um jovem, em uma rua estreita, cercado por dois amigos, continua a história. Vera, ainda no bar, dá seqüência ao caso e, novamente, em corte seco, uma criança ao lado de amigos na rua, completa a história. Vera mostra onde foi ferida pelos tiros do vigilante. A câmera passeia por curiosos que cercam uma testemunha, na rua, que começa seu depoimento em *off* e depois se torna *in*⁵⁰ contando o momento do crime.

Um homem, que não se inclui entre os migrantes, usando a terceira pessoa do plural para identificar quem chega do “Norte”, andando e acompanhado pela câmera, explica as condições de moradia dos retirantes. Pela sua fala, trata-se do dono dos quartos alugados. Enquanto dá o seu depoimento, a câmera narrativa de João Batista entra em cena rodeando o entrevistado e descrevendo o ambiente. “O filme faz [...] um farto uso da mobilidade de uma câmera participativa, que contribui para a dramatização da história” (Centro Cultural Banco do Brasil, [s.d.], p. 68). O cineasta (2002, p. 99) completa:

⁴⁸ Depoimento, via *e-mail*, de João Batista de Andrade, concedido em 19 de setembro de 2004 para este trabalho.

⁴⁹ Segundo Marcel Martin (2003, p. 35), o corte “É a substituição brutal de uma imagem por outra [...]”. É um recurso de montagem “[...] Empregado quando a transição não tem valor significativo por si mesma, quando corresponde a uma simples mudança de ponto de vista ou a uma simples sucessão na percepção, sem indicar (em geral) tempo transcorrido nem espaço percorrido – e sem interrupção (também em geral) da trilha sonora”.

⁵⁰ Presente na tela.

[...] A câmera participante, narrativa, age como uma instigante investigadora, revelando detalhes dos acontecimentos, apontando locais, caminhando em becos, entrando em quartos inviáveis em cortiços, numa proposta narrativa e de uso da câmera inteiramente a serviço do despoliciamento da visão jornalística, isto é, mostrando que por detrás de uma notícia policial se escondiam, não raro, graves questões sociais.

Um migrante, em primeiro plano⁵¹, conta por que deixou a família em Vera Cruz e foi tentar a vida em São Paulo, mas o som direto capta um rádio ligado que dificulta a conversa. Um corte seco revela a tentativa do cineasta para continuar a conversa sem os ruídos do aparelho. Com o rádio desligado, o depoimento continua, em meio primeiro plano⁵², na porta de uma casa. Durante a entrevista, o som do rádio reaparece mais baixo até aumentar novamente, mas a conversa continua assim mesmo.

Caso Norte revela total resistência à voz-off, transferindo a informação normalmente transmitida pelo locutor para as perguntas do entrevistador. Ele identifica o próximo entrevistado como colega de quarto de José Antônio, o “Pelezinho”, ao perguntar: “Como é que José Antônio de Moura era morando com você? Era calmo? Como é que era?”. Mais à frente, o entrevistador provoca uma informação sobre “Pelezinho”: “Ele era pintor?”. O entrevistado confirma, e a entrevista se encerra.

A câmera na mão, com luz estourada⁵³, passeia por um espaço com objetos empilhados e, após um *fade in*⁵⁴, a câmera de João Batista de Andrade narra o desconforto da acomodação de José Antônio de Moura, o “Pelezinho” e seus amigos. Ele mostra uma pia com panelas, óleo “Veleiro” em um *merchandising*⁵⁵ casual, e camas beliche no mesmo

⁵¹ Filma-se apenas o rosto da pessoa.

⁵² Filmagem de uma pessoa do busto para cima.

⁵³ Imagens muito claras que dificultam a visão.

⁵⁴ Imagem desaparece até ficar totalmente branca.

⁵⁵ Propaganda de produtos ou marcas.

espaço. Essas cenas são mostradas durante 12 segundos em completo silêncio até iniciar uma entrevista em *off* de um homem que conta como recebeu a notícia da morte do colega. Quando a entrevista torna-se *in*, a câmera continua dentro de casa, e o entrevistado do lado de fora, atrás de uma porta aberta que faz o efeito de um enquadramento dentro de outro. O contorno da porta e a iluminação natural do dia do lado de fora da casa, determinaram o enquadramento do entrevistado. A vara de *boom*⁵⁶ aparece em primeiro plano explicitando-se, assim, o processo de produção do filme. Ao deixar revelar o equipamento, o cineasta lembra ao telespectador que se trata de uma história, apesar de verídica, contata sob um ponto de vista, no caso, o dele próprio.

A seqüência posterior também revela o espetáculo sem, no entanto, colocar em dúvida o caráter documental do filme. A câmera, que continua dentro de casa, aguarda pela entrada de mais um colega de “Pelezinho”. Obviamente, sua aparição foi combinada. Para cobrir a entrevista, em *off*, ele aceita as instruções de empilhar malas sem olhar para a câmera, destampa e mexe nas panelas cheias de arroz e feijão.

A entrevista encerra-se quando ele pega um rádio e senta-se na cama beliche. A montagem encarrega-se de produzir o som em estúdio com a música *Vai levando*, de Chico Buarque e Caetano Veloso. Trata-se de um efeito sonoro como se a melodia viesse do aparelho que ele segura nas mãos. Além da trilha sonora, há um trecho com rápida locução dando verossimilhança a uma emissora de rádio. Essa seqüência dura 25 segundos. Durante esse tempo, o entrevistado permanece sentado na cama segurando o rádio, desconsertado, sem saber para onde olhar, evitando encarar a câmera. Termina, assim, a história de José Antônio de Moura, o “Pelezinho”, que morreu durante uma briga em um bar.

⁵⁶ Suporte de microfone omnidirecional.

Agora é a vez de resgatar e documentar a história do vigilante José Joaquim de Santana, que foi preso em flagrante por atirar em “Pelezinho”. Uma criança, correndo de costas para a câmera, indica o caminho para a equipe de filmagem. O garoto chega a uma cerca, bate palmas e chama pela dona da casa. Quando ela aparece, o garoto vira-se para a câmera, olha para a equipe de filmagem e confirma: “Ah, ela aí!”. Ao telespectador sugere-se o improviso e a participação ativa no processo de construção da história.

Sem aparecer em cena, o entrevistador troca um boa-tarde com a senhora, que segura uma criança no colo. Ele apresenta a “personagem⁵⁷” perguntando se ela é a senhora de José Joaquim Santana (o vigilante, indicado no início do filme como “o criminoso”). Ela diz que sim e, após um curto período em silêncio, ela desvia o olhar, supostamente para a equipe que está do lado de fora da casa, e convida-os para entrar. Inicia-se a entrevista, em *off*, com imagens da senhora entrando na casa e colocando a criança no berço. O entrevistador pergunta como está a situação dela após a prisão do marido. Ela diz que conta com a ajuda dos vizinhos. Dentro de casa, com a equipe já posicionada, a entrevista torna-se *in*, e a senhora do vigilante responde à pergunta de como o marido era dentro de casa. Ela confessa que José Joaquim não gostava que ela conversasse com os vizinhos para evitar aborrecimento. Ironicamente, como disse na entrevista anterior, foi justamente neles que ela encontrou apoio naquele momento. À vontade com a presença da câmera, ela conta detalhes da vida do casal. A esposa diz que acordava o marido entre quatro e meia e cinco horas da manhã, quando ele se levantava e “às vezes tomava banho, às vezes não”. Ela aponta para a cama em que dormiam. A câmera, sempre atenta e descritiva, acompanha a indicação e volta-se para ela que continua: “Ele não era mau (*sic*) pessoa, nunca me bateu”. A senhora toma as rédeas do

⁵⁷ Os entrevistados de filmes documentais podem ser considerados personagens partindo do princípio de que eles fazem parte de um filme que apenas reproduz o real e não pode, assim, ser sinônimo da realidade.

depoimento, e desabafa: “o amor dele era essa criança”! Ela segura o menino em seu colo e declara seu amor pelo marido pelo modo com que tratava o filho. É uma espécie de acordo tácito: ela quer falar, e João Batista quer ouvir.

Após um corte seco, talvez por uma informação dada depois que a câmera foi desligada que merecia ser incluída no filme ou simplesmente para mudar de ângulo, o depoimento continua, em *off*, com o entrevistador revelando outra função exercida pelo vigilante. Ele pergunta: “Como ele aprendeu a trabalhar com rádio?”. Sobre imagens da senhora mostrando equipamentos guardados, ela responde, em *off*: “Foi estudando lá no Recife”. O entrevistador continua: “E por que ele não trabalha aqui com rádio, em São Paulo”? Ela: “[...] porque realmente faltou teste”. A entrevista termina *in* com a esposa do vigilante em plano americano⁵⁸. Nessa entrevista, a câmera narrativa desempenha um papel fundamental para o entendimento da entrevista, pois a conversa não esclarece a função para a qual, segundo a entrevistada, ele se preparou no Recife. As imagens então revelam que não se trata de um trabalho como locutor de rádio e sim como técnico que conserta o aparelho.

Após outro corte seco, muda-se o plano. Agora, a esposa do vigilante está de perfil para a câmera, do lado de fora da casa e ainda com a criança no colo, em meio primeiro plano. Ela fala sobre o atraso do pagamento, quando o marido trabalhava como vigilante. A “montagem ideológica”⁵⁹, assim denominada por Marcel Martin, acrescenta informações visuais contrapondo-se com a sonora⁶⁰ que fica em *off*. Enquanto a esposa reclama da empresa, as imagens mostram uma placa que anuncia vagas para vigilantes e a fila de espera dos candidatos. João Batista de Andrade revela, assim, sua postura diante do tema,

⁵⁸ Filma-se uma pessoa da cintura para cima. Tipo de plano muito usado para repórteres de tevê.

⁵⁹ Para Martin (2003, p. 152), a montagem ideológica “Desempenha um papel intelectual [...] criando relações entre acontecimentos, objetos ou personagens [...]”.

⁶⁰ Entrevista.

provocando a reflexão do espectador. Essa postura ideológica assumida pelo diretor é, segundo Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet (1993, p. 2001), de fundamental importância:

Assim o filme não deve induzir à passividade, não deve dar soluções, ainda que corretas, mas simplesmente propor problemas e propô-los de modo a criar situações que “obriguem” o espectador a “adquirir consciência”.

O entrevistador pergunta, então, se a firma em que o marido trabalhava lhe ofereceu ajuda e, conformada, ela responde: “Até aqui, não senhor”. Mas a participação da esposa do vigilante, preso, não termina aí. Agora ela está na porta de uma cozinha com o filho no colo e metade do corpo de uma senhora ocupando o canto direito do enquadramento. A pergunta feita inicialmente no filme é repetida pelo entrevistador e mais uma vez ela responde como está sua situação depois da prisão do marido. Dessa vez, em plano americano, ela emociona-se e, quando começa a chorar, percebe-se a aproximação da vara de *boom* no canto esquerdo do vídeo, enquanto a mulher chora e fala que a felicidade dela “é esta vizinha” que a “conforma muito”. Nesse momento, a *zoom* aproxima-se da entrevista em meio primeiro plano. Trata-se de um recurso de dramaticidade.

O corte seco indica a mudança de espaço e, em *contra-plongée*⁶¹, um entrevistado está sem camisa debruçado em uma janela numa composição de um enquadramento dentro de outro, já que a câmera mostra o ambiente além dos contornos da janela. Dois arames esticados paralelamente na horizontal também enquadram o entrevistado acima da cabeça e abaixo do queixo. Acima das escadas, quase em frente à janela onde está o entrevistado, parte do corpo da equipe de áudio aparece no canto direito do enquadramento, lembrando o espectador que,

⁶¹ Ângulo de filmagem em que, segundo Marcel Martin (2003, p. 41), a câmera posiciona-se filmando de baixo para cima.

apesar da história real, trata-se de um filme documental, em que até então as personagens envolvidas representam o próprio papel e, por isso, coloca sob suspeita as versões de cada uma, já que a câmera coloca-se à disposição do que o entrevistado deseja exprimir. Essa exposição do processo de produção do filme opõe-se aos filmes chamados “naturalistas”, que se preocupam em disfarçar a linguagem cinematográfica, como definem Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos (1988, p. 15):

Na realidade, o filme histórico naturalista oferece às pessoas a ilusão de estarem diante dos fatos narrados [...]. Há aqui o ocultamento da linguagem, pois esta adquire total transparência. Desta maneira, o espectador não se pergunta em qual linha teórica a história do filme está sendo contada. Ela é mostrada como se fosse a única interpretação do fato, e a linguagem assume um papel fundamental. A esta linguagem estamos dando o nome de naturalista.

O entrevistador pergunta: “Você que é o China”? Ao som, em *BG*⁶², de uma estação de rádio, o homem identifica-se autorizando a intimidade: “Me chame de China, mas o meu nome mesmo é Raimundo”. Sem receios, ele diz o nome completo, e conta o que se passou no bar. Segundo China, o “guarda” (vigilante) e “as meninas” estavam no bar. Elas esqueceram o rádio que ele levou para a casa. De volta ao bar, elas souberam o paradeiro do equipamento e foram buscá-lo na casa dele. O *cameraman* fixa a câmera no entrevistado e parte em sua direção, subindo as escadas. Ele colocando-se ao lado da janela, da qual China passa a ser filmado em meio primeiro plano. Ele conta que disse a elas que só entregaria o rádio após o término do jogo de futebol (Corinthians X Guarani). A história é interrompida por um corte seco. A câmera está dentro da casa de China. O som do rádio mistura-se aos barulhos do movimento da equipe e do entrevistado, que está só de calça, vestindo-se diante da câmera e penteando-se para sair.

⁶² *Background* ou BG: “Ruído do ambiente ou música que acompanha, ao fundo, a fala do repórter. O BG não pode, de maneira alguma, prejudicar o áudio do repórter”, segundo Vera Íris Paternostro (1987, p. 87).

A filmadora posiciona-se do lado de fora da casa e o espera sair, fechando a porta, e neutralizando, assim, o som do rádio. A equipe desloca-se para a outra ponta da escada e aguarda China descer. Ele passa pela câmera que o acompanha. A elipse⁶³ de tempo encurta o trajeto de China que agora já está no bar onde tudo começou e continua contando a história.

Sentado onde estava na noite do crime, China dá a sua versão do caso, sempre chamando o vigilante de “guarda”. Para não interromper a entrevista, o entrevistador aceita a nova função como sinônimo e também faz perguntas sobre o vigilante, referindo-se ao “guarda”. China conta a discussão do “guarda” com “dois cara” (*sic*) que chegaram ao bar pedindo cachaça. Ele conta o caso como se fosse apenas testemunha do crime e não diz nada sobre sua suposta briga com o “guarda”, contrariando a versão de Cida e dos dois jovens do início do filme, que afirmam que China e o vigilante brigaram por causa do rádio. Um deles é taxativo: “O China pôs ele (*sic*) (o ‘guarda’) na confusão”.

O entrevistador, que não quer saber de confusão, apenas confronta as versões dos entrevistados na montagem e não as questiona durante as entrevistas. O que lhe interessa é a verdade de cada um que se sobrepõe a uma verdade fria e única da investigação policial. “O filme vai desconstruindo a vertente policial para desvendar as vidas envolvidas e a tremenda carga social que se escondia por detrás da notícia policialesca”, sintetiza João Batista de Andrade (2002, p. 110).

Depois de um corte seco, China continua com a palavra. Dessa vez, a câmera o espera na calçada para onde ele se dirige continuando a história. A câmera narrativa de João Batista, nesse momento, passa a ser indiretamente dirigida por China. Ao responder às perguntas do entrevistador, ele aponta para o local em que o vigilante estava quando a arma

⁶³ Supressão da filmagem de trecho dispensável ao entendimento da história.

disparou, mostra onde o corpo caiu e identifica de onde ele e as duas moças assistiram ao assassinato. O *cameraman* acompanha todos os detalhes mostrados pelo entrevistado.

Após ouvir várias versões, *Caso Norte* parte para a reconstituição do crime “avançando para o experimentalismo, com atores” (Andrade, 2002, p. 110), e isso fica bastante claro com uma claquete fechando-se em primeiro plano⁶⁴ e saindo de quadro, revelando um bar como ambiente. Uma mulher, sentada no balcão, fumando, fala para a câmera: “Meu nome é Regina Andrade e eu estou representando o (*sic*) personagem da Cida”. Ela faz uma pausa, desvia o olhar da câmera e balança a cabeça como quem recebe uma autorização para continuar falando. Ela, então, começa a contar a história da personagem que vai representar. Durante seu depoimento, são inseridas imagens da atriz conversando com duas pessoas.

Segundo Regina, Cida e Vera foram ouvir o jogo do Corinthians no bar. Elas esqueceram o rádio, e China aproveitou para levá-lo embora. O entrevistador interrompe a entrevista perguntando se o China tinha liberdade suficiente para levar o rádio de Cida. A atriz diz que não, mas é imediatamente contestada pelo homem que está sentado ao seu lado, e os dois começam a discutir o assunto. O entrevistador, então, apresenta o homem perguntando-lhe se é ele quem vai fazer o China, e o ator concorda. O entrevistador continua: “O China, na parte do documentário, ele, de uma certa forma, é um pouco vilão. Como é que você está vendo ele?”. A resposta é uma declaração à personagem: “Ele é maravilhoso [...]!”. Enquanto dá o seu depoimento, são inseridas imagens do ator conversando com o China.

⁶⁴ Nesse caso, a expressão “primeiro plano” identifica o objeto filmado mais próximo à câmera em meio a outros percebidos em segundo plano, ou seja, ao fundo.

A reunião das personagens em um bar foi uma proposta narrativa de João Batista para dramatizar a história: “Foi intencional, como eu gosto de fazer. Tanto que pedi aos atores que defendessem suas personagens, que se aliassem a eles na discussão”, explica o diretor⁶⁵.

Amélia apresenta-se e diz que vai interpretar Vera. Eduardo conta que vai representar Pelé, o rapaz assassinado que, segundo ele, já tinha rixa com o vigilante José Joaquim de Santana. Ele diz ainda que acha que Pelé “tomou algumas” voltando do jogo do Corinthians.

Manfredo Baía diz que “vai fazer” o Russo e conta a versão de que a personagem dele começou a beber no bar. Segundo ele, China, amigo de Pelé, discutia com o vigilante que trabalhava em frente. Essa suposta discussão não foi mencionada anteriormente no depoimento do verdadeiro China. O diretor não entrou nessa discussão, deixando claro que sua proposta não é investigar o caso e sim ouvir a verdade ou a versão de cada um como parte de um conjunto que forma um contexto social.

O ator que vai representar o China interrompe “Russo”, em defesa da própria personagem. “Russo”, então, continua dizendo que Pelezinho (o morto) entrou “de graça” na briga entre o China e o vigilante. Novamente o ator que vai representar China interrompe “Russo”, contestando-o veementemente. Ele afirma que o Pelezinho estava a fim de pegar o vigilante, e quem entrou de “gaiato” na história foi o China, que estava discutindo por causa do rádio. Segundo o ator, Pelezinho não estava “nem aí” para o aparelho. Nesse momento, percebe-se ao fundo a personagem “Cida” sorrindo com ironia. O ator que vai representar “China” não percebe a manifestação da colega e continua na defesa de sua personagem

⁶⁵ Depoimento via *e-mail* em 14 de setembro de 2004.

afirmando que Pelezinho foi quem começou a confusão entrando no meio da briga dos dois. Todas as personagens estão no bar rodeados por fregueses que assistem à discussão.

Enquanto termina de ser maquiado, o ator, que se apresenta com o nome de França Antunes, diz que vai representar a personagem “Bexiga”, apelido até então desconhecido no filme, referindo-se ao vigilante, José Joaquim de Santana,

Que é um cara que sai do Nordeste, vem tentar a vida aqui numa cidade grande como todo mundo, 90% praticamente, 80% da população brasileira faz (sic), de uma faixa salarial bastante baixa, vai encontrar o quê? Dificuldades como José Joaquim Santana encontrou, correto? Um camarada que fez até curso de detetive, esses cursos ridículos que tem por aí, tem o diplominha na parede do barraco dele lá em Carapicuíba. É... outro curso que ele tinha era de técnico de rádio e televisão. Podia exercer? Não! Porque não? Falta de condições financeiras para quê? Para comprar um aparelho que daria condições para ele trabalhar. Então, ele tinha que pegar qualquer coisa que aparecesse na frente dele. E pegou: vigia!

A discussão se inflama entre as personagens Russo e China sobre a legítima defesa ou má-fé do tiroteio.

Inicia-se a reconstituição do crime. “José Joaquim de Santana”, uniformizado de vigilante, olha para a câmera em meio primeiro plano. Na cena seguinte, *Caso Norte* marca a estréia de Gil Gomes no cinema e na TV.

Fato curioso é que o filme traz a primeira aparição de Gil Gomes, o repórter policial mais famoso do rádio e que depois se tornaria o centro de um jornalismo de TV de grande sucesso, o *Aqui Agora*, que, aliás, passou a usar, como recurso puramente de efeito, a linguagem que desenvolvi no filme (Andrade, 2002, p. 111).

Em um estúdio de rádio, Gil Gomes diz: “E ao início de mais uma edição de notícias da Globo São Paulo, Gil Gomes lhes diz: ‘Bom dia’”. Com imagens da personagem José Joaquim de Santana entrando no bar para tomar cerveja, o radialista narra, em *off*, a história do vigilante que saiu da subestação da *Light* e entrou no bar onde está Maria

Aparecida, a dona do rádio, através do qual todos escutavam a partida entre Corinthians e Guarani.

A locução em *off* passa a ser, então, a de um locutor de futebol. As imagens são do bar onde o crime aconteceu. Enquanto o vigilante toma cerveja, “China” levanta-se e, sem trocar uma palavra com ele, pega o rádio que estava sobre o balcão ao lado de José Joaquim. China sai do bar cambaleando e escutando o jogo. Vera e Cida aparecem no bar procurando pelo rádio. O dono do estabelecimento e o vigilante as informam que China havia levado o aparelho. Ao contrário da informação de Gil Gomes de que “o Corinthians mais uma vez decepciona”, e contrariando também a versão do próprio China de que foi procurado em casa, a personagem “China” volta bêbado para o bar dizendo que o Corinthians ganhou o jogo. Lá estão o vigilante, Vera e Cida que pedem o rádio de volta. Ele diz que o devolveu para a mãe de Cida. A dona do rádio contesta. Enquanto isso, Pelezinho e Russo entram no bar.

Em seu depoimento, China não conta que discutiu com o vigilante, mas na reconstituição, o vigilante acusou China de ter roubado o rádio. O acusado defendeu-se, começando o bate-boca. O plano detalhe⁶⁶ do revólver amarrado à cintura revela que o vigilante está armado. O vigilante anuncia isso a todos.

As versões do crime são contraditórias entre personagens reais e atores. O diretor, João Batista de Andrade, conta em que se baseou para filmar a reconstituição do assassinato: “Filmei a versão mais viável, diante de todos os depoimentos, inclusive o do ‘guarda’⁶⁷”.

Gil Gomes reaparece no estúdio de rádio e, por meio dele, o diretor exprime seu ponto de vista. O radialista condena a desqualificação da mão-de-obra:

⁶⁶ Detalhe de objeto. Se o detalhe for de parte do rosto ou corpo, passa a ser “primeiríssimo plano”.

⁶⁷ Entrevista por *e-mail*, respondida em 15 de setembro de 2004.

O que fazer? José Joaquim de Santana não estava preparado psicologicamente para uma situação dessas! [...] Por isso mesmo, quando os elementos se aproximaram mais e mais em saber o que fazer, de repente ele perde totalmente a consciência, a noção das coisas e o homem até então calmo, tranqüilo e sossegado que estava naquele bar única e exclusivamente para a sua cerveja, que nunca havia dado um tiro na vida, descarrega pela primeira vez o revólver (*Caso Norte*, 1977).

Reinicia-se a reconstituição do assassinato. O vigilante atira e começa a correria no bar. A polícia chega. Pelezinho está ensangüentado e morto no chão. O vigilante corre, mas é pego pela polícia. Russo assiste à prisão do vigilante.

Alguém pergunta, em *off*, ao policial que colocou o vigilante no camburão: “O que houve aí”? Ele responde: “Um homicídio que houve ali na esquina e [...] o assassino se evadiu e nós pegamos ele (*sic*)”.

Esse é o único momento do filme em que o ator é o próprio agente da história. “Eu chamei os mesmos policiais que prenderam o guarda dois dias antes. Foi minha idéia de fazer a passagem da ficção para o documentário, de volta. Por isso eu pergunto a eles o que estava acontecendo, pensando nos acontecimentos de dois dias antes”, conta o diretor, João Batista de Andrade⁶⁸.

A parte documental reinicia-se com o que parece ser uma penitenciária, com homens tentando esconder o rosto. A suspeita confirma-se em *off*, em som direto, quando uma voz identifica o local: “Casa de Detenção”. Em uma cela que já está aberta esperando pela entrada da equipe, o entrevistador/diretor pergunta por José Joaquim de Santana ao supostamente carcereiro, que aponta para um homem sentado na parte de cima de uma cama beliche. A câmera aproxima-se e, após um corte seco, a equipe já está posicionada para iniciar a entrevista:

⁶⁸ Depoimento via *e-mail* em 15 de setembro de 2004.

- José Joaquim de Santana, o que aconteceu lá no bar?
- É... fui agredido [...] tive que me defender, né [...].
- Você estava no bar há muito tempo, já?
- Não, não [...]!

Nesse momento, a vara de *boom* aparece no lado esquerdo do vídeo e a câmera aproxima a imagem para tirar o equipamento do quadro, priorizando o depoimento do vigilante como único centro das atenções. E a conversa continua: “Você já tinha usado arma antes?” “Nunca! Primeira vez que eu peguei em arma.” Enquanto fala, um primeiríssimo primeiro plano da mão de José Joaquim conota a angústia do entrevistado.

Durante a entrevista, ouve-se um ruído que parece ser o de uma construção civil. A entrevista é interrompida por um corte seco, e o barulho externo é amenizado. Com o vigilante em contra-*plongée*, a conversa continua em tom informal: “Aí, como é que apareceu essa de vigilante? Algum colega?” José Joaquim conta que um colega lá na Barra Funda falou sobre a existência da oportunidade, dizendo que pagava bem. José Joaquim conta que ganhava 1443 por mês, sem mencionar a moeda utilizada na época. Sabe-se que é muito pouco porque ele diz, em seguida, que o salário não era suficiente para sustentar a família e que, por isso, passava fome.

O rosto de José Joaquim de Santana, de perfil, ocupa quase todo o enquadramento por poucos segundos, sem qualquer trilha sonora. A simples inserção dessa cena, em silêncio, aproxima o espectador do presidiário com quem passa a dividir o sofrimento. Afinal, “[...] É no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme [...]” (Martin, 2003, p. 39-40). Ele “corresponde (salvo quando tem um valor simplesmente descritivo e funciona como uma ampliação explicativa) a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável, a um modo de pensamento obsessivo”, escreve Martin (*Idem, loc. cit.*).

O primeiro plano, também chamado de *close-up*, revela a “sensibilidade poética do diretor” e “a arte do verdadeiro operador de câmera”, segundo Ismail Xavier (1991, p. 90).

O *close-up* às vezes pode dar a impressão de uma mera preocupação naturalista com o detalhe. Mas os bons *close-ups* irradiam uma atitude humana carinhosa ao contemplar as coisas escondidas, um delicado cuidado, um gentil curvar-se sobre as intimidades da vida em miniatura, o calor de uma sensibilidade. Os bons *close-ups* são líricos; é o coração, e não os olhos, que os percebe⁶⁹.

Após um corte seco, José Joaquim diz que São Paulo é uma ilusão. O diretor filma José Joaquim de vários ângulos. Por fim, ele posiciona a câmera na mesma altura do rosto do entrevistado, em posição de igualdade com o telespectador. Ambos posicionam o olhar em linha reta. Só, então, o presidiário questiona: “Se eu sair? Se o juiz me absolver, eu tenho que trabalhar, né? [...]”.

O suposto carcereiro, sentado ao fundo, movimenta-se em direção à iluminação, fazendo perceber sua presença. Com a vara de *boom* também em quadro, José Joaquim desabafa que, em São Paulo, só ganha bem quem é estudado. Ele diz que sonha em trabalhar de novo, mas ressalta: “Eu vou pedir esmola, mas não volto para esse empregozinho”, referindo-se ao trabalho de vigilante, porque “despreza a gente aqui, não quer nem saber”. O entrevistador provoca: “Quem despreza”? José Joaquim, então, responsabiliza a “companhia” por não ajudar o funcionário. O entrevistador insiste: “Mas não dão assistência nenhuma? Nem advogado? A ‘companhia’ não vai dar advogado?”. O ex-funcionário responde: “Eu queria ver emprego, patrão, numa hora dessas, né”.

⁶⁹ O chamado *close-up* por Ismail Xavier é definido como plano detalhe, em uma escala geral, por Bernardet (2001, p. 38).

Da Casa de Detenção, a montagem narrativa do diretor leva para uma estação ferroviária e se assiste a pessoas descendo do trem, suscitando no espectador a idéia de que outras histórias como aquela podem estar começando ali com a chegada de mais migrantes à capital paulista.

Posteriormente o espectador é levado para uma praça onde está uma Kombi, com placas anunciando vagas para vigilantes. Um homem que está junto ao veículo conta que não é exigida experiência prévia porque a firma, presente em todo o território nacional, dá o treinamento. A desqualificação profissional é evidenciada pelo entrevistador, que pergunta se há casos de pessoas que vêm da zona rural e trabalham como vigilante. Sem perceber a intenção do questionamento e rodeado de curiosos que passam pela rua, o homem revela o oportunismo da empresa, confirmando o fato, e justifica: “[...] Porque o imigrante (*sic*) aqui tem sempre com mais freqüência”. A entrevista encerra-se com imagens do entrevistado recolhendo a placa e colocando-a dentro da Kombi, numa demonstração da oferta de emprego itinerante. A história de José Joaquim de Santana, que começou com a oportunidade de emprego e terminou na prisão, mostra essa trajetória.

Volta-se à Casa de Detenção com uma entrevista em *off*. Pelo teor da sonora, sabe-se que se trata do depoimento de um presidiário sobre o vigilante:

Ele, quando chegou aqui, chegou muito emocionado, chorava porque ele dizia que tinha quatro filhos e não sabia como é que ia viver a família dele lá fora. A gente dizia para ele: não! Tenha calma porque não precisa a pessoa ficar nervoso (*sic*) porque logo, logo, as autoridade (*sic*) toma conhecimento e socorre da (*sic*) sua família e logo, logo a família sua vem visitar você aqui. Ah, mas como é que eu faço pra minha família descobrir que eu ‘tô’ aqui? Então, ele deu uma sorte que domingo já veio aí, né? E ele só reclamava isso. Sobre os outros ‘poblema’ eu não sei explicar.

Enquanto o colega de presídio fala, a montagem alterna cenas de José Joaquim de Santana, com lágrimas escorrendo pelo rosto, e a esposa dele, chorando com o filho no colo, e mãos aflitas do presidiário.

O filme termina com outra *voz-off*, provavelmente do carcereiro, pois se trata de um som direto com imagens da cela do ex-vigilante. Ele diz que não importa o crime cometido lá fora, na prisão todo mundo é igual. O entrevistador/diretor pergunta como será a vida dele lá fora, e o entrevistado diz que quem esteve lá dentro é visto como marginal.

O *cameraman* começa a se afastar, saindo pelo portão da cela, sem desviar o foco de José Joaquim. O suposto carcereiro caminha junto com a equipe e continua falando, em *off*: “Agora ele não consegue arrumar emprego quando sair daqui”. Nesse momento, José Joaquim de Santana está afastado da câmera, sozinho na cela, até sua imagem desaparecer, quando alguém fecha o portão diante da câmera. Ainda assim, a *voz-off* continua: “Quem é que vai dar emprego pra ele? O senhor teria coragem de dar emprego pra ele?”. E assim, João Batista de Andrade finaliza o filme, mas não encerra a discussão do tema, propondo a reflexão sobre a desigualdade social, que é a base de *Caso Norte*.

Essa busca pela meditação sobre o tema proposto, oferecida pelo filme documental, deve ser idealizada desde a elaboração do argumento, apesar de o material registrado ser baseado em fatos verídicos, que podem redirecionar a obra com o surgimento de fatores surpresa durante a filmagem. O filme documental não tem compromisso simplesmente com arquivo. Serve muito mais como registro de idéias, reflexões para o meio social.

Nesse momento, a proposta de João Batista de Andrade (levar as formas do filme para a televisão) foi vitoriosa. Uma conquista do cinema na tevê. Mas o tempo encarregou-se da antropofagia do novo veículo sobre a sétima arte:

Analisada sob o ponto de vista do jornalismo na TV, é a deformação básica de nosso trabalho e de tantos outros que procuraram retratar a verdadeira vida social brasileira, seus conflitos, suas dificuldades e mesmo o surgimento de novas lideranças populares a partir dos movimentos sociais emergentes nos anos 1970. [...] E agora é chocante comparar esse trabalho com o jornalismo recente e de sucesso que, usando linguagem análoga, com a mesma imobilidade de olhar inquieto e perscrutador da câmera, cria o espetáculo policial como um opaco tapete de pedras (e balas e armas) sobre a questão social (Andrade, 2002, p. 99).

Em um depoimento no livro *Diretores brasileiros: João Batista de Andrade*, completa:

A fórmula foi usada no “Aqui Agora”, só que virando minha proposta de ponta cabeça. Eu partia de um fato policial e procurava o social. O “Aqui Agora” chafurdava no terreno policial como um espetáculo público, a visão exatamente policialesca das questões sociais (Centro Cultural Banco do Brasil, [s.d.], p. 68).

Caso Norte foi “Indicado pela crítica jornalística como um dos 10 melhores programas de TV do ano” (*Ibidem, loc. cit.*). É o cinema sendo reconhecido na televisão brasileira: um momento de ascensão do filme documental, depois de uma trajetória descendente no cinema.

Os sobreviventes é uma produção nacional, em cores, com 33 minutos de duração. O locutor inicia o filme, em *off*: “Vinte e seis de outubro de 1978, nove e meia da manhã⁷⁰, o *Globo Repórter* está chegando a um ponto da marginal que corre ao longo do rio Pinheiros, em São Paulo”. As imagens que se seguem são as de um acidente de trânsito com vítima fatal. O repórter, em *off*, faz perguntas para o policial e testemunhas. O locutor revela estatísticas de mortes no trânsito sem especificar a área geográfica. Seria lógico que fosse na cidade de São Paulo?

⁷⁰ A televisão, como o rádio, utiliza-se da linguagem coloquial. Por isso, os horários privilegiam o turno. Às 16 horas para o jornal impresso são, para o rádio e a TV, quatro da tarde (Paternostro, 1987, p. 75).

O locutor continua, em *off*, em primeira pessoa, dividindo a emoção com o espectador: “Hoje vamos nos escandalizar com esses números, vamos nos preocupar um pouco com esses números. Vamos tentar chorar com o pai de Armando Gonçalves, que morreu de pescoço partido, a cem quilômetros por hora na Avenida Marginal, em São Paulo”. “Preocupar um pouco”? “Tentar chorar”? A câmera de *Os sobreviventes* mostra o morto sendo colocado em uma caixa e depois levado para um carro.

O locutor leva-nos para o local de outro acidente que aconteceu há dois anos: “Nesta curva, neste ponto de ônibus, um acontecimento mudou a vida de três pessoas”. Os três entrevistados são ouvidos na seqüência. No primeiro caso, só se sabe quem é o entrevistado pela pergunta do entrevistador. A não identificação, em *off*, do entrevistado seguinte dificulta a compreensão de quem está falando de quem: “O senhor diz que trouxe ela (*sic*) para a sua residência porque o médico falou que ‘ele’ não podia ficar lá com ‘ela’ e nem o pai, e então ela foi para a casa dele”.

O filme é todo montado em corte seco, que funciona como um parágrafo. A mudança de cena é como a mudança para um novo caso⁷¹. Esse recurso dá seqüência e lógica às sonoras de uma mulher que foi atropelada na praia, de um homem que ficou cego, e outro que amputou a perna por causa de um acidente de trânsito.

Em *off*, nove crianças são apresentadas por um “locutor auxiliar”, com sotaque estrangeiro. Algumas crianças contam o acidente. As falas são ilustradas por cenas em plano conjunto do grupo, divertindo-se em brinquedos.

O único momento em que o locutor identifica previamente o entrevistado é marcado por redundância. Ele informa que os “dois” únicos homens que cumprem pena por

⁷¹ Christian Metz (1972, p. 63) defende o cinema como linguagem comparando-o à fotografia: “Passar de uma imagem a duas imagens, é passar da imagem à linguagem”.

causa de acidentes de trânsito, na Casa de Detenção, em São Paulo, são “dois” motoristas de ônibus. O texto cita duas “personagens”, mas ouve apenas o depoimento de uma delas.

No trânsito, ironicamente, a equipe do *Globo Repórter* desvia a atenção de alguns motoristas de ônibus e táxi que estão trabalhando e dão o seu depoimento enquanto dirigem o veículo.

Na cópia do programa, em VHS, os caracteres apenas aparecem quando o locutor cita as estatísticas de vítimas de acidentes de trânsito, em São Paulo. O locutor, então, sai do seu papel de informante para incluir-se no problema: “Até quando nos conformaremos com o escândalo das estatísticas que colocam o Brasil no primeiro lugar mundial recordista de acidentes?” O filme termina após as sonoras de alguns sobreviventes de acidentes de trânsito, seguidas pelos questionamentos do locutor, que atribui a responsabilidade a si próprio e aos espectadores:

Até quando continuaremos responsabilizando a fatalidade? Responsável é você, motorista, que não obedece ao sinal, corre em excesso, não cumpre as leis de trânsito. Responsável é também a autoridade de trânsito que não cuida da segurança quando uma rua está em obras, que despreza a vida humana quando descuida do pedestre e o deixa sem proteção em cruzamentos mal sinalizados. Responsável é você, também, pedestre que prefere atravessar à sombra da passarela em vez de usá-la para sua segurança. Responsável é você, fabricante de automóvel que mais do que um veículo vende a imagem de máquina possante capaz até de voar por cima de outros carros. Responsável é o guarda de trânsito quase sempre mais preocupado em multar que em organizar o caos, prevenir acidentes. Responsáveis somos todos nós, responsáveis por um morto a cada vinte minutos no Brasil.

Frutos da insegurança é uma produção nacional, em cores, em que se delimitam e complementam as figuras do cineasta e repórter. O filme inicia-se com cenas de jogos de *videogame* e o locutor, em *off*, questiona a violência. Um homem, que mais tarde sabe-se tratar de um repórter, apresenta para a câmera um revólver calibre 38, dizendo quanto custou a arma comprada na mão de um contrabandista. Segundo ele, qualquer pessoa pode fazê-lo com facilidade. Em *off*, ele revela como fez a compra, denunciando o tráfico de armas,

garantindo o direito à informação e, ao mesmo tempo, dando dica para quem quiser comprar armas ilegalmente. Uma voz em *off*, com som direto, revela:

Para fazer uma reportagem dessa natureza, que é delicada e perigosa, a gente precisava de equipamento especial, então nós usamos um gravador portátil, um mini-gravador escondido dentro das roupas do repórter. É por isso que vocês vão perceber que é um pouco difícil entender o que as pessoas estão dizendo.

A voz em *off* conta como foi a conversa com um informante. Utiliza-se sempre o recurso do som direto, pois são perceptíveis os ruídos, em *BG*.

O repórter, então, continua sua história sobre a aquisição da arma que mostrou no início do programa. Em meio ao sobe-som da conversa do repórter com o contrabandista, em *off*, com som direto, sabe-se como foi a negociação. O contrabandista diz que consegue o que o comprador quiser, “até canhão”. Essa revelação é, ao mesmo tempo, uma denúncia para a sociedade e uma oferta para os marginais.

Só agora, a voz em *off*, provavelmente do cineasta, refere-se ao homem que apareceu revelando o esquema de contrabando de armas como repórter. Com isso, chega-se à conclusão de que, em *Frutos da insegurança*, o repórter é quem aparece na tela falando para a câmera e executa o trabalho de investigação, porém é o cineasta quem propõe o roteiro. Ele é o dono da voz em *off*, explicando o processo de produção e também faz as entrevistas quando a filmagem é previamente autorizada. O microfone escondido é usado apenas pelo repórter. Assim, as funções de cada um são claramente definidas no filme. A voz em *off* do cineasta, com som direto, revela seu acompanhamento em todo o processo de produção.

Após as imagens da negociação do repórter com o contrabandista em um cemitério, um homem, de barba, diferentemente da aparência do repórter, aparece em quadro dizendo: “Eu quero passar às mãos do DOPS essa arma que a nossa equipe adquiriu clandestinamente”. Corte seco para uma delegacia. Uma voz pergunta, em *off*, a quem

pertence essa arma. O delegado dita a resposta para o escrivão. O som direto capta o barulho da máquina de datilografia. Ao descrever a ocorrência, o delegado dá as pistas da ficha técnica, que não aparece no filme, confirmando a presença do profissional de reportagem: “Nas presenças das testemunhas José Francisco e José Roberto, o senhor repórter Afanásio Jassad nos exhibe e confirma a exibição desse (sic) revólver de marca tal, de calibre 38”.

O locutor lembra as estatísticas de ocorrências de roubos, assaltos e assassinatos. O homem de barba, que não é o repórter, conversa com um homem que fala sobre a diferença entre duas armas. Segue-se, então, uma série de sonoras sobre medidas de segurança em carros e residências, sem identificação prévia dos entrevistados. Pelo conteúdo das sonoras, sabe-se que são adestradores de cães ferozes, vendedores e instaladores de alarmes.

Não se sabe se para preservar o entrevistado ou simplesmente pelo vício radiofônico, o narrador cita um entrevistado que não aparece no vídeo nem é devidamente identificado: “Um delegado da Ordem Social garantiu ao *Globo Repórter* que, hoje em dia, de cada 100 pessoas, 70 possuem uma arma [...]”. Cabe ao espectador acreditar ou duvidar da “voz do saber”. Que delegado é esse? Ele existe mesmo?

A presença radiofônica é reiterada na cena seguinte em que o repórter de *Frutos da insegurança* identifica-se em um estúdio de rádio: “Repórter, Afanásio Jassad, da polícia”. Ele segue falando sobre medidas de segurança no Rio de Janeiro. Uma sonora, em *off*, provavelmente a pedido do entrevistado para não ser identificado, dá o depoimento sobre o arrombamento de sua casa. O narrador, em *off*, apresenta o Largo da Concórdia, em São Paulo, onde desembarcam nordestinos à procura de emprego. Como em *Caso Norte*, o filme mostra uma Kombi estacionada na praça com placas oferecendo vagas para vigilantes. O motorista do veículo diz para um transeunte: “Eu te pego com prática ou sem prática”. O locutor prossegue a denúncia, afirmando que o migrante que até então segurava “um cabo de enxada, em 15 dias vai ser considerado apto para segurar o cabo de um revólver”.

A montagem de uma música nordestina, provavelmente captada na praça referida acima, sobre imagens de um curso de artes marciais, induz o espectador a concluir que se trata de um treinamento para os futuros vigilantes como confirma um professor de judô. Ele está no meio do quadro, com parte do rosto do homem de barba à direita, suposto chefe de filmagem, e a mão de outra pessoa, provavelmente o “repórter” segurando o microfone sorvete à esquerda do enquadramento.

Sobre imagens do curso de tiro, o locutor fala por professores e até autoridades no assunto: “Os instrutores e a própria polícia acham que 15 dias é o que basta. Mais que isso seria aperfeiçoamento demais [...]”. Nem um nem outro são entrevistados. Ao assumir essas informações, sem depoimento para validá-las, denota-se o direito autoral do cineasta sobre a obra. Ele responsabiliza-se pelas afirmações. No entanto, sem a documentação por meio dos depoimentos das fontes citadas, o telespectador pode desconfiar do que está sendo dito. Essa desconfiança pode acontecer mesmo quando há a sonora de um entrevistado, pois ele pode ser manipulado pelo entrevistador ou ter o sentido do depoimento alterado pela montagem. Entretanto, a simples citação e ausência da entrevista compromete o compromisso documental do filme.

Após dizer que desaprova o uso de arma, o professor de judô sente-se na obrigação de denunciar o governo a partir da pergunta do entrevistador: “Se eu pedir um guarda para você, para a minha casa que tá (*sic*) dando muito ladrão, lá, você me manda um guarda com revólver?” Ele responde: “[...] Eu vou mandar, logicamente, a recomendação que nós sofremos da Secretaria é realmente um guarda armado”. Agora é a vez de o locutor denunciar: “Só em São Paulo, o número de guardas particulares chega a 80 mil. Um exército armado de efetivos superiores aos da PM do Estado”.

Novamente, com o som direto de violeiros nordestinos, migrantes descem as escadas, saindo do curso para vigilantes, mostrado anteriormente. Ao som de tiros, produzido

em estúdio, o filme mostra imagens de crianças com armas de brinquedo em um parque. A contigüidade sonora traz de volta as cenas de tiros do jogo de *videogame*.

Identificado pela voz, o entrevistador aparece no vídeo mostrando tipos de armas. Ele conversa com um especialista durante 4 minutos e 45 segundos, sem corte. Finalmente descobre-se quem é o homem de barba que aparece com frequência no filme. O entrevistado fala: “Olha, Goulart, o problema é o seguinte [...]”. Pressupõe-se que se trata do cineasta Goulart de Andrade. O entrevistado seguinte desafia o diretor a diferenciar as armas de brinquedo das de verdade dispostas sobre uma mesa que está no meio do mato.

Frutos da insegurança coloca o espectador sob a mira de um revólver apontado para a câmera, em primeiro plano, com um rosto desfocado ao fundo, que parece ser o de Goulart de Andrade.

O filme utiliza-se de recursos imagéticos e sonoros para inserir um entrevistado em *off* no espaço diegético⁷². A imagem do pátio da Casa de Detenção em São Paulo vista anteriormente é suficiente para a introdução da sonora em *off* de um presidiário que fala sobre sua penalidade por causa de assalto. Em seguida, o diretor conversa com cinco detentos sobre a possibilidade de, um dia, não haver mais assaltos.

Em corte seco, muda-se de ambiente. Três pessoas estão sentadas em um sofá, e a imagem vai fechando-se. Pela pergunta do entrevistador, sabe-se quem é o entrevistado: “Professor, você gosta da sua casa?”. Ele responde e, posteriormente, uma mulher, provavelmente a filha, dá detalhes do assalto que aconteceu na residência deles.

⁷² Diegese, segundo Barbosa e Rabaça (1987, p. 205), é o “Conteúdo ficcional. Tudo o que diz respeito à história, ao universo proposto por qualquer **narrativa** (filme, romance, telenovela, etc.)” (grifo do autor).

Após uma sequência de entrevistas com presidiários da Casa de Detenção, mostrada anteriormente, a mulher que teve a casa assaltada volta a falar. O locutor, então, conclui:

Desde que passou a viver em sociedade, o ser humano estabeleceu uma regra básica: ninguém tem o direito de fazer justiça com as próprias mãos. Só a sociedade, que estabelece as regras de convivência, pode punir, qualquer que seja a punição. O caminho da injustiça individual é o caminho da barbárie, da selvageria, do retrocesso. O único caminho possível é o que seja estabelecido democraticamente pela comunidade, implantado por ela, fiscalizado por ela e que pretende chegar a um ponto em que todos sejam iguais nos direitos e deveres.

5.1.10 Cultura

A cultura aparece em oitavo lugar em pautas do *Globo Repórter*, com 9 produções nacionais de um total de 11 programas. Uma delas foi elogiada por Décio Pignatari (1984, p. 34) ao fazer o balanço dos bons e maus programas de televisão na década de 1970.

No fim, tudo ficou como dantes no quartel de Abrantes: prevaleceram o formato, a dinâmica e a competência do *Jornal Nacional*, da Globo, juntamente com seu co-irmão das 23 horas e seu *Globo Repórter*, às vezes notável, como foi o último, *No reino do Porantim*, sobre os nossos índios.

1. 1973 - Kreen akarore (o documento do contato que os irmãos Vilas Boas fizeram com os índios kreen akarore) – produção nacional.
2. 1974 - Crianças do reino Porantim (território dos índios maués que formaram a poderosa tribo do Amazonas) – produção nacional.

3. 1975 - Folia do Divino (festas da Folia do Divino em Goiás, Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia) – produção nacional.
4. 1975 - Índios canelas (a mitologia dos índios canelas, sua vida simples em conflito com mundo civilizado) – produção nacional.
5. 1977 - Suave invasão (influência da cultura oriental no Brasil) – produção nacional.
6. 1975 - Últimos dias de Lampião – produção nacional.
7. 1978 - Viagem à idade da pedra (os costumes e tradições dos povos mais primitivos que ainda habitam a Terra)
8. 1979 - Índios do Xingu (como vivem os índios do Xingu, segundo costumes, tradições...) – produção nacional.
9. 1976 - Mulher no cangaço (entrevistas com ex-cangaceiras sobre o papel da mulher no cangaço – imagens de combates) – produção nacional.
10. 1978 - Morte do nosso passado (emancipação do índio brasileiro – a cobiça do homem branco transformando o artesanato em cultura e arte) – produção nacional.
11. 1979 - Baleia, cobra e dragão.

Na cabeça⁷³ e nota-pé⁷⁴, *Kreen Akarore* denunciou a construção de estradas que “ameaçam” a sobrevivência dos índios do Parque do Xingu. A impressão que se tem é a de que a tribo indígena, localizada no Amazonas, foi um pretexto para se questionar as estradas

⁷³ Chamada da matéria pelo locutor em estúdio.

⁷⁴ Encerramento da matéria feita pelo locutor em estúdio.

Cuiabá-Santarém (BR-163) e a Transamazônica, duas obras planejadas por Médici (1969-1974).

Esta última foi idealizada para atravessar o Brasil de leste a oeste. Seriam mais de 4 000 quilômetros de estrada na selva, 6 000 incluindo os trechos nordestinos: o sonho faraônico de um ditador, mergulhado na retórica de entregar uma “Terra sem homens para homens sem terra”. Uma obra que foi capa da *Folha de S. Paulo*, em 10 de outubro de 1970, como o início de um grande acontecimento. Pouco mais de três anos depois, em 23 de outubro de 1973, o *Globo Repórter* retoma o tema. O apresentador inicia o programa, citando o depoimento de Cláudio Vilas Boas, que não é ouvido durante as filmagens.

Nus, com os corpos atléticos pintados de preto, cabelos cortados à altura das orelhas, os *Kreen Akarores* fizeram contato com os brancos pela primeira vez no dia 4 de janeiro. Depois de 380 dias na floresta vigiando e sendo vigiados, os irmãos Vilas Boas conseguiram trocar presentes. Dias depois estavam frente a frente trocando mais presentes, abraçados, dando beliscões na barriga e conversando, embora a língua deles fosse incompreensível. Esta é uma reportagem sobre o contato que os Vilas Boas fizeram com os *Kreen Akarores*, uma das últimas raças puras do mundo. A chamada “Missão de Pacificação” saiu do Parque Nacional do Xingu, percorreu o vale do Rio Peixoto de Azevedo, passou mais de uma no extremo norte do Mato Grosso e conseguiu atrair os terríveis índios gigantes. Afinal, gigantes apenas na imaginação de seus inimigos: os Txucarramãe! Joviais, fortes e felizes, ameaçados pela estrada Cuiabá-Santarém e pelos criadores de gado que estão conquistando o Oeste, os *Kreen Akarores* deviam ficar isolados em suas terras, na opinião de Cláudio Vilas Boas. “Devíamos encará-los como um povo à parte com valores, propriedades e conceitos particulares, mas isto é um sonho impossível, já que nem mesmo as reservas e os parques estão sendo respeitados”. O *Globo Repórter* de hoje é a história desse contato.

No momento em que uma estrada corta um bom pedaço do Parque Nacional do Xingu e que a política de integração substitui a da preservação do índio, este talvez seja um dos últimos documentos sobre a existência de homens isolados do que nós chamamos de civilização.

Segundo Dr. Roberto Baruzzi⁷⁵, um grupo de médicos da EPM – Escola Paulista de Medicina foi ao parque para avaliar as condições de saúde da população. O resultado evidenciou a necessidade da implantação de um programa de saúde local que incluísse ações

⁷⁵ Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/villasboas/baruzzi.htm>>. Acesso em: 15 out. 2004.

preventivas e curativas. Apesar de o contato dos irmãos Vilas Boas com as tribos do Xingu ter sido motivado por questões de saúde, o filme não aprofunda esse tema e sim em seus costumes e tradições. No início do programa, caracteres explicam que o texto foi retirado dos irmãos Vilas Boas e complementado por Luiz Lobo.

No início, a locução é feita em terceira pessoa do singular: “O problema, segundo ele (Cláudio Vilas Boas), é que os primeiros contatos são muito importantes e os homens que estão desbravando o sertão são de pior qualidade”. Ao longo da narração, sobre imagens de Cláudio Vilas Boas, passa-se para a primeira pessoa do plural: “Nós os atraímos para fora do seu isolamento e muitos morreram por isso”. Mais à frente, terceira e primeira pessoas estão presentes no texto:

Há 27 anos, quando Orlando e Cláudio Vilas Boas chegaram aqui pela primeira vez, o índio apareceu como espírito da floresta. Era a floresta que dançava no índio. E ele nos deu as boas-vindas cantando, tocando e dançando em harmonia apurada com o ambiente.

Apesar de não haver sonoras dos irmãos Vilas Boas, há entrevistas de índios: “Se o senhor continua em linha reta, ia cair na mão dos Juruna”.

São 50 minutos de filme em preto e branco, com pouca narração e muita trilha sonora. A locução, em *off*, é pausada e descritiva. Não há aparição da equipe.

O primeiro bloco inicia-se mostrando e contando que o índio adora festa. Fala-se sobre seus costumes e tradições. O uso de campo e contra-campo⁷⁶ mostra o índio apontando o arco e flecha para o animal, atirando e, depois de um corte seco, mostra-se o animal flechado. Um outro índio, em *contra-plongée*, mata um animal a pauladas, e a narração

⁷⁶ Recurso de montagem usado para mostrar a mesma cena em ângulos diferentes.

complementa: “O caçador brutal é um pai afetuoso”. Mostram-se, então, imagens de um índio acariciando o filho.

O primeiro bloco termina com o narrador, em *off*, mantendo um conflito sobre imagens de índios dançando: “Agora, os txucarramãe não lutam mais e nos ajudam a fazer contato com os kreen akarore”. Durante o intervalo, o público pergunta-se se eles vão conseguir esse contato.

O segundo bloco do programa inicia-se com a mesma frase que encerrou o primeiro, porém a imagem é diferente. Dessa vez, o texto é ilustrado com primeiros planos de rostos de índios. Mas a saga da equipe continua em um avião de onde são feitas imagens do Parque Nacional do Xingu: “Seguindo as instruções dos txucarramães, procuramos a aldeia dos kreen akarore. Ela está abandonada! [...] Que direito temos nós de perturbar a vida dessa gente? Eles não nos querem”, reflete o locutor.

O filme, então, mostra a violência contra uma índia da tribo Cinta Larga, que vive perto de Rondônia, longe do Xingu. Segundo o locutor, os índios “foram atacados e massacrados pelos civilizados”. O caso foi documentado por meio de uma declaração por escrito de Ataíde Pereira dos Santos, assassino do chefe da tribo. Ele confessa o crime e revela que o companheiro Chico Luís “medralhou” os outros.

Depois de viajar em uma canoa, a equipe, acompanhada pelos txucarramãe, segue em caminhada pela mata: “Avançamos dois quilômetros por dia. [...] Estamos chegando perto dos kreen akarore”, diz o narrador em *off*. Agora, em um avião, a equipe joga presentes amarrados a balões para não machucar os índios e cativá-los. O narrador encerra o segundo bloco: “Termina a fase chamada namoro”. Estabelece-se novo conflito, pois o público se pergunta: será que a tática funcionou?

O terceiro bloco começa com a aventura da equipe navegando em uma canoa com os txucarramãe em um rio de proibido acesso pelos kreen akarore, segundo o narrador. E o conflito aumenta: se eles encontrarem a tribo, como serão recebidos? “Estamos entrando no quintal deles”, diz o locutor. Inicia-se o desenlace, mostrando-se as bordunas espalhadas pela mata em sinal de aceitação, mas o narrador mantém o conflito dizendo que isto é apenas o “primeiro passo”. A equipe continua a busca pelos kreen akarore e pelo caminho encontra uma cesta usada e abandonada por eles. E o conflito aumenta: “Essa cesta muda a nossa estratégia. O índio tem poucos haveres e se os abandona é porque está muito assustado. E se eles estão assustados assim, podem sumir ou ficarem violentos”.

Mas finalmente o desenlace acontece. Depois de seis semanas, os índios recolheram os presentes. Não se sabe por que eles rejeitaram as panelas, quebraram os espelhos, mas recolheram os machados e os colares. Depois de cinco meses de chuva sem sinal dos kreen akarore, eles finalmente apareceram

Dando beliscões na barriga como nós damos tapas nas costas, amistosamente. Mas o branco está vindo pelo rio procurando diamante e plantando capim onde antes havia árvores. O boi está chegando. E o índio? O homem? O homem vai pra onde?

São explorados diversos planos. A câmera movimenta-se em panorâmicas, algumas rápidas como *chicote*⁷⁷ e *travelling* acompanhando a caça de animais. Ela apresenta-se desgovernada ao tentar acompanhar os índios correndo pela mata. A narrativa é linear, sem *flashback*. O filme é todo montado com corte seco e poucas fusões.

⁷⁷ “Movimento rápido com a câmara. Com ele, a imagem fica ‘borrada’ e indefinida; é usado para mudar o cenário ou tempo de ação”, define Sebastião Squirra (1993, p. 162).

Analisando-se as notas lidas pelo locutor, em *off*, com o conteúdo do programa, fica evidente a contradição do governo em preservar a saúde de um povo ameaçado pela invasão de suas terras pelo próprio governo na construção de estradas. E o programa é encerrado com previsões provocativas.

Segundo Apoená Meirelles, é comum avaliar os povos primitivos, usando como critério o que lhes falta em relação a nós, principalmente a vida urbana e a tecnologia. Opondo a idéia de selvagem ao conceito de civilizado, habituamo-nos a não respeitar a civilização do índio, insistindo numa integração que não tem exemplo bem sucedido. Diz ele que no momento em que as futuras gerações colocarem em julgamento os crimes cometidos em nome do desenvolvimento, nenhum causará mais revolta do que aqueles contra os nossos índios.

A Transamazônica voltaria a ser explicitamente abordada e denunciada 11 anos depois pelo *Globo Repórter*, em 12 de janeiro de 1984, ano das Diretas Já.

Índios canelas é uma produção nacional, com 27 minutos de duração, em cores. O filme inicia-se com o locutor em *off* contando o surgimento do homem e da mulher, segundo os índios canelas. Um índio conta a história em seu idioma, com tradução de outro índio. Depois de um corte seco, um grupo de índios canelas canta e dança em direção à câmera até pararem diante do equipamento sem interromper o ritual. Pela sincronia do movimento, conclui-se tratar de um evento previamente combinado para a filmagem. A produção, no entanto, não desmerece o caráter documental do rito, já que as personagens representam seu próprio cotidiano, como em *Nanook, o esquimó* (Flaherty).

Após um curto *off*, um índio conta a história de seu povo em sete minutos. Outro denuncia: “Era nós que era dono desse Brasil todo”. O terceiro completa: “Esse governo, não sei de onde, do Rio, São Paulo, não presta pra nós (*sic*)”. Ele consegue dizer ainda que vai para o Rio falar com o governo, mas é interrompido por um som que parece ser o de um instrumento e que abafa o áudio. Esse índio volta a falar após um corte seco.

O entrevistador (que não aparece no vídeo) pergunta a outro índio o que ele achou do Rio de Janeiro. É pela pergunta e não pelo *off* que o expectador fica sabendo de sua viagem à capital fluminense. O entrevistado diz ter achado bom e a cidade muito bonita. Ele completa:

Eu fica (*sic*) sempre pensando. Eu acho que eu vou fazer muita coisa “pra mim levar” pro Rio de Janeiro ou então São Paulo “pra mim entregá” (*sic*) alguma coisa porque tenho já conhecido lá em São Paulo e no Rio de Janeiro. Eu leva enfeite e apresenta Sílvia Santos (ele fala algo indecifrável) e dá um cado (*sic*) de coisa (outra vez, ele atropela a fala) ele é um homem...

Não dá para entender qual seria a definição do Sílvia Santos para o índio, mas pelo tom de voz, expressão facial e contexto, percebe-se que se trata de um ídolo. Mas, antes que isso fique claro para o telespectador, a montagem, em corte seco, insere a imagem de uma índia com uma criança no colo, e a conversa volta com o “entrevistador-repórter” perguntando por que ele não quis ficar lá. O índio diz que no Rio ele teria que pagar água, luz, aluguel de casa e também por não gostar de privada. Ele ressalta que no mato é tudo de graça, apesar do medo que tem de cobra. O índio lembra de um colega da tribo que foi trabalhar na aeronáutica, no Rio de Janeiro.

Em seguida, uma senhora, em primeiro plano, fala algo em seu idioma para a câmera. O *zoom out* de um monitor mostra um rapaz assistindo à gravação da índia. Sabe-se de que se trata, então, do filho daquela senhora pela pergunta do “entrevistador-repórter”. Ele pergunta o que a mãe do rapaz disse. O índio responde que ela diz sentir saudade e pede-lhe que a visite.

O filme termina de volta à aldeia, com um índio contando o massacre de sua tribo, quando questionado se ele se sente brasileiro. Em seguida, os índios canelas cantam o Hino do Brasil.

5.1.11 Crença

Apenas uma das dez produções de *Crença* é nacional: *Os videntes*. O tema ocupou o nono lugar na classificação do *Globo Repórter*.

1. 1973 - Os videntes (um mergulho no mundo das pessoas que vêem o passado e adivinham o futuro) – produção nacional.
2. 1974 - Deuses e astronautas (uma versão do escritor alemão Erich Von Daniken sobre a presença de seres extraterrenos na terra).
3. 1975 - O homem e a magia (influência da magia na vida do homem moderno).
4. 1975 - Mistério da Parapsicologia (fenômenos sobrenaturais são objetos de estudos de uma ciência: a Parapsicologia) – produção mista.
5. 1976 - Curandeiros: magia ou mistificação – produção mista.
6. 1977 - Deuses do mar (cultos aos deuses do mar em diversas partes do mundo).
7. 1977 - A deusa viva (cultos no Nepal).
8. 1979 - Força vital (mostra como todas as civilizações conhecidas até hoje acreditam numa misteriosa energia ou poderosa força que todo ser vivo de natureza possui).
9. 1977 - Kataragama (no Ceilão, a devoção a Kataragama, um Deus disposto a satisfazer todos os desejos humanos).
10. 1975 - *Yoga*: o caminho hindu da sabedoria.

O filme *Curandeiros, magia ou mistificação* é uma produção mista. No entanto, o trecho produzido pela equipe brasileira destaca-se da maioria dos programas *Globo Repórter* por contar com uma repórter fazendo passagem na Suíça. Ela afirma, logo no início do programa: “[...] Este é o único lugar da Suíça [...] que é hoje um laboratório [...] para reviver [...] um tratamento mais humano”. A repórter utiliza um microfone sorvete, sem canopla.

As entrevistas são em inglês, mas ela faz as perguntas em português e depois traduz as respostas. O *off* continua na voz do locutor. Ele fala sobre o curandeirismo no Brasil e revela a documentação de uma raridade:

Um dos documentos mais antigos sobre curandeirismo é este filme da década de 20: *A Santa dos Coqueiros*. Nele, o realizador, Ramon Garcia, documenta as curas conseguidas por Manoelina Maria de Abreu, que se tornaria conhecida como “a santa dos coqueiros” [...] em Minas Gerais.

Entre outros, o filme, em preto e branco, mostra o caso de Carlos Duarte, que tinha paralisia do lado esquerdo do corpo e teve a cura confirmada por um médico. Segundo o narrador, o filme também registra a cura de um homem que só andava de muletas. Ainda em preto e branco, o programa mostra outro filme sobre Zé Arigó, “o mais famoso de todos (os curandeiros)”.

Seguem-se várias sonoras, em português e em cores, de um homem que explica os “truques” dos curandeiros, de pessoas que dizem terem sido curadas e outras que não apresentaram melhora.

Mas o filme termina com imagens fora do Brasil com um grupo de ingleses que vai às Filipinas em busca de cura. Nessa parte, a produção estrangeira é confirmada em *off*: “Os cinegrafistas e repórteres ingleses que acompanham a cirurgia queriam testar se havia ou não fraude”. Imagens em *slow motion* mostram as mãos dos curandeiros filipinos e, em *off*,

tem-se a confirmação de que os exames técnicos mostram que o sangue não era humano. E mais: segundo o narrador, não houve melhoras no grupo que foi às Filipinas, apesar de alguns afirmarem que sim, mas os médicos garantem que tudo continua como estava.

5.1.12 Economia

A *economia* foi abordada em sete programas, classificando esse tema em décimo lugar.

Todos os títulos têm a crise econômica como ponto forte. Apenas *Bahia de Todos os Santos* mostra perspectivas positivas da economia brasileira. *Agricultura, a grande revolução* é a única produção estrangeira.

1. 1973 - Agricultura, a grande revolução.
2. 1974 - Bahia de Todos os Santos (da velha Bahia colonial, surge uma nova cidade para um novo consumo) – produção nacional.
3. 1974 - Desmatamento (o desmatamento das florestas brasileiras e as consequências. O reflorestamento econômico) – produção nacional.
4. 1977 - Os garimpeiros – produção nacional.
5. 1977 - Café com leite, pão e manteiga (problemas da produção agrícola brasileira e consequências para a economia do País) – produção nacional.

6. 1978 - Feijão nosso de cada dia (problemas e conseqüências da produção agrícola brasileira) – produção nacional.

7. 1979 - A batalha do repolho (variação de preços de vários produtos) – produção nacional.

No final da década de 1970, a produção nacional *A batalha do repolho* apresenta a tendência ao mimetismo do documentário brasileiro ao iniciar-se em completo silêncio durante 45 segundos sobre imagens de colheita e venda de hortigranjeiros. Essa prática é verificada por Jean-Claude Bernardet (1979, p. 70) nos filmes de ficção brasileiros e cinema comercial.

O mimetismo consistiria mais ou menos no seguinte: já que o público está vinculado ao espetáculo estrangeiro, produzir filmes brasileiros que satisfaçam no espectador os gostos e as expectativas criadas pelo cinema estrangeiro. Trata-se de reproduzir no Brasil o produto importado.

A batalha do repolho começa falando de banana. Somente depois de 10 minutos e 15 segundos, de um total de 38 minutos, é que o filme trata especificamente do repolho. Trata-se de uma produção nacional, em cores, que, assim como *Caso Norte*, traz as formas do cinema para a televisão. Após os 45 segundos iniciais em silêncio, há o sobe-som de uma feira de hortigranjeiros. O som direto da feira dificulta o entendimento de entrevistas com clientes.

Na próxima seqüência, apesar de não haver barulho externo, a sonora também não é facilmente compreendida porque se trata de dois idosos com mais de 70 anos, segundo a entrevistada. Às vezes, o entrevistador aparece em quadro, segurando o microfone sorvete,

sem canopla da emissora. Em *off*, o locutor afirma: “Aqui a dúzia de banana está custando dois cruzeiros. Na feira, a dúzia de banana está custando entre dez e quinze cruzeiros”.

A voz em *off* é um recurso pouco usado. Ela surge por duas vezes na voz do entrevistador e locutor em estúdio. Nenhum entrevistado é identificado previamente em *off*. São as perguntas do entrevistador que apresentam os entrevistados, identificando sua profissão, local e função, tais como: “Além de repolho, o que você planta?”; “O que está acontecendo com os agricultores daqui de Mogi das Cruzes?”; “O que o senhor fazia antes de ter essa quitanda?”

Trata-se de um filme baseado em sonoras de consumidores, produtores rurais, feirantes e autoridades. A câmera investigadora registra todos os envolvidos no processo de produção e venda de hortigranjeiros, acompanhando os custos da produção desde o pequeno agricultor ao supermercado. A montagem narrativa, que conduz a história, dispõe as entrevistas em uma ordem que revela conflitos, contradições e até subordinação aos entrevistados.

Um agricultor pega dois repolhos, mostra-os para a câmera e diz que a unidade é vendida por dois cruzeiros, afirmando que, na feira, o produto é vendido mais caro e em piores condições. O documentarista, então, parte com sua câmera investigadora dizendo: “Então nós vamos para o supermercado agora ver por quanto ele vende”. O aparente ceticismo diante do entrevistado não é uma contestação do relato do agricultor que precisa ser provado. Trata-se, na verdade, de um conflito provocado pelo documentarista. Ele posiciona a câmera do lado de fora do supermercado à espera do produtor. O agricultor sai do supermercado, com um repolho nas mãos, em direção à câmera e confirma sua própria afirmação de que o produto é mais caro e tem menos qualidade. Ele mostra o produto danificado e diz que o comprou por seis cruzeiros. Demonstra-se assim, a confiança do documentarista no produtor, pois a equipe não vai à feira confirmar a informação.

O entrevistado, nesse caso, atuou como um repórter, pois foi ele quem reportou a notícia. O entrevistador provoca: “Quem está ficando com os quatro cruzeiros de diferença?” O barulho de trânsito interfere no áudio do entrevistado. A entrevista vai ao ar assim mesmo. Evidencia-se a prioridade ao acaso do momento do registro da imagem em detrimento da conclusão da entrevista, pois poderia ter-se filmado a resposta novamente.

Posteriormente, com o surgimento do vídeo, que tornam mais baratos os custos de produção e facilita e a regravação, esse tipo de entrevista não iria ao ar da forma como foi.

Na entrevista com o secretário estadual da Agricultura de São Paulo, o documentarista está em primeiro plano no canto esquerdo do vídeo, de costas para a câmera, segurando um microfone sorvete, sem canopla, usado somente para fazer perguntas, pois o entrevistado está distante, atrás de uma mesa e com um microfone lapela. O secretário diz que a diferença de preço de produtos agrícolas entre a produção e o consumo é uma preocupação “inclusive do ministro Delfim Neto”. Ele diz ainda que os intermediários têm de ser “eliminados ou diminuídos”. O conflito estabelece-se pelo confronto da entrevista anterior com o depoimento seguinte de um produtor rural, que revela a ausência de ações do governo: “Do jeito que vai a situação, eu acredito que em dez anos, nessa região de Mogi, a agricultura estará praticamente acabada, esse tipo de agricultura”.

Entre tantas sonoras contraditórias, o espectador pergunta-se qual será a solução para o problema proposto pelo filme. O documentarista pede ajuda ao secretário da Agricultura de São Paulo para identificar os responsáveis pela diferença de preço e assim ele mostra, ao mesmo tempo, a disposição do governo em resolver a questão. Ele pergunta: “O senhor, como secretário da Agricultura, estaria disposto a acompanhar a nossa equipe para verificar quem está ficando com esse lucro tão grande?”

O corte seco não permite ao espectador saber a resposta pela boca do entrevistado, mas a seqüência seguinte da equipe em uma feira sem a companhia do secretário confirma o que já era previsto: ele recusou o pedido.

Na feira, um comerciante culpa o atravessador pelo aumento do preço dos produtos. O documentarista, com sua câmera investigadora, pergunta se ele conhece algum deles e o entrevistado desconversa. O entrevistador insiste, e novamente o feirante esquiva-se. A equipe de filmagem investe na busca pelos atravessadores e não tem êxito. Ele chega até a intimidar alguns entrevistados “armado” com a câmera. Numa espécie de “mãos ao alto” o documentarista aproxima-se de alguns homens dizendo que eles foram apontados como atravessadores. Todos, obviamente, negam a afirmação.

A montagem traz de volta a figura do secretário de Agricultura, que conclui sua participação e o caso dos atravessadores. O entrevistador insiste: “O senhor, como autoridade máxima do estado de São Paulo, conseguiria que a equipe chegasse aos intermediários?” O secretário diz que não porque é difícil identificá-los.

A batalha agora é a da cebola. O documentarista “repórter”, em plano americano, faz uma passagem com uma mão no bolso e a outra segurando um microfone sorvete, sem canopla da emissora:

Enquanto em São Paulo, e no Rio, e nos grandes centros, o consumidor está pagando entre 30 e 35 cruzeiros o quilo de cebola, aqui, em São José do Norte, no extremo sul do País, 15 milhões de quilos ameaçam apodrecer por falta de comprador. Quem pode explicar isso?

A sonora seguinte, do ministro da Agricultura, Delfim Neto, até explicaria. Ele diz que “o governo vai comprar realmente tudo o que for produzido”. Mas o conflito do prejuízo com a cebola estende-se com as entrevistas dos produtores que ainda não foram ressarcidos. O filme continua apertando o cerco ao ministro Delfim Neto, entrecortando suas sonoras com os

depoimentos do prefeito da cidade, consumidores e vendedores. O entrevistador provoca o prefeito: “Prefeito, ninguém está conseguindo vender a cebola, e hoje é dia 4 de junho, ou seja, já se passaram quase duas semanas desde o momento em que o governo prometeu comprar a cebola de São José do Norte. O governo está ou não está garantindo”? O prefeito responde que “O governo está garantindo na base de seis cruzeiros toda a safra de São José do Norte, mas acontece que a cebola já está a oito cruzeiros”. Sem entrar na discussão do papel do governo de gastar dinheiro público na compra de cebola estragada, o documentarista dá a réplica a Delfim: “Mas o governo não pode transigir quando as pessoas não querem vender, tentando especular com uma nova safra”.

A palavra agora é dos consumidores que reclamam do preço do produto. Delfim volta a falar, afirmando que o governo vai ampliar a compra por meio da Cobal, por exemplo, indicando o próximo assunto a ser explorado pelo cineasta. O documentarista, então, pergunta aos vendedores se já foram procurados por alguém da Cobal, e ninguém confirma, fazendo o espectador suspeitar da afirmação do ministro.

Um “povo-fala”⁷⁸ sobre o alto preço dos produtos é montado, de forma que a última entrevistada chama a entrevista do ministro Delfim Neto, sugerindo que a pergunta seja feita a ele. A câmera mostra-se a serviço do povo, e a montagem segue a sugestão da entrevistada ao seguir a ordem proposta. O ministro defende-se, dizendo que “o governo não pode [...] embarcar em um programa em que as pessoas façam o que queiram”.

Sobre imagens aéreas de plantação, sem *BG* do barulho do motor do avião, ao contrário do filme *Nosso clima está mudando?*, conclui-se que o repórter fala do estúdio, em *off*: “Esta é a cidade hortigranjeira de Goiás. Aqui funciona o novo projeto do governo para

⁷⁸ Povo-fala, segundo Vera Íris Paternostro (1987, p. 96), é o mesmo que enquete.

resolver o problema do abastecimento nos grandes centros”. Delfim fala sobre essa solução encontrada pelo governo e, em seguida, a câmera investigadora vai à cidade hortigranjeira para saber de um entrevistado qual a filosofia do projeto e como os trabalhadores chegaram lá.

A equipe de filmagem parte para o supermercado para verificar qual o preço dos hortigranjeiros repassados para o consumidor, sem a presença do suposto atravessador, já que o projeto do governo prevê a comercialização direta entre o produtor e o estabelecimento comercial. Acompanhado de um homem que fala como um dos produtores, o documentarista encontra produtos custando até três vezes mais que o valor inicial, mas o produtor defende o projeto, afirmando que essa situação é passageira porque, quando a produção chegar a 40%, os trabalhadores rurais é que vão impor o preço.

O documentarista não se dá por satisfeito e chama o proprietário do estabelecimento, identificando-o pela pergunta: “Aqui nós vamos conversar com o senhor Edson [...] dono do supermercado [...]. A que o senhor atribui essa diferença tão grande pela qual o consumidor está pagando?” Ele diz que a hortigranjeira não é suficiente para abastecê-lo e, por isso, precisa comprar da Ceasa, onde paga mais caro. O apresentador marca sua estréia no final do filme, avaliando o resultado de todos os conflitos:

Pelo que se pôde ver, algumas conclusões podem ser tiradas. Primeiro: no caso dos produtos acompanhados pelo programa, dificilmente o problema do preço poderia ser atribuído ao produtor agrícola. Segundo: a tão falada e discutida figura do atravessador, na imensa maioria dos casos, simplesmente não existe. A expressão “atravessador” quase sempre encobre uma estrutura de comercialização defeituosa, na qual cada um dos intermediários, entre o produtor e o consumidor, impõe seus preços à vontade, já que o comprador seguinte não tem muita escolha. Terceiro: certamente as chamadas cidades hortigranjeiras, que estão implantadas nas periferias das capitais, poderão contribuir para a solução, mas não resolverão todo o problema, pois seu objetivo é fornecer apenas 30 a 40% do consumo das capitais. Uma solução mais completa vai depender de um aumento ainda maior da produção e de um processo de comercialização mais racional onde não seja possível a cada intermediário impor sua vontade.

A participação em *off*, do repórter documentarista surge duas vezes. A primeira para fornecer informações da cidade hortigranjeira de Goiás; a segunda para denunciar a diferença de preço da banana cobrado pelo produtor e vendido na feira. O repórter investiga, informa, denuncia, apresenta e descreve, mas quem interpreta e conclui é o locutor em *off*.

5.1.13 Especial / Retrospectiva

As retrospectivas de final de ano começaram a ser produzidas após um ano de existência do programa, em 1974. A partir de 1977, não há retrospectiva, que só voltará a ser produzida em 1983, segundo o catálogo oficial da Rede Globo de Televisão.

De 1973 a 1979, foram produzidos seis programas de tema *especial/retrospectiva*, que ocupou o décimo primeiro lugar. Todos os títulos são produções nacionais.

1. 1975 - Retrospectiva 1974 – produção nacional.
2. 1975 - Retrospectiva 1975 – produção nacional.
3. 1976 - Retrospectiva 1976, 1ª parte – produção nacional.
4. 1976 - Retrospectiva 1976, 2ª parte – produção nacional.
5. 1976 - Especial “Ano Internacional da Mulher” – produção nacional.
6. 1977 - Especial Retrospectiva 1976 (visão de 76 pelo poeta Carlos Drummond de Andrade e outros) – produção nacional.

5.1.14 Perfil

Das cinco produções sobre a vida de personalidades, o que se caracteriza como “perfil”, duas são nacionais: *Padre Cícero* e *Theodorico: imperador do sertão*.

1. 1973 – Picasso.
2. 1975 - Padre Cícero (a história de padre Cícero Romão, Padim Ciço) – produção nacional.
3. 1975 - Leonardo da Vinci (a vida de um homem do século XV incompreendido pelos homens de sua época).
4. 1978 - Theodorico: imperador do sertão (a vida de um imperador que vive no sertão) – produção nacional.
5. 1978 - Ídolo rebelde (a vida de James Dean, depoimentos de familiares e amigos do ator e um trailer de seus melhores momentos no cinema).

Theodorico: imperador do sertão é uma produção de Eduardo Coutinho que se destaca pela narrativa. Trata-se do único filme do diretor em que a base é apenas um personagem: o próprio Theodorico! A obra também inaugura uma prática cinematográfica de Coutinho: a abertura à visão de mundo da personagem oferecendo ao espectador a produção de sentido do que está sendo visto.

A narração é restrita a Theodorico. Esse monopólio da fala por um personagem principal era um exemplo raro nos documentários da época, tanto no cinema quanto na televisão. “Na história, se você consultar, eu acho que os únicos documentários que não têm nenhuma fala de locutor são: *Retrato de classe*, *Theodorico* e *Caso Norte*”, comenta Coutinho⁷⁹.

Fazendeiro e político, Theodorico revela-se machista e corrupto. Mas Coutinho vai em direção ao outro, quer entender as razões da personagem sem que isso, no entanto, signifique que concorde com elas. Essa tarefa é fácil quando o foco é o oprimido. Mas quando o comportamento do personagem é repellido pelo senso comum, torna-se difícil para o cineasta documentar uma história sem ser cúmplice nem desrespeitoso com a personagem.

A estratégia do diretor foi deixar Theodorico se mostrar como quisesse. Para isso, uma das técnicas usadas na captação e mantidas na montagem, foi a utilização de planos longos. Assim, o filme passa a ser a história da visão de mundo da personagem sobre si mesmo e sobre o mundo. Nessa perspectiva, é o próprio Theodorico que entrevista os empregados da fazenda. Apesar da liberdade que dá à personagem, Eduardo Coutinho revela a produção do filme deixando claro que o que está sendo visto é resultado do processo de filmagem. No entanto, essas indicações são apontadas sem a aparição da equipe de filmagem, pois essa prática era proibida no *Globo Repórter*.

Theodorico: imperador do sertão é o único filme de Coutinho, cujo personagem faz parte da elite brasileira. Quem constrói o retrato de Theodorico é o espectador, a partir do que o próprio personagem mostra e fala.

⁷⁹ Coutinho (2004).

5.1.15 Religião

A religião foi abordada em quatro programas nos anos 70, classificando o tema em décimo terceiro lugar dentre as pautas da década. Duas produções são nacionais: *Santo de casa faz milagre?* e *Novos messias*.

1. 1979 - Santo de casa faz milagre? (religiosidade brasileira) – produção nacional.
2. 1979 - Novos messias (novas religiões, seitas e líderes religiosos espalhados pelo Brasil) – produção nacional.
3. 1979 - Papa da redenção (a personalidade do novo Papa e os novos caminhos da Igreja).
4. 1976 - Rio Ganges (o rio sagrado, símbolo da religiosidade hindu).

Esporte e tecnologia empataram em 14º lugar na classificação de temas abordados pelo *Globo Repórter* da década de 70, com três produções cada. O primeiro tema contou com apenas uma produção nacional e o segundo com nenhuma.

5.1.16 Esporte

No catálogo oficial do programa, a data de veiculação de *Olimpíadas de Munique* está registrada como 00.00.72. Mesmo sem a indicação do dia e mês da produção, o ano referente também está errado, pois conforme dito anteriormente, o *Globo Repórter* foi lançado em abril de 1973.

1. 1972 - Olimpíadas de Munique – 1ª parte.
2. 1972 - Olimpíadas de Munique – 2ª parte.
3. 1979 - O desafio do sexo (dificuldades que as mulheres encontram no esporte) – produção nacional.

Desafio do sexo é uma produção nacional que apresenta a atualidade, em cores, e imagens documentais de arquivo, em preto e branco: Olimpíadas de 1924, jornais de época e imagens de atletas brasileiras como uma nadadora em um “filme de 1950”.

Após 45 segundos de completo silêncio, com imagens de mulheres praticando diversas modalidades de esporte, o locutor estréia no filme, em *off*.

A identificação dos entrevistados e o uso do microfone são variáveis. Ora o entrevistado é identificado previamente em *off*, ora apenas percebe-se a função e o porquê do entrevistado pelo conteúdo de sua resposta. Algumas apresentações e justificativas da escolha por um entrevistado acontecem pelas perguntas em *off*: “Nelson, que tal namorar uma atleta?”. Os microfones usados para a captação de áudio do entrevistado alternam entre lapela

e sorvete, que só no final do filme aparece com a canopla da emissora quando o repórter faz a sua estréia com perguntas, em *off*.

Desafio do sexo revela ainda a não sincronia entre *off* e imagem quando o locutor fala sobre o técnico brasileiro de basquete feminino, Antônio Carlos Barbosa, e a imagem dele não aparece no momento da citação. Só se vê o técnico quando ele dá o seu depoimento. O filme termina com a história e imagens de Key France, uma garota paraibana que sonha em ser a primeira brasileira a atravessar o Canal da Mancha entre a Inglaterra e a França. Em *off*, o filme instiga a reflexão do espectador para o caso particular de Key France, expondo a fragilidade dos governos estadual e federal:

E lá vai Key novamente desafiar o mar e os tubarões. Talvez inutilmente porque o Ministério da Educação e o governo da Paraíba se dizem sem condições para ajudá-la a estar na Inglaterra no dia 20 de junho, quando ela deveria tentar a travessia. Todo o esforço de Key France está ameaçado de ser em vão. Quem ajudará Key France a realizar seu sonho de menina e de atleta?

5.1.17 Tecnologia

Todas os três programas sobre tecnologia são produções estrangeiras.

1. 1975 - Incrível mundo dos robôs.
2. 1974 - Explosão das comunicações (a máquina a serviço do homem).
3. 1975 - Paz no espaço (os avanços tecnológicos da indústria espacial).

5.1.18 Aventura

O tema *aventura* mereceu apenas dois programas, mas representou equilíbrio entre a produção nacional e estrangeira. Empatou em 15º lugar com *educação e institucional*, ambos os temas foram exclusivamente produções nacionais.

1. 1976 - Sonho de Ícaro (aventura do homem no espaço).
2. 1976 - O poder do machado de Xangô (a história de Balbino: um baiano que foi à África à procura de suas raízes) – produção nacional.

5.1.19 Educação

1. 1974 - Os primeiros passos (a educação e o desenvolvimento das crianças a partir dos primeiros anos de vida nas escolas maternas) – produção nacional.
2. 1977 - Vestibular 1977 – produção nacional.

5.1.20 Institucional

Um incêndio na Rede Globo, assunto de exclusivo interesse da emissora, rendeu dois programas com a mesma importância quantitativa dos temas sobre aventura e educação.

1. 1976 - Emergência – parte I (incêndio em 1976 na área técnica da Rede Globo) – produção nacional.

2. 1976 - Emergência – parte II (incêndio em 1976 na área técnica da Rede Globo) – produção nacional.

Em último lugar, com apenas uma produção, cada, estão os temas: *agricultura, indústria, política e lazer*. Esse último foi a única produção estrangeira do grupo. Ressalta-se que o único programa político da década de 1970 foi uma propaganda para o governo Geisel (1974-1978).

5.1.21 Agricultura

1. 1978 - Sal, azeite e veneno (os problemas da poluição ambiental e envenenamento pelo uso indiscriminado de pesticidas nas lavouras) – produção nacional.

Essa é uma produção nacional, cujas entrevistas não são combinadas previamente. Em som direto e *off*, o cineasta identifica um engenheiro agrônomo e diretor executivo da Associação Nacional dos Defensivos Agrícolas. Ele está sentado à mesa, junto com um grupo. O entrevistador aproxima-se e pergunta: “O que o senhor acha dessa portaria do Ministério da Agricultura...”, mas ele é interrompido pelo engenheiro: “Eu não vou dar entrevista, a Rádio Globo está me devendo. Eu não vou dar entrevista”. Ouve-se uma voz de alguém do grupo, mas não se identifica quem e o que se falou. Em seguida, o entrevistador insiste com o engenheiro: “E o número de.... ah... ah... o... o... a quantidade de produtos, de defensivos agrícolas...” e é interrompido novamente pelo engenheiro, que é taxativo: “Eu não vou lhe dar entrevista! O senhor está insistindo”. A recusa do engenheiro tem razão de ser, como explica Renato Tapajós:

Nessa época, o Bourdoukan fez um documentário, *Sal, Azeite e Veneno*, que foi o primeiro trabalho feito no Brasil a respeito da contaminação daquilo que você come. E foi em pleno período da ditadura, quase não vai pro ar, porque naquela época ecologia era subversão.⁸⁰

O cineasta pára de insistir após o engenheiro apelar para a “gentileza” do entrevistador de não fazer mais perguntas. Encerram-se as tentativas de conversa, mas em *off* a narração procura justificar: “O assunto é delicado. Faltam estatísticas sobre acidentes com esses venenos”.

Durante a locução, há sobe-som do entrevistador, pedindo alguém da “comissão” para dar entrevista. Uma senhora, representante do Ministério da Saúde, diz que é válida a

⁸⁰ Disponível em: <http://www.cinemando.com.br/200304/entrevistas/tapajos_06.htm>. Acesso em: 15 dez. 2004.

prescrição dos engenheiros agrônomos, “mas o Ministério da Saúde está trabalhando para isso”. O entrevistador lança a segunda pergunta: “Quanto tempo a senhora acha que vai levar...” e é interrompido pela entrevistada, que faz sinal de que não vai falar mais. Ele, então, volta-se para o engenheiro que recusou a entrevista anteriormente.

“Engenheiro, eu não quero que o senhor me leve a mal, mas eu só gostaria de saber, se o senhor puder me responder sobre esta pergunta somente...”

O engenheiro balança a cabeça negativamente e encerra o assunto, irritado: “Se o senhor me perguntasse que horas eram, eu não teria respondido”. Em sobe-som, ouvem-se vozes do grupo discutindo o pedido do cineasta até o assunto ser encerrado após o som de um lápis batendo seis vezes na mesa indicando repreensão.

A narração que se segue denota a insatisfação do cineasta com o engenheiro: “A colaboração solitária e valiosa para o esclarecimento do público acabou sendo dada neste programa pelo maior especialista brasileiro no assunto”. Essa narração é coberta por imagens de um homem aplicando remédio, que vai em direção ao entrevistador e especialista. Eles saltam diante da câmera para escapar da mira do trabalhador. Alguém pede ao agricultor: “Quer parar um pouquinho para a gente ver um pouquinho?” Mas o pedido não é aceito, e o homem segue aplicando agrotóxico na plantação, de costas para a câmera. O especialista o segue, acompanhado pelo entrevistador que segura o microfone sem canopla. Quando alcançam o agricultor, o especialista assume o papel de repórter. Ele faz quatro perguntas ao trabalhador que as responde, mas continua andando, pulverizando a plantação e permanece de costas para a câmera. Os outros entrevistados olham para o entrevistador, mas o especialista em agricultura fala sempre olhando para a câmera e, sem medo, denuncia o uso indiscriminado de agrotóxicos no País.

Após apresentar o assunto, o documentário parte para dois conflitos, narrados em *off*: a análise da quantidade de veneno em alimentos pelo Instituto Biológico, encomendado pelo *Globo Repórter*, segundo o locutor, e os efeitos da aplicação de pesticida em um rato. O narrador instiga: “O que vai acontecer com esta plantação?”, “O que vai acontecer com os ratos?”. O filme evidencia a falta de informação da população, trabalhadores e comerciantes sobre uso e perigo de produtos agrotóxicos.

O desenlace dos conflitos dá-se com o resultado das pesquisas. Um cientista mostra o rato “até pingando saliva” e completamente debilitado. Ele diagnostica os sintomas que, segundo ele, aparecem nos seres humanos e conclui: “Sem tratamento imediato, a morte é inevitável!” Segue-se imagem do rato já morto.

Em relação à quantidade de inseticida contida na mostra de alimentos fornecida pela equipe do *Globo Repórter*, o pesquisador do Instituto Biológico de São Paulo explica sobre a metodologia usada, endossando a credibilidade ao laboratório que realizou os testes. Porém, antes do resultado, o *Globo Repórter* promove um debate entre os agrônomos da Escola Superior de Agronomia, em Piracicaba-SP, sobre o papel do profissional desse setor. O entrevistador pergunta para o grupo, sentado ao pé de uma árvore, quem já está no mercado de trabalho na turma que se formou há um ano. Um agrônomo intenciona responder quando é interrompido por um colega que afirma que a metade dos profissionais está desempregada. O entrevistador, então, pergunta sobre a atuação de quem está trabalhando, e o entrevistado anterior agora responde que eles atuam como pesquisadores ou vendedores.

Um homem, não identificado por caracteres⁸¹ nem chamada em *off*, afirma: “Os alunos que saem desta escola têm conhecimentos suficientes para ensinar, instruírem os

⁸¹ Pode ser que a cópia em VHS não traga caracteres com os respectivos nomes e profissões dos entrevistados, mas em alguns programas essa identificação é feita.

lavradores para a dosagem correta”. Outro homem, de perfil, quase de costas para a câmera, diz que não há controle na aquisição dos produtos. Eles vendem produtos além do necessário e não há controle do uso.

Finalmente, o programa revela o resultado da análise dos alimentos. Em *off*, o entrevistador pergunta sobre o resultado a Dr. Pedro, que não aparece em quadro. A cena é ilustrada pelo cientista manipulando frascos até que o doutor entra em quadro de perfil com imagem escura, provavelmente de propósito para não ser identificado. O entrevistado usa linguagem técnica que o narrador do programa traduz:

Na verdade, os gráficos indicaram que todos os produtos continham algum tipo de resíduo químico natural ou industrial. [...] A aplicação do DDT na lavoura já está interdita há vários anos nos Estados Unidos e na Europa e mais recentemente no Brasil por ser um produto de gravíssimas consequências para a saúde.

A narração cita a opinião da Comissão Parlamentar de Inquérito do Consumidor da Câmara Federal, que concluiu: “são praticamente desconhecidas as implicações crônicas de pequenas doses diárias de venenos agrícolas mesmo dentro do limite de tolerância da legislação”.

Em *off*, o narrador fala sobre os efeitos em longo prazo dos pesticidas. O texto é coberto por imagens de família ceiando. O filme volta-se para o grupo do engenheiro que não quis dar entrevista no início do programa com o entrevistador perguntando para “o grupo aqui reunido [...]”:

Como fazer para disciplinar, digamos, a produção, a marca de defensivos agrícolas e esclarecer ao chacareiro o perigo que ele corre ao manipular esses produtos altamente tóxicos que não só podem prejudicá-lo como a saúde do próprio consumidor?

Uma panorâmica da direita para a esquerda termina no engenheiro que não quis dar entrevista no início do programa. Dessa vez, ele está de cabeça baixa e permanece calado. Nessa fase, evidencia-se o potencial da montagem, manipulada para a construção de um enredo, pois essa última pergunta ao grupo foi feita num só momento de filmagem e não na ordem em que se apresenta no filme. A intenção do documentarista em inserir a entrevista malsucedida é promover a reflexão a partir de sua pergunta.

A última sonora é a do professor Valdemar, que aponta soluções encontradas por países desenvolvidos. O filme termina com um homem pulverizando a plantação em plano conjunto.

5.1.22 Indústria

1. 1978 - Nossos carros são seguros? (a segurança do automóvel brasileiro) – produção nacional.

5.1.23 Lazer

1. 1974 - Lazer (o lazer desde seus primórdios; o lazer e a explosão demográfica; o sedentarismo do homem do século XX e o *stress*) – produção nacional.

Lazer é uma produção nacional cuja participação do repórter resume-se a perguntas em *off*. O filme inicia-se em silêncio com cenas de transeuntes. A trilha da música “Casa no campo” acompanha cenas de casas, cachoeiras e natureza.

O locutor faz apenas duas narrações em *off*. Predominam-se as sonoras. Porém nenhum entrevistado é identificado antes de dar seu depoimento. É pelo conteúdo da resposta que se supõe a justificativa da filmagem.

5.1.24 Política

1. 1976 - Nova política (depoimentos de políticos e empresários brasileiros sobre as viagens do presidente Geisel à Inglaterra, França e Japão e seus resultados positivos para a economia brasileira) – produção nacional.

5.2 O INÍCIO DO FIM

A década de 70 foi, ao mesmo tempo, a entrada e o início da despedida dos cineastas na televisão brasileira. Eles driblaram as críticas dos colegas, a censura política e as

limitações geográficas, pois não tinham verba para documentar fatos fora do País. Os diretores tinham que falar de Brasil sem contrariar os interesses da ditadura.

No entanto, a abertura política na década seguinte deu liberdade aos documentaristas de propor maior questionamento sobre um tema e, assim, provocarem a reflexão do telespectador de forma contundente. Mas quando, enfim, veio a liberdade de expressão, eles logo foram substituídos pelos repórteres que, muitas vezes, ainda não dominavam a linguagem audiovisual e, assim, não mantiveram as características de mobilização social propostas pelo filme documental. A reportagem, então, firmava-se como linguagem televisual.

CAPÍTULO VI

O GLOBO REPÓRTER DOS ANOS 80:

O VT NA TV

O prenúncio da abertura política foi iniciado em fins de 1978, no governo de Geisel (1974-1979). Nem assim a tevê brasileira ganhou independência. O poder das emissoras, aos poucos, foi sendo devolvido aos seus donos, que continuavam e continuam até hoje a depender da concessão do Estado para transmitir. Portanto, o fim da ditadura militar no Brasil não encerrou a relação de dependência das emissoras de tevê diante do Estado. “Ela continuou servil ao poder político, por automatismo e por limitações de sua própria gênese, de sua própria natureza [...]”, conclui Eugênio Bucci (1997, p. 20). Ele completa:

O projeto de integração nacional pretendido pela ditadura militar, um projeto levado a efeito por uma política cultural bem desenhada, uma das mais ambiciosas e mais bem-sucedidas da história do país, alcançou êxito graças à televisão. Em outras áreas houve trapalhadas (como a Transamazônica), mas na área das telecomunicações, o Estado militarizado conseguiu o que pretendia. Espetou antenas em todo o território brasileiro (logo depois, em meados dos anos 80, viriam os satélites) e ofereceu a infra-estrutura para que o país fosse integrado. Integrado via Embratel (Bucci, 1997, p. 16).

Para a tevê brasileira, a década de 1980 inicia-se com boas perspectivas para a produção nacional. “Os filmes são vendidos para as televisões em dólares. Com a desvalorização constante do cruzeiro, a compra de muitos filmes fica impraticável”, afirma Fernando Barbosa Lima (Lima; Priolli; Machado, 1985, p. 16). A contratação de jornalistas foi uma das saídas econômicas para as emissoras do País.

Mas a novidade da década é a expansão do videocassete doméstico, a partir de 1982. A década de 1980 resgata e potencializa o videoteipe dos anos 60:

Os primeiros equipamentos de videotape chegaram ao Brasil para realizar um trabalho em que eram, de fato, indispensáveis: mostrar a todas as regiões do país as cerimônias de inauguração de Brasília. Naquele início da década de 60, apenas São Paulo, Rio e Belo Horizonte estavam interligadas por sistema Público de telecomunicações, que possibilitava a transmissão direta, ao vivo, de TV. Com seus próprios equipamentos de microondas, as emissoras não tinham condições de fazer a transmissão direta de Brasília para o Centro-Sul do país. A única solução era gravar as imagens, transportar as fitas em avião e exibi-las nas outras cidades (Lima; Priolli; Machado, 1985, p. 16).

A produção independente de vídeo aumenta. “Em 1982, eram 15,8 milhões os domicílios brasileiros com televisores”, afirma Eugênio Bucci (1997, p. 14).

A tranquilidade da democracia e a facilidade técnica agitaram o setor, e o telejornalismo foi o alvo das emissoras. Fernando Barbosa Lima explica: “O jornalismo, contando com as recentes câmeras portáteis de videoteipe, que substituíam com grande vantagem técnica as câmeras cinematográficas, ganhava em mobilidade e em beleza plástica, mas seguia amordaçado” (Lima, Priolli, Machado, 1985, p. 16).

Décio Pignatari (1984) conta que “A Tupi veio de *Abertura*, a Bandeirantes reformulou o formato e remodelou o visual de seu principal noticioso do horário nobre, e até a TV Cultura agilizou e tornou mais audacioso o seu *TV 2 Notícias*”. Mas o esforço da concorrência foi em vão. O domínio da Rede Globo de Televisão permaneceu inalterado.

A década de 1980 foi a consolidação do poder da televisão brasileira em detrimento do cinema nacional. “[...] Todo o avanço tecnológico do país se canalizou, na área da indústria cultural, para a televisão. [...] o cinema recebe os golpes da inflação, da crise urbana, da vigência do padrão dólar na economia” (Xavier; Bernardet; Pereira, 1985, p. 11).

A afirmação da tevê sobre o cinema brasileiro caminhava a passos lentos, culminando nos anos 80:

No início dos anos 60, era o Brasil em tempo de cinema, o jovem cineasta a fazer as revisões críticas e vislumbrando a decolagem num momento em que o efeito maior da TV – cujo desenvolvimento não era comparável ao de hoje – parecia ser o de esvaziamento da chanchada dos anos 50. Agora, com a economia do audiovisual girando em torno do vídeo, o tema do debate é a crise do cinema, particularmente visível no Brasil, não suas promessas. É dentro de uma nova configuração dos meios de comunicação depois do “milagre” que o cineasta brasileiro olha a tradição, examina a situação presente e trata de encontrar o seu lugar (Xavier; Bernardet; Pereira, 1985, p. 11).

A saída para muitos cineastas brasileiros continuava ser a do cinema documental. O gênero continuava a promover a simbiose entre o cinema e a tevê. Mas o desenvolvimento da televisão foi tanto que a tecnologia dificultou a relação entre os dois veículos de comunicação. Por meio do registro da imagem, Umberto Eco (1987, p. 331) traça a seguinte diferença:

[...] (a câmera de TV dá à imagem um todo esférico, uma tridimensionalidade diferente da proporcionada pela câmera cinematográfica, como, aliás, qualquer pessoa que saiba alguma coisa de técnica televisional pode observar comparando duas transmissões, uma do estúdio e outra filmada). Por isso, a observação feita por um estudioso sobre o fato de que um filme normal, transmitido pela televisão, perde metade da sua eficácia, não deve levar a concluir, como se fez, que conseqüentemente, a televisão seja destituída de possibilidades artísticas, mas pelo contrário que, possuindo cada meio de comunicação suas leis precisas, conexas ao material sobre o qual se trabalha e às técnicas empregadas, a televisão dá péssimos resultados quando se quer transformá-la em veículo de obras pensadas e realizadas para outra destinação.

A afirmação do videoteipe no processo de produção dos anos 80 iria ser decisiva na construção de uma nova linguagem e narrativa televisual, separando de vez as funções de cineastas e repórteres. Na década de 1980, portanto, essa relação tornou-se antropofágica a partir de processo de abertura política, em 1984. A televisão brasileira tira proveito do

videoteipe, que torna a comunicação mais rápida; e da democracia, que pulveriza a informação; enquanto o cinema nacional e a ditadura perdem a sua força.

1984. A abertura política e a articulação de um governo civil, a luta pelas diretas e o clima de transição vivido pela sociedade encontram um cinema brasileiro em crise de produção, num quadro onde se fala da morte do cinema e da necessária reformulação da Embrafilme (Xavier; Bernardet; Pereira, 1985, p. 8).

Ironicamente, o *Globo Repórter*, que estreou em película na tevê brasileira, foi um exemplo da antropofagia da reportagem televisual sobre o filme documental, citado por Décio Pignatari (1984, p. 118): “[...] No *Globo Repórter* desta semana, terça-feira última, dei-me conta de que não é nenhum bicho de sete cabeças montar um bom programa de reportagens, a um custo mais do que razoável”.

Nos anos 80, o nome do programa, batizado na década anterior, passou a fazer sentido. Dessa vez, o repórter apareceu. Apareceu tanto, que virou notícia! O repórter faz de sua presença no vídeo um meio de participação ativa no tema apresentado. Além do registro documental de som e imagem, ele se coloca como mais um fator de comprovação do que está sendo dito e mostrado. Afinal, o repórter está sempre “aqui”, mostrando “isto” ou “aquilo”.

Mas os novos profissionais de tevê e a abertura política encontraram na tecnologia o suporte ideal para a nova década: “A televisão, no entanto, só atingiu o imaginário quando estreou na era das transmissões via satélite”, explica Boni (Oliveira Sobrinho, 2000, p. 17).

6.1 OS CINEASTAS SAEM DA TEVÊ

Os anos 80 marcaram o fim da película na tevê brasileira e, conseqüentemente, da presença dos cineastas. Os cineastas, que assinavam a autoria dos filmes produzidos, passaram a não ter mais independência. Segundo João Batista de Andrade, alegava-se que eles tinham excesso de liberdade: “Havia uma crise antiautoral na Globo. A idéia de que a criação lá era coletiva, esse negócio de um autor individual subsistia, que é uma bobagem, um espírito corporativo dos funcionários da televisão” (Andrade, 2004).

6.1.1 João Batista de Andrade

João Batista de Andrade entrou e saiu antes de Eduardo Coutinho. Ele trabalhou no *Globo Repórter* de 1974 a 1978 como contratado da Rede Globo. Depois, ele continuou como *freelance* fazendo filmes documentais até 1982. Batista ressalta que, ainda em 1978, ele já não tinha mais nenhum vínculo empregatício com a emissora. O contrato era entre a emissora e a empresa de Batista, “Alice Produções”. Sua estréia como *freelance* foi com o filme independente, *Wilsinho Galiléia*, “que infelizmente foi proibido”, lamenta Andrade (2004). Esse fato, conta o diretor, “agrava mais” (*Ibidem*) seu desejo de sair da tevê:

Enquanto eu conseguia fazer na televisão, os filmes que eu considerava trabalho de cineasta, tudo bem, mas depois, quando chega o final, na abertura política, as coisas começam a movimentar a televisão. Começa a abrir muito: as matérias começam a ir pro ar na própria Globo. Eu achei que tinha passado o meu tempo na televisão e a televisão começou a cultivar um certo ranço que é preciso um dia analisar bem. Um deles era contra nós, os cineastas, no sentido de que os cineastas eram muito independentes, que a gente queria fazer o que desse na cabeça. E há uma tendência de substituir os cineastas por repórteres (Andrade, 2004).

Batista conta que se baseou no sucesso de *Caso Norte* para produzir *Wilsinho Galiléia*. A idéia era fazer outro documentário com atores. A temática também seria semelhante, ou seja, analisar os reflexos sociais que culminam em ocorrências policiais.

O *Wilsinho* era um filme sobre um garoto que foi fuzilado com 18 anos pela polícia, e a minha pergunta, feita logo depois: por que um menino de 9 anos, que era o caso dele, vai se transformando num fascínora e depois é fuzilado pela polícia? O que está por trás disso? Eu fiz o filme com essa liberdade e essa procura, por isso o filme é atual, aí eu vou atrás da família, na origem, na periferia e aos amigos enfim, vou vasculhar o mundo que gera o bandido e que a polícia acha que resolve matando-o. Matam-no e surgem mais... Na verdade, a morte dele só serve pra polícia e não pra sociedade. Então, era um diálogo fantástico com a sociedade sobre a origem da violência urbana (Andrade, 2004).

Concluído o filme, João Batista foi convidado para participar de vários festivais na Europa. Ele parte para lá com o filme *Dora Mundo*. Na ocasião, ele aproveitou para acompanhar o processo de reabertura política na Espanha. Quando voltou ao Brasil, ligou para o Fernando Jordão, editor do *Globo Repórter* em São Paulo, para saber sobre a repercussão de *Wilsinho Galiléia*. E para seu espanto, “ele respondeu: foi proibido!” (Andrade, 2004).

Eu não acreditei naquilo! Eu não estava no Brasil em 78. Foi o maior choque, e aí eu fui saber da história toda. Eu reagi muito mal: dei depoimentos terríveis pra imprensa, que era um perigo na época. Eu fui muito louco denunciando o governo, a ditadura, e felizmente não aconteceu nada. [...] Eu soube depois como é que foi: (*Wilsinho Galiléia*) estava anunciado, e a Globo tinha que mostrar o filme para o censor interno. A censura tinha um cara lá que via os filmes todo dia, então ele viu o *Wilsinho* e o proibiu. Aí, a Globo foi muito interessante: ela pegou o filme e mandou pro departamento de censura do Rio, e o cara do departamento de censura do Rio (também) o proibiu. A Globo peitou e mandou uma cópia pra censura Federal em Brasília, e lá eles proibiram o filme. E vai chegando o tempo, vai chegando o dia da exibição e o anúncio no ar... Mandaram-no pro Palácio do Planalto. Ele foi visto e, na hora, o filme já estava atrasado pra entrar. Já tinha

passado da hora! A Globo embromando ali, e o chefe da Casa Militar, que eu não sei mais quem era, com toda a imprensa ali esperando, veio dizendo que o filme não ia passar, estava proibido. E ele usou uma frase: “Esse filme não vai passar em casa de família!” Só usou essa frase, então eu acho que ela é uma frase sacana.

A proibição referia-se à violência exposta no filme, que reconstitui o crime e discute a desigualdade social que faz de um menino, um bandido. De fato, o filme mostra e fala de violência, que não se compara à praticada pela ditadura militar.

O registro de *Wilsinho Galiléia* não consta no catálogo oficial da Rede Globo.

6.1.2 Eduardo Coutinho

Eduardo Coutinho esteve no *Globo Repórter* de 1975 a 1984. Nos anos 80, os cineastas tiveram que trabalhar junto com os repórteres. “O repórter era o cara que fazia a pauta e, de certo, tinha que aparecer, tinha que brilhar, tinha que ‘pular de pára-quedas’. Era variada a relação com o diretor”, lembra Coutinho.

O cineasta conta que, na década de 1980, fez poucos programas junto com um repórter, mas foi o suficiente para ele se desinteressar pelo trabalho:

Fiz um, uma vez, com o Nascimento, e é muito complicado, pois como eu vou passar uma pauta, o que eu penso pro Nascimento? Nem ele pode passar pra mim porque na hora a pauta muda, então eu me desinteressei totalmente. Mas toda essa fase pra mim é obscura [...]. De 81 até 84, meu interesse era acabar o *Cabra (marcado para morrer)*. Então, eu queria me livrar de qualquer trabalho (Coutinho, 2004).

Na passagem de uma década para a outra, Eduardo Coutinho ressalta outra mudança no *Globo Repórter* que comprometia todo o trabalho: a transferência da censura externa para a interna. Segundo ele, nos anos 70,

[...] A censura interna mais violenta era a de mercado. Do ponto de vista político, [...] a Globo, às vezes, era tua aliada porque, quando se proibia o programa, ela ficava com o espaço vazio. Você tinha censuras internas, mas tinha a externa, com a qual a Globo tinha interesse, às vezes, de disputar com o censor.

No entanto, a censura a um filme sobre Getúlio Vargas, nos anos 80, tornou-se inesquecível. Ele conta que foi um programa pensado apenas há quatro dias da exibição. Tratava-se de um programa sobre Getúlio com uma dose de ficção. “Juntaram dez pessoas que trabalharam em três dias para fazer o programa. [...] Eu me lembro, inclusive, que fui a Brasília entrevistar Tancredo Neves”, conta. O filme encerrava-se com trechos da carta-testamento deixada por Getúlio. Mas um pedido do dono da emissora mudou o final do roteiro: “O Roberto Marinho, pessoalmente, pediu para tirar a carta-testamento do programa. Aí eu tirei. Então, a diferença de quando você tem uma censura interna, ela é muito mais complicada e dolorosa do que a externa” (Coutinho, 2004). Coutinho reconhece que houve aspectos positivos na passagem de uma censura para outra, porém, ressalta: “[...] Mas os interesses políticos da emissora...” (Coutinho, 2004).

O descontentamento de Eduardo Coutinho com a tevê provavelmente também tem relação com o novo formato de registro de imagem e som nos anos 80. Questionado sobre a origem da produção de imagens submarinas e microscópicas veiculadas nos anos 70, ele é taxativo: “Eu não sei, eu nunca me interessei por tecnologia, eu odeio tecnologia!” (Coutinho, 2004).

6.2 GLOBO REPÓRTER: 1983-1989

Nos anos 80, o *Globo Repórter* tratou de 24 temas. São eles, em ordem decrescente de produção: Polícia, perfil, social, internacional, arte, natureza, comportamento, esporte, história, saúde, ecologia, política, ciência, cultura, economia, retrospectiva, tecnologia, especial, perspectiva, agricultura, aventura, religião, crença e educação.

Nessa década, esta pesquisa não tratou de mensurar a quantidade de produções nacionais em detrimento das estrangeiras. Faltaram assistir a aproximadamente 58 títulos para que essa comparação fosse feita. Como essa informação seria apenas a título de curiosidade, já que o projeto de pesquisa não previa esses dados, e também pela enorme amostragem de programas assistidos, evidencia-se a superação, em larga escala, da produção brasileira sobre a de origem internacional.

Entretanto, os temas históricos, que lideraram as pautas dos anos 70, deram lugar às ocorrências policiais na década seguinte. A ênfase foi tanta, que dos 61 títulos, apenas 3 foram produções mistas e 6 estrangeiras.

6.2.1 Polícia

1. 1983 - Jacaré do Pantanal (caça ilegal de jacarés no Pantanal Mato-Grossense e a revenda das peles em Nova Iorque).

2. 1983 - Justiça sem medo (pistoleiros de aluguel e tradição de fazer justiça com as próprias mãos em Campina Grande, na Paraíba).
3. 1983 - Paladino da Baixada (Joaquim Ayres do Nascimento, detetive policial, luta contra o alto índice de criminalidade da Baixada Fluminense).
4. 1983 - Presídio (contraste entre o sistema penitenciário da Ilha Grande e do estabelecimento agrícola de Neves).
5. 1984 - Detetives particulares (métodos usados por detetives brasileiros).
6. 1984 - Garoto seqüestrado – Produção mista.
7. 1984 - Atentado ao Fórum de São Mateus.
8. 1984 - Máfia no Brasil (“reportagem”).
9. 1985 - Assassinato do jornalista Mário Eugênio.
10. 1985 - Caso Menguelle (a possibilidade da existência de uma rede de proteção aos criminosos nazistas no Brasil e na América do Sul).
11. 1985 - Caso Irigoyen (seqüestro de um jóquei chileno no Rio).
12. 1985 - Máfia da cocaína.
13. 1985 - Contrabando de pedras preciosas (contrabando do Brasil para os EUA que envolve o ex-ministro da Justiça do Brasil, Abi-Ackel).
14. 1985 - Presídio/Belo Horizonte.
15. 1985 - Casa de Detenção/São Paulo.
16. 1986 - Cocaína/combate às drogas (especial “Cocaine explosion” da BBC). - Produção estrangeira.
17. 1986 - Escândalo dos aviões (o rombo nas finanças do Estado do Maranhão).

18. 1986 - Incêndio (a segurança contra incêndio nos edifícios do Rio de Janeiro e São Paulo. Depoimentos de bombeiros e sobreviventes do incêndio do Edifício Andorinha, no Rio de Janeiro).
19. 1986 - Presídio de São Paulo.
20. 1986 - Roubo de automóveis (o aumento e a facilidade de roubo de automóveis no Brasil).
21. 1986 - Venda de animais silvestres (o comércio ilegal de animais da fauna brasileira).
22. 1986 - Violência contra a mulher (os casos e atendimento nas novas delegacias de defesa da mulher).
23. 1986 - Violência urbana (a violência nas grandes cidades do Brasil).
24. 1987 - Acidentes nas estradas (índice alarmante de acidentes e mortes nas estradas brasileiras).
25. 1987 - Campana (o escândalo da máfia do videopôquer no Brasil).
26. 1987 - Cocaína (o desmantelamento de importante quadrilha de tráfico de cocaína brasileira pela Polícia Federal).
27. 1987 - Chernobyl (versão brasileira de “A advertência”, produzido pela Televisão Estatal Soviética sobre as consequências do acidente na usina nuclear de Chernobyl) – Produção estrangeira.
28. 1987 - Lixo atômico (acidente radioativo com o cézio 137 em Goiânia).

29. 1987 - Michel Frank⁸² (o ressurgimento do caso Cláudia Lessin após a prisão na França do principal acusado, Michel Frank, por tráfico de cocaína).

30. 1987 - Máfia (versão brasileira do especial “Mafia wars” sobre o desbaratamento de máfias partir das revelações feitas pelo chefe mafioso Tomazzo Buscetta).
- Produção estrangeira.

31. 1987 - Rebelião no presídio de São Paulo.

32. 1987 - Tráfico de bebês (o tráfico ilegal de bebês brasileiros para o exterior).

33. 1987 - Violência no Rio de Janeiro.

34. 1988 - Contrabando de café.

35. 1988 - Delegacias (a superlotação das delegacias nos grandes centros urbanos do Brasil).

36. 1988 - Homicídios em São Paulo.

37. 1988 - Jack, o estripador (reconstituição por atores dos crimes de Jack e a análise dos principais suspeitos de serem o assassino) – Produção estrangeira.

38. 1988 - Justiceiros I (os grupos de extermínio conhecidos como “justiceiros” que aterrorizam a periferia de São Paulo).

39. 1988 - Maus tratos em crianças (a violência dos próprios pais contra as crianças).

40. 1988 - Morte de Kennedy – 1ª parte (a carreira, o assassinato e o envolvimento com a máfia - da Central Independent Television, Inglaterra) - Produção estrangeira.

⁸² No catálogo oficial da Rede Globo, erroneamente, o título é “Michael Frank”.

41. 1988 - Morte de Kennedy – 2ª parte (o assassinato, a admiração dos americanos. Uma versão aponta a ligação de Fidel com a máfia para matar Kennedy) - Produção estrangeira.

42. 1988 - Pistoleiros (a violência na campanha para eleições municipais no Ceará).

43. 1988 - Roubo de carros I (como veículos roubados entram na Bolívia e no Paraguai).

44. 1988 - Roubo de caminhões (o contrabando no Brasil e a receptação na Bolívia e no Paraguai).

45. 1988 - Segurança bancária (o aumento de assaltos a bancos no Brasil).

46. 1988 - Seqüestro Bruna-Israel (o seqüestro da menina de 4 meses levada da casa de seus pais) – produção mista.

47. 1988 - Tráfico de drogas – 1ª parte (o tráfico de cocaína no Brasil).

48. 1988 - Tráfico de drogas – 2ª parte (o tráfico de cocaína no Brasil).

49. 1988 - Violências nas pequenas cidades (o assalto a uma agência do Banco do Brasil, no Paraná).

50. 1989 - Pilotos desaparecidos (o roubo de aviões que são levados para a Bolívia).

51. 1989 - Bebidas e acidentes automobilísticos.

52. 1989 - Contrabando da soja.

53. 1989 - Contrabando de ouro.

54. 1989 - Guerra da cocaína no Rio.

55. 1989 - Morte nas estradas (o aumento do número de acidentes com mortes nas estradas brasileiras).

56. 1989 - Morte de Michel Frank – Caso Cláudia (o assassinato de Michael Frank, na Suíça; retrospectiva do caso Cláudia Lessin) – produção mista.

57. 1989 - Narcotráfico – guerrilha (imagens dos grupos de guerrilheiros de esquerda do Peru).

58. 1989 - Roubo de carros II (o comércio de carros brasileiros roubados no Paraguai).

59. 1989 - Rua Cuba (o mistério do crime na Rua Cuba, onde um casal foi assassinado, e o trabalho dos legistas de Campinas sobre o caso).

60. 1989 - Seqüestro em São Paulo (reconstituição do seqüestro do publicitário Luís Salles).

61. 1989 - Sindicato do crime (reconstituição de crimes praticados por policiais no Espírito Santo).

Logo na abertura de *Narcotráfico*, o apresentador revela: “A nossa equipe visita a base que os Estados Unidos armaram na selva para combater o narcotráfico”. Até os anos 70, como vimos, produzir um programa no exterior era praticamente impossível.

Após 25 segundos de imagens do Peru, ao som de música instrumental típica desse país, o repórter Domingos Meirelles faz sua primeira passagem sobre a cocaína. Apenas quatro minutos depois, ele está no centro de Lima, fazendo nova passagem sobre o comércio de drogas. Nos dois minutos seguintes, o repórter aparece novamente. Dessa vez, conversando em espanhol com um comerciante. Bastam apenas dois minutos para Domingos Meirelles

voltar em cena. Aos 8 minutos e 25 segundos, ele está na Praça Dois de Maio, em Lima, onde, segundo ele, acontecem as manifestações de esquerda. Pouco mais de dois minutos se passam, e o repórter entra em cena novamente. Domingos Meirelles faz passagem na Universidade de São Marcos, onde, segundo o repórter, concentravam-se os “senderistas”. Aos 16 minutos e 23 segundos, ele reaparece contando detalhes de um seqüestro. Mal se inicia um *off*, e o repórter volta em cena aos 17 minutos e 4 segundos, falando sobre batidas policiais, em Lima. Nos exatos dois minutos seguintes, Meirelles aparece no vídeo, ao lado de um apresentador do programa de maior audiência da tevê peruana, segundo o repórter. Em *off*, ele fala em primeira pessoa: “Na manhã seguinte, eu fui visitá-lo no escritório e saímos depois para dar uma volta na cidade, coisa que ele não fazia há muito tempo”. Mais três minutos, e Meirelles está em um aeroporto ao lado de um policial, perguntando onde a cocaína foi encontrada. Menos de um minuto após, ele aparece acompanhando uma equipe que vai desativar uma bomba encontrada embaixo de um carro.

No próximo minuto, o repórter mostrar seu rosto novamente. Ele faz uma passagem sobre o grupo Delta, da polícia nacional do Peru. Depois de 40 segundos, Meirelles está em quadro, conversando com um integrante do grupo.

Somaram-se 12 passagens do repórter. Ainda, em 1989, o microfone sorvete utilizado durante as sonoras não tem canopla da emissora.

Ao contrário do locutor dos anos 70, que não tem sensações, o repórter fala, aos 28 minutos e 20 segundos, da impressão que teve ao chegar numa base de repressão às drogas: “Cercado de sacos de areia por todos os lados, a sensação que se tem aqui é a de que estamos dentro de uma base americana no Vietnã no começo dos anos 70. E essa lembrança é reforçada por este velho helicóptero doado pelo Governo dos Estados Unidos à polícia nacional do Peru”.

O filme encerra-se como começou, com imagens do Peru e seu povo ao som de música instrumental característica.

Morte de Michel Frank inicia-se com imagens de Zurique, na Suíça, onde está a equipe de reportagem. Após 55 segundos, ouvem-se passos, e a câmera mostra os pés de uma pessoa andando em um ambiente fechado. Em uma panorâmica⁸³ vertical, revela-se o repórter que diz, em primeira pessoa:

Pelo que conseguimos apurar aqui, a seqüência mais provável na noite do crime foi que o assassino teria entrado por esta garagem escura a caminho da porta de acesso do prédio de Michel Frank e aqui, dentro desse cubículo, ele fuzilou Michel Frank.

O repórter, Sílio Boccanera, conta uma notícia “quente”⁸⁴ em um programa de documentário semanal:

Agora à noite, uma reviravolta no caso: a polícia anunciou que prendeu duas pessoas, dois suspeitos do assassinato de Michel Frank. Essas pessoas, segundo a polícia, teriam confessado o crime: são dois suíços, uma jovem de 23 anos, que trabalha como faxineira, e um jovem de 29, que trabalha fazendo chaves. Até o momento, não há nomes, não há motivos, não há fotos. A polícia não sabe [...] se eles teriam agido ou se teriam vindo a mando de alguém. Só se sabe que os dois estão envolvidos com drogas. De qualquer maneira, com a morte e o enterro de Michel Frank, chega ao fim, no Brasil, o processo contra ele. Muita gente vai achar que não houve justiça para um caso que começou há 12 anos no Rio de Janeiro.

Em alguns momentos, Boccanera abaixa a cabeça, desviando o olhar da câmera, numa indicação de que está lendo um papel⁸⁵.

⁸³ Movimento de rotação da câmera à volta de seu próprio eixo, em qualquer sentido.

⁸⁴ Fato recente. Ao contrário, notícia “fria” é a que se sobrepõe ao tempo.

⁸⁵ Nos anos seguintes, esse recurso somente será permitido na televisão brasileira em caso de transmissão ao vivo. As passagens gravadas devem ser todas decoradas pelo repórter.

A história continua em *off* com uma voz de Sandra Passarinho, que faz passagem no local em que o corpo de Cláudia Lessin foi encontrado, no Rio de Janeiro. Ela segura um microfone sorvete, sem canopla.

Foram usadas imagens de arquivo para mostrar o crime, em 1977. Trata-se de um “filme super-8 feito pela família dela”, segundo a repórter. Menos de um minuto e meio depois, Sandra faz nova passagem no mesmo local, indicando onde ficava um “barraco” em que morava a primeira testemunha do crime. Segue-se uma reconstituição com caracteres: “Cenas do filme ‘O caso Cláudia’, direção: Miguel Borges”. O programa, então, conta toda a história, ouve depoimentos, resgata cenas e entrevistas registradas na época.

Aos 14 minutos e 30 segundos, Sandra faz passagem na porta do prédio, no Leblon, onde o suposto assassino morava. Em pouco mais de dois minutos, ela volta em cena mostrando uma pilha de livros com acusações contra Michel Frank e seu amigo, George Khour.

Aos 21 minutos e 44 segundos, Sandra faz nova passagem, ainda no mesmo local das passagens anteriores. Ela conta a versão de um policial, o primeiro investigador do caso. Na entrevista do inspetor, Sandra também está em quadro, porém, de costas para a câmera. A participação da repórter encerra-se aos 24 minutos e 44 segundos, quando Boccanera fala sobre a fuga de Michel e a vida em Zurique.

Em *off*, ele conta que vai ao “submundo das drogas”, usando microfone sem fio e filmagem à distância, “escondido”, segundo o repórter. Ele descreve a impressão que teve no local e até arrisca um palpite: “Aqui no meio dessas árvores, aqui, no meio do rio, o que eu vejo é um mercado aberto de drogas [...]. Acho que ele (Michel Frank) não freqüentaria muito esse ambiente não [...]”.

Boccanera sempre é visto conversando com os entrevistados. Ele não diz o porquê, mas novamente, em *off*, ele conta que usou câmera escondida para registrar o depoimento do segurança do prédio em que Michel morava. O repórter afirma: “Michel Albert Frank, 39 anos, foi enterrado secretamente hoje de manhã nesta sepultura no cemitério israelita [...], em Zurique. O nome errado [...] na sepultura é um disfarce. Sabemos com certeza que o túmulo é de Michel [...]”.

Aos 33 minutos e 2 segundos, a repórter Leilane Neubarth estréia, em *off*. Ela mostra o banco dos réus, onde, “daqui a algumas semanas”, George Khour vai se sentar. Leilane aparece em quadro durante duas entrevistas. Aos 38 minutos e 32 segundos, ela faz uma passagem, seguida de sonora com a mãe de Cláudia Lessin.

Na Suíça, as entrevistas de Leilane com o microfone sorvete tem a canopla da Rede Globo. As passagens de Boccanera são com lapela e as de Sandra são com microfone sorvete, sem canopla. Nota-se, ainda, uma ausência de padrão estético para equipamentos usados durante as entrevistas e passagens.

O apresentador encerra o programa dando mais cinco exemplos de homicídios. Ele cita o nome de cada vítima e afirma, em primeira pessoa: “Nós não vamos esquecer!”.

Em *Maus tratos em crianças*, a repórter Sandra Passarinho é a dona da voz em *off*. Ela faz a primeira passagem aos 54 segundos, em um parque de diversões. Sandra assume a primeira pessoa: “[...] Nós vamos contar a história [...] de crianças que nem sempre podem mostrar o seu rosto”. Ela segura um microfone sorvete, sem a canopla da emissora. Na primeira entrevista do programa com a secretária do Menor de São Paulo, a repórter aparece ao lado dela, caminhando e segurando o microfone sorvete.

Aos 2 minutos e 54 segundos, a repórter faz nova passagem em uma “casa de família [...] da periferia de São Paulo”. Em seguida, a presença da repórter em contraplano⁸⁶ justifica-se para não identificar as crianças entrevistadas. Também na próxima entrevista, realizada com um pediatra, Sandra aparece ao lado do entrevistado, que mostra radiografias com sinais de maus tratos em crianças.

A repórter entrevista uma mãe que acusou o marido de maltratar o filho e aparece em quadro, junto com ela, apesar do contraste de luz. Aos 7 minutos e 54 segundos, Sandra passeia e conversa com um médico que vai dar um depoimento em seguida. Ela reaparece aos 9 minutos e 3 segundos saindo do CRAMI – Centro Regional de Atenção aos Maus Tratos na Infância, “o primeiro serviço do país para atender as crianças maltratadas em casa”, fundado pelo médico entrevistado anteriormente. A repórter entra em um Fusca com uma funcionária e inicia a entrevista com o carro em movimento.

Em um povo-fala, aos 11 minutos, os pais falam se batem ou não nos filhos e por quê. O rosto da repórter aparece no canto inferior direito. Durante uma entrevista com um psiquiatra, Sandra reaparece em contraplano, e a entrevista passa do escritório para a casa do médico, onde está a repórter ao lado de toda a família reunida na sala. Depois de uma entrevista com uma criança, Sandra novamente assume a primeira pessoa: “No mesmo dia em que fizemos a reportagem, Isabel saiu do abrigo para fazer uma visita à casa de uma família que pretende adotá-la [...]. No dia seguinte, vamos até à casa da família”. O programa termina com imagens de Isabel.

Pilotos desaparecidos é uma produção nacional gravada em Rio Branco, no Acre.

A voz em *off* é a do repórter Francisco José que, durante os 36 minutos de vídeo, aparece 31

⁸⁶ Recurso de imagem para ser usado na edição. Contraplano do entrevistado: quando ele aparece caldo, olhando para o repórter. Contraplano do repórter: quando ele parece em *close* fazendo uma pergunta ou escutando o entrevistado atentamente (Paternostro, 1987, p. 139-140).

vezes, seja em passagem, contraplano ou simplesmente ao lado de alguém. Ele e sua equipe viajam até a Bolívia, para onde vão a grande maioria dos aviões roubados.

Mas até que ponto o documentarista ou repórter tem o direito de invadir a privacidade das pessoas que pedem para não serem filmadas ou gravadas ou até mesmo não chegam nem a saber do registro destituindo-as sequer do direito de permitir ou não a veiculação de sua própria imagem? A insaciável busca pela realidade justifica a câmera oculta em detrimento da vontade ou permissão alheia? Em *off*, Francisco José assume:

Dois homens que conhecem a rota do tráfico da cocaína foram chamados pelo proprietário do avião (roubado). [...] Os dois homens pediram para não serem filmados sob a alegação de que não podem aparecer na televisão, mas nós gravamos essa reunião onde um dos homens revela que a maneira de recuperar o avião é roubando-o de volta.

O vídeo termina em primeira pessoa: “Esperamos que este programa, com a primeira denúncia do roubo de aviões, sirva para que se ache logo um meio de punir e impedir esses crimes”.

Roubo de caminhões é produzido pelo repórter Domingos Meirelles, que vai até o Paraguai e a Bolívia, para onde vão a maioria dos caminhões roubados no Brasil. O apresentador continua em *off* na primeira pessoa:

No primeiro programa, vimos como nas ruas de Assunção circulam livremente milhares de carros roubados no Brasil. Um dos carros que nossa equipe encontrou foi este Santana roubado em São Paulo. Hoje, ele circula com placa do Paraguai, mas nós conseguimos identificar o carro através do número do chassi. O carro pertencia ao advogado Carlos [...] Heluf e foi tomado à força da mulher dele, dona Elizabeth.

A partir daí, então, inicia-se a participação do repórter que está sentado ao lado da entrevistada em uma sala. Segue-se a voz em *off* do repórter. Ele aparece dirigindo um carro pelas ruas de Assunção. O repórter usa primeira e terceira pessoas tanto em *off*, quanto nas 11

passagens que faz ao longo do programa de 38 minutos. Ele também aparece em quadro em 18 entrevistas. Apenas em uma justifica-se o contraplano de Meirelles, pois a entrevistada não podia aparecer por estar denunciando a participação da PM no roubo de caminhões. Por mais oito vezes, o repórter aparece em cena ilustrando o *off*. Ao todo, são 37 inserções de sua própria imagem. Sem contar o tempo em que ele permanece em quadro cada vez em que aparece no vídeo.

Meirelles fala das impressões que teve durante a reportagem, de suas desconfianças, atua como detetive, policial, mas como representante comercial, ele passa um aperto: à procura de caminhões roubados, o repórter apresentou-se a um dono de oficina mecânica, como representante de fábricas brasileira interessadas em saber problemas de manutenção. Ele conta que o proprietário pediu-lhe um parecer técnico sobre o disco de embreagem. Então, o repórter confessa: “[...] E eu fiquei sem saber o que fazer”. O telespectador também ficou sem saber a desculpa que o repórter deu ao boliviano.

Há a reconstituição, por atores, de um latrocínio, roubo seguido de morte. O programa encerra-se com caracteres sobre imagem de um caminhão em movimento, informando as placas de “caminhões roubados no Brasil nos últimos 90 dias que se encontram no Paraguai”.

Em *Máfia da cocaína*, o repórter Paulo César de Araújo aparece duas vezes em passagens no Panamá. Ele fala ora em primeira pessoa, ora em terceira. O filme utiliza-se de uma reconstituição com atores sobre uma batida policial atrás de traficantes de cocaína. Outra semelhança com *Caso Norte* é que os próprios policiais que prenderam os traficantes também participaram da reconstituição.

O repórter Ernesto Paglia faz uma passagem na Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, onde agentes federais descobriram mafiosos. Após a voz em *off*, que parece ser a do

apresentador, o repórter Francisco José faz uma passagem em Brasília, na sala onde se encontra o arquivo da Polícia Federal. O locutor, em *off*, cita os nomes dos traficantes, enquanto a imagem mostra a foto de cada um. Ernesto Paglia faz nova passagem, dessa vez em Londrina, na porta de um empreendimento de um traficante.

Novamente, a voz em *off* do apresentador entremeia passagens de diferentes repórteres. É a vez de Pedro Bial, que está na Colômbia, falando e mostrando um novo tipo de exportação, além das drogas: o mercado de flores. Outro repórter, não identificado em *off* ou caracteres, conta que está na Flórida em um depósito de madeira, numa empresa “suspeita de transportar para os Estados Unidos, a cocaína refinada na Amazônia”. O *off* continua na voz desse repórter que mistura primeira e terceiras pessoas. Após um minuto exato, ele volta a fazer outra passagem no mesmo local.

Em São Paulo, uma equipe de reportagem entra junto com a polícia na casa de um acusado por tráfico de drogas. Após a apreensão de dois quilos de cocaína, a repórter interroga todos: o acusado, os policiais e a testemunha. A repórter faz passagem, contando outra ocorrência e, em seguida, entrevista o suspeito. *Máfia da cocaína* mostra por repetidas vezes trechos do Jornal Nacional, com reportagens em diferentes partes do Brasil sobre o tráfico de cocaína.

Seqüestro Bruna-Israel é mais uma produção mista, ou seja, há trechos registrados por equipe brasileira e outros produzidos no exterior. Trata-se de uma criança seqüestrada no Brasil, aos quatro meses de idade, e levada para Israel.

Na primeira passagem do repórter Renato Machado, os caracteres indicam: “Jerusalém, via satélite”. Ele continua em *off* contando a chegada dos pais da menina em Jerusalém. Sobre imagens de fotos da criança e seus pais, o apresentador, em *off*, conta como foi a história que é reconstituída por atores. Ele diz que as crianças saem do País pelo

Paraguai, mas a afirmação do locutor, a chamada “voz do saber” por Jean-Claude Bernardet (2003, p. 16-17), na década de 1980, parece não ser mais suficiente. Ele cita uma repórter que vai atuar como agente da história, comprovando sua própria afirmação. Segundo o apresentador: “Para mostrar como é fácil sair do Brasil com um bebê, a repórter Sandra Passarinho passa a fronteira em Foz do Iguaçu. [...] Ninguém pergunta nada, nem o documento da criança”. A repórter permanece em quadro durante a entrevista com os pais de Bruna.

A voz em *off* segue com o apresentador até chamar a participação do repórter Caco Barcellos que está em frente a uma igreja, em Curitiba, onde, segundo ele, Bruna foi entregue aos traficantes. O *off* continua na voz do repórter. Ele reaparece conversando com a babá que roubou a criança. Em seguida, Caco faz nova passagem, mostrando uma lista de casais israelenses que comprem crianças. Durante uma entrevista com um delegado de polícia, o repórter aparece em três contraplanos.

O apresentador conta o interesse de uma tevê inglesa pelo caso. Quando o assunto volta a Curitiba, onde está o restante da família de Bruna, a voz em *off* passa a ser de Caco Barcellos, que faz uma passagem em Curitiba.

O repórter Renato Machado aparece em outra passagem em Jerusalém, no Monte das Oliveiras. Posteriormente ele aparece acompanhando o casal pela cidade e, em *off*, narra o passeio em primeira e terceira pessoas. À saída do tribunal, Renato conversa com os pais de Bruna e como um amigo da família. Depois da nova sentença que favoreceu os pais de Bruna, Renato aparece novamente conversando com a família da criança nas ruas de Jerusalém. Em todas as entrevistas, é a mãe quem fala. O espectador fica sem saber por que o pai nunca é entrevistado. O apresentador, em estúdio, pede doações para que os pais de Bruna possam trazê-la para o Brasil.

Renato Machado continua em Israel fazendo passagem, apresentando um novo caso de seqüestro de criança. O repórter Caco Barcellos também reaparece fazendo passagem, contando outro caso de seqüestro, mas ele está no Paraná. Ele reaparece, em contraplano, conversando com uma testemunha. Em cerca de um minuto, Barcellos volta ao vídeo, falando sobre mais uma ocorrência de seqüestro de criança.

O apresentador, em *off*, também conta uma história de seqüestro, mas após a primeira entrevista, a voz em *off* passa a ser do repórter, que posteriormente será identificado como José Raimundo. No último bloco do programa, ele faz duas passagens com microfone sorvete e canopla da Rede Globo, e aparece em quatro contraplanos durante entrevistas.

Contrabando de café é uma produção nacional apresentada como uma reportagem investigativa: “o repórter Carlos Dornelles seguiu a rota do contrabando do café”. A voz em *off* é a do repórter. Ele faz a primeira passagem aos 3 minutos e 15 segundos e volta em cena apenas 35 segundos depois. Posteriormente são realizadas mais duas passagens. Ao todo são 10 contraplanos durante entrevistas e cinco imagens do repórter durante o *off*. Ele usa primeira e terceira pessoas tanto em *off* quanto em passagem.

Roubo de carros I, segundo o apresentador, é uma produção em que o repórter mostra como os carros brasileiros são roubados e levados para os países vizinhos. Durante os 35 minutos de programa, a voz em *off* é a do repórter que aparece no vídeo, em 11 passagens (em uma delas, ele está dentro de um carro). Ele reaparece em cerca de 24 cenas inseridas durante o *off* ou entrevistas. O repórter fala em primeira e terceira pessoas, em *off* e em passagem.

Aos 15 minutos, o repórter e sua equipe mostram que foram descobertos gravando escondido em uma feira de automóveis boliviana onde são comercializados carros roubados no Brasil. Aos 20 minutos, o repórter passa de aventureiro a contrabandista. Ele leva duas

placas de Foz do Iguaçu que diz ter conseguido em um ferro velho para trocar pela original e “tentar” passar pela Ponte da Amizade. Ele passa tranqüilamente pela fiscalização e diz que dali para frente tem dois caminhos: vender o carro em Porto Stroessner ou Assunção. Não menciona uma terceira hipótese, que deveria ser o de entregá-lo às autoridades. Na próxima passagem, o repórter se redime, mas não explica o que fez com o carro. Indiretamente, a denúncia pode adquirir tom de incentivo ao roubo de carros. Sem essa intenção, o que o repórter explica, na verdade, é como contrabandear um carro:

Se eu fosse um ladrão de automóveis e tivesse trazido aquele carro até Assunção, eu teria feito um excelente negócio porque, na fronteira, os intermediários paraguaios me (*sic*) teriam pago apenas um terço do valor comercial desse veículo e aqui em Assunção, pelo menos, eu conseguiria a metade do que esse carro vale no Brasil. E para encontrar um bom comprador, bastaria apenas colocar um anúncio na sessão de classificados de qualquer jornal. Um anúncio como esse (*sic*) aqui.

Na próxima passagem, o repórter suborna um delegado paraguaio para mostrar como os carros roubados são legalizados no Paraguai. Ele conta que chega a pagar “pouco mais de 20 mil cruzados” para registrar um carro da tevê como sendo roubado em uma cidade que fica “a uns 30 km de Assunção”. Ele recebe um certificado em branco, “assinado pelo chefe de Departamento de Trânsito” para preencher o documento do carro e emplacá-lo por conta própria.

Em *Carro roubado I*, o repórter passa-se por aventureiro, com sua câmera escondida, e por contrabandista, negociando a compra e venda de carros roubados. Para isso, chega até a pagar propina. Não é mencionado o destino dos veículos após a reportagem.

Segundo o apresentador, *Contrabando da soja* foi realizado em Ponta Porã-MS, na fronteira com o Paraguai. O repórter virou assunto. O locutor conta:

Na última sexta-feira, uma equipe da Rede Globo que documentava o contrabando de soja brasileira para o Paraguai foi seqüestrada, sofreu ameaças e teve que entregar

a fita que comprovava o crime. É mais um episódio de violência numa história escandalosa. A soja contrabandeada volta como se fosse paraguaia, volta para ser exportada num porto brasileiro. E o Brasil perde, por ano, mais de 100 milhões de dólares em divisas. Depois da agressão à primeira equipe da Rede Globo, o *Globo Repórter* enviou a Ponta Porã, na fronteira com o Paraguai, outra equipe com o repórter Francisco José.

A voz em *off* passa a ser da repórter Dulcinéia Novaes. Ela fala durante dois minutos do porto brasileiro, no Paraná, enquanto Francisco José mostra o contrabando em Ponta Porã. Ambos falam em terceira pessoa. A primeira equipe de reportagem do *Globo Repórter* que não conseguiu contar a história do contrabando da soja foi ilustrada por meio de desenhos, reconstituindo o seqüestro.

Bebidas e acidentes automobilísticos é uma produção nacional, com 45 minutos de duração. A voz em *off* é a da repórter Anna Terra que, além das cinco passagens, aparece em quadro na maioria das entrevistas. Ela aparece em São Paulo e Curitiba falando em primeira e terceira pessoas.

Em *Bebidas e acidentes automobilísticos*, faz-se um teste com um dublê profissional antes de ingerir bebida alcoólica e depois de seis doses de uísque. A repórter Anna Terra fala da impressão que teve: “Ele parecia outra pessoa”. Outro teste como esse é feito com quatro motoristas profissionais em uma BR, no interior do Paraná. A repórter fala em primeira e terceira pessoas.

Após 30 minutos de produção, a voz em *off* passa a ser masculina, contando os acidentes provocados por álcool na Inglaterra. Em passagem, sabe-se tratar do repórter Ernesto Paglia, que fala em terceira pessoa. Paglia faz mais duas passagens, a última delas é na França, onde ele fala sobre as leis de trânsito do país. Por último, o repórter Lucas Mendes faz passagem em estúdio sobre imagem da sigla “MADD”, em *chroma*, que segundo ele é uma organização norte-americana que significa “Mães Contra Motoristas Embriagados”. Lucas fala em terceira pessoa e reaparece em quadro durante uma entrevista.

Roubo de automóveis é uma produção nacional, cujo apresentador entra em quadro, em *chroma*, após a demonstração de um policial, em 19 segundos, de como é fácil e rápido roubar um carro. O apresentador, então, apresenta o conflito do documentário:

Diante deste quadro, o *Globo Repórter* procura responder às perguntas de todos: como agem as quadrilhas? Quais as rotas dos carros roubados? O que a polícia faz para recuperá-los? Quais as medidas de segurança para dificultar o roubo? O que sente uma pessoa que teve o carro roubado?

Aos 11 minutos e 21 segundos, surge um novo conflito, dessa vez em primeira pessoa: “Nós estamos saindo de São Paulo para ir até o Paraguai com um carro roubado para ver o que acontece”. A câmera oculta expõe pessoas, justificando-a pelo registro da realidade. Em *off*, Hermano Henning confirma que um agente da Polícia Federal “não percebeu que estava sendo filmado”. Mas um outro funcionário descobre a fraude e a tese do repórter sobre a facilidade de atravessar a fronteira com um carro roubado é refutada. O repórter justifica-se: “Nós escolhemos um momento desfavorável. Eram poucos carros e a fiscalização resolveu parar todos, coisa rara de acontecer”.

Os entrevistados de Hermano Henning nunca aparecem sozinhos, pois estão sempre acompanhados pelo repórter que está sempre em quadro. A entrevista com um falsificador de chassis não só denuncia o crime, mas também ensina ao telespectador um ato ilegal.

O repórter chama a atenção, ainda, para uma mulher que, além de ter o carro roubado, “foi submetida à violência de todo o tipo”, sem enumerar quais foram. Em *off*, Henning fala pela polícia, que não é entrevistada, provocando no telespectador a aceitação da informação, já que este não tem como contestá-la. Hermano diz: “Muitos desses carros que aparecem aí em baixo são roubados. A polícia sabe disso, mas diz que não tem condições de fazer uma fiscalização eficiente por falta de pessoal”.

Aos 24 minutos, um Rolls Royce estaciona em frente à câmera. Um motorista desce ao som de passos produzidos em estúdio, e abre-se a porta para o repórter Renato Machado, que sai do carro e diz:

Aqui na Inglaterra também se rouba muito carro e até Rolls Royce como esse. Na verdade, o roubo de carros de luxo está aumentando porque eles são revendidos nos países árabes, onde os xeiques, donos do petrodólares, não gostam de esperar na fila para receber seus carros. Por isso, o negócio em seguro de automóvel aqui é **milionário**. Um movimento anual de três **bilhões** e 250 milhões de dólares, ou seja, 3% da dívida externa do Brasil. Não é à toa que donos de companhia de seguro têm sempre um Rolls Royce como este (grifo nosso).

Em pouco mais de dois minutos, Renato Machado vira personagem da história:

Aquele Rolls Royce que vocês viram no início do programa foi emprestado só para essa reportagem. Na verdade, o carro que eu uso aqui, em Londres, é esse (*sic*) aqui. E eu, sendo estrangeiro, morando perto de Londres, numa rua sem garagem, sou considerado alto risco pelas companhias de seguro. E elas me cobram caro, mesmo eu tendo um carro pequeno e velho como esse (*sic*). E assim mesmo, eu pago por ano, quase três mil cruzados de seguro!

O documentário volta ao Brasil com o repórter Hermano Henning falando sobre as fraudes contra seguros. Dos Estados Unidos, o repórter Lucas Mendes fala sobre os carros roubados nesse país, dirigindo e olhando para a câmera. Hermano Henning fala do Brasil sobre as medidas de segurança contra roubo de carros e aconselha: “E o mais importante: você nunca deve reagir. O assaltante pode atirar”.

Ao todo, Henning faz 12 passagens, algumas delas em intervalos de menos de um minuto. Em Londres, Renato Machado faz mais três, e Lucas Mendes faz uma passagem nos Estados Unidos. Todos os conflitos propostos na apresentação do programa são resolvidos no decorrer da produção.

Em *Contrabando de ouro*, o repórter Domingos Meirelles faz seis passagens, além de aparecer em quadro durante a maioria das entrevistas. A um entrevistado, ele

pergunta: “Quantas (*sic*) gramas?”. Ele fala em primeira e terceira pessoas, tanto em *off* quanto em passagem. As impressões do repórter são narradas em *off*: “Uma das coisas que mais me chamou a atenção assim que eu cheguei a Montevideu foi a grande quantidade de lojas especializadas na compra de ouro”.

Aos 28 minutos e 55 segundos, o repórter Fernando Silva Pinto fala dos Estados Unidos sobre o ouro brasileiro negociado no Uruguai, segundo dados da Justiça Americana. Mas a produção volta ao Brasil com o repórter Domingos Meirelles.

Em *chroma*, o apresentador conta o teor da entrevista com o encarregado de negócios da Embaixada do Uruguai no Brasil que, segundo ele, foi gravada depois de muita insistência do *Globo Repórter*. O filme termina com dicas de Joelmir Betting sobre o futuro do mercado do ouro.

Michel Frank é outra produção nacional com três repórteres. A voz em *off* é a de Pedro Bial. Ernesto Paglia continua a contar o caso em Zurique, na Suíça. Bial faz apenas uma passagem, e Paglia mais duas. O último repórter usa a primeira pessoa para contar que foi até ao “suposto” apartamento de Michel: “Nós fomos até lá. Eu toquei a campainha”. O locutor também fala em *off*, introduzindo novo assunto e repórter: “Em Brasília, o ministro da Justiça [...] falou ao repórter Leonel da Mata sobre a extradição de Michel Frank [...]”.

O perigo enfrentado pelo repórter é o primeiro assunto de *Cocaína*: “Para fazer esta reportagem, o repórter Caco Barcellos foi ameaçado de morte e precisou trabalhar sob a proteção permanente da Polícia Federal”.

6.2.2 Perfil

Ao todo, são 57 títulos: uma produção mista, cinco estrangeiras e o restante nacionais.

1. 1983 - Janete Clair I.
2. 1984 - Ayrton Senna.
3. 1984 - Bibi Ferreira (perfil da atriz).
4. 1984 - Burle Marx (mostra a versatilidade do artista que, além do paisagismo, dedica-se à pintura e ao canto lírico).
5. 1984 - Brigitte Bardot (os 50 anos de BB, seus amores, o sucesso e os escândalos) – produção estrangeira.
6. 1984 - Francisco Anísio de Oliveira Paula (Chico Anísio).
7. 1984 - Gonzagão.
8. 1984 - Juruna I (perfil do deputado Mário Juruna, a história de sua vida desde a infância na tribo xavante até a sua atuação política).
9. 1984 - Nelson Gonçalves (documentário sobre sua vida).
10. 1984 - Sócrates (perfil do jogador ao completar 30 anos de idade).
11. 1984 - Sobral Pinto (o católico defensor de Prestes, o udenista que lutou pela posse de Juscelino/PSD, o autor das cartas denunciando arbitrariedades do Regime Pós-64, seus 91 anos; carta de Carlos Drummond de Andrade).
12. 1985 - Dercy Gonçalves.

13. 1985 - Fernando Pessoa.
14. 1985 - Glória Menezes.
15. 1985 - Grande Otelo.
16. 1985 - Irmãos Petrovitch (perfil e depoimentos dos irmãos Paulo, Pedro, Jorge e João Petrovitch, brasileiros que enriqueceram nos EUA abrindo uma oficina mecânica).
17. 1985 - Jorge Amado.
18. 1985 - Regina Duarte.
19. 1985 - Sinatra – produção estrangeira.
20. 1985 - Tancredo.
21. 1985 - Tetê Espíndola.
22. 1985 - Magdalena Tagliaferro (perfil da pianista brasileira).
23. 1986 - Marilyn Monroe (versão brasileira) – produção mista.
24. 1988 - Norma Bengel.
25. 1988 - Neureye (perfil do bailarino por ocasião de sua turnê no Brasil).
26. 1989 - Nilson & Bobô (perfil dos jogadores de futebol Nilson Ezídio, do Internacional de Porto Alegre, e Bobô, do Bahia).
27. 1985 - Carlos Gardel.
28. 1986 - Elba Ramalho.
29. 1986 - Elizete Cardoso.
30. 1986 - Janete Clair II.

31. 1986 - Manoel Bandeira.
32. 1986 - Moreira da Silva.
33. 1986 - Prêmio Nobel – Elie Wiesel (perfil do Prêmio Nobel da Paz, em 1986, Elie Wiesel).
34. 1986 - RPM (perfil do conjunto de *rock*).
35. 1987 - Dick Farney.
36. 1987 - Flora Purim.
37. 1987 - Fred Astaire (uma homenagem da American Film Institute) – produção estrangeira.
38. 1987 - Giulia Gam.
39. 1987 - Ivon Cury.
40. 1987 - John Huston (perfil do cineasta norte-americano por ocasião de sua morte) – produção nacional.
41. 1987 - Margareth Thatcher.
42. 1987 - Marília Pêra.
43. 1987 - Rita Hayworth (versão brasileira) – produção estrangeira.
44. 1987 - Tom Jobim.
45. 1987 - Um perfil de Nancy Reagan.
46. 1988 - Antonio Gades (perfil do coreógrafo e bailarino espanhol).
47. 1988 - Ayrton Senna II (perfil do campeão mundial de Fórmula I de 1988).

48. 1988 - Cristina Onassis (sua vida, morte e as circunstâncias duvidosas que a cercaram).
49. 1988 - Dukakis (o perfil do candidato do Partido Democrata à Presidência dos Estados Unidos).
50. 1988 - Irmã Dulce.
51. 1988 - José Lutzenberg / Ecólogo (perfil do agrônomo e ecólogo, vencedor do prêmio “Bem Viver” da Suécia, em 1988. O trabalho no combate à poluição em Porto Alegre e sua luta contra a devastação da Amazônia).
52. 1988 - Marilyn Monroe (perfil da atriz norte-americana por ocasião do 26º aniversário de sua morte) – produção estrangeira.
53. 1988 - Morte do “Chacrinha” (perfil do apresentador de tevê por ocasião de sua morte).
54. 1988 - Os Trapalhões (perfil do quarteto de humoristas brasileiros).
55. 1988 - Paulo Gracindo.
56. 1989 - Joãozinho Trinta (as escolas de samba e o perfil do carnavalesco).
57. 1989 - Machado de Assis - 150 anos (a vida e a obra do escritor por ocasião dos 150 anos de seu nascimento).

Prêmio Nobel inicia-se com imagens de Elie Wiesel aos 16 anos de idade em um campo de concentração nazista e cenas da guerra. O repórter Paulo César de Araújo faz sua primeira aparição numa passagem na porta do prédio onde mora Elie Wiesel, nos Estados Unidos. O texto começa em terceira pessoa, falando sobre o vencedor do Nobel da Paz. Em seguida, passa-se para a primeira pessoa e finaliza-se com um pedido de desculpas pelos

ruídos durante a entrevista. O som direto e os imprevistos do filme documental na década de 70 são motivo de retratação na década seguinte:

Elie Wiesel mora no 26º andar desse edifício, aqui na esquina da Rua 64 com a Terceira Avenida. Ontem ele passou um dia inteiro atendendo a imprensa americana sempre com a maior boa vontade. Hoje, ele pensou que ia ter um dia mais tranquilo, mas pensou errado. Logo de manhã, ele nos recebeu no escritório que mantém no décimo andar e nos deu uma entrevista fascinante. Só uma coisa perturbou um pouco a nossa conversa: a campainha do telefone que não parou de tocar, apesar da agilidade de Marion, a mulher dele. Desculpem, portanto, os ruídos no meio da entrevista, mas Wiesel não é do tipo de pessoa que deixa o telefone fora do gancho.

A entrevista é traduzida pelo repórter, que aparece sempre em contraplano.

Margareth Thatcher inicia-se com uma passagem do repórter Renato Machado, em Londres, na porta da “sede do poder da Grã-bretanha”. Aos 2 minutos e 44 segundos, ele volta em cena, em meio à multidão, para contar que a força de Margareth Thatcher é a classe média. Após pouco mais de três minutos, Renato Machado passeia por uma rua em Londres e fala sobre a liderança de Thatcher. Em menos de um minuto, o repórter está novamente em quadro, mostrando a campanha eleitoral de Margareth Thatcher. No minuto seguinte, Renato Machado é mostrado em uma coletiva em que a primeira ministra inglesa “dita a pauta de assuntos que podem ser abordados”. Ele faz a pergunta e traduz a resposta.

Aos 8 minutos e 57 segundos, o apresentador diz que vai telefonar para o correspondente internacional, Renato Machado, a fim de saber “os resultados mais recentes das eleições de hoje”. Ele pega o gancho de um telefone vermelho e inicia a conversa sobre imagens da foto do repórter. O repórter encerra o programa por telefone dizendo que haverá mais detalhes no Jornal da Globo.

Antonio Gades é uma produção nacional gravada na ocasião em que o coreógrafo e bailarino esteve no Brasil para uma turnê. A produção inicia-se com imagens em preto e branco da guerra civil da Espanha, quando nasceu Antonio Gades. A voz em *off* é

reconhecidamente a de Pedro Bial que, aos 3 minutos e 7 segundos, aparece no vídeo durante uma passagem no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O depoimento do bailarino é traduzido por legenda. Há apenas um contraplano do repórter durante a entrevista. *Antonio Gades* termina com cenas do espetáculo do bailarino espanhol.

Um perfil de Nancy Reagan é uma produção nacional que chama a atenção para a participação do repórter: “De Nova Iorque, o repórter Paulo César de Araújo mostra de onde vem o poder da primeira dama dos Estados Unidos”. No primeiro minuto, o repórter faz sua primeira passagem, na porta da Casa Branca. No mesmo local, ele volta em cena aos 4 minutos e 21 segundos. Em seguida, ele reaparece conversando com um amigo da família. Ainda na porta da Casa Branca, aos 7 minutos e 23 segundos, Araújo faz nova passagem. Mas a voz em *off* é sempre a do apresentador.

Segundo o catálogo oficial da Rede Globo, *Marilyn Monroe* é uma versão brasileira do programa “Say good-bye to the president”, da BBC, mostrando os resultados de investigações feitas sobre a morte da atriz a partir do seu envolvimento com os irmãos John e Robert Kennedy. Segundo o apresentador, trata-se de “uma adaptação de dois documentários americanos sobre a vida difícil e a morte mal explicada da atriz”.

Após o documentário americano, inicia-se a produção brasileira com a passagem do repórter Fernando Silva Pinto no cemitério onde está enterrada Marilyn Monroe. A locução do documentário americano na versão brasileira é a do apresentador. A partir da primeira passagem de Fernando Silva Pinto, a voz em *off* passa a ser a do repórter.

Ele conversa com as fãs da atriz e traduz todos os depoimentos. No minuto seguinte, o repórter conta que está na porta do Teatro Chinês. Novamente, Fernando conversa com fãs e traduz o que dizem. No próximo minuto, o repórter faz uma passagem caminhando

pela “Calçada da Fama”, em Hollywood. Ele entrevista e traduz o depoimento de Roger Richmond, que tem os direitos do nome e da imagem da atriz.

A última passagem do repórter é bastante participativa⁸⁷. Ao lado da atriz que imita *Monroe*, ele transmite sensações para o público, colocando-se no lugar dos ex-companheiros da atriz:

O problema em sair com a imitação de Marilyn Monroe é que a gente sempre acaba sozinho. Nessas horas, eu tenho simpatia pelos maridos e pelos companheiros da verdadeira Marilyn Monroe. Mas, é claro, nessa vida sempre existem algumas satisfações.

Em seguida, ao som de uma música que indica sarcasmo, ele vira de perfil para a câmera e mostra um beijo de batom vermelho no próprio rosto.

A voz em *off* do apresentador recupera a seriedade do programa e chama um *show* de Elton John na Austrália. A música *Candle in the wind*, em que homenageia a atriz. E assim, o *Globo Repórter* encerra-se.

Magdalena Tagliaferro é uma produção nacional na ocasião de um *show* da pianista no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O apresentador, em *chroma-key*, caminha sobre o teclado de um piano e chama a matéria.

O documentário inicia-se com a entrega de uma medalha à pianista pelo presidente do Brasil, na época, José Sarney. O vídeo continua com trechos de depoimentos, na voz em *off*, de Magdalena Tagliaferro, sobre sua própria imagem e *BG* de sua música.

⁸⁷ Em telejornalismo, chama-se de “passagem participativa” quando o repórter participa como personagem da história que está narrando.

Somente após 3 minutos e 27 segundos, inicia-se a voz em *off* do apresentador. Ele cita um filme produzido em 1976, com imagens de *Magda* em uma aula de piano, em Paris. A tradução da conversa entre a pianista e o repórter é por meio de legenda.

Aos 4 minutos e 52 segundos, Pedro Bial faz uma passagem no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, prometendo mostrar “daqui a pouco [...], Magdalena Tagliaferro sozinha com sua arte”. Após mostrar um pequeno trecho de música tocada por Tagliaferro, ela responde a uma pergunta de Pedro Bial, que não aparece em quadro.

Seguem-se imagens de um concerto em Monte Carlo, em 1976, com a voz em *off* do apresentador. Ele fala sobre o evento e uma apresentação no Brasil em 1985. O programa encerra-se com a pianista entrando no palco e recebendo os aplausos da platéia.

Em *John Huston*, uma equipe brasileira que viaja aos Estados Unidos para produzir o programa. A única sonora também é com um brasileiro.

O apresentador do programa está em *chroma-key*, com imagem do diretor à direita do vídeo. Ele conta que se trata de uma reportagem de Lucas Mendes. Só assim, sabe-se quem é o dono da voz-*off* do vídeo, pois o repórter não faz nenhuma passagem.

O documentário inicia-se na voz em *off* do repórter com imagens da “festa do *American Film Institute*”, em 1983. Ele fala sobre a vida e personalidade do cineasta. Outra voz em *off* que parece ser a do apresentador fala sobre a homenagem que John Houston recebeu do Instituto de Cinema Americano. Após trechos dos filmes de Houston, Lucas Mendes volta a falar em *off* sobre a vida do diretor. Um dos filmes citados, “A fuga para a vitória”, foi feito com o craque brasileiro, Pelé. O jogador está de fraque e fala em inglês. Uma voz em *off* masculina traduz seu pronunciamento: “Na festa para John Houston, Pelé contou que jogou durante 21 anos e só fez dois gols de bicicleta. No filme, ele fez vários numa só partida. Esse homem, disse Pelé, fez um milagre e me transformou em uma estrela de cinema”.

A voz em *off* volta a ser de Lucas Mendes. Após trechos do filme *Minor miracle*⁸⁸, em que Pelé atuou ao lado de Houston, ambos como atores, segue-se uma entrevista do craque à repórter Maria Cristina Poli, identificada em caracteres. Na entrevista, foi utilizado um microfone sorvete com a canopla da emissora.

Na cópia em VHS cedida pela Rede Globo, o encerramento de *John Huston* é incompreensível. Lucas Mendes fala sobre a morte do diretor e inicia-se um sobe-som de uma música instrumental. Possivelmente o programa encerrou-se dessa forma. Mas, no material emprestado pela emissora, há uma continuidade com imagens de um grupo que não apareceu em nenhum momento do programa. Eles estão em uma espécie de churrasco, dançando pagode, e a ficha técnica que aparece causa mais estranheza ao final da fita por creditar a reportagem a Leilane Neubarth. Acredita-se, assim, que *John Huston* tenha sido gravado em uma fita por cima da reportagem de Leilane. Portanto, a ficha técnica que surge no final da produção está errada. Por não haver outra fonte, a videografia deste trabalho dá o devido crédito ao repórter Lucas Mendes e apresenta o restante dos créditos citados.

Ivon Cury inicia-se com o cantor e compositor cantando, acompanhado por um pianista. A imagem é congelada, e o apresentador entra em quadro, em *chroma-key*. A voz em *off* é a do repórter Hermano Henning que, aos 3 minutos e 42 segundos, aparece conversando com o artista em Caxambu, Minas Gerais, onde Cury nasceu. A entrevista continua no Rio de Janeiro, no *Copacabana Palace*. O repórter também está em quadro durante uma entrevista com um radialista, amigo de Cury, com a cantora Ângela Maria e com a apresentadora Hebe Camargo. O documentário encerra-se aos 18 minutos com imagens e sobe-som de Ivan Cury.

⁸⁸ Segundo o documentário, não há título em português.

Flora Purim é uma produção nacional sobre a trajetória e o sucesso da cantora brasileira nos Estados Unidos. O apresentador aparece, em *chroma-key*, com imagem de Flora à esquerda do vídeo. A voz em *off* é a do repórter Lucas Mendes que, aos 5 minutos e 33 segundos, faz a primeira passagem em Nova Iorque, onde Flora foi presa por tráfico de drogas. Posteriormente ele aparece em quatro contraplanos durante entrevistas e mais duas passagens. O repórter Paulo César de Araújo aparece em três contraplanos durante a entrevista com Tom Jobim. Ele não faz passagens. A voz em *off* passa a ser a do apresentador.

Burle Marx é uma produção nacional, em preto e branco, que se inicia com imagens do artista e sobe-som de trechos de entrevista. Aos 2 minutos e 26 segundos, ele e o repórter aparecem conversando. Eles estão bebendo o que parece ser vinho. A voz em *off* é a do repórter.

Aos 3 minutos e 40 segundos, eles reaparecem em cena conversando e andando pelo jardim da casa de Marx.

O repórter está na festa de 75 anos do artista e aparece em quadro entrevistando o arquiteto Lúcio Costa. Hermano Henning faz apenas uma única passagem diante de 1 800 projetos de Burle Marx.

Na abertura de *Dukakis*, o apresentador, com imagem do candidato à Presidência dos Estados Unidos em *chroma-key*, indica a origem da produção: “Para conhecê-lo melhor, a equipe do *Globo Repórter* acompanhou-o em campanha por sete estados do Sul, onde ele vai ter mais dificuldades para enfrentar George Bush”.

A voz em *off* segue com o apresentador contando a vida familiar e a carreira do candidato. Aos 4 minutos e 15 segundos, o repórter Lucas Mendes entra em cena numa única passagem, em um aeroporto, falando sobre a campanha política. Daí para frente, a voz em *off* passa a ser do repórter, que fala em primeira e terceira pessoas.

Cristina Onassis é uma produção nacional, com apresentação em *chroma-key* sobre imagem de Cristina. O programa inicia-se com uma passagem de Renato Machado em um porto, em Buenos Aires. Daí em diante, a voz em *off* passa a ser dele.

Após 43 segundos depois da primeira passagem, Renato Machado aparece novamente no vídeo contando que o grego, Aristóteles Onassis, comprou um quiosque de balas. Em cerca de um minuto e meio é o repórter Pedro Bial que faz passagem na Grécia, falando sobre as tragédias gregas. A voz em *off*, então, passa a ser a de Bial. A reportagem restringe-se à terceira pessoa.

Entre a reportagem de Pedro Bial e a de Renato Machado, ouve-se, em *off*, uma frase com a reconhecida voz do apresentador. É ele quem faz o assunto sair da Grécia e voltar para a Argentina. Lá, a voz em *off* volta a ser a de Renato, que faz nova passagem sobre o novo amor de Cristina. Na próxima, ele fala sobre o desejo dela de comprar um apartamento em Buenos Aires e, em uma terceira passagem, ele conta sobre a morte de Cristina Onassis.

A reconstituição do descobrimento de sua morte é feita em desenho animado. Renato Machado novamente aparece no vídeo, na porta do Centro Médico para onde foi levado o cadáver de Cristina. Ele reaparece na porta da clínica para onde o corpo foi levado após o Centro Médico.

Quando o corpo de Cristina foi levado para ser enterrado na Grécia, o repórter Pedro Bial estava lá, na porta da Igreja onde foi o funeral. Em *off*, ele conta como foi o velório. E dessa vez, sem a intermediação do apresentador, o documentário volta-se para a Argentina, onde Renato Machado conta a história de Cristina, que começou e terminou ali. O programa termina em *off* na voz de Renato falando sobre a herança herdada pela única filha de Cristina.

A ficha técnica passa durante o vídeo, mas, na cópia em VHS, sobem caracteres que fazem referência à outra produção sobre o assassinato do ex-presidente norte-americano, John Kennedy, intitulado *American exposé: who murdered JFK?*. Todas as passagens, com microfone sorvete, têm a canopla da Globo, mas a maioria delas foi realizada com o uso de lapela.

Norma Bengel é uma reportagem de Pedro Bial. A apresentação é em *chroma-key*, com imagem da atriz, e a voz em *off* é do repórter que faz duas passagens. Ele sempre aparece ao lado de Norma conversando pelas ruas.

Neureye inicia-se em terceira pessoa com o apresentador, em *chroma-key*, sobre imagem do bailarino. A voz em *off* da repórter fala em terceira e primeira pessoas: “Nós conseguimos entrevistá-lo durante o primeiro ensaio de sua companhia”. Teresa Cristina, repórter, não faz passagens, mas aparece, em contraplano, fazendo perguntas em português. A reposta do bailarino é legendada.

Em *Irmãos Petrovitch*, a voz em *off* é a do repórter Lucas Mendes. Trata-se de quatro irmãos brasileiros que foram tentar a vida nos Estados Unidos e têm uma história de sucesso, cada um em seu ramo. O vídeo é todo narrado em terceira pessoa.

Dick Farney é uma produção nacional em que dois repórteres contam a vida e resgatam as canções do artista. Ambos falam em terceira pessoa. Hermano Henning não faz passagem nem aparece em quadro durante as entrevistas, mas Maurício Kubrusly faz os dois procedimentos.

Carlos Gardel é apresentado em *chroma*, sobre imagem do cantor argentino. O apresentador continua sua participação com sua voz em *off*, quando se trata da vida, trajetória e morte do artista. Ele restringe-se à terceira pessoa. Já, o repórter Ronald de Carvalho, aparece em quadro em três passagens, em Buenos Aires, comprovando a ida da equipe à

Argentina. Ele ainda é visto ao lado de todos os entrevistados. Em *off*, o repórter fala em primeira e terceira pessoas.

6.2.3 Social

Dos 42 títulos, todos são produções nacionais e falam de Brasil.

1. 1983 - Nordestinos (a vida dos nordestinos em São Paulo).
2. 1983 - Pomeranos (reportagem sobre a comunidade pomerana no Espírito Santo).
3. 1983 - Inferno em Cubatão I (reportagem sobre a cidade mais poluída do mundo “O vale da morte”).
4. 1983 - Reconstrução do Sul (reportagem sobre a reconstrução das cidades do Rio Grande do Sul e Blumenau, destruídas pela enchente em julho de 1983).
5. 1983 - Seca (sertanejos no interior de Pernambuco lutam contra a fome e a sede, engajados em frentes de trabalho).
6. 1984 - Bóias-frias X fazendeiros (um dia de trabalho de dona Guiomar, mulher bóia-fria que trabalha cortando cana há 13 anos na cidade de Barrinhos, métodos experimentais de usina de cana-de-açúcar, visando às deficiências alimentares do operários).
7. 1984 - Boiada (marcha de uma grande boiada acompanhada por sete homens, atravessando o Pantanal e o Serrado do Mato Grosso do Sul).

8. 1984 - Cidade de Prudente de Moraes (uma cidade que se constrói através de mutirões e que conseguiu transformar marginais em cidadãos com casa própria, trabalho e responsáveis pela construção e manutenção de sua cidade).

9. 1984 - Ciganos brasileiros (o aspecto místico, as famílias ricas e tradicionais descendentes dos ciganos europeus e os hábitos do grupo).

10. 1984 - Cidade de Matão (a maior produtora de laranja do País ficou conhecida por não haver desemprego e investir no futuro de suas crianças).

11. 1984 - Favelas (os problemas das favelas cariocas e as soluções encontradas pelos moradores que se organizam em mutirão).

12. 1984 - Homens que trabalham na mina de carvão (trabalho de três mineiros na mina de Santa Augusta, em Santa Catarina. A Companhia Carbonífera Urussanga – depoimentos do Sindicato Nacional dos Mineradores).

13. 1984 - Mangueira (cenas do Morro da Mangueira, entrevista com Dona Zica, Delegado, Mocinha e Xangô da Mangueira).

14. 1984 - Mergulhadores do garimpo (a vida dos mergulhadores do garimpo que procuram ouro nas profundezas do rio Madeira).

15. 1984 - Sertanistas (reportagem sobre sertanistas, de Marechal Rondon aos nossos dias, a mudança na política indigenista com os irmãos Vilas Boas; a vida e os motivos da escolha do ser sertanista).

16. 1984 - Tóxico Piracicaba (uma cidade de interior com alto índice de adolescentes envolvidos pelo uso de drogas e psicotrópicos).

17. 1984 - Pilotos do garimpo (a ousadia e a coragem dos pilotos do garimpo de ouro na região dos Tapajós).

18. 1985 - Brasiguaios (a vida dos brasiguaios no acampamento “Mundo Novo”, no Mato Grosso do Sul e o reassentamento de terras em Santa Idalina).
19. 1985 - Seca no Sul (a seca na região Centro-Sul do Brasil...).
20. 1985 - Nordeste (a vida dos nordestinos após a seca; a desnutrição; a mortalidade infantil, a pobreza; o potencial agrícola; o problema da falta de água e suas possíveis soluções).
21. 1985 - Veleiros (a vida dos navegadores que moram em seus veleiros; a educação dos filhos no mar; depoimentos de um navegador brasileiro e um francês).
22. 1985 - Brasileiros nas arábias (a vida dos brasileiros que trabalham nos times de futebol da Arábia Saudita).
23. 1985 - Peões de rodeio (vida de peões de rodeio que ganham a vida concorrendo nos rodeios no interior de São Paulo; as amazonas, mulheres que concorrem nos rodeios; imagens da festa de peões, em Barretos).
24. 1985 - Vida na plataforma (a vida e o trabalho nas plataformas marítimas da Petrobrás, na Bacia de Campos).
25. 1986 - Criança de rua (a vida dos menores no Rio de Janeiro e em São Paulo).
26. 1986 - Copacabana (a vida no bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro).
27. 1986 - Rio São Francisco I (o Rio São Francisco, suas nascentes na Serra da Canastra, em MG, até sua foz, em Penedo, Alagoas. A vida da população ribeirinha; as belezas naturais; hidroelétrica e irrigação da caatinga. Depoimentos de habitantes da região).
28. 1986 - Voto analfabeto (o primeiro voto de quatro analfabetos nas eleições de 15 de novembro).

29. 1987 - Antonina (a luta dos moradores de Antonina, Paraná, contra a instalação da fábrica que produz dióxido de carbono).
30. 1987 - Funcionários públicos (o empreguismo no funcionalismo público brasileiro).
31. 1987 - Mãe adolescente (a situação das mães adolescentes no Brasil).
32. 1987 - Marajás (funcionários públicos com altíssimos salários no Estado de São Paulo).
33. 1987 - Marajás em São Paulo (os marajás do funcionalismo público de São Paulo, depoimentos de envolvidos).
34. 1987 - Moradia (a crise da moradia nos grandes centros urbanos brasileiros).
35. 1987 - Periferia de São Paulo.
36. 1987 - Porto Seguro (a vida e os problemas da cidade, no interior da Bahia).
37. 1987 - São Paulo e Rio de Janeiro no ano 2000 (os problemas do crescimento demográfico nessas duas cidades).
38. 1987 - Vida alternativa (pessoas que foram morar no campo e a preocupação com a vida natural).
39. 1988 - Brasileiros em Portugal (a migração de brasileiros para Portugal em busca de melhores condições de vida).
40. 1988 - Malária (o crescimento da malária no Brasil).
41. 1988 - São Paulo à noite (a noite paulista com suas várias facetas).
42. 1988 - Seringueiros (a difícil vida dos seringueiros brasileiros e a luta pela preservação das seringueiras).

Brasileiros nas Arábias é apresentado como produção nacional: “Nossa equipe foi descobrir que país é esse”. Assim como o apresentador, a voz em *off* do repórter adota a primeira e terceira pessoas. A reportagem é feita com *BG* de música árabe, exceto quando o assunto e as imagens são do treino dos jogadores de futebol. A entrevista com um árabe, diretor de um time de futebol, é legendada.

Em uma das passagens, com raquete e bolinha de tênis nas mãos, o repórter desafia o técnico de futebol Telê Santana para uma partida. Indiretamente, ele posiciona-se como um adversário que tem a capacidade de mensurar a habilidade do técnico brasileiro: “O dia do técnico Telê Santana, aqui na Arábia, começa sempre com uma partida de tênis. Vamos ver se ele é bom também nesse esporte”. O repórter dá o saque e a partida começa, mas, ao final da partida, o repórter reconhece que Telê “acabou ficando bom de raquete”.

Esse novo formato, com a participação ativa do repórter, é criticado pelos cineastas, precursores do *Globo Repórter*. Eduardo Coutinho (2004) desabafa: “No jornalismo houve essa coisa de que o repórter é o dono da notícia. O repórter aqui é idolatrado, o que é uma desgraça porque aqui o repórter só aparece como herói, porque ele salta de pára-quedas, porque ele acha bandido...” João Batista de Andrade (2004) completa: “Num debate, um dia, eu falei que, no nosso tempo como cineastas, o nosso assunto era o País, era o Brasil. Depois, o assunto era o repórter”.

No entanto, algumas formas dos precursores do programa foram adotadas nos anos 80: assim como em *Liberdade de imprensa*, o repórter de *Brasileiros nas Arábias* provoca a realidade, pedindo a Telê Santana que coloque o vídeo com o jogo da Copa do Mundo na Espanha (1982), entre Brasil e Itália, cujo time europeu foi o vencedor. A intenção do repórter é filmar a reação e o depoimento de Telê sobre a derrota brasileira.

Veleiros inicia-se na Marina da Glória, no Rio de Janeiro/RJ, parte para Angra dos Reis/RJ e volta à capital fluminense. A voz em *off* é sempre a da repórter que fala em primeira e terceira pessoas. Não se sabe por quê, mas o telespectador vê e ouve a repórter brincando com o filho de um casal de franceses velejadores. Em seguida, ela pergunta, em português, para a francesa que está cozinhando se ainda falta muito para o almoço ficar pronto. A francesa responde com duas palavras em português: “Não entende”. Mas a cena seguinte é a passagem da repórter à mesa com toda a família, descrevendo o cardápio e propondo um brinde com o copo cheio de vinho.

Durante toda a reportagem, o telespectador acompanha a aventura de vários velejadores, pessoas e famílias que velejam por lazer e outras que abandonaram o emprego para viver velejando. Só não se sabe como essa última turma se sustenta e como age em caso de emergência caso seja preciso chegar a um hospital. *Veleiros* registra apenas o lado prazeroso da aventura.

Em outra embarcação, com outra família, a repórter faz uma passagem, mostrando os procedimentos durante o mau tempo. Ela brinca com o gato “Mimi” ao lado de outra criança de aparentemente 3 anos de idade, e diz que “até a gata Mimi vai ter que ir pra dentro de uma caixa. Vem cá, Mimi! Fugiu!”. A repórter e o cinegrafista agora entram na cozinha, onde uma mulher está guardando os mantimentos para protegê-los dos possíveis arrancos que o barco poderá sofrer. A repórter pergunta: “Você quer uma ajuda aí? Eu tenho como te ajudar?” A mulher não responde e, então, a repórter mostra os compartimentos da cozinha já preparados para esse tipo de emergência.

A repórter vira personagem da história e revela até seus próprios pensamentos: “À noite, temos que nos revezar para fazer o quadro, como se diz, ficar de guarda para ver se vem algum navio na nossa rota. Chegou a minha vez! Fico pensando na vida que eles levam”. A

reportagem termina com imagem de um veleiro navegando e caracteres com trechos de Fernando Pessoa: “Pôr no mar, ao vento, às vagas, a minha vida”.

Sem citar programas específicos da década de 1980, João Batista de Andrade (2004) insiste: “O repórter é que é o assunto! Ele é o guia turístico. É ele que tem a emoção de estar no alto da montanha, de estar na nascente da Amazônia... ele é que tem a emoção de chegar pela primeira vez num lugar, quer dizer, o assunto é o repórter”.

Para Eduardo Coutinho (2004), a nova fase do programa, inaugurada nos anos 80, mantém-se até hoje com o domínio da narrativa jornalística em substituição à linguagem documental. Para o cineasta, o *Globo Repórter* não exerce mais o papel de documentar os fatos: “De jeito nenhum! Hoje a diferença dele para os outros programas de jornalismo é que ele é maior”.

Vida alternativa é uma reportagem em Visconde de Mauá, na divisa de Minas Gerais e Rio de Janeiro. O apresentador chama a atenção para os destaques do programa: a alimentação natural da atriz Cássia Kiss, a prática de artes marciais por Maria Cláudia (outra atriz) em busca de cura, um engenheiro que abandonou a cidade e foi viver no campo, e um estudante que tenta reflorestar a Serra de Itatiaia.

Na segunda passagem do programa, aos 3 minutos e 13 segundos, a repórter está sentada em uma moto e coloca capacete e luvas, enquanto diz:

A maior parte desse pessoal que botou o pé na estrada voltou para a cidade. Muitos descobriram que morar no campo e viver da terra não é nada fácil. Mas os que ficaram lutaram pelo que acreditavam. Conseguiram. Agora nós vamos botar o pé na estrada e conhecer alguns desses jovens que tornaram realidade o sonho de toda uma geração.

A repórter liga a moto e sai em direção ao destino prometido. No meio do caminho, ela faz numa espécie de *motocross*, atravessando um rio e ainda divide suas sensações com o

telespectador: “Olha, atravessar o rio foi realmente uma emoção. Difícil à beça, mas uma emoção! A estrada também foi difícil. Aliás, a chegada aqui é linda. Olha só, isso aqui é um pé de caqui, um monte de caqui, um pé de caqui carregado”. O cinegrafista grava a repórter saindo de moto, mas sempre se posiciona antes para registrar a chegada dela também.

A repórter entrevista um engenheiro que saiu do Rio de Janeiro para viver no campo. Eles conversam ao lado de um pé de caqui. A repórter pergunta-lhe se pode comer um e, ao receber o sinal positivo, ela diz que é a primeira vez que ela come caqui sem agrotóxico. A entrevista continua durante o almoço. A repórter come e conversa com a família à mesa, enquanto o cinegrafista registra a entrevista, sob o protesto de uma criança do casal, que fica batendo os talheres.

O próximo assunto é a atriz Maria Cláudia, que perdeu a voz e busca a cura no *tai chi chuan*. Em seguida, a repórter faz uma passagem em que ela se apresenta como personagem da própria história, contando detalhes de sua vida pessoal:

Assim como Maria Cláudia, eu também tenho um problema de voz, só que bem menos grave. É uma rouquidão que vai e volta e que além de me incomodar, às vezes me impede de trabalhar. Tentei a medicina tradicional, passei por vários médicos e remédios sem nenhum resultado até que, há 8 meses, quando eu entrei nesse prédio pela primeira vez descobri um novo caminho para curar o meu problema.

A repórter termina esse texto subindo uma escada rolante e, ao lado de uma placa, ela revela o segredo: a acupuntura. A imagem mostra o nome do responsável pela sua melhora: Dr. Ronaldo Pereira Azem. Não bastasse isso, ela registra uma consulta e, deitada sobre uma cama própria, o médico inicia a sessão. Com as agulhas espetadas na cabeça, a repórter conta para o telespectador que não dói nada. Ao fim da sessão, ela fala sobre as sensações que teve.

6.2.4 Internacional

1. 1983 - Kennedy: 30 anos depois.
2. 1983 - América Central (“desembarque” de soldados norte-americanos em Honduras).
3. 1983 - O dia seguinte (repercussão do “The Day After” na Europa e Estados Unidos) – produção nacional.
4. 1983 - Cocaína (viagem pelo interior da Bolívia, seguindo a rota do livre comércio da cocaína).
5. 1983 - Invasão no Paraíso (reportagem sobre a invasão de fuzileiros norte-americanos a Ilha de Granada) – produção nacional.
6. 1984 - Etiópia (fome devido à seca) – produção nacional.
7. 1984 – Everest – esquiando.
8. 1984 - Ilha Trindade – produção nacional.
9. 1984 – Khomeiny – produção mista.
10. 1984 - Toureiros – produção nacional.
11. 1985 - Erupção de vulcão na Colômbia – produção nacional.
12. 1985 - Japão: uma tribo eletrônica – produção nacional.
13. 1985 - Terremoto no México – produção nacional.
14. 1985 - Tsukuba: feira internacional do Japão – produção nacional.
15. 1986 - Antártida – produção nacional.

16. 1986 - Ilha de Páscoa.
17. 1986 - Plano Austral (Plano Austral na Argentina).
18. 1986 - Reagan X Irã – produção nacional.
19. 1986 - Terremoto em El Salvador – produção nacional.
20. 1987 - Argentina (a crise política na Argentina) – produção nacional.
21. 1987 - Mísseis na Europa.
22. 1987 - Moçambique (a fome causada pela guerra civil).
23. 1987 - URSS.
24. 1988 - Chile – produção nacional.
25. 1988 - *Perestroika* (as mudanças nas URSS) – produção nacional.
26. 1988 - O seqüestro do Boeing (seqüestro do Jumbo da Kuwait Airways na rota entre Bancoc e Kuwait) – produção nacional.
27. 1988 - Super-Homem (a trajetória do super-herói norte-americano criado na década de 30 para revigorar os ânimos após a depressão) – produção mista.
28. 1989 - Assassinato em Viena (assassinatos de idosos por enfermeiras, em Viena) – produção nacional.
29. 1989 - Argentina II (as eleições presidenciais) – produção nacional.
30. 1989 - Colômbia I – produção nacional.
31. 1989 - Colômbia II – produção nacional.
32. 1989 - Colômbia III – produção nacional.
33. 1989 - Massacre em Pequim – produção mista.

34. 1989 - Morte de Aiatolá (a morte do líder político e religioso do Irã) – produção mista.

35. 1989 - Muro de Berlim.

36. 1989 - Patagônia (a Patagônia, Argentina) – produção nacional.

37. 1989 - Pólo Norte – produção mista.

38. 1989 - Stroessner (o golpe militar que depôs o presidente do Paraguai) – produção nacional.

Assassinato em Viena é apresentado como produção nacional na abertura do programa: “[...] Para investigar esta história, está em Viena, o repórter Ernesto Paglia”.

O repórter usa as terceira e primeira pessoas. Em uma entrevista, Paglia reforça sua presença: “Esta mulher me contou que o marido dela esteve internado no hospital [...] e precisou quase fugir de lá”. Os entrevistados não são legendados nem dublados, o próprio repórter traduz o que eles disseram. Durante os seis minutos de produção, Paglia faz três passagens, a última delas encerra o programa.

Antártida é uma produção nacional que inicia com voz em *off* masculina sobre imagens de um mapa localizando a base brasileira Comandante Ferraz. Uma voz em *off* feminina inicia a reportagem. Predomina-se a terceira pessoa, mas ela também fala em primeira pessoa. A repórter fala de suas próprias impressões e finge estar surpresa com a presença de um grupo: “Hoje aqui está muito movimentado. Parece que tem muita visita. É o pessoal do professor [...] que viajou com a gente, olha aí”.

Sem corte, ela inicia uma entrevista com o comandante após a passagem. Em uma das passagens, a repórter anda na neve junto com um grupo de pesquisadores e alerta para o

perigo que estão correndo: “O perigo não está só em afundar na neve. Molhar a bota por dentro pode congelar o pé”. A repórter também se manifesta durante as entrevistas: “Oh, Martin, que idade deve ter esse filhotinho aí, ai meu Deus, que gracinha!”. Quando o pesquisador pega um pingüim, a repórter aproxima-se com o microfone sorvete (com canopla da emissora) e pergunta se “pode pegar nele um pouquinho”. Com a resposta positiva, ela entrega o microfone para alguém, pega o pingüim e continua em *off*: “Eu aproveitei para tirar uma casquinha”.

Seguindo em uma embarcação, a repórter fala de seu desejo: “Hoje, está um dia excepcional para a Antártica. Se não fosse o frio, dava até vontade de dar um mergulho de tão lindo que tá (*sic*) o tempo”. Em passagem, ela explica que, quando a embarcação está perto do extremo sul da Terra, o “rei Netuno vai receber a chave do navio do comandante”. Surgem pessoas fantasiadas e a repórter, ao lado do “rei”, pergunta: “Rei Netuno, acho que é a primeira vez que a Globo entrevista o senhor né?”. Sobre a imagem de um homem fantasiado, ela continua, em *off*: “O carrasco batiza toda a tripulação. Ninguém escapa”. Mostra-se então, a repórter sendo batizada pelo “carrasco”, que passa um pincel com um produto branco no cabelo dela. Depois de acariciar um leão marinho, novamente a repórter fala de sua impressão: “Muito dócil, mas que assusta! Na verdade, ele está muito mais assustado que eu”. *Antártida* dá a impressão de ser um vídeo sobre a viagem da repórter ao continente gelado.

Erupção de vulcão na Colômbia é apresentado, em *chroma*, por Eliakim Araújo, que continua com a voz em *off* sobre a história de erupções pelo mundo. Após 11 minutos e 28 segundos, a voz em *off* passa a ser de um repórter. Sobre as imagens do dia da erupção e de “dois dias depois da avalanche”, há o selo: “TV Hoy”.

Lucas Mendes faz uma passagem em uma cidade colombiana onde aconteceu a erupção de um vulcão. Ele fala em primeira e terceira pessoas. Lucas Mendes chama outro

repórter: “Hoje o repórter Paulo César de Araújo entrou numa área até então proibida aos jornalistas”. Ele também fala em primeira e terceira pessoas.

Pode-se considerar *Erupção de vulcão na Colômbia* uma produção nacional por conter imagens registradas por equipe brasileira, *in loco*, após o acidente. As imagens da *TV Hoy* são apenas um registro documental da erupção vulcânica.

Em *O dia seguinte*, o apresentador aparece em *chroma-key*, com imagem de caveira e caracteres com o nome do programa. O programa resgata imagens da bomba de Hiroshima, intercalada com sonora de um japonês que sobreviveu à bomba. A voz em *off* é a do apresentador até a passagem do repórter Ricardo Pereira, em Londres, falando sobre um filme americano de ficção sobre ameaça de bomba nuclear. O repórter faz duas passagens em Kansas City.

O programa é classificado em tema internacional e não *arte* porque, apesar de se tratar da repercussão de um filme, centra-se no medo mundial da ameaça de uma guerra nuclear. Trata-se, então, de uma produção nacional que usa trechos do filme *The Day After*. O programa termina com o apresentador, em estúdio, fazendo um alerta:

Tudo o que vocês acabaram de ver é do conhecimento dos homens que têm o dedo no gatilho atômico. A certeza de que a guerra nuclear seria o fim da humanidade é a melhor razão para se acreditar que esses homens nunca vão apertar o botão. Mas isso não tira a responsabilidade de cada um de nós, a responsabilidade do homem comum de lutar pelo desarmamento, pelo fim das armas nucleares, pela paz.

Etiópia segue na voz em *off* do apresentador que volta a aparecer no vídeo para chamar⁸⁹ a equipe do *Globo Repórter* que esteve no norte da Etiópia. Segundo ele, a

⁸⁹ Segundo Vera Íris Paternostro (1987, p. 139), chamada é o “Texto sobre os assuntos de destaque do telejornal, transmitido dentro da programação normal da emissora para chamar a atenção do telespectador sobre o que ele verá no telejornal”.

reportagem “Tocou profundamente a equipe: o repórter Fernando Silva Pinto, o cinegrafista Luiz Demétrio e o técnico Gonçalo Gomes”.

O repórter, em quadro, ao lado de dois homens, supostamente os dois companheiros de equipe, descreve suas sensações e emoções no local:

É doloroso ver uma criança acordar de manhã chorando porque o pai e a mãe morreram de noite. É trágico você ver uma mãe que deixa de alimentar os filhos mais fracos para economizar comida para dar para os filhos mais fortes, aqueles que têm um pouco mais de chance de sobreviver. Agora tem (*sic*) coisas muito bonitas também. É bonito ver a dignidade dos etíopes no meio dessa tragédia toda. É muito tocante ver o esforço, ver a coragem das pessoas aqui da Cruz Vermelha, do médico e das três enfermeiras que, sozinhos, no meio de 30 mil pessoas, tentam salvar vida toda hora. É emocionante ver o sorriso duma criança, o brilho no olho duma criança que tá começando a melhorar e a esperança no olho dum pai que vê que tem alguma coisa pra frente, pro futuro, além dessa seca, dessa fome que não termina, que não acaba mais. Essas imagens do Luiz Demétrio, o som que o Gonçalo gravou e a reportagem que eu escrevi mostram um pouco disso tudo. Então valeu a pena ter vindo aqui pra Etiópia.

O repórter olha para o cinegrafista, que começa a relatar sua própria experiência ao fazer a reportagem na Etiópia. Ao fim do depoimento de Luiz Demétrio, Fernando olha para sua esquerda e Gonçalo conclui: “Eu acho que a experiência que eu tive aqui, na Etiópia, eu vou sempre guardar comigo”.

O apresentador, com o auxílio de um mapa, em *chroma-key*, localiza a cidade de Bati, na Etiópia. Ele continua com a voz em *off* sobre a fuga dos etíopes em campos de refugiados e conta: “A equipe do *Globo Repórter* esteve num desses campos”.

O repórter desce de uma *van* e fala sobre “um dos campos mais problemáticos da Etiópia”. Em *off*, ele fala em terceira e primeira pessoas: “O câmera Luiz Demétrio sai registrando imagens pelo campo⁹⁰. A primeira sensação que a gente tem é de revolta”.

⁹⁰ Em 1984, o programa já havia adotado o *videotape*. Nesse caso, o cinegrafista fez uma gravação e não uma filmagem, pois já não se tratava mais de um registro em película.

Em frases como: “Ele (o médico) me explica por que está irritado”, “O abandono dos doentes não pára de surpreender a gente”, “Eu nunca vi alguém tão magro”, “Nós vamos ‘filmar’⁹¹ um pai raspando a cabeça do filho que estava com piolho e, ao lado, mais uma vez, vemos alguém abandonado debaixo de um cobertor”, “As cenas familiares ficam cada vez mais familiares”, faz *Etiópia* parecer um vídeo sobre a viagem da equipe do repórter à Etiópia não só devido à linguagem citada anteriormente, mas principalmente pela recorrência de passagens e imagens do repórter durante todo o programa.

O apresentador termina o programa, em *off*, sobre imagens congeladas de etíopes, com trilha sonora e um texto comovente.

Colômbia I, como em todo grupo de programas divididos em episódios, torna-se referência para considerar as duas próximas produções como também de origem nacional, já que o primeiro trata-se de uma reportagem de Caco Barcellos, que faz passagens e narra o texto em *off*. Ele fala em terceira pessoa.

Aos 5 minutos e 50 segundos, uma repórter faz uma passagem na porta da Petrobrás, no Rio de Janeiro, informando sobre a declaração do presidente da empresa sobre o seqüestro dos três funcionários da Braspetro.

O apresentador, em *off*, fala sobre os seqüestrados e a situação das famílias de cada um. Ele também usa a terceira pessoa. Mas logo a voz em *off* volta a ser da repórter, que apresenta quatro casos de pessoas que já foram seqüestradas. Caco Barcellos fala da Colômbia mais uma vez e, em sua última passagem, estréia a primeira pessoa: “Nós conversamos hoje com um mensageiro dos guerrilheiros em Bucaramanga”.

⁹¹ Termo usado erroneamente, conforme explicação anterior.

Em *Colômbia II*, a amostragem anterior, que identifica a origem da produção, é confirmada pelo apresentador: “Neste *Globo Repórter*, você vai ver como Caco Barcellos chegou aos reféns”.

Japão: uma tribo eletrônica é uma produção nacional, anunciada pelo apresentador no início do programa: “O repórter Carlos Nascimento foi ao Japão procurar a resposta para esses números quase inacreditáveis e descobriu que a resposta está sobretudo dentro da cabeça de cada japonês”.

Em uma das passagens, Nascimento diz:

Se a gente quiser entender bem como é que está acontecendo essa caminhada da sociedade japonesa rumo ao primeiro lugar da economia mundial, a gente tem que começar pelo princípio, ou seja, visitando uma casa, um lar aqui em Tóquio, porque é no lar que começa o milagre japonês.

O espetáculo revela-se no encontro do repórter com a família. Nascimento toca a campainha da casa e, em seguida, a câmera, que já está dentro do apartamento, mostra o repórter sendo recebido pelos japoneses. Ele cumprimenta todos como se nada fosse combinado previamente e tira os sapatos, colocando-os junto aos outros, para entrar em casa.

A voz em *off* é do repórter que fala em primeira e terceira pessoas também nas passagens. Nascimento faz entrevistas e as traduz em *off*. No entanto, ao longo dos 40 minutos de programa, o repórter fala mais durante as passagens do que em *off*.

Apesar do título que sugere tratar-se do tema tecnologia, *Japão: uma tribo eletrônica* é classificado na temática *internacional* por não se limitar ao avanço tecnológico e sim documentar os costumes e tradições do povo japonês.

Ilha Trindade é uma reportagem sobre uma ilha brasileira, no oceano Atlântico. O repórter fala somente em terceira pessoa. A estrutura da reportagem segue a fórmula

cinematográfica de apresentação-conflito-desenlace, com a ida da tripulação à Ilha Trindade, as dificuldades do isolamento em um local não povoado e o regresso de alguns marinheiros.

Em *Chile* o repórter faz oito passagens e divide a voz em *off*, em terceira pessoa, com o apresentador. A estrutura apresentação-conflito-desenlace foi realizada com a descrição da situação política chilena, os movimentos organizados lutando pela democracia e a vitória dos partidos de oposição.

Everest - esquiando é um registro de um homem que vai ao Everest para esquiar. Não há repórter fazendo passagens ou entrevistas. Trata-se de um programa na voz em *off* do apresentador do início ao fim. Não há sequer o depoimento de Miura, o esquiador aventureiro. Esses são indícios que podem indicar que não se tratar de uma produção nacional.

Kennedy: 30 anos depois reconstitui, por meio de imagens da época feitas por um cinegrafista amador, “com sua câmera de 8 mm”, o assassinato do presidente norte-americano John Kennedy. O ex-governador do Texas e sua esposa, que estavam no carro com Kennedy, e a primeira-dama dão uma entrevista. O repórter é o dono da voz em *off*. Ele traduz as sonoras e faz uma passagem na janela em que o assassino atirou em Kennedy. O repórter sempre usa a terceira pessoa.

Invasão no Paraíso é uma reportagem de Lucas Mendes, “oito dias após a invasão” da Ilha de Granada, no Caribe, por tropas norte-americanas. O repórter fala em primeira e terceira pessoas. A voz em *off* é do apresentador que fala sempre em terceira pessoa.

Argentina II é uma reportagem realizada em Buenos Aires. A voz em *off* é do repórter que fala em primeira e terceira pessoas. A produção segue a fórmula apresentação-conflito-desenlace, acompanhando os problemas da Argentina, a disputa eleitoral e, por fim, a expectativa para a eleição à Presidência da República Argentina.

A apresentação de *Reagan X Irã* é em *chroma-key*, com imagem do presidente norte-americano. O repórter traduz as entrevistas em *off* e fala somente em terceira pessoa. Em oito minutos de duração, ele faz cinco passagens e um contraplano em uma entrevista com um jornalista americano.

Em *Patagônia*, o apresentador fala em terceira pessoa, e a repórter usa as primeira e terceira pessoas. A repórter traduz, em *off*, as entrevistas, mesmo quando o entrevistado é homem, ao contrário da década de 1970, que costumava fazer a dublagem na voz masculina.

Em uma das passagens, a repórter fala do medo que sentiu com a aproximação de uma baleia:

Era um medo até agradecido pelo fato de a gente estar vivendo aquele espetáculo, mas, ao mesmo tempo, aquela cauda se aproximando muito do barco eu já sentia que a cabeça da baleia tava (*sic*) no fundo da nossa lancha. Eu fui recuando com o corpo, recuando, e, ao mesmo tempo, os olhos fixos naquela cauda, naquela baleia, aquele espetáculo que, enfim, a gente nunca tinha visto na vida.

As imagens submarinas, segundo a repórter, foram gravadas pela equipe de um cientista. Quando o grupo parte para o deserto, a repórter fala da nova impressão: “Um lugar que passa uma sensação bem parecida com a paz. [...] A gente anda aqui durante horas e parece que nunca sai do lugar”. Ela sempre apresenta, em *off*, os entrevistados antes das sonoras. Em 43 minutos de reportagem, são realizadas 14 passagens. A repórter também aparece ao lado de sete entrevistados.

Perestroika inicia-se na voz em *off* do apresentador, mas continua com o repórter ao lado da “estátua de Lênin, dentro dos jardins do Kremlin”. O repórter fala da atualidade, em primeira e terceira pessoas. O apresentador só reaparece, em *off*, traduzindo as entrevistas, tanto de homens quanto de mulheres, e resgatando a história de Gorbachev. Durante os 45 minutos de *Perestroika*, o repórter faz 13 passagens e aparece em quadro durante a maioria

das entrevistas. Em uma das passagens, ele bebe refrigerante. Aos 38 minutos, ele está de costas para a câmera e vira-se para iniciar o texto, como um teatro bem ensaiado.

Argentina é uma reportagem em terceira pessoa. As sonoras são legendadas, e a participação do apresentador resume-se ao estúdio. Sua última aparição traz uma particularidade do programa: o apresentador chama o repórter ao vivo que elogia os meios de comunicação argentinos na construção da democracia e, em seguida, ele entrevista o ex-embaixador no Brasil.

Metade da produção de *Morte de Aiatolá* é de origem inglesa, gravadas pela BBC. A outra metade é produzida por uma equipe brasileira como anuncia o apresentador do programa: “O repórter Carlos Dornelles e o cinegrafista Luís Demétrio viram de perto a dor furiosa dos xiitas”. A partir daí, a voz em *off* é a do repórter. Ele fala em primeira e terceira pessoas, narrando o acontecimento e descrevendo suas próprias vivências e impressões: “Eu ainda não consigo imaginar que algum dia possa assistir a cenas sequer parecidas com essas que aconteceram em Teerã [...] Mas o que mais me impressionou foram as cenas de autoflagelação”.

Aos 6 minutos e 15 segundos, a voz em *off* passa a ser do apresentador que anuncia o início da produção inglesa.

Terremoto em El Salvador é uma reportagem em primeira e terceira pessoas. O repórter passa mais tempo aparecendo no vídeo do que em *off*. As entrevistas são legendadas. Ele dá o seu próprio testemunho sobre a sensação de presenciar um terremoto: “Mas a pior sensação que nós tivemos foi quando um desses tremores de terra aconteceu e nós estávamos no subsolo desse prédio, embaixo desses escombros. Lá, no porão do prédio Rubem Dario”.

Em nome da reportagem, a equipe intercede pela entrevistada: “Nós pedimos aos soldados do exército que deixassem dona Elza entrar na área interdita. Ela queria encontrar

o namorado de Marissol”. *Terremoto em El Salvador* apresenta a situação de El Salvador após o terremoto, acompanha o conflito de dona Elza na busca da filha, Marissol, entre os escombros e termina com o resgate e recuperação de Marissol. Trata-se da fórmula de apresentação-conflito-desenlace.

Em *Tsukuba: feira internacional do Japão*, logo na primeira passagem, o repórter fala de uma experiência própria para demonstrar a grandiosidade de uma invenção: “Eu, por exemplo, nunca apresentei uma reportagem com uma imagem desse tamanho. A tela de televisão que vocês estão vendo tem a altura de um edifício de 14 andares”. Em *off*, o apresentador explica o funcionamento do aparelho e dá mais detalhes sobre a feira. A participação do repórter restringe-se às passagens.

Em *Terremoto no México*, o apresentador apresenta o assunto, o conflito e o desenlace do programa, em primeira pessoa: “Nossos repórteres, Ernesto Paglia e Paulo César Araújo mostram a dor do luto, o esforço desesperado para salvar vidas e a vitória sobre a morte daqueles que passam dias sepultados e saem vivos”.

A voz em *off* continua com o apresentador sobre a animação de um mapa geográfico demonstrando o movimento da terra e as razões de um terremoto. Ele continua contando casos de terremotos pelo mundo. Os repórteres falam especificamente sobre o terremoto na cidade do México, em primeira e terceira pessoas.

A primeira passagem de Ernesto Paglia aponta para a ausência das regras de uma linguagem telejornalística. Ele conta: “A antiga capital do Império Asteca parece mesmo destinada a conviver com a sina da sua destruição”. Esse pronome (sua), que gera ambigüidade, mais tarde seria proibido, com rigor, pela Rede Globo até cerca dos anos 2000. Logo após, o pronome é permitido somente em casos em que o duplo sentido é impossível.

Ernesto Paglia traduz as entrevistas simultaneamente ou em *off*. A participação do outro repórter restringe-se à narração do resgate de uma mulher.

Terremoto no México apresenta a destruição provocada por um terremoto, o drama do resgate de pessoas em meio aos escombros e termina com uma conversa com uma mulher que ficou soterrada durante cinco dias, mas que está recuperando-se.

O seqüestro do Boeing é anunciado pelo apresentador como uma produção nacional, com reportagens de Ernesto Paglia e Sílio Boccanera. A primeira passagem de Boccanera é feita no Chipre e, segundo informação dos caracteres, com transmissão via satélite. A mesma informação é dada na primeira passagem de Ernesto Paglia, em Argel. A cobertura é completa: apresenta-se a história do seqüestro, o drama das negociações e o desfecho com as novas ameaças dos seqüestradores.

Em *Stroessner*, o apresentador revela a origem da produção:

O general, derrubado num golpe militar, está agora exilado em Goiás, onde deu, hoje de manhã, ao repórter Alexandre Garcia, a entrevista exclusiva que você vai ver no final do programa. Em Assunção, os repórteres Renato Machado e Domingos Meirelles contam a história da queda de Stroessner.

Um repórter mostra o atentado contra Stroessner e outro fala do tiroteio em direção ao carro da Embaixada da Itália. Em uma passagem sobre o armamento vendido no Paraguai, um repórter chama outra passagem, feita por ele mesmo, no ano anterior:

Esta escopeta, de calibre 12, Magnum, de fabricação italiana, é atualmente uma das armas mais vendidas aqui no Paraguai. Ela custa 600 dólares e pode ser comprada por qualquer pessoa desde que seja apresentada a carteira de identidade. Para que vocês tenham uma idéia do poder de fogo desta arma, ela é capaz de parar um caminhão. Este outro modelo, o fuzil automático, fabricação americana, o AR-15, é a arma mais vendida depois desta escopeta. Só que este modelo é uma arma de brinquedo, de plástico, de ar comprimido. Agora, quem quiser a versão verdadeira pode fazer como eu fiz no ano passado.

Ele não explica o que fez em 1988. Simplesmente aparece, em imagem de arquivo, fazendo passagem ao lado de uma Kombi parada, com as portas abertas e carregada de armas verdadeiras. Em *off*, o repórter vira personagem da história. Ele se passa por comprador de carro e explica que a câmera está escondida. Mostra-se como é fácil e barato comprar, no Paraguai, carro roubado no Brasil. No meio da negociação, o repórter convida o vendedor para tomar uma cerveja ou uma água.

O apresentador de *Toureiros* chama a atenção para o repórter que, “viagou por toda a Espanha, conheceu toureiros, consagrados e principiantes, suas famílias, seus momentos de glória e de dor”. O repórter usa somente a terceira pessoa, tanto por meio da voz em *off* quanto nas passagens. As entrevistas são dubladas pelo apresentador, e a única entrevista da mulher de um toureiro é dublada por uma voz feminina.

6.2.5 Arte

1. 1983 - *Rock brasileiro* – produção nacional.
2. 1983 - Carlitos / Charles Chaplin (cenas inéditas de Carlitos durante as filmagens).
3. 1984 - Braguinha (Carlos Alberto Ferreira Braga fala sobre seu variado repertório popular) – produção nacional.
4. 1984 - Chanchada I (principais filmes e depoimentos dos artistas) – produção nacional.

5. 1984 - Chanchada II (cenas de Grande Otelo, Zé Trindade, Ankito, dentre outros) – produção nacional.
6. 1984 - Encontro da ficção com a realidade (depoimentos de Heloísa Ramos, Sobras Pinto, Beatriz Ryff, Glória Pires e Carlos Vereza sobre a veracidade da interpretação no filme “Memórias do cárcere”) – produção nacional.
7. 1984 - Michael Jackson (o novo fenômeno musical).
8. 1984 - Música sertaneja (reportagem com Tonico e Tinoco, Sérgio Reis e a dupla Milionário e José Rico, os grandes nomes da música sertaneja no Brasil) – produção nacional.
9. 1984 - O mundo encantado do circo (a história do circo no Brasil) – produção nacional.
10. 1984 - Maria Clara Machado (“reportagem” sobre a escritora, 63 anos, filha do escritor Aníbal Machado, atriz, autora de 23 peças infantis, fundadora do Teatro Tablado, professora de várias gerações desde Rubens Corrêa a Roberto Bataglim) – produção nacional.
11. 1984 - Nelson Ned – produção nacional.
12. 1984 - Oswald de Andrade – produção nacional.
13. 1984 - Pato Donald - 50 anos.
14. 1985 - Circo “Orlando Orfei”.
15. 1985 - Carlos Gardel (perfil do cantor argentino morto em acidente de avião).
16. 1985 - Dercy Gonçalves – produção nacional.
17. 1985 - *Rock in Rio* – produção nacional.

18. 1985 - Gafieira (a volta da moda da gafieira no Rio e homenagem a Maria Antonieta, professora de dança) – produção nacional.
19. 1986 - Orson Welles – jangadeiros (a descoberta de fragmentos do filme “É tudo verdade” sobre a vida dos jangadeiros em Fortaleza) – produção nacional.
20. 1986 - Pagode – produção nacional.
21. 1987 – Bossa-nova (os 25 anos de *show* que lançou a bossa-nova nos EUA) – produção nacional.
22. 1987 - *Ballet* (o crescimento da dança no Brasil) – produção nacional.
23. 1987 - James Bond (versão brasileira do especial MHM sobre o famoso personagem de cinema James Bond).
24. 1987 - Palhaço (a vida, o trabalho e a origem dos palhaços brasileiros) – produção nacional.
25. 1987 - Palhaços de Hollywood (trechos do programa *The Hollywood Clowbs* sobre os atores cômicos do cinema norte-americano).
26. 1987 - Samba – produção nacional.
27. 1987 - Vera Cruz (a trajetória da companhia cinematográfica criada em São Paulo no final dos anos 40, considerada a “Hollywood” brasileira) – produção nacional.
28. 1989 - Luiz Gonzaga (depoimentos de amigos e familiares do Rei do Baião por ocasião de sua morte) – produção nacional.

6.2.6 Natureza

1. 1984 - Desmatamento no Espírito Santo (entrevista com Rainor Grecco, o maior destruidor de árvores, segundo os ecologistas) – produção nacional.
2. 1985 - Abrolhos (Parque Nacional Marinho, no arquipélago de Abrolhos, litoral da Bahia, paisagem e vida no arquipélago) – produção nacional.
3. 1985 - Caça à baleia (caça à baleia no litoral da Paraíba) – produção nacional.
4. 1985 - Chuvas (enchente em Aracati, Ceará) – produção nacional.
5. 1985 - Enchentes (enchente no Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo) – produção nacional.
6. 1985 - Fernando de Noronha (a fauna submarina do arquipélago, a vida dos habitantes e depoimentos de mergulhadores e cientistas) – produção nacional.
7. 1986 - Atol das Rocas (imagens das aves, peixes e tartarugas que povoam o atol das Rocas no Rio Grande do Norte) – produção nacional.
8. 1986 - Dinossauros (reconstituição da vida dos dinossauros e descoberta de pegadas de dinossauros no Brasil) – produção nacional.
9. 1987 - Caça à onça (José Hamilton Ribeiro mostra os tipos de onças brasileiras e seus hábitos) – produção nacional.
10. 1987 - Enchentes em São Paulo – produção nacional.
11. 1987 - Frio na Europa.

12. 1987 - Ilha Grande (a vida em Ilha Grande, litoral do Rio. As belezas naturais, histórias e lendas) – produção nacional.
13. 1987 - Itatiaia (o Parque Nacional do Itatiaia comemora 50 anos de existência) – produção nacional.
14. 1988 - Balbina: usina hidrelétrica (a destruição ecológica causada pela usina, em Manaus-AM) – produção nacional.
15. 1988 - Banhado do Taim (reserva ecológica do Rio Grande do Sul) – produção nacional.
16. 1988 - Amazônia I – Globinho (as florestas, rios, fauna, clima, desmatamento e matança de animais) – produção nacional.
17. 1988 - Desmatamento (o desmatamento das florestas brasileiras) – produção nacional.
18. 1989 - Amazônia / desmatamento (a luta contra o desmatamento no Acre) – produção nacional.
19. 1989 - Despoluição de Cubarão-SP (o investimento das indústrias para poluir menos o ar e o rio) – produção nacional.
20. 1989 - Desmatamento no Amazonas – produção nacional.
21. 1989 - Ecologia (órgãos e fundações que trabalham para a preservação da ecologia – Reserva de Poço das Antas e o Parque Florestal do Desengano) – produção nacional.
22. 1989 - As forças da Terra (estrágos causados pelo terremoto em São Francisco).

23. 1989 - Mina de Potássio (mina em Rosário do Catete, em Sergipe. A única mina de cloreto de potássio na América Latina) – produção nacional.

6.2.7 Comportamento

1. 1983 - Cidadão sitiado (as diversas maneiras de cariocas e paulistas defenderem-se contra a onda de assaltos e violências) – produção nacional.

2. 1984 - Beleza (entrevista com modelos famosos e opiniões sobre os vários conceitos de beleza).

3. 1984 - Detetives particulares (métodos dos detetives brasileiros) – produção nacional.

4. 1984 - Mulatas (mulatas que fizeram o sucesso dos *shows* noturnos no Rio de Janeiro) – produção nacional.

5. 1984 - Uma noite no Rio de Janeiro – produção nacional.

6. 1984 - Velhice – produção nacional.

7. 1984 - Ciganos brasileiros (o aspecto místico, nômade, hábitos, famílias e descendentes de europeus) – produção nacional.

8. 1984 - Caiena/Guiana Francesa (a vida dos brasileiros na Guiana Francesa).

9. 1985 - Cavalos árabes (criação de cavalos puro sangue no Haras de Bagé-RS) – produção nacional.

10. 1985 - Criação de pássaros (*hobby* de muitos brasileiros) – produção nacional.
11. 1985 - Comportamento carioca (as dificuldades crescentes para o convívio social nas ruas do Rio) – produção nacional.
12. 1986 - Baloeiros (a tradição de soltar balões no mês de julho) – produção nacional.
13. 1986 - Sobrevivência na selva (curso de sobrevivência e guerra na selva ministrado pelo Centro de Instrução de Guerra na Selva / Manaus) – produção nacional.
14. 1987 - Fraudes no vestibular (fraudes na Cesgranrio, na Universidade Federal de Goiás e da FAAP/SP) – produção nacional.
15. 1987 - Segurança no trabalho (os acidentes e a falta de segurança no trabalho no Brasil e na Inglaterra) – produção nacional.
16. 1988 - Brasileiros em Portugal (a migração de brasileiros para Portugal em busca de melhores condições de vida) – produção nacional.
17. 1989 - Drogas no trabalho.
18. 1989 - Fãs (fãs-clubes de Beatles, Elvis Presley, Gilberto Gil, Raul Seixas, Chitãozinho e Xororó, Luís Caldas, Ayrton Senna, Maria Betânia, Carmen Miranda e Emilinha Borba) – produção nacional.
19. 1989 - Medo (as fobias e os diversos tipos de medo no ser humano, como vencê-los).
20. 1988 - Nostalgia (brasileiros com nostalgia dos anos 50) – produção nacional.
21. 1988 - Trânsito (problemas no trânsito brasileiro) – produção nacional.

22. 1989 - Velocidade (o fascínio do ser humano pela velocidade).

6.2.8 Esporte

1. 1983 - Futebol, pelo amor de Deus (torcedores brasileiros assistem revoltados à violência e à crise nos clubes de futebol) – produção nacional.
2. 1983 - Zico, Falcão & Cia. – produção nacional.
3. 1984 - Ayrton Senna – produção nacional.
4. 1984 - Catuense (time de futebol do interior da Bahia) – produção nacional.
5. 1984 - Everest – esquiando (Iushiro Miura escala o Everest e consegue descer grande trecho em declive).
6. 1984 - Futebol (centroavante do Santos, Serginho, fala do seu futuro) – produção nacional.
7. 1984 - Futebol feminino (o esporte praticado por atletas brasileiras) – produção nacional.
8. 1984 – FIFA: 80 anos.
9. 1984 - Medalháveis (atletas brasileiros treinando rumo às Olimpíadas de Los Angeles) – produção nacional.
10. 1984 - Treino... Olimpíadas 1984 (treino dos atletas brasileiros para as Olimpíadas) – produção nacional.

11. 1984 - Vôlei (atletas do vôlei brasileiro) – produção nacional.
12. 1985 - Escalada no Pico da Neblina (expedição de um batalhão no Amazonas) – produção nacional.
13. 1985 - Seleção Brasileira II – produção nacional.
14. 1985 - Seleção Brasileira III – produção nacional.
15. 1986 - Concentração brasileira no México (expectativa em torno da Copa do Mundo de futebol) – produção nacional.
16. 1986 - Dinamáquina (a torcida dos dinamarqueses para que a seleção do país participe bem da Copa do Mundo no México).
17. 1987 - Jogadores de futebol (o sucesso de jogadores brasileiros em Portugal) – produção nacional.
18. 1987 - Zico – produção nacional.
19. 1988 - Copa do mundo (os 30 anos da vitória do Brasil na Copa do Mundo de futebol, na Suécia, e depoimentos de membros da delegação brasileira) – produção nacional.
20. 1988 - Olimpíadas (atletas brasileiros que sonham em ganhar medalhas nas Olimpíadas de Seul) – produção nacional.
21. 1988 - Super atletas (o *dopping* nos jogos).
22. 1989 - Botafogo (o Botafogo volta a ser campeão depois de 21 anos de sofrimento) – produção nacional.

6.2.9 História

O tema histórico, líder na década de 1970, aparece 10 anos depois em oitavo lugar na lista de pautas do *Globo Repórter*.

1. 1984 - Beirute (como vivem duas famílias de brasileiros em Beirute sob a tensão de bombardeios diários).
2. 1984 - Dia “D” (cenas do desembarque das tropas aliadas na Normandia e depoimentos de ex-combatentes).
3. 1984 - Hitchcock (documentário de Alfred Hitchcock sobre a violência nos campos de concentração da Alemanha nazista).
4. 1984 - Indira Gandhi.
5. 1985 - Avião AMX (50 anos de indústria aeronáutica brasileira) – produção nacional.
6. 1985 - Cavernas/São Mateus (Depoimentos de espeleólogos, pesquisadores das cavernas sobre o mundo subterrâneo e o prazer de explorar) – produção nacional.
7. 1985 - Homem primitivo.
8. 1985 - Hiroshima.
9. 1986 - Cem anos do automóvel.
10. 1986 - Holocausto nuclear (documentário produzido pela emissora japonesa NHK).

11. 1987 - Imigrantes italianos (história da migração italiana para o Brasil desde o final do séc. XIX – a Itália de hoje e a do século passado).
12. 1988 - Imigrantes japoneses (os 80 anos da imigração japonesa no Brasil).
13. 1989 - II Guerra Mundial – 1ª parte.
14. 1989 - II Guerra Mundial – 2ª parte.
15. 1989 - II Guerra Mundial – 3ª parte.
16. 1989 - II Guerra Mundial – 4ª parte.
17. 1989 - Hiroito (versão brasileira do programa “Hiroito, por trás do mito”, da BBC. Biografia do imperador do Japão e a história do Japão durante o seu reinado).
18. 1989 - Homem na lua: 25 anos.
19. 1989 - Instituto Pasteur (os cem anos do Instituto) – produção nacional.
20. 1989 - Tiradentes (História da Inconfidência Mineira) – produção nacional.

6.2.10 Saúde

1. 1984 - Loucos (experiências terapêuticas junto aos internos da Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, visando adaptá-los à sociedade) – produção nacional.
2. 1984 - Transplante do coração (depoimento do professor Zerbini sobre os transplantes no Brasil) – produção nacional.

3. 1985 - AIDS I (a AIDS no Brasil e o risco dos hemofílicos de serem contaminados) – produção nacional.
4. 1985 - AIDS II (o perigo da contaminação no Brasil e nos EUA) – produção nacional.
5. 1986 - Doação de órgãos (o transplante de órgãos no Brasil) – produção nacional.
6. 1986 - Juqueri (novo enfoque para o tratamento da loucura no Hospital Psiquiátrico do Juqueri, em São Paulo) – produção nacional.
7. 1987 - AIDS III (o crescimento da AIDS no Brasil) – produção nacional.
8. 1987 - AIDS IV (o crescimento da AIDS no Brasil, especialmente em SP) – produção nacional.
9. 1987 - Alimentos (o aumento de denúncias sobre a contaminação de alimentos no Brasil) – produção nacional.
10. 1987 - AIDS V (as várias formas de combate a AIDS no Brasil) – produção nacional.
11. 1987 - Atendimento médico no Rio e São Paulo (a deficiência do atendimento de emergência nos hospitais públicos de São Paulo e Rio) – produção nacional.
12. 1987 - Dengue (a epidemia de dengue no Brasil) – produção nacional.
13. 1987 - Dietas e regime.
14. 1987 - Sangue (a contaminação do sangue com AIDS, doença de chagas, sífilis e hepatite nos bancos de sangue brasileiros) – produção nacional.
15. 1987 - Superdotado (a educação especial e as escolas particulares em São Paulo e na Bahia) – produção nacional.

16. 1988 - AIDS VI (hoje já são mais de 100 países em campanha em todo o mundo empenhados contra a AIDS).

17. 1988 - Câncer de mama (o combate o trauma provocado pela doença no Brasil, EUA e URSS).

18. 1988 - Dor (dores a que está sujeito o corpo humano, tratamentos modernos e alternativas).

19. 1989 - Colesterol.

6.2.11 ECOLOGIA

1. 1983 - Inferno em Cubatão I – produção nacional.

2. 1984 - Inferno em Cubatão II – produção nacional.

3. 1984 - Desmatamento no Espírito Santo – produção nacional.

4. 1984 - Tucuruí II (denúncia de falha no armazenamento de tambores com venenoso pontaclorofenol na região de Tucuruí) – produção nacional.

5. 1984 - Poluição nas praias do Rio (poluição industrial e proliferação de bactérias) – produção nacional.

6. 1986 - Rio Reno e Rio Paraíba (a poluição do Rio Paraíba do Sul, no Rio de Janeiro, e a poluição causada pela Companhia Siderúrgica Nacional) – produção nacional.

7. 1987 - Lagoa do Peixe (o Parque Nacional da Lagoa do Peixe, em Tavares-RS. As aves migratórias do parque e sua importância ecológica) – produção nacional.

8. 1987 - Parque das Emas (o Parque das Emas, em Goiás, animais em extinção mantidos pelo Parque) – produção nacional.
9. 1987 - Pesca da lagosta (a pesca artesanal da lagosta no litoral do Rio Grande do Norte; a extinção da espécie) – produção nacional.
10. 1988 - Parque dos veadeiros (a situação do Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros, em Goiás, criado em 1961 e ainda não regularizado) – produção nacional.
11. 1988 - Plataforma de Enchova (o incêndio causado por vazamento de gás na plataforma de prospecção de petróleo da Petrobrás de Enchova, na Bacia de Campos) – produção nacional.
12. 1989 - A vida por um fio (o desmatamento na Amazônia) – produção nacional.
13. 1989 - Juréia (a luta pela preservação da estação ecológica no litoral de São Paulo) – produção nacional.
14. 1989 - Mar contaminado (a destruição progressiva do mar causado pelo lançamento de esgoto e substâncias químicas – o lixo nas praias – a poluição na Baía da Guanabara e praias no Rio) – produção nacional.
15. 1989 - Monte Pascoal (o desmatamento no Parque do Monte Pascoal, a maior reserva de Mata Atlântica do Nordeste; as queimadas e a extração ilegal de madeira; os índios pataxós que vivem na região) – produção nacional.
16. 1989 - Ouro (o garimpo de ouro nos rios de Rondônia; a poluição dos rios pelo mercúrio; a tragédia na Baía de Minamata) – produção nacional.
17. 1989 - Poluição (a poluição do ar nas grandes cidades, as doenças respiratórias, o controle dos gases emitidos pelos automóveis, os programas de despoluição).

18. 1989 - Sting & Raoni (o engajamento do cantor e compositor Sting na luta pela preservação da Amazônia) – produção nacional.

6.2.12 Política

Com a abertura política, Décio Pignatari (1984, p. 174) anseia em ver a política abordada pela tevê. Ele revela seus “prognósticos-desejos” para a década de 1980:

Que, pela primeira vez em clima de liberdade, comecem os jovens a exigir mais da TV, no sentido de que ela contribua mais seriamente para o levantamento e a identificação dos problemas nacionais e internacionais que mereçam prioridade – e que a TV tenha imaginação e empenho para responder ao desafio. Que a política volte à TV, vinculada à necessidade acima exposta – e sem populismo ou demagogia.

De fato, a política volta em cena. Enquanto na década de 1970 ela apareceu uma única vez no *Globo Repórter* sobre aspectos positivos da gestão de Geisel, nos anos 80, o tema foi abordado 18 vezes. Apenas quatro títulos referiram-se à política internacional.

1. 1984 - Eleições para presidente (planos e táticas de Tancredo Neves e Paulo Maluf na disputa de votos do Colégio Eleitoral em Brasília) – produção nacional.
2. 1984 - Eleições no Uruguai (redemocratização do Uruguai).
3. 1984 - Getúlio Vargas: 30 anos depois – produção nacional.

4. 1984 - Juruna II (depoimento sobre o envolvimento do deputado Mário Juruna em caso de suborno. Sete meses após o Globo Repórter Juruna I – ele recebeu 30 milhões de cruzeiros para votar em Paulo Maluf no Colégio Eleitoral, mas devolveu o dinheiro) – produção nacional.

5. 1985 - Fé do povo (vigília de orações em todas as religiões pela recuperação do presidente Tancredo Neves) – produção nacional.

6. 1985 - Greve no INPS (debate com o secretário estadual de saúde do Rio) – produção nacional.

7. 1985 - José Sarney (entrevista com o presidente em exercício José Sarney sobre a doença do presidente Tancredo Neves e as diretrizes básicas do novo governo) – produção nacional.

8. 1985 - Romaria a Tancredo (movimento de turistas em São João del Rei para visitar o túmulo do presidente Tancredo Neves) – produção nacional.

9. 1985 - Tancredo Neves: posse (a doença e a operação do presidente eleito, Tancredo Neves, na véspera de sua posse; a posse do vice-presidente José Sarney) – produção nacional.

10. 1985 - Tancredo ao vivo (entrevista com o presidente em exercício José Sarney sobre a doença do presidente Tancredo Neves e as diretrizes básicas do novo governo) – produção nacional.

11. 1985 - Mordomias (combate às mordomias do novo governo: comissão instituída pelo governo para apurar o assunto. Mordomias de funcionários estatais em Nova Iorque).

12. 1985 - Pesquisa de opinião pública (pesquisa realizada sobre as expectativas dos brasileiros em relação ao governo de Tancredo Neves e sobre os grandes problemas brasileiros. Perfil político do vice-presidente Aureliano Chaves) – produção nacional.

13. 1986 - Guerra nas estrelas (o fracasso do encontro entre Ronald Reagan e Mikhail Gorbachev).

14. 1986 - Indecisos (eleitores indecisos. A situação em Itabira, Minas Gerais, Estado com o maior número de indecisos) – produção nacional.

15. 1986 - Planos e metas do governo/1986 (planos do governo brasileiro) – produção nacional.

16. 1988 - Dina Sfatt na Rússia (a atriz visita o País e mostra os efeitos da *Glasnost* e *Perestroika*) – produção nacional.

Segundo o catálogo oficial do *Globo Repórter*, as sinopses de *José Sarney* e *Tancredo ao vivo* são idênticas, porém os títulos têm códigos diferentes: J 09 e T 19, respectivamente. Sendo assim, ambos foram citados.

6.2.13 Ciência

1. 1983 - Sexos dos filhos (como escolher o sexo dos filhos antes da concepção).

2. 1984 - Agrotóxicos (pesquisa sobre a possibilidade de contaminação de frutas e verduras por produtos químicos usados no combate às pragas na agricultura).
3. 1984 - Base brasileira na Antártida (tripulação do navio polar brasileiro faz reconhecimento na Antártida para escolher o melhor local para instalar a primeira base científica brasileira).
4. 1984 - Agrotóxicos (pesquisa sobre a possibilidade de contaminação de alimentos por produtos químicos).
5. 1985 - Herói indefeso (a trajetória dos bebês no seu primeiro ano de vida. O desenvolvimento psicológico, a importância da primeira infância e o papel das mães).
6. 1985 - Instituto Butantã (o trabalho do Instituto e a fabricação de soro no Brasil) – produção nacional.
7. 1985 - Cavernas São Mateus (as maiores cavernas do Brasil, em Goiás) – produção nacional.
8. 1986 - Criação do universo (as pesquisas da ciência sobre o átomo, seu núcleo, energia e matéria. Programa escrito pelo físico e jornalista Timothy Ferris).
9. 1987 - Álcool X cocaína (as novas descobertas da medicina sobre a dependência do álcool e da cocaína).
10. 1987 - Fiocruz (o isolamento do vírus da AIDS nos laboratórios da Fiocruz, no Rio, e suas pesquisas) – produção nacional.
11. 1987 - Ozônio (a descoberta de um buraco na camada de ozônio pelo cientista inglês, Joe Farman. Efeitos do buraco no mundo e no Brasil) – produção nacional.
12. 1987 - Sono (o sono, seus mistérios e sua ciência).

13. 1988 - Crianças com AIDS (novo tratamento para crianças aidéticas desenvolvido por um médico de Nova Iorque).

14. 1989 - Cavernas (expedição mede a Toca da Boa Vista, em Campo Formoso, na Bahia, e constata ser ela a maior caverna do Brasil e da América do Sul) – produção nacional.

15. 1989 - Uma viagem ao passado (as descobertas de uma arqueóloga brasileira e as pesquisas nos EUA sobre o aparecimento do homem nas Américas).

16. 198? - Mísseis (estudos da Sociedade Internacional dos Médicos sobre as consequências de uma guerra nuclear).

A data do título *Mísseis* não está precisa no catálogo oficial do *Globo Repórter*. Sabe-se apenas que a produção pertence à década de 1980.

6.2.14 Cultura

1. 1983 - Tropicalismo – produção nacional.

2. 1984 - Lanc Pantois/dialeto falado na Guiana (reportagem sobre os descendentes dos imigrantes das Antilhas que moram no Brasil/Amapá. Lanc Pantois é a expressão verbal dessa cultura) – produção nacional.

3. 1984 - Mãe Menininha (homenageada por amigos e cantada por versos, fala de vida, um dia antes de completar seus 90 anos) – produção nacional.
4. 1984 - Xingu – produção nacional.
5. 1985 - Yanomami I: o 1º contato (a vida dos índios em Roraima e no Amazonas) – produção nacional.
6. 1986 - Guerra de fogos (a tradição da guerra de busca-pés nas festas juninas em Estância, Sergipe) – produção nacional.
7. 1987 - Carnaval – produção nacional.
8. 1987 - Campos do Jordão (Festival de Inverno) – produção nacional.
9. 1988 - Cinédia (documentário sobre a produtora Cinédia desde a fundação até a decadência) – produção nacional.
10. 1989 - Carnaval das escolas de samba – produção nacional.
11. 1989 - Fábrica de carnaval (a indústria e o artesanato do carnaval) – produção nacional.
12. 1989 - História do carnaval – produção nacional.
13. 1989 - Imperatriz Leopoldinense (as escolas campeãs do carnaval do Rio) – produção nacional.
14. 1989 - Índios poturus (os primeiros contatos do homem branco com a tribo de índios conhecidos como poturus, no norte da Amazônia) – produção nacional.

6.2.15 Economia

1. 1982 - Esmeralda (garimpo de Santa Teresinha de Goiás e imagens de Carnaíba, na Bahia, que já foi um grande centro de garimpo de esmeralda) – produção nacional.
2. 1984 - Ferrovia Carajás/Transpantaneira (construída para escoar minério de ferro, a ferrovia atraiu desempregados, posseiros, criou novos povoados, transformando os costumes dos índios gaviões, provocando sensíveis mudanças na Região Amazônica) – produção nacional.
3. 1984 - Transamazônica (viagem pela Transamazônica, o comércio de ouro e de cacau) – produção nacional.
4. 1985 - Cavalos árabes (criação de cavalos puro-sangue, especialmente os garanhões, nas Haras de Bagé-RS, e depoimentos de veterinários, criadores de cavalos, Nagi Nahas) – produção nacional.
5. 1986 - Abastecimento de carne e leite (a falta de carne e leite no mercado brasileiro e suas causas) – produção nacional.
6. 1986 - Debate Plano Cruzado – 1ª parte – produção nacional.
7. 1986 - Debate Plano Cruzado – 2ª parte – produção nacional.
8. 1986 – Pacotão: inflação zero (a participação das mulheres na luta contra a inflação e na fiscalização do cumprimento do novo pacote econômico do governo) – produção nacional.
9. 1986 - Poço de petróleo na Amazônia – produção nacional.

10. 1987 - Imposto de renda (o aumento do IR no Brasil e a redução do imposto nos EUA e Inglaterra) – produção nacional.

11. 1988 - Inflação (efeitos da inflação na vida dos brasileiros) – produção nacional.

12. 1988 - Pedras preciosas (a exploração e comercialização de pedras preciosas no Brasil) – produção nacional.

6.2.16 Retrospectiva

1. Retrospectiva 1983 - 1ª parte – produção nacional.
2. Retrospectiva 1983 - 2ª parte – produção nacional.
3. Retrospectiva 1984 - 1ª parte – produção nacional.
4. Retrospectiva 1984 - 2ª parte – produção nacional.
5. Retrospectiva 1985 - 1ª parte – produção nacional.
6. Retrospectiva 1985 - 2ª parte – produção nacional.
7. Retrospectiva 1986 - 1ª parte – produção nacional.
8. Retrospectiva 1986 - 2ª parte – produção nacional.
9. Retrospectiva 1989 - 1ª parte – produção nacional.
10. Retrospectiva 1989 - 2ª parte – produção nacional.

6.2.17 Tecnologia

1. 1983 - Crianças eletrônicas (reportagem sobre o início do uso dos computadores nas escolas e o impacto causado por essa evolução).
2. 1984 - São Paulo ano 2000 (o computador, a mecanização e a eletrônica acompanhando a evolução da cidade de São Paulo) – produção nacional.
3. 1984 - Satélite: guerra nas estrelas (os satélites tornaram-se poderosas armas na estratégia de ocupação e domínio espacial entre russos e americanos; um alerta: nesta guerra não há vencedores).
4. 1984 - Conquista na Lua: 15º ano (tentativas do homem para chegar à Lua).
5. 1985 - Desafio do homem – 3ª onda (teoria do escritor norte-americano Alvin Tofler sobre a Revolução Tecnológica).
6. 1986 - Energia nuclear – Angra I (o programa nuclear brasileiro; história da usina Angra I e acordo nuclear entre Brasil e Alemanha) – produção nacional.
7. 1986 - Indústria bélica (o desenvolvimento tecnológico da indústria bélica, comércio para a exportação brasileira) – produção nacional.
8. 1989 - Medicina reparadora (os avanços da medicina na área das próteses, implantes e microcirurgias).
9. 1989 - Mundo maravilhoso das máquinas (os transportes e estações espaciais do futuro; a medicina eletrônica).

6.2.18 Especial

1. 1983 - Especial “60 anos de rádio” (história do rádio brasileiro) – produção nacional.
2. 1983 - Especial “seca do Nordeste” – produção nacional.
3. 1985 - Tancredo Neves especial (a morte do presidente Tancredo Neves, paralelo entre Tancredo e o inconfidente mineiro Tiradentes) – produção nacional.
4. 1988 - Especial “Enchentes” (as enchentes que atingiram o Rio de Janeiro, São Paulo, Petrópolis e o Estado do Acre) – produção nacional.
5. 1989 - Especial Collor de Mello (perfil do presidente eleito do Brasil, sua infância, casamentos, vida política, a campanha e a festa da vitória) – produção nacional.

Especial Collor de Mello foi aqui classificado por priorizar o título, apesar de a sinopse indicar tratar-se do perfil do político.

6.2.19 Perspectiva

1. 1984 - Perspectiva 84 (previsões e perspectivas para o ano de 84 no Brasil e no mundo) – produção nacional.
2. 1986 - Perspectiva 1986 – 1ª parte – produção nacional.

3. 1986 - Perspectiva 1986 – 2ª parte – produção nacional.
4. 1987 - Perspectiva 1987 – produção nacional.

6.2.20 Agricultura

1. 1984 - Colonização no Mato Grosso (em busca de terras para plantio, agricultores do Sul chegam ao norte do Mato Grosso) – produção nacional.
2. 1987 - Seca no Sul da Bahia e no Norte de Minas (o prejuízo e reivindicação dos agricultores) – produção nacional.
3. 1989 - Mercúrio na batata (as plantações de batatas em São João da Boa Vista-SP, onde foram utilizados os defensivos agrícolas com mercúrio) – produção nacional.

6.2.21 Aventura

1. 1985 - Escalada ao Pico da Neblina (Expedição do 1º Batalhão de Forças Especiais da Brigada Para-Quedista ao topo do Pico da Neblina, no Amazonas) – produção nacional.

2. 1985 - Esquadrilha da Fumaça – produção nacional.
3. 1986 - Expedição ao Aconcágua (alpinistas brasileiros vão ao ponto culminante da América do Sul) – produção nacional.

6.2.22 Religião

1. 1984 - Seitas (religiões e seitas praticadas em Brasília) – produção nacional.
2. 1987 - Nova Jerusalém – (a encenação da Paixão de Cristo em Pernambuco) – produção nacional.
3. 1989 - A vida de Padre Cícero (a romaria dos devotos, vida e o primeiro milagre, o castigo do Vaticano e a política) – produção nacional.

Nova Jerusalém é uma reportagem sobre uma cidade construída no sertão de Pernambuco para a encenação da Paixão de Cristo. A voz em *off* é do repórter, que fala sempre em terceira pessoa.

6.2.23 Crença

1. 1985 - Cometa Halley (a expectativa em torno do cometa Halley. As crenças e superstições relacionadas a ele na sua última passagem em 1910) – produção nacional.

6.2.24 Educação

1. 1987 - Universidades (a crise no ensino universitário brasileiro) – produção nacional.

Com a Nova República, a tevê tem compromissos urgentes com os brasileiros: mostrar o País para o seu povo. No entanto, desde que as eleições presidenciais voltaram a ser realizadas no Brasil, em 1989, a televisão já firmou seu compromisso com o espetáculo da notícia e com os próprios interesses políticos. Por ser uma concessão pública, tornou-se uma espécie de patrocinadora do poder político. A troca de favores permaneceu e, muitas vezes, ela continuou na condição de prolongamento do Estado autoritário.

CONCLUSÃO

O *Globo Repórter* é o único programa televisivo, de origem documental que está no ar até hoje. Apesar de ter surgido no período mais repressivo do regime militar, sobreviveu à ditadura e ainda desfruta da democracia. Nas duas primeiras décadas, o programa também passou por transformações técnicas, ideológicas e estruturais. Em um processo de reestruturação profissional, os cineastas foram gradativamente substituídos por repórteres e o registro de imagens em película pelo *videotape*. A consequência foi verificada na mudança de narrativa entre as duas primeiras décadas de programa, nos anos 70 e 80, que passou do gênero documental à reportagem. Dessa forma, o *Globo Repórter* tornou-se um exemplo da transição entre o cinema e a televisão no Brasil.

Com características narrativas bem peculiares em cada década, a hipótese do programa servir de referência para identificar as especificidades do documentário e da reportagem foi confirmada. Portanto, a comparação entre os programas produzidos ao longo de 16 anos (1973 a 1989) permitiu caracterizar cada gênero.

Apesar do nome, nos anos 70, o *Globo Repórter* não era feito por repórteres e sim por cineastas. Eles tinham liberdade autoral da obra, mas se sujeitavam ao crivo da censura. A autocensura da Rede Globo era branda, quase não havia. Era permitido veicular filmes até mesmo contra os interesses dos anunciantes. Foi o caso de um programa sobre remédios que denunciava as multinacionais, realizado por João Batista de Andrade.

Os documentários sempre propunham a reflexão sobre um assunto. O cineasta buscava recursos audiovisuais que permitiam ao espectador ter uma intimidade crítica em relação ao assunto apresentado e não impor uma idéia pré-concebida.

A figura do repórter era quase inexistente. De 1973 a 1979, apenas em *Mundo em Guerra*, um repórter apareceu falando para a câmera. A maioria das perguntas era em *off*. A função do repórter era noticiar, dar informações prontas, impassíveis de questionamento.

Nos anos 70, a montagem podia revelar o processo de produção, mesmo que isso revelasse uma situação constrangedora do entrevistador diante da câmera. *Sal, azeite e veneno* e *Poluição do ar* são alguns exemplos. Em *Poluição sonora*, a montagem permite que o entrevistado conteste e até corrija a informação do locutor. Não havia a preocupação em esconder a produção, revelando-se, assim, o ponto de vista do diretor da obra.

Os cineastas articulavam som e imagem para mostrar o Brasil. Na montagem, não havia efeitos especiais sonoros ou imagéticos. O corte seco era regra. Curiosamente, a “voz do experiência” predominava sobre a “voz do saber”, em plena Ditadura Militar. Priorizava-se o som direto. As sonoras eram longas. Em *O enigma do espaço*, por exemplo, a entrevista ultrapassou cinco minutos. Os planos também eram duradouros. Havia momentos aparentemente “mortos”: a câmera continuava no entrevistado mesmo quando ele terminava seu depoimento. Assim, a imagem podia revelar mais do que aquilo que havia sido dito. Era como se a câmera flagrasse a pessoa que ficava sem graça, tentava explicar de novo e, às vezes, caía em contradição. Dessa forma, a montagem estabelecia uma narrativa própria.

A hipótese de o contexto político influenciar no modo de documentar um fato também foi confirmada. A ditadura dos anos 70 ajudou os novos profissionais de televisão a abandonarem a herança radiofônica e a explorarem a linguagem visual. A câmera descobria, aos poucos, o potencial da imagem e driblava a censura, mostrando o que não podia ser

falado. Ela estava em busca da sociedade, de um retrato do País, transmitindo idéias. A ditadura forçou os documentaristas dos anos 70 a encontrarem uma nova maneira de filmar. Eles tinham que revelar a realidade sem serem ostensivos. Era um desafio para o documentarista que tinha o compromisso de despertar o senso crítico do espectador diante de fatos reais. O público é quem dava o significado para o que os cineastas enxergavam. No entanto, não se tratava de uma relação autoritária, ao contrário, os profissionais de cinema procuravam revelar uma possibilidade de leitura do País.

Com a televisão, no Brasil dos anos 70, o documentário brasileiro ganhou prestígio, espaço e credibilidade. A tevê era um meio pelo qual os documentaristas podiam disseminar suas idéias, propor questionamentos, dialogar com a sociedade num momento em que o cinema agonizava no País.

Já, nos anos 80, o programa passou a ser registrado em *videotape*. O novo formato tornou a informação mais veloz. Já não havia mais necessidade de espera pela revelação e outros processos cinematográficos que demandavam tempo. O processo de registro da imagem tornou-se mais barato, possibilitando mais investimentos. O programa passou a ser realizado por repórteres. As equipes começaram a viajar para o exterior.

Mas a partir da abertura política, a televisão passa a ter um controle mais efetivo sobre a produção. Enquanto o governo abre-se para a democracia, a Globo fecha-se na autocensura. Com a redemocratização, os repórteres teriam mais liberdade para trabalhar, mas a censura interna da emissora implantou a ditadura da informação. Passou-se a controlar tudo o que era veiculado. Ao contrário dos cineastas, que apresentavam o produto pronto, os repórteres não tinham liberdade autoral. Cumpram-se pautas pré-estabelecidas e o produto final era revisado e modificado pela chefia.

Surgiu uma nova estrutura de produção. A idéia deveria ser coletiva. A pauta, previamente discutida, passou a indicar o assunto, os entrevistados, horário e local de gravação. Ou seja, a direção de Jornalismo começou a controlar as matérias antes mesmo de serem feitas. Dessa forma, a autoria não era mais individual. Discutia-se a pauta, o desenvolvimento do projeto, e o produto final sofria alterações do editor depois de pronto, quando necessário.

O jornalismo firmou-se como linguagem televisual. O compromisso era com a informação e não necessariamente com a busca pela reflexão. Rompia-se a tradição de “questionamento, mobilização e consciência política”, características inerentes ao gênero documental, segundo Antônio Brasil⁹².

O repórter firmou-se como porta-voz da notícia. O repórter começou a ser o dono da chamada “voz do saber” que passou a predominar nos programas.

As passagens multiplicaram-se. O repórter chega a confundir-se com a notícia e vira agente dela. Ele emociona-se, torna-se herói enfrentando perigos e mostra-se íntimo dos entrevistados participando de almoços e festas. Ele passa a transmitir sensações e estava sempre “neste” lugar onde aconteceu o fato, mostrando “isto” ou “aquilo”. O uso do pronome demonstrativo era constante. Não é a câmera e sim o repórter quem direciona o olhar do telespectador. No entanto, ao produzir uma linguagem visual, a câmera não é menos lingüística que a máquina de escrever, mas o absoluto realismo da imagem é utopia.

A partir da década de 80, o apresentador resume-se à abertura e encerramento do programa, salvo raríssimas exceções, quando assumia a voz em *off* entre textos de repórteres

⁹² Disponível em: <www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/qtv230120022.htm>. Acesso em 16 dez. 2004.

diferentes. Ao contrário dos anos 70, cujo produto era de um único autor, na década seguinte o mesmo programa podia conter trechos de vários repórteres.

O tempo das sonoras diminui consideravelmente, não passa de 30 segundos. Conclui-se assim, que depois da abertura política, o povo falava menos. O telespectador ouvia mais a voz em *off* do repórter e do locutor. Porém, os entrevistados passaram a ser identificados em *off* antes de darem seus depoimentos. A primeira e a terceira pessoa misturam-se. A duração dos planos também é reduzida. Na década de 1980, não chegam a durar 2 minutos. Nas décadas seguintes, passam a ser contados em poucos segundos.

Sem os cineastas, o *Globo Repórter* dos anos 80 tornou-se mais objetivo. Descobrir ou revelar algo já não era mais fundamental. O importante era transmitir a notícia. O repórter pode até descobrir algo, mas apenas comunica à sociedade. Não há a intenção de desvendar uma realidade para o telespectador. O repórter diz tudo o que sabe para o público.

No início da década de 1980, o amadorismo do repórter em relação à linguagem audiovisual desmentia algumas informações. Em *Jacaré do Pantanal*, 1983, ele diz que vai entrar em uma área perigosíssima onde os visitantes não eram bem recebidos pelos coureiros, que matavam os jacarés para vender o couro do animal. O repórter, que está com a equipe em uma canoa, chama a atenção para um ponto de luz na ilha, pede silêncio e diz que os coureiros são perigosos. Enquanto faz suspense, há um plano em que se vê a canoa se aproximando da ilha, ou seja, a câmera já estava no meio dos homens perigosos. Dessa forma, a imagem do cinegrafista que já estava no local põe fim ao suspense proposto pelo repórter, que insiste no perigo que os espera.

Na televisão, a montagem deixa de ser narrativa e busca facilitar a compreensão do telespectador. Ela apenas reitera o significado do que está sendo mostrado. A imagem subordina-se à narração em *off*.

No entanto, a televisão ajudou a diminuir a resistência do público em relação ao documentário e deu credibilidade ao gênero. Os documentaristas que faziam filmes de 16 mm na televisão apresentaram, depois da abertura política, longas-metragens em 35 mm no cinema e tiveram seus trabalhos reconhecidos. Eduardo Coutinho, por exemplo, terminou *Cabra marcado para morrer*, competindo com filmes de ficção em 35 mm no Festival do Rio de Janeiro, e ganhou o prêmio de melhor filme. No ano seguinte, João Batista de Andrade ganhou o prêmio especial do júri com *Céu Aberto*, em 1985, 35 mm, documentando a morte de Tancredo Neves e a trajetória da abertura política no Brasil. Ele ainda foi vencedor do Prêmio OCIC Internacional de melhor filme. Trata-se de dois cineastas que saíram do *Globo Repórter* e entraram para a elite do cinema. Conclui-se, dessa forma, que o gênero documental ganha prestígio a partir da televisão. Mas, ao longo da história, o *Globo Repórter* passa a ter uma linguagem puramente jornalística de informação.

Ao contrário da reportagem, no documentário, nada é vendido como pronto. Não se vendem idéias nem concepções para as pessoas. Revelam-se subsídios sonoros e imagéticos para que as pessoas construam significado para o que os cineastas estão mostrando. O compromisso do documentário é fazer o expectador ter uma visão crítica sobre o assunto apresentado. Já o trabalho do repórter, como o próprio nome diz, é reportar, ou seja, dizer tudo o que sabe para as pessoas. Não há mais o compromisso de desvendar uma realidade para o telespectador.

Mas a busca pela reflexão não é característica exclusiva do documentário. Uma reportagem pode ser informativa, interpretativa ou opinativa e, dependendo da forma como é apresentada, pode provocar a reflexão sobre o assunto sem se descaracterizar como gênero jornalístico. O mesmo se dá com a voz em *off*, que não é exclusividade da reportagem. Pode-se fazer um documentário somente com esse recurso. O premiado documentário *Ilhas da Flores*, de Jorge Furtado, é um exemplo. Portanto não é o poder de reflexão e a voz em *off*

que diferenciam os gêneros. A presença imagética do autor também não é característica exclusiva do repórter, como pode ser verificado, ainda nos anos 70, em *Frutos da insegurança*.

A base do documentário e da reportagem é que ambos têm compromisso com a verdade. No entanto, o primeiro pode lançar mão da ficção, como em *Caso Norte e Ilha das Flores*. A reportagem, no entanto, jamais pode se valer desse recurso. Ao contrário do documentário, esse recurso compromete a sua credibilidade. O máximo que lhe é permitido é a reconstituição dos fatos seja por meio de arte⁹³ ou atores.

No entanto, pode-se afirmar que as características do documentário clássico predominam nos programas de jornalismo da televisão brasileira. A regra de se partir do particular para o geral é bastante praticada. Assim, os entrevistados tornam-se tipos sociológicos quando suas histórias particulares representam uma classe ou um grupo. Na edição, eles sempre complementam a informação, atestando o que o repórter diz.

A principal diferença entre esses dois gêneros está na narrativa. O Jornalismo é objetivo e o documentário não tem essa obrigação. O jornalista deve seguir um ponto de vista editorial, e o cineasta não. Ele pode obedecer ao seu próprio ponto de vista ao realizar um documentário. Descobrir o mundo por meio de uma observação é uma aventura que se torna melhor quando essa descoberta é exibida por um documentário.

Os elementos constituintes da reportagem são: voz em *off*, passagem e sonora, não necessariamente nessa ordem. Como gênero cinematográfico, a ditadura do tempo não é imposta ao filme documental. A duração da obra depende exclusivamente do autor. Por isso, planos e sonoras podem ser longos. Já a reportagem, por estar inserida na grade de

⁹³ Desenho ou computação gráfica.

programação de uma emissora, deve respeitar o tempo a ela destinado. Daí os planos, sonoras, passagens e voz em *off* sofrerem limitações.

O cinema tem a exclusividade da atenção do espectador a seu favor. Por isso, pode abusar do tempo e da significação. Ao contrário da sétima arte, a televisão concorre com o dia-a-dia do espectador precisando ser atrativa o tempo todo para que sua atenção não seja desviada. Parte-se do princípio de que o telespectador não tem disponibilidade para relacionar fatos, estabelecer analogias e definir conclusões para cada assunto apresentado. Por isso, a reportagem deve ser objetiva.

Mas assim como o documentário, a reportagem televisiva também seguiu a forma narrativa aristotélica de apresentação-conflito-desenlace, cujo início é a apresentação do assunto, seguida da discussão do problema e posterior encerramento do assunto tratado. Atualmente, essa prática é feita em cada bloco do programa. O *Globo Repórter* já não é mais produzido por um único jornalista, como nos anos 80. Na maioria dos programas, cada bloco é realizado por um repórter que apresenta o assunto, aponta o problema da discussão sobre o tema e encerra a questão. Essa fórmula também se tornou referência nos telejornais da emissora. Todas as reportagens são elaboradas como histórias, com início, meio e fim. No entanto, jornalismo não é arte. É um negócio. Ao contrário, o documentário pode ser uma arte. O primeiro só existe se alguém lê ou vê a matéria, ou seja, se sua função de comunicação social é estabelecida. Já o documentário existe por si só, mesmo que ninguém o assista.

Atualmente, os filmes documentais ganham espaço exclusivo na televisão por meio dos canais a cabo. Tevê e cinema passaram a servir de arquivo um para o outro. As duas

narrativas se dialogam. Um exemplo recente é *Ônibus 174*⁹⁴, de 2002. O diretor José Padilha usa gravações das emissoras que transmitiram, ao vivo, o seqüestro de um ônibus na Zona Sul do Rio de Janeiro, em 12 de junho de 2000. A ocorrência policial mostrada pela tevê intercala-se com a história de vida do seqüestrador, filmada pelo diretor, questionando o que leva um homem e um país serem tão violentos. O filme resgata o mesmo questionamento social proposto em *Caso Norte*.

No Brasil, o mercado do filme documental é promissor, apesar do domínio dos filmes americanos. As novas tecnologias facilitam o registro da imagem e barateiam o custo de produção. É a informação novamente tornando-se mais veloz e, desta vez, mais acessível a qualquer pessoa que obtenha uma câmera digital.

Com a HDTV (tevê de alta definição), o documentário brasileiro pode recuperar o espaço perdido na década de 1980 e disputar audiência com outros programas. A Rede Globo, através da *Globo.com*, já oferece o conteúdo da emissora para o usuário a qualquer hora, mas a resolução ainda é baixa. A previsão é solucionar o problema até o ano de 2014, segundo o diretor de engenharia da Rede Globo, Fernando Bittencourt⁹⁵.

A tevê brasileira está iniciando a era *tapeless*: captação de som e imagem sem o uso de fitas. No Rio de Janeiro, a exibição da Rede Globo já é digital. O próximo passo é estender essa tecnologia às outras emissoras. Enquanto isso, o Brasil caminha em direção ao SBTVD, Sistema Brasileiro de TV Digital. Resta saber, portanto, se as próximas mudanças serão capazes de influenciar os gêneros narrativos já existentes ou propor a criação de novas formas para se contar histórias por meio de sons e imagens em movimento.

⁹⁴ *Ônibus 174* recebeu quatro indicações ao Grande Prêmio Cinema Brasil nas seguintes categorias: melhor documentário, melhor roteiro original, melhor montagem e melhor som. Ganhou o prêmio de Melhor Filme-Documentário, no Festival do Rio BR 2002, e o Prêmio Adoro Cinema 2002 de melhor documentário.

⁹⁵ Palestra na Rede Globo Minas, em 14 de dezembro de 2004.

REFERÊNCIAS

1. ALMEIDA, Manuel Faria de. *Cinema e Televisão: princípios básicos*. [s.l.]: TV Guia Editora, 1990.
2. ANDRADE, João Batista. *O povo fala: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira*. São Paulo: Senac, 2002.
3. _____. São Paulo, 18 out. 2004. 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Ana Cláudia Resende.
4. ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
5. BAZIN, André. *Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
6. BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
7. _____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
8. _____.; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988.
9. _____.; _____. _____. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
10. _____. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
11. Antônio Brasil. Crônica de uma morte anunciada. *Observatório da Imprensa*, n. 156, 23 jan. 2002. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/qtv230120022.htm>>. Acesso em: 16 dez. 2004.
12. BUCCI, Eugênio. *Brasil em tempo de TV*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.
13. _____. *Sobre ética e imprensa*: São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
14. CAETANO, Maria do Rosário. *Alguma solidão em muitas histórias: a trajetória de um cineasta brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004. (Coleção Aplauso Cinema Brasil)
15. CATANI, Afrânio Mendes. A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1990. p. 189-297.

16. CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1953.
17. CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Diretores brasileiros*: João Batista de Andrade. [s.l.]: Centro Cultural Banco do Brasil, [s.d.].
18. COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
19. COUTINHO, Eduardo. Rio de Janeiro, 9 out. 2004. 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Ana Cláudia Resende.
20. DOANNE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 455-475.
21. ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
22. FRANÇA, Júnia Lessa *et alii*. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004 (Coleção Aprender).
23. GALVÃO, Maria Rita Eliezer; BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica*: as idéias do “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro. São Paulo: Brasiliense, 1993.
24. GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
25. GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
26. _____. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
27. GRAMMONT, Júlio de. *Memória*: os sobreviventes de 1978. 30 abr. 1998. Disponível em <<http://www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article.php?storyid=2505>>. Acesso em 9 fev. 2007.
28. KIDDO, Creedance. *Rock e heavy metal*. São Luiz. Disponível em: <<http://whiplash.net/especiallist.mv?rec=213>>. Acesso em: 16 jul. 2005.
29. LIMA, Fernando Barbosa; PRIOLLI, Gabriel; MACHADO, Arlindo. *Televisão e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
30. LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
31. MACHADO, Arlindo. *Eisenstein, geometria do êxtase*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
32. MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

33. METZ, Christian. *A significação do cinema*. São Paulo: Edusp, 1972.
34. MIRANDA, Newton Luiz de. História. In: VVAA. *Ensino médio: 3º ano*. Belo Horizonte: PQS, [s.d.]. (Coleção Passaporte, v. 4).
35. MORAES, Malú (coord.). *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Embrafilme, 1986 (Coleção Textos de Cinema, 1).
36. MOURA, Roberto. A Bela Época: primórdios 1912; Cinema carioca 1912-1930. In: RAMOS, Fernão. In: História do Cinema Brasileiro. São Paulo: Art, 1990. p. 9-62.
37. NAFTALI, Timothy (ed.). *The presidential recordings: John F. Kennedy*. Apud HAAG, Carlos. Todos os homens do presidente. *Valor*, São Paulo, 19 out. 2001. p. 12.
38. NOVAES, Washington. *A quem pertence a informação?* Petrópolis: Vozes, 1996.
39. OLIVEIRA SOBRINHO, José Bonifácio de. *50 anos de TV no Brasil*. São Paulo: Globo, 2000.
40. PATERNOSTRO, Vera Íris. *O texto na TV: manual de telejornalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
41. PIGNATARI, Décio. *Signagem da televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
42. PONTES, Ipojuca. *Cinema cativo*. São Paulo: EMW Editores, 1987.
43. PRIOLLI, Gabriel. A tela pequena no Brasil grande: anos 50: o patrocinador faz o show. In: LIMA, Fernando Barbosa; PRIOLLI, Gabriel; MACHADO, Arlindo. *Televisão e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
44. RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de comunicação*. São Paulo: Ática, 1987.
45. RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1990.
46. REDE GLOBO DE TELEVISÃO. *Globo Repórter*. Rio de Janeiro. Disponível em: <www.redeglobo.com.br/globoreporter>. Acesso em: 16 jul. 2004.
47. ROCHA, Glauber. Revisão crítica do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
48. RODRIGUES, Alan. A segunda morte de Castello Branco. *Isto é*, São Paulo, n. 1938, p. 50, 13 dez. 2006 (edição especial).

49. SQUIRRA, Sebastião. *Aprender telejornalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
50. VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1987.
51. VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1990. p. 129-187.
52. VIZEU, Carlos Alberto. Da caverna à internet. In: OLIVEIRA SOBRINHO, José Bonifácio de. *50 anos de TV no Brasil*. São Paulo: Globo, 2000. p. 12-17.
53. WAGNER, Fernando. *La Televisión*. Barcelona: Editorial Labor, 1972.
54. XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
55. _____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
56. _____.; BERNARDET, Jean-claude; PEREIRA, Miguel. *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
57. _____. *Sertão mar*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VIDEOGRAFIA

1. ILHA DAS FLORES. Brasil, 1989, 35 mm, cor; direção: Jorge Furtado; produção: Mônica Schmiedt, Giba Assis Brasil, Nôra Gulart; elenco: Ciça Reckziegel; fotografia: Roberto Henkin, Sérgio Amon; roteiro: Jorge Furtado; edição: Giba Assis Brasil; direção de arte: Fiapo Barth; trilha original: Geraldo Flach; narração: Paulo José. Duração: 13 minutos.
2. LIBERDADE de imprensa. São Paulo, 1967, 16 mm, P&B; realização/roteiro: João Batista de Andrade; fotografia: Armando Barreto, José Medeiros; montagem: Francisco Ramalho Júnior (ou Jovita Pereira como diz o livro do Centro Cultural BB?); som: Sidnei Paiva Lopes, José Antônio; depoimentos: Celso Monteiro da Silva, Carlos Lacerda, João Calmon, Genival Rabelo e Marcus Pereira; produção: Grêmio da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Duração: 52 minutos.
3. ÔNIBUS 174. Brasil, 2002, cor; distribuição: Riofilme; direção: José Padilha; produção: José Padilha e Marcos Prado; fotografia: César Moraes e Marcelo Guru; edição: Felipe Lacerda. Duração: 133 minutos.

PROGRAMA GLOBO REPÓRTER

Década de 1970

4. A AGONIA da natureza. Globo Repórter. Texto e edição: Renato Tapajós; Georges Bourdoka. Montagem: Ladislau Cardoso; José Carone Júnior. Som: Paulo Rigoli; Nelson

- Bello. Imagens: Dilson Julião (Pantanal); Jorge dos Santos (Amazonas); Luís Manse (São Paulo). Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 13 nov. 1979. 1 fita de vídeo (40 min.), VHS, son., color.
5. AGRICULTURA, a grande revolução. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 23 set. 1973. 1 fita de vídeo (39 min.), VHS, son., color.
 6. ALCOOLISMO. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 2 mai. 1978. 1 fita de vídeo (37 min.), VHS, son., color.
 7. ALMA das plantas. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 10 jul. 1974. 1 fita de vídeo (16 min.), VHS, son., color.
 8. ANOS inocentes. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 10 jun. 1978. 1 fita de vídeo (29 min.), VHS, son., p&b.
 9. ASCENSÃO e queda do III Reich. Globo Repórter. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, set. 1973. 1 fita de vídeo (49 min.), VHS, son., p&b.
 10. ASSASSINOS do mar. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 25 abr. 1978. 1 fita de vídeo (36 min.), VHS, son., color.
 11. ASTOR Piazzola. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, out. 1973. 1 fita de vídeo (55 min.), VHS, son., color.
 12. ATENÇÃO, perigo! Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 7 mar. 1978. 1 fita de vídeo (34 min.), VHS, son., color.
 13. AURORA do homem - episódio 1. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, [s. d.]. 1 fita de vídeo (33 min.), VHS, son., color.
 14. BALEIA, cobra e dragão. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 23 out. 1979. 1 fita de vídeo (55 min.), VHS, son., color.
 15. A BATALHA do repolho. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 19 jun. 1979. 1 fita de vídeo (38 min.), VHS, son., color.
 16. CAMINHOS do massacre. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 14 set. 1976. 1 fita de vídeo (38 min.), VHS, son., color.
 17. CASO Norte. Roteiro e direção: João Batista de Andrade. Assistente de direção: Alain Fresnot. Fotografia e câmera: Jorge Santos. Montagem: Reinaldo Volpato. Som:

- Clodomiro Bacellar. Elenco: Bentinho; Amélia; Manfredo Bahia; Eduardo Sá; França Antunes. São Paulo: Central Globo de Jornalismo, 1977. 1 fita de vídeo (38 min.), 16 mm, son., color.
18. CATÁSTROFE. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 28 mar. 1978. 1 fita de vídeo (37 min.), VHS, son., color.
 19. CHOQUE do futuro. Globo Repórter. Versão original (Future shock). Produção e direção: Alex Grasshoff. Metromedia Producers Corporation. Baseado no livro de Alvin Toffler. Host: Orson Welles. Produção executiva: Charles Fries. Teleplay: Ken Rosen. Versão brasileira: Tecnisson, Rio de Janeiro. Voz de Orson Welles: Luiz Motta. Coordenação: Vladimir Godoy. Direção de criação: Luiz Lobo. Direção geral: Paulo Gil Soares. Diretor responsável: Arnando Nogueira. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 20 nov. 1973. 1 fita de vídeo (52 min.), VHS, son., color.
 20. CONSTRUÇÃO da esperança. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 5 abr. 1977. 1 fita de vídeo (39 min.), VHS, son., color.
 21. Coração II. Globo Repórter. Direção e roteiro: Goulart de Andrade. Narração: Sérgio Chapelin. Edição: Milton Bolinha; Laércio Silva. Pesquisa e texto: Goulart de Andrade; Narciso Kalili. Criação e supervisão: Carlos Augusto de Oliveira. Produtora: Blimp Film. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 10 fev. 1978. 1 fita de vídeo (39 min.), VHS, son., color.
 22. CRISE na medicina. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 10 set. 1978. 1 fita de vídeo (32 min.), VHS, son., color.
 23. CRISE no amor. Globo Repórter. Direção: Goulart de Andrade. Narração: Sérgio Chapelin. Texto: Antônio de Paula. Pesquisa: Carlos Alberto R. Salles. Fotografia: Walter Carvalho; José Francisco. Montagem: Helder Titto. Produtora: Blimp Film. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 22 jun. 1976. 1 fita de vídeo (36 min.), VHS, son., color.
 24. CURANDEIROS, magia ou mistificação. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 24 ago. 1976. 1 fita de vídeo (36 min.), VHS, son., p&b.

25. DESAFIO do sexo. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 26 jun. 1979. 1 fita de vídeo (40 min.), VHS, son., color.
26. OS DESERDADOS. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 11 nov. 1977. 1 fita de vídeo (38 min.), VHS, son., color.
27. DEUSES do mar. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 8 nov. 1977. 1 fita de vídeo (40 min.), VHS, son., color.
28. O DIREITO de reclamar. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 13 fev. 1979. 1 fita de vídeo (41 min.), VHS, son., color.
29. DITADURA da balança. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 11 jul. 1978. 1 fita de vídeo (37 min.), VHS, son., color.
30. A DITADURA genética. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 30 ago. 1977. 1 fita de vídeo (38 min.), VHS, son., color.
31. ENCONTRO com a História. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 20 jan. 1976. 1 fita de vídeo (39 min.), VHS, son., color.
32. A ENCRUZILHADA do homem. Globo Repórter. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 18 ago. 1975. 1 fita de vídeo (38 min.), VHS, son., color.
33. O ENIGMA do espaço. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 16 mai. 1976. 1 fita de vídeo (36 min.), VHS, son., color.
34. A ERA do homem. Globo Repórter. Produção, roteiro e direção: Marshall Flaum. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 12 fev. 1974. 1 fita de vídeo (49 min.), VHS, son., color.
35. A ESPERA do milagre. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 21 nov. 1978. 1 fita de vídeo (38 min.), VHS, son., color.
36. AS ESTRELAS não morrem jamais. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 28 dez. 1976. 1 fita de vídeo (36 min.), VHS, son., color.
37. EXPLOSÃO das comunicações. Globo Repórter. Narração: Osvaldo Calfat. Direção: Gervásio Garcia Tirotti. Dublagem: TV 2 Cultura. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, set. 1974. 1 fita de vídeo (25 min.), VHS, son., p&b.

38. EXPLOÇÃO silenciosa. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 23 mar. 1976. 1 fita de vídeo (32 min.), VHS, son., color.
39. FASCINANTE mundo do circo. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 12 out. 1976. 1 fita de vídeo (39 min.), VHS, son., color.
40. FORÇA invisível. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 3 set. 1979. 1 fita de vídeo (42 min.), VHS, son., color.
41. FORÇA vital. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 11 set. 1979. 1 fita de vídeo (37 min.), VHS, son., color.
42. FRUTOS da insegurança. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 5 jun. 1979. 1 fita de vídeo (40 min.), VHS, son., color.
43. O GRANDE pescador. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 16 ago. 1977. 1 fita de vídeo (38 min.), VHS, son., color.
44. GRANDES tragédias. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 29 ago. 1978. 1 fita de vídeo (40 min.), VHS, son., color.
45. GUERRA final (1ª e 2ª partes). Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 30 mai. 1978. 1 fita de vídeo (64 min.), VHS, son., color.
46. GUERRA para acabar com todas as guerras. Globo Repórter. Distribuição: Twentieth Century Fox Film Corporation. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 20 jan. 1975. 1 fita de vídeo (45 min.), VHS, son., p&b.
47. HOMEM anfíbio. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 5 jul. 1977. 1 fita de vídeo (37 min.), VHS, son., color.
48. O HOMEM e a Magia. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 26 ago. 1975. 1 fita de vídeo (38 min.), VHS, son., color.
49. O HOMEM e o macaco. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 24 fev. 1979. 1 fita de vídeo (47 min.), VHS, son., color.
50. HOMEM primitivo I. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 21 out. 1974. 1 fita de vídeo (34 min.), VHS, son., color.

51. ÍDOLO rebelde. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 20 jun. 1978. 1 fita de vídeo (39 min.), VHS, son., color.
52. INCRÍVEIS anos 50. Globo Repórter. Direção e texto: Antônio de Pádua. Narração: Sérgio Chapelin. Produtora: Blimp Film. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 30 set. 1975. 1 fita de vídeo (40 min.), VHS, son., color.
53. ÍNDIOS kanelas. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 4 mar. 1975. 1 fita de vídeo (33 min.), VHS, son., color.
54. INFÂNCIA, anos encantados. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 23 set. 1974. 1 fita de vídeo (35 min.), VHS, son., color.
55. KREEN Akarore. Globo Repórter. Narração: Francisco Cuoco. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 23 out. 1973. 1 fita de vídeo (50 min.), VHS, son., p&b.
56. LAZER. Globo Repórter. Texto: Luiz Lobo. Narração: Cid Moreira. Imagens: Mário Ferreira. Som direto: Manuel Guilherme. Montagem: Jayme Justo. Coordenação: Benedito Medeiros. Direção: Jotair Assad. Direção de criação: Luiz Lobo. Direção geral: Paulo Gil Soares. Diretor geral: Armando Nogueira. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 8 mai. 1974. 1 fita de vídeo (23 min.), VHS, son., p&b.
57. LEONARDO da Vinci. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 15 abr. 1975. 1 fita de vídeo (40 min.), VHS, son., color.
58. MARAVILHOSA máquina humana. Globo Repórter. Produção: The National Geographic Society and Wolper Productions. Narração: E. G. Marshall. Narração da versão brasileira: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 23 dez. 1975. 1 fita de vídeo (46 min.), VHS, son., color.
59. MISTÉRIOS da Parapsicologia. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 9 fev. 1975. 1 fita de vídeo (37 min.), VHS, son., color.
60. OS MISTÉRIOS dos maias. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 23 ago. 1978. 1 fita de vídeo (35 min.), VHS, son., color.
61. MISTERIOSO mal de Neves. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 5 dez. 1978. 1 fita de vídeo (42 min.), VHS, son., color.

62. MUNDO em guerra – 1º cap. Globo Repórter. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 4 abr. 1975. 1 fita de vídeo (43 min.), VHS, son., color.
63. NASCER sem medo. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 3 abr. 1979. 1 fita de vídeo (40 min.), VHS, son., color.
64. UMA NOITE com Fred Astaire. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 24 mai. 1977. 1 fita de vídeo (40 min.), VHS, son., color.
65. UMA NOITE com Gene Kelly. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 21 jun. 1977. 1 fita de vídeo (35 min.), VHS, son., color.
66. NOSSO CLIMA está mudando? Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 13 mar. 1979. 1 fita de vídeo (41 min.), VHS, son., color.
67. PAPA da redenção. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 20 mar. 1979. 1 fita de vídeo (37 min.), VHS, son., color.
68. PATROA X empregada. Globo Repórter. Direção e roteiro: Alberto Salvá. Fotografia: José Francisco. Edição: Alberto Salvá; Helder Titto. Produção executiva: Quindó. Coordenação: Goulart de Andrade. Criação e supervisão: Carlos Augusto de Oliveira. Produtora: Blimp Film. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 14 dez. 1976. 1 fita de vídeo (40 min.), VHS, son., color.
69. PICASSO. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, mai. 1973. 1 fita de vídeo (46 min.), VHS, son., color.
70. PLANETA água. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 7 jun. 1977. 1 fita de vídeo (37 min.), VHS, son., color.
71. POLUIÇÃO do ar. Globo Repórter. Direção: Walter Lima Jr. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, dez. 1973. 1 fita de vídeo (20 min.), VHS, son., p&b.
72. POLUIÇÃO sonora. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, out. 1973. 1 fita de vídeo (18 min.), VHS, son., p&b.

73. POLUIÇÃO em São Paulo. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 22 jul. 1975. 1 fita de vídeo (31 min.), VHS, son., color.
74. POR QUE cantam os pássaros? Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 26 out. 1976. 1 fita de vídeo (32 min.), VHS, son., color.
75. QUÍMICA do amor I. Globo Repórter. Narração e apresentação: Sérgio Chapelin. Montagem: Wilson Bruno (chefe); Mário Murakami; Valdir Barreto; Luís A. Bendia. Som: Antônio Gomes; Oswaldo Barbosa; Jair Duarte; Antônio Silva; Nelson Bello-SP. Núcleo de fotografia: Dib Lufti (diretor); Carlos Cardoso; Amâncio L. Ronqui; Ruy A. Dias; Luís Manse-SP; Jorge Santos-SP. Coordenação de filmagem: Ezequiel Santos; Heloísa de Campos - SP; Assistentes: Waldenir Martins; Leunice de Freitas-SP. Produção de jornalismo: José Cordeiro. Chefia de redação: Washington Novaes. Direção geral: Paulo Gil Soares. Diretor responsável: Armando Nogueira. Ficha técnica 2: Produção: Thomas W. Moore. Música: Teo Marcero. Fotografia: Robert Elfstrom; Paul Goldsmith; Don Lenzer; John Marlow. Direção: Alfred R. Kelman. Versão brasileira e texto: Washington Novaes. Edição: Mário Pajés. Ficha técnica 3: Mixagem: Alberto Elias. Sonoplastia: Sérgio Cuíca. Assistente de estúdio: Célio do Carmo. Assistente de produção: André Mergulies. Edição de VT: Ricardo R. Fernandes. Corte: Mauro Miguez. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 15 mai. 1979. 1 fita de vídeo (45 min.), VHS, son., color.
76. RESPOSTA do universo. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 27 mar. 1979. 1 fita de vídeo (38 min.), VHS, son., color.
77. RETRATO de classe. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 13 dez. 1977. 1 fita de vídeo (39 min.), VHS, son., color.
78. SAL, azeite e veneno. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 16 mai. 1978. 1 fita de vídeo (37 min.), VHS, son., color.
79. SANTOS Dumont. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, jul. 1973. 1 fita de vídeo (11 min.), VHS, son., p&b.
80. SEGREDOS da vida. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 14 fev. 1978. 1 fita de vídeo (38 min.), VHS, son., color.

81. SENTIDO mágico da visão. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 25 set. 1979. 1 fita de vídeo (39 min.), VHS, son., color.
82. OS SOBREVIVENTES. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 28 nov. 1978. 1 fita de vídeo (33 min.), VHS, son., color.
83. SOM e fúria. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 25 jan. 1977. 1 fita de vídeo (35 min.), VHS, son., color.
84. SONHO de Ícaro. Globo Repórter. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 13 jul. 1976. 1 fita de vídeo (32 min.), VHS, son., color.
85. SOS do mar. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 23 mai. 1978. 1 fita de vídeo (38 min.), VHS, son., color.
86. STRESS, a doença do século. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 9 mar. 1976. 1 fita de vídeo (40 min.), VHS, son., color.
87. TABU original. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 6 out. 1975. 1 fita de vídeo (37 min.), VHS, son., color.
88. TAPECEIRAS da morte. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 31 mai. 1977. 1 fita de vídeo (39 min.), VHS, son., color.
89. TERRA violenta. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 8 jun. 1976. 1 fita de vídeo (35 min.), VHS, son., color.
90. TRÊS vidas. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 3 out. 1978. 1 fita de vídeo (38 min.), VHS, son., color.
91. UAUÁ. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 20 dez. 1977. 1 fita de vídeo (40 min.), VHS, son., color.
92. VENDE-SE um vestido de noiva. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 12 jun. 1979. 1 fita de vídeo (39 min.), VHS, son., color.
93. VIAGEM à idade da pedra. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 11 abr. 1978. 1 fita de vídeo (35 min.), VHS, son., color.
94. VIAGEM incrível. Globo Repórter. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 1973. 1 fita de vídeo (22 min.), VHS, son., color.

95. VILÕES da natureza. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 13 jul. 1976. 1 fita de vídeo (37 min.), VHS, son., color.
96. A VIOLÊNCIA do homem. Globo Repórter. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 10 fev. 1976. 1 fita de vídeo (37 min.), VHS, son., color.
97. VOLTA por cima. Globo Repórter. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 31 jan. 1978. 1 fita de vídeo (40 min.), VHS, son., color.
98. WILSINHO Galiléia. Globo Repórter. Direção e roteiro: João Batista de Andrade. Produção: Raiz. Fotografia: Adilson Ruiz. Montagem: Helter Titto. Som: Clodomiro Bacellar. . Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 1978. 1 fita de vídeo (82 min.), VHS, 16 mm, son., color.
99. YOGA: o caminho hindu. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 30 set. 1975. 1 fita de vídeo (37 min.), VHS, son., color.
100. WOUNDED Knee. Globo Repórter. Produção: Warner Bros. Narração: Sérgio Chapelin; Mário Lago. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, abr. 1973. 1 fita de vídeo (15 min.), VHS, son., p&b.

Década de 1980

101. ANTÁRTIDA. Globo Repórter. Reportagem: Solange Bastos. Imagens: Acyr Fillus. Técnico: Eronildo Hegdorne. Edição de imagens: Wilson Bruno. Edição: Mônica Labarthe. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 28 ago. 1986. 1 fita de vídeo (28 min.), VHS, son., color.
102. ANTÔNIO Gades. Globo Repórter. Reportagem: Pedro Bial. Imagens: Acyr Fillus. Equipe técnica: Roberto Ciano; Francisco de Assis; Carlos Cardoso. Produção: Ana Helena Gomes. Edição de imagens: Valdir Barreto. Direção: Fernando Gueiros.

- Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 15 abr. 1988. 1 fita de vídeo (8 min.), VHS, son., color.
103. ARGENTINA. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Carlos Nascimento. Imagens: José Luiz Merajo; Raul Boada. Assistente: Carlos Niz. Edição de imagens: Eduardo Orenstein. Produção: Naum Velyanovsky. Direção: Carlos Colonna. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 23 abr. 1987. 1 fita de vídeo (13 min.), VHS, son., color.
 104. ARGENTINA II. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Renato Machado. Imagens: Roberto Miranda. Áudio: Viviana Cejas. Produção: Naum Velyanovsky. Edição: Jorge Clayton. Direção: Jotair Assad. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 12 mai. 1989. 1 fita de vídeo (20 min.), VHS, son., color.
 105. ASSASSINATO em Viena. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Ernesto Paglia. Imagens: Luiz Demétrio. Áudio: Marcos Nascimento. Edição de imagens: Magnus Macedo. Produção: Jaime de Brito. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 14 abr. 1989. 1 fita de vídeo (6 min.), VHS, son., color.
 106. BEBIDAS e acidentes automobilísticos. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Anna Terra. Imagens: Acyr Fillus; Américo Figueroa. Equipe técnica: Antônio Fanzeres; Mário Amorim; Nivaldo Silva; Antônio Carlos Milla. Operador de áudio: Carlos Cardoso. Produção: Rosângela Azeredo. Finalização: Jorge Clayton. Edição de imagens: Alexandre Lellis; Wilson Bruno. Direção: Cláudio Savaget. Ficha técnica dos Estados Unidos: Reportagem: Lucas Mendes. Produção: David Presas; Daniel de Paula. Imagens: Orlando Moreira. Som: Carlos Magalhães. Edição: Fernando Baccarin. Ficha técnica Europa: Reportagem: Ernesto Paglia. Imagens: Paulo Pimentel. Produção: Bel Bicalho; Anne Bourieux. Som: Luiz Carlos Assis. Figuração: Christopher Stock. Edição: Magnus Macedo. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 10 mar. 1989. 1 fita de vídeo (45 min.), VHS, son., color.
 107. BRASILEIROS nas Arábias. Globo Repórter. Apresentação: Eliakim Araújo. Reportagem: Hermano Henning. Imagens: Luís Demétrio. Assistente de câmera: Cláudio Machado. Edição de imagens: Marci Barsi; Alexandre Lellis; Júlio Cezar Peral. Direção: Odair Redondo. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 24 jan. 1985. 1 fita de vídeo (42 min.), VHS, son., color.

108. BRIGITTE Bardot. Globo Repórter. Apresentação: Celso Freitas. Edição de imagens: Pablo Pessanha. Voz de Brigitte: Leda Nagle. Texto e edição: Ingo Ostrovsky. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 11 out. 1984. 1 fita de vídeo (17 min.), VHS, son., color.
109. BURLE Marx. Globo Repórter. Apresentação: Eliakim Araújo. Reportagem: Hermano Henning. Imagens: José Dantas; Sérgio Eyer. Equipe técnica: José Carlos Miranda; Waldemar Francisco da Silva. Edição de imagens: Jorge Clayton. Edição: Ingo Ostrovsky. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 30 ago. 1984. 1 fita de vídeo (10 min.), VHS, son., p&b.
110. CARLOS Gardel. Globo Repórter. Apresentação: Eliakim Araújo. Reportagem: Ronald de Carvalho. Imagens: Acyr Fillus. Equipe técnica: Waldemar F. da Silva; Raul Boada. Áudio: Alexandre Paranhos. Edição de imagens: Pablo Peçanha. Produção: Naum Velianovsky (Bueno Aires); Assimira Vlahou; Luciana Savaget; Vanda Viveiros de Castro. Direção: Silvia Sayão. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 27 jun. 1985. 1 fita de vídeo (22 min.), VHS, son., color.
111. CHERNOBYL. (Advertência). Globo Repórter. Produção: Ekran produtora, televisão soviética. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Sílio Boccanera. Imagens: Marco A. Gonçalves. Áudio: José S. dos Santos. Produção: Gonçalo Gomes. Edição de imagens: Susy Altman. Direção: Valdimir Osminin; Yelena Posdnyak. Edição de imagens: Alexandre Alencar. Edição: Ricardo Paranaguá. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 23 abr. 1987. 1 fita de vídeo (28 min.), VHS, son., color.
112. CHILE. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Renato Machado. Imagens: Raul Cuevas. Som: Jorge Baez. Produção: Naum Velyanovsky. Direção: Jotair Assad. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 7 out. 1988. 1 fita de vídeo (17 min.), VHS, son., color.
113. COCAÍNA. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Caco Barcellos. Imagens: Hugo Sá Peixoto; Sérgio Eyer. Equipe técnica: Mário Luís Amorim; Roberto R. Pereira. Áudio: Alexandre Paranhos. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 29 set. 1983. 1 fita de vídeo (26 min.), VHS, son., color.
114. COLÔMBIA I. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Caco Barcelos; Anna Terra. Imagens: Jairo Valencia. Equipe técnica: Francisco Castillos.

- Produção: Luiz Carlos Sol. Direção: Jotair Assad. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 25 abr. 1989. 1 fita de vídeo (14 min.), VHS, son., color.
115. COLÔMBIA II. Globo Repórter. Apresentação: Celso Freitas. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 2 jun. 1989. 1 fita de vídeo (14 min.), VHS, son., color.
 116. CONTRABANDO da soja. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Francisco José; Dulcinéia Novaes. Imagens: Eduardo Riecken. Equipe técnica: Domingos José de Lacerda. Áudio: Ricardo Cadila. Arte: Marcelo Monteiro. Edição de imagens: Jorge Clayton. Direção: Ernesto Rodrigues. Chefe de redação: Mônica Labarthe. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 7 abr. 1989. 1 fita de vídeo (8 min.), VHS, son., color.
 117. CONTRABANDO de café. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Carlos Dornelles. Imagens: Aloísio Araújo. Equipe técnica: Eglésio Montes; Roberto Mello Reis. Edição: Fernando Gueiros. Edição de imagens: Valdir Barreto. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 22 abr. 1989. 1 fita de vídeo (15 min.), VHS, son., color.
 118. CONTRABANDO de ouro. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem e texto: Domingos Meirelles. Diretor responsável: Armando Nogueira. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 5 mai. 1989. 1 fita de vídeo (38 min.), VHS, son., color.
 119. CHRISTINA Onassis. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Lucas Mendes; Renato Machado; Pedro Bial. Edição de imagens: Jorge Clayton. Edição: Jotair Assad. Arte: Luiz Pontes Nogueira; Júlio Harada. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 25 nov. 1988. 1 fita de vídeo (14 min.), VHS, son., color.
 120. O DIA seguinte. Globo Repórter. Apresentação: Eliakim Araújo. Reportagem: Sérgio Motta Melo. Edição final: Jotair Assad; Mauro Rychter; Mônica Labarthe; Otávio Escobar. Chefe de produção: Ingo Ostrovsky. Sonoplastia: Sérgio Seixas. Produção musical: Roger Henri. Direção de TV: Ricardo Meloni. Caracteres: Tobias Neto. Divisão de operações: Marcos Novaes; Henrique Olivier; Ezequiel Santos; Adamir Marum Jr. Coordenação geral: Robert Feith. Direção de telejornais-rede: Woile Guimarães. Direção executiva: Alice Maria. Diretor responsável: Armando Nogueira. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 24 nov. 1983. 1 fita de vídeo (21 min.), VHS, son., color.

121. DICK Farney. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Hermano Henning (RJ); Maurício Kubrusly (SP). Imagens: Marco Aurélio (RJ); Aloísio Araújo (SP); Carlos Magalhães (Nova Iorque). Áudio: Paulo Nogueira (Nova Iorque). Equipe técnica: João Batista da Silva (RJ); Alexandre Ferreira (RJ); Geraldo Costa (SP); Ruy Gonçalves (SP). Produção: Maria Helena Sobral; Ana Helena Gomes; Benito Medeiros. Edição de imagens: Wilson Bruno. Edição: Silvia Sayão; Jotair Assad. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 6 ago. 1987. 1 fita de vídeo (15 min.), VHS, son., color.
122. DUKAKIS. Globo Repórter. Apresentação: Celso Freitas. Reportagem: Lucas Mendes. Imagens: Orlando Moreira. Produção: David Presas. Roteiro e edição: Fernando Baccarin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 22 jul. 1988. 1 fita de vídeo (12 min.), VHS, son., color.
123. ERUPÇÃO de vulcão na Colômbia. Globo Repórter. Apresentação: Eliakim Araújo. Reportagem: Lucas Mendes; Paulo César de Araújo. Imagens: Orlando Moreira; Paulo Zero. Coordenação: Henrique Coutinho. Áudio: Antônio Marcos; Mustapha Barat. Produção: David Presas. Arte: Carlos Areal; Alexandre Arrabal. Edição de imagens: Pablo Pessanha; Wilson Bruno; Valdir Barreto; Alexandre Lellis; Jorge Clayton. Edição: Cláudio Savaget; Ingo Ostrovsky. Direção: Cláudio Savaget. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 21 nov. 1985. 1 fita de vídeo (36 min.), VHS, son., color.
124. ETIÓPIA. Globo Repórter. Apresentação: Eliakim Araújo. Reportagem: Fernando Silva Pinto. Imagens: Luiz Demétrio. Operador de áudio: Gonçalo Gomes. Edição de imagens: Marcy Barsi; Pablo Pessanha; Jorge Clayton. Produção: Chaim Litevsky. Edição: Fernando Silva Pinto; Ingo Ostrovsky. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 13 dez. 1984. 1 fita de vídeo (28 min.), VHS, son., color.
125. EVEREST-esquiando. Globo Repórter. Apresentação: Eliakim Araújo. Caracteres: Tobias Coelho Neto; Francisco Tambasco. Operação de áudio: Artur Jorge; Marcos Moura. Áudio: Nelson Oliveira Jr. Divisão de operações: Marcos Novaes; Henrique Olivier. Divisão telejornais-rede: Woile Guimarães. Diretora executiva: Alice Maria. Diretor responsável: Armando Nogueira. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 16 ago. 1984. 1 fita de vídeo (30 min.), VHS, son., color.
126. FLORA Purim. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Lucas Mendes. Imagens: Orlando Moreira. Áudio: Hélio Alvarez. Produção: Daniela Royes.

- Edição: Fernando Baccarin. Direção: Orlando Moreira. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 19 fev. 1987. 1 fita de vídeo (22 min.), VHS, son., color.
127. GAROTO seqüestrado. Globo Repórter. Apresentação: Eliakim Araújo. Produção: Universidade Católica de Goiás; Central Television, Inglaterra. Produtor executivo: Adrian Cowley. Imagens: Vicente Rios. Editor de imagens: Pablo Pessanha. Edição: Roberto Menezes. Reportagem: Hermano Henning. Imagens: José Augusto dos Santos. Equipe técnica: João Batista da Silva; Roberto Pereira. Roteiro: Álvaro Ramos. Editores de imagens: Valdir Barreto; Wilson Bruno. Edição final: Jotair Assad. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 12 jan. 1984. 1 fita de vídeo (21 min.), VHS, son., color.
 128. ILHA Trindade. Globo Repórter. Reportagem: Hermano Henning. Imagens: Amâncio Luiz Ronqui. Equipe técnica: Jorge Oliveira; Roberto Pereira. Edição de imagens: Wilson Bruno. Argumento: Cláudio Savaget. Direção: José Carlos Asbeg. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 1º nov. 1984. 1 fita de vídeo (18 min.), VHS, son., color.
 129. INVASÃO no paraíso. Globo Repórter. Apresentação: Eliakim Araújo. Reportagem: Lucas Mendes. Imagens: Paulo Zero. Produção: Jaime Brito. Áudio: Carlos Miranda. Edição de imagens: Paolo Quarenta. Coordenação internacional: Henrique Coutinho. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 3 nov. 1983. 1 fita de vídeo (9 min.), VHS, son., color.
 130. IRMÃOS Petrovitch. Globo Repórter. Apresentação: Eliakim Araújo. Reportagem: Lucas Mendes. Imagens: Paulo Zero. Produção: Kathleen White. Edição: Manuel Carvalho. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 28 nov. 1985. 1 fita de vídeo (8 min.), VHS, son., color.
 131. IVON Cury. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Hermano Henning. Imagens: Sérgio Eyer; José Ferreira Bahiense. Áudio: Ricardo Cadila; Alexandre Paranhos. Edição de imagens: Alexandre Lellis. Produção: Maria Helena Sobral. Direção: Cláudio Savaget. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 4 jun. 1987. 1 fita de vídeo (18 min.), VHS, son., color.
 132. JACK, o estripador: a identidade secreta de Jack, o estripador, um especial do Harmony Gold. Globo Repórter. Produtores: John Cosgrove; Terry Dun Meurer. Diretor: Louis Horwitz. Reconstituição: Mike Mathis. Imagens: William Meurer. Versão brasileira: Apresentação: Sérgio Chapelin. Edição: Jorge Pontual. Edição de imagens: Alexandre

- Lellis. Arte: Luís Pontes Nogueira; Odair Rosa Filho. Produção musical: Roger Henri. Sonorização: Rogério Vieites. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 11 nov. 1988. 1 fita de vídeo (37 min.), VHS, son., color.
133. JAPÃO: uma tribo eletrônica. Globo Repórter. Reportagem: Carlos Nascimento. Imagens: Aloísio Araújo. Roteiro: Ivo Cardozo. Equipe técnica: Takeshi Ogura; Nakano Morio; Masaharu Goto; Hiroshi Ueno. Edição de imagens: Valdir Barreto; Wilson Bruno. Operadores de edição: Sérgio Barros; Marco Barros. Finalização: Pablo Pessanha; Irlandino Silva. Edição: Jotair Assad. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 7 fev. 1985. 1 fita de vídeo (40 min.), VHS, son., color.
134. JOHN Houston. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Lucas Mendes. Imagens: Acyr Fillus; Aloísio Araújo. Equipe técnica: Sérgio Ferrari; Waltencyr Goulart; Rui Paulo Gonçalves; Milton da Cunha Filho; Luís Brandão; Carlos Pinto; João Batista da Silva; Alexandre Ferreira da Silva. Áudio: Ricardo Cadila. Edição de imagens: Alexandre Alencar. Produção: Maria Helena Sobral. Arte: Roberto Simões. Direção: Ricardo Paranaguá. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 3 set. 1987. 1 fita de vídeo (11 min.), VHS, son., color.
135. KENNEDY: 30 anos depois. Globo Repórter. Apresentação: Eliakim Araújo. Reportagem: Hélio Costa. Imagens: Orlando Moreira, Henderson Royes. Assistentes: José Sarmento, Dirceu Moraes. Produção: Regis Nestrovski; Bárbara Bennett. Efeitos de som: Orlando Moreira; Craig Reese. Edição de imagens: Manuel Carvalho; Paolo Quaranta; Wilson Bruno. Edição final: Otávio Escobar. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 24 nov. 1983. 1 fita de vídeo (18 min.), VHS, son., color.
136. KHOMEINY. Globo Repórter. Apresentação: Eliakim Araújo. Reportagem: Paulo Francis; Lucas Mendes; Fernando Silva Pinto. Edição de imagens: Pablo Pessanha. Edição: Margaret Cunha. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 2 fev. 1984. 1 fita de vídeo (10 min.), VHS, son., color.
137. MÁFIA da cocaína. Globo Repórter. Apresentação: Eliakim Araújo. Produção geral e texto: Aroldo Machado. Reportagem: Paulo César de Araújo; Isabella Assumpção; Ernesto Paglia; Pedro Bial; André Luís Azevedo; Carlos Dornelles; Francisco José; Glória Maria. Imagens: José Antônio Sarmento; Beto Andrade; Luís Carlos Cardamone; Fernando Calixto; José Dantas; Aloísio Araújo; Acyr Fillus; Sérgio Eyer. Equipe técnica: Waldemar Francisco da Silva; José Carlos Miranda; Henrique Dias; Walterencyr

- Goulart; Sérgio Ferrari; Adir dos Santos Canaz; Heronildo Hegdorne; Ricardo Cadila; Mustapha Barat. Edição de imagens: Wilson Bruno; Valdir Barreto; Jorge Clayton. Ilustrações: Valtinho. Arte: Delfin Fujiwara; L. Felipe Cavalleiro; Hélio Bueno. Produção: Assimina Vlahou; Hilda Mello. Edição: Ingo Ostrovsky. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 14 mar. 1985. 1 fita de vídeo (47 min.), VHS, son., color.
138. MAGDALENA Tagliaferro. Globo Repórter. Apresentação: Eliakim Araújo. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 1º ago. 1985. 1 fita de vídeo (10 min.), VHS, son., color.
139. MARILYN Monroe (*Remembering Marilyn*). Globo Repórter. Produção e direção: Andrew Solt (The last days of Marilyn Monroe). Produção: BBC-TV. Direção: Christopher Olgiati. Versão brasileira: Apresentação: Sérgio Chapelin. Edição e texto: Jorge Pontual. Edição de imagens: Valdir Barreto. Arte: Luiz Pontes Nogueira; Júlio Harada. Reportagem: Fernando Silva Pinto. Imagens: Paulo Zero. Som: Antônio Agripino. Produção: Maria Scarvalone. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 6 ago. 1986. 1 fita de vídeo (35 min.), VHS, son., color.
140. MARGARETH Thatcher. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Renato Machado. Imagens: Sérgio Gilz. Áudio: José Sérgio Santos. Edição: Susy Altman. Produção: Bel Bicalho. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 11 jun. 1987. 1 fita de vídeo (11 min.), VHS, son., color.
141. MASSACRE de Pequim. Globo Repórter. Apresentação: Celso Freitas. China: Reportagem: Antônio Augusto. Imagens: CBS, BBC, Vis News. Edição de imagens: Marcy Barsi; Valdir Barreto. Arte: Julio Harada; Odair P. Rosa Filho. Produção: Bel Bicalho; Junko Fujika. Direção: Jorge Pontual. Chineses no Brasil: Reportagem: Isabela Assumpção. Imagens: Douglas Pina. Equipe técnica: Albino S. de Moura; Francisco J. da Silva. Edição de imagens: Mauro Tertuliano. Edição: Kico Gemacl. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 9 jun. 1989. 1 fita de vídeo (33 min.), VHS, son., color.
142. MAUS tratos em crianças. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Sandra Passarinho. Imagens: Alízio de Araújo. Equipe técnica: Antonio Fanzeres; Francisco Assis. Edição de imagens: Alexandre Alencar. Arte: Walter da Silva Gomes. Direção: Silvia Sayão. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 7 out. 1988. 1 fita de vídeo (17 min.), VHS, son., color.

143. MICHEL Frank. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Ernesto Paglia/ Pedro Bial/ Leonel da Mata. Imagens: Marco Antônio Gonçalves. Áudio: Marco Nascimento. Produção: Bel Bicalho. Edição de imagens: José Sérgio. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 16 abr. 1987. 1 fita de vídeo (17 min.), VHS, son., color.
144. MOÇAMBIQUE. Globo Repórter. Apresentação: Celso Freitas. Produção: BBC – Londres. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 23 jul. 1987. 1 fita de vídeo (7 min.), VHS, son., color.
145. MORTE de Aiatolá. Globo Repórter. Apresentação: Celso Freitas. Reportagem: Carlos Dornelles. Imagens: Luís Demétrio Furquim. Áudio: Marco Nascimento. Edição de imagens: Susy Altman; Alexandre Alencar. Produção: Jaime Brito; Bel Bicalho. Edição: Teresa Cavalleiro. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 9 jun. 1989. 1 fita de vídeo (12 min.), VHS, son., color.
146. MORTE de Michel Frank. Globo Repórter. Apresentação: Celso Freitas. Reportagem: Sandra Passarinho; Leilane Neubarth; Sílvia Boccanera; Renato Machado. Imagens: Paulo Pimentel; Marco Aurélio; José Dantas. Edição de imagens: Marcy Barsi; Jorge Clayton; Alexandre Lellis; Valdir Barreto. Produção: Jaime Brito; Vanda Viveiros de Castro; Ana Helena Gomes; Maria Helena Sobral. Arte: Julio Harada. Desenhos: Valter da Silva Gomes. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 22 set. 1989. 1 fita de vídeo (44 min.), VHS, son., color.
147. MURO de Berlim. Globo Repórter. Apresentação: Celso Freitas. Reportagem: Sílvia Boccanera. Imagens: Paulo Pimentel. Áudio: Marcos Nascimento. Produção: Bel Bicalho. Edição de imagens: Magnus Macedo. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 17 nov. 1989. 1 fita de vídeo (16 min.), VHS, son., color.
148. NARCOTRÁFICO. Globo Repórter. Apresentação: Celso Freitas. Reportagem: Domingos Meirelles. Imagens: Jesus Cancho; Chistian Castillejo; César Cook; Daniel Saraiva. Som: Eduardo Yovera. Técnico: José Molino. Coordenação de produção: José Sotomayor. Arquivo: Hugo Martinez. Edição de imagens: Julio Alvarez; Carlos Alvarez.. Direção: Cláudio Savaget. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 13 out. 1989. 1 fita de vídeo (37 min.), VHS, son., color.
149. NEUREYE. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem, texto e direção: Teresa Cristina Rodrigues. Imagens: José Dantas, BBC (magia da dança). Equipe técnica: Edílson Gomes dos Santos; Eglésio Vianna Montes; João Batista da

- Silva. Áudio: Ricardo Cadila. Edição de imagens: Alexandre Alencar; Ronaldo Pernambuco; Wilson Bruno. Edição: Ricardo Paranaguá. Arte: Luiz Pontes Nogueira; Tobias Coelho Neto. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 3 jun. 1988. 1 fita de vídeo (8 min.), VHS, son., color.
150. NORMA Bengel. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Pedro Bial. Imagens: José Dantas; Aloísio Araújo. Equipe técnica: Roberto Ciano de Souza; Francisco Assis; Roberto Mello Reis; Eglédio Vianna Montes. Edição de imagens: Alexandre Lellis. Produção: Maria Helena Sobral. Arte: Luiz Pontes Nogueira; Tobias Coelho Neto. Direção: Silvia Sayão. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 13 mai. 1988. 1 fita de vídeo (18 min.), VHS, son., color.
151. NOVA Jerusalém. Globo Repórter. Reportagem: Francisco José. Imagens: Marco Aurélio; Fernando Travessoni. Áudio: Alexandre Paranhos. Equipe técnica: Roberto Pereira; Mário Amorim; Sérgio Ferrari; Reginaldo Vieira. Produção: Benito Medeiros. Direção: Jotair Assad. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 16 abr. 1987. 1 fita de vídeo (18 min.), VHS, son., color.
152. OLIMPÍADAS. Globo Repórter. Seul: Reportagem: Hedyl Valle Jr.; Luiz Fernando Lima; Isabela Scalabrini; Marcos Uchoa; Emanuel Mello Matos; Eduardo Riecken; Daniel Andrade; Cléber Schettini; Márcio Torres; Alexandre Marun; Sílvio Cezar; João Ramalho; Américo Yamakushi; Paulo Pedrella; José Rubens Cagnin. Nova Iorque: Lucas Mendes; Antônio Augusto; Orlando Moreira; Cindy Brengel; Fernando Baccarin; Carlos A. Magalhães; Nathan Dudley; Carlos Aparício; Margareth da Matta; Paulo Nogueira. Rio: Jorge Pontual; Mônica Labarthe; Teresa Cavalleiro; Fernando Waisberg; Sidney Daguana; Cláudio Savaget; Wilson Bruno; Alexandre Alencar; Alexandre Lellis; Jorge Clayton; Vanda V. de Castro; Maria Helena Sobral; Benito Medeiros; José Dantas; Ezequiel G. dos Santos; Teresa Maia; Iraldino Silva; Ivan de Menezes Gaspar; José Ribamar Silva; José Luiz Vieira; Mário Branco Ghizi; Otoniel Nascimento; Paulo R. Novello; Carlos Ignácio; Jadir Dewnadary; José Carrascoso; Ignácio Vidal; Rogério Vieites; Roger Henri; Delfim Fujiwara e equipe. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 1988. 1 fita de vídeo (20 min.), VHS, son., color.
153. PATAGÔNIA. Globo Repórter. Apresentação: Celso Freitas. Reportagem e texto: Ilze Scamparini. Imagens: José Dantas. Operador de VT: Luiz Roberto Brandão. Produção: Naum Velyanovsky. Edição de imagens: Wilson Bruno; Jorge Clayton. Edição: Jotair

- Assad. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 8 dez. 1989. 1 fita de vídeo (43 min.), VHS, son., color.
154. PERESTROIKA. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Paulo Henrique Amorim. Imagens: Luís Demétrio. Arte: Luís Nogueira. Edição de imagens: Valdir Barreto. Direção: Mônica Labarthe. Equipe TV soviética: Áudio: Stras Dudin. Iluminação: Slavanikitinb. Tradução: Iuri Martirossov. Produção: Nazim Orudjev. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 14 out. 1988. 1 fita de vídeo (45 min.), VHS, son., color.
 155. UM PERFIL de Nancy Reagan. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Paulo César de Araújo. Imagens: Paulo Zero. Áudio: Antônio Marques. Edição: Fernando Baccarin. Produção: Daniela Royes. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 12 mar. 1987. 1 fita de vídeo (9 min.), VHS, son., color.
 156. PILOTOS desaparecidos. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Francisco José. Imagens: José Dantas; Jair Alberto; Vantuir Oliveira; Joaquim Ribeiro. Áudio: José Teixeira; Carlos Cardoso. Equipe técnica: Josafá Alegre; Sérgio Ferrari; Manoel Aires. Finalização: Jorge Clayton. Edição de imagens: Alexandre Lellis. Edição: Beto Ruschel. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 13 jan. 1989. 1 fita de vídeo (36 min.), VHS, son., color.
 157. PÓLO Norte. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Renato Machado. Imagens: Expedição Icewalk; Marco Aurélio. Equipe técnica: Roberto Brandão; Roberto Freitas. Edição de imagens: Valdir Barreto. Produção: Maria Helena Sobral. Direção: Kico Gemael. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 19 mai. 1989. 1 fita de vídeo (15 min.), VHS, son., color.
 158. PRÊMIO Nobel. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Paulo César de Araújo. Imagens: Mustapha Barat. Áudio: Paulo Nogueira. Produção: Régis Nestrovski. Edição: Manuel Carvalho. Coordenação internacional: Maria Christina Pinheiro. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 15 out. 1986. 1 fita de vídeo (11 min.), VHS, son., color.
 159. REAGAN X Irã. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Fernando Silva Pinto. Imagens: Paulo Zero. Produção: Kathleen Wshite. Áudio: Antonio Marques. Arte: Luís Felipe Cavalleiro. Edição de imagens: Geraldo Baptista.

- Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 3 dez. 1986. 1 fita de vídeo (8 min.), VHS, son., color.
160. RITA Hayworth. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Lucas Mendes. Imagens: Orlando Moreira; Henderson Hoyes; Paulo Zero. Áudio: Hélio Alvarez. Edição: Fernando Baccarin. Produção: David Presas; Cindy Brengel; Daniela Hoyes; Katleen White. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 21 mai. 1987. 1 fita de vídeo (8 min.), VHS, son., color.
 161. ROUBO de automóveis. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Hermano Henning. Produção: Aroldo Machado. Imagem: Marco Aurélio; Aluísio Araújo. Equipe técnica: Eronildo Hegdorn; Francisco Oliveira. Áudio: Alexandre Paranhos. Edição de imagens: Júlio César Peral. Direção: Carlos Colonna. Diretor responsável: Armando Nogueira. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 24 set. 1986. 1 fita de vídeo (37 min.), VHS, son., color.
 162. ROUBO de caminhões. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Domingos Meirelles. Imagens: Aloísio Araújo; José Dantas. Produção: Wanderley Moreira. Equipe técnica: Francisco Assis; Roberto Ciancio. Áudio: José Teixeira Vicente. Edição de imagens: Alexandre Alencar; Wilson Bruno. Caracteres: Mario Ghizi. Arte: Luiz Pontes Nogueira; Tobias Coelho Neto. Edição: Beto Ruschel. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 9 set. 1988. 1 fita de vídeo (39 min.), VHS, son., color.
 163. ROUBO de carros I. Globo Repórter. Reportagem: Domingos Meirelles. Imagens: Aloísio Araújo; Romão Carlos; Jorginho dos Santos. Equipe técnica: Francisco Assis. Áudio: José Teixeira Vicente. Edição de imagens: Cláudio Moraes; Wilson Bruno. Edição: Beto Ruschel. Produção: Wanderley Moreira. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 19 ago. 1988. 1 fita de vídeo (35 min.), VHS, son., color.
 164. SEQÜESTRO Bruna-Israel. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 17 jun. 1988. 1 fita de vídeo (38 min.), VHS, son., color.
 165. O SEQÜESTRO do Boeing. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Ernesto Paglia; Sílio Boccanera. Imagens: Sérgio Gilz; Luís Demétrio Furkim. Áudio: José Sérgio dos Santos; Marco Nascimento. Produção: Gonçalo Gomes;

- Jaime Brito. Edição de imagens: Marcy Barsi. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 15 abr. 1988. 1 fita de vídeo (12 min.), VHS, son., color.
166. SINATRA. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Paulo César de Araújo. Edição de imagens: Pablo Pessanha. Edição: Luís Antônio Nascimento. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 12 dez. 1985. 1 fita de vídeo (22 min.), VHS, son., color.
 167. STROESSNER. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 10 fev. 1989. 1 fita de vídeo (28 min.), VHS, son., color.
 168. PARAGUAI. Globo Repórter. Reportagem: Renato Machado; Domingos Meirelles. Imagens: José Dantas; Lincon Zendramel. Produção: Maria Helena Sobral; Carlos Delgado. Cinegrafista: Marco Antônio Tavares. Equipe técnica: Antônio Teixeira; José Osmar. Edição de imagens: Alexandre Lellis; Alexandre Alencar. Direção: Beto Ruschel. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, [198?]. 1 fita de vídeo, VHS, son., color.
 169. SUPER homem. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 30 set. 1988. 1 fita de vídeo (15 min.), VHS, son., color
 170. TERREMOTO em El Salvador. Globo Repórter. Reportagem: Fernando Silva Pinto. Imagens: Paulo Zero. Produção: David Presas; Daniela Royes; Luiz Carlos Sol. Áudio: Antônio Marques. Edição de imagens: Geraldo Baptista. Direção: Silvia Sayão. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 15 out. 1986. 1 fita de vídeo (22 min.), VHS, son., color.
 171. TERREMOTO no México. Globo Repórter. Apresentação: Eliakim Araújo. Reportagem: Ernesto Paglia; Paulo César Araújo. Imagens: Marco Aurélio; Paulo Zero. Produção: Luiz Carlos Sol; Érica Hansen; Lúcia Guimarães. Áudio: Alexandre Paranhos. Equipe técnica: Waldemar F. da Silva; Antônio Sotero. Edição de imagens: Wilson Bruno; Valdir Barreto; Pablo Pessanha; Alexandre Lellis. Arte: Delfim Fujimara; Carlos Areal; Luís Felipe Cavalleiro. Edição: Mônica Labarthe; Jorge Pontual; Cláudio Savaget. Direção: Mônica Labarthe. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 19 set. 1985. 1 fita de vídeo (47 min.), VHS, son., color.
 172. THEODORICO, imperador do sertão. Globo Repórter. Direção: Eduardo Coutinho. Fotografia: Dib Lufti. Som direto: Jair Duarte. Montagem: Waldir Barreto e Wilson

- Bruno. Produção: Rede Globo. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 22 ago. 1978. 1 fita de vídeo (49 min.), VHS, son., color.
173. TOUREIROS. Globo Repórter. Apresentação: Eliakim Araújo. Reportagem e texto: Renato Machado. Imagens: Paulo Pimentel. Produção: Chaim Litewsky. Narração: Eliakim Araújo. Assistente técnico: Cláudio Machado. Edição de imagens: Marci Barsi; Wilson Bruno; Jorge Clayton. Direção: Jotair Assad. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 18 out. 1984. 1 fita de vídeo (19 min.), VHS, son., color.
174. TSUKUBA: feira internacional do Japão. Globo Repórter. Apresentação: Eliakim Araújo. Reportagem: Fernando Silva Pinto. Imagens: Kimiaki Tanaka. Equipe técnica: Kunio Kurata; Motohisa Goto. Produção (Brasil): Assimira Vlahou. Produção (Japão): José Shimoishi. Coordenação internacional: Henrique Coutinho. Edição de imagens: Jorge Clayton. Direção: Ingo Ostrovsky. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 5 set. 1985. 1 fita de vídeo (22 min.), VHS, son., color.
175. URSS. Globo Repórter. Apresentação: Celso Freitas. Produção: CBS/EUA. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 16 jul. 1987. 1 fita de vídeo (38 min.), VHS, son., color.
176. VELEIROS. Globo Repórter. Apresentação: Eliakim Araújo. Reportagem e texto: Solange Bastos. Imagens: Amâncio Ronqui. Edição: Jorge Pontual; Pablo Pessanha. Produção: Assimira Vlahou. Equipe técnica: Clóvis Thurler; Sérgio Ferrari; Glauco Monçores; Francisco Eisenhower. Direção: Jorge Bodanzky. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 19 set. 1985. 1 fita de vídeo (23 min.), VHS, son., color.
177. VIDA alternativa. Globo Repórter. Apresentação: Sérgio Chapelin. Reportagem: Leilane Neubarth. Imagens: Acyr Fillus; Aluísio Araújo; Fernando Travessoni; José Dantas; Marco Aurélio. Produção: Maria Helena Sobral. Áudio: Ricardo Cadila; Alexandre Paranhos; José Teixeira. Arte: Roberto Simões; Tobias Coelho Neto. Pesquisa e roteiro: Denise Reis. Equipe técnica: Geraldo Costa; Jorge Freitas; Roberto Pereira; Mário Amorim; Edílson Santos; Nelson Martins; Sérgio Ferrari; Reginaldo Vieira; João B. da Silva. Edição de imagens: Pablo Pessanha. Direção: Silvia Sayão. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 14 mai. 1987. 1 fita de vídeo (20 min.), VHS, son., color.