



DCS – DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

O *Globo-Shell Especial* e o *Globo Repórter* (1971-1979): A incursão do Cinema na televisão brasileira.

*Diogo Cavour¹,
Andréa França².*



¹ *Aluno de graduação do curso de Comunicação Social da PUC-Rio.*

² *Professora - Associada do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	3
1. BREVE REVISÃO HISTÓRICA DO CINEMA BRASILEIRO de 1896 a 1970...4	
1.1 O período silencioso (1896-1929).....	5
1.2 Cinema de autor: Humberto Mauro e Mário Peixoto.....	7
1.3 O projeto industrial brasileiro: Cinédia, Atlântida e Vera Cruz.....	8
1.4 O Cinema moderno no Brasil: Cinema Novo e Cinema Marginal.....	11
2. O GLOBO REPÓRTER DE 1971 a 1979 – O CINEMA NA TV.....	14
2.1 O surgimento da televisão.....	15
2.2 A linguagem cinematográfica invade a televisão.....	16
2.3 Novas técnicas, novas linguagens.....	17
2.4 Censura.....	18
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	19
BIBLIOGRAFIA.....	21

Introdução

Criado com o objetivo de elevar o nível da programação televisiva no início dos anos 1970, a série *Globo-Shell Especial* previa inicialmente a produção de dez programas de interesse cultural e de produção independente. Com isso, ainda em 1971, surgiram as primeiras incursões documentais de exercício relativamente livre, experimental e autoral na televisão brasileira. As filmagens eram feitas em película 35mm - mais tarde passando para a película de 16mm reversível - e o controle do processo de produção era de total responsabilidade dos diretores dos programas. Uma liberdade rara dentro dos meios de comunicação de massa e principalmente em meio a uma ditadura militar como a que governava o Brasil naquele momento.

Em pouco tempo o programa alcança grandes níveis de audiência e é antecipado do horário das 23h, para o das 21h. Ou seja, ganha espaço no horário nobre da maior rede de televisão do país chegando a registrar 60 pontos de audiência.

A partir dessa experiência, com a exibição de documentários produzidos pela produtora Blimp Filmes e dirigidos por cineastas contratados para realizar filmes à sua forma, a TV Globo cria um núcleo de reportagens especiais dentro da própria emissora no Rio de Janeiro em 1973, dirigido por Paulo Gil Soares, e outro em São Paulo, em 1974, inicialmente dirigido por João Batista de Andrade que logo após, em 1975, deu lugar a Fernando Pacheco Jordão.

A metodologia adotada nesse trabalho parte de numa revisão histórica do processo cinematográfico brasileiro para desta forma buscar identificar e entender os procedimentos que constituem uma experimentação de linguagem assim como as opções estéticas, temáticas e ideológicas adotadas pelo cinema moderno brasileiro entre os anos 1950 e 1970. Pois, é nesse período que a rede Globo de Televisão abre um valioso espaço para a produção e exibição de documentários independentes e autorais que naturalmente incorporam o ideal artístico moderno num formato jornalístico televisivo no início dos anos 1970, em plena ditadura.

As transformações do formato documental clássico (de estrutura narrativa linear, com narração descritiva em “off”, edição “dinâmica”, etc.) e seus desdobramentos nos diversos campos da produção audiovisual brasileira – como o uso de atores nas reconstituições dos fatos narrados, a exploração dos limites entre os formatos de ficção e documentário, além do uso comum do plano seqüência como decorrência assumida do imprevisto nas gravações – são também questões relevantes para o desenvolvimento desse estudo.

Analisar as conseqüências dessa liberdade relativa, dotada de ousadia e experimentação fazem parte do objetivo final, mas tem ainda como conseqüência instigar a revisão dessa produção tão rica, relevante e ao mesmo tempo tão esquecida na história. Vale lembrar que esses filmes deixaram marcas não apenas na carreira posterior desses autores, mas também na cultura de massa e no pensamento intelectual brasileiro até os dias de hoje.

Dentre os nomes que figuraram na produção desses documentários se destacam cineastas como Leon Hirszman, Domingos Oliveira, Paulo César Sarraceni, Jorge Bodansky, Eduardo Escorel e Osvaldo Caldeira, além dos colaboradores contratados diretamente pela TV Globo e pela Blimp Filmes como Eduardo Coutinho, Walter Lima Júnior, Hermano Penna, Maurice Capovilla, Sylvio Back, Roberto Santos e Geraldo Sarno.

1. Breve revisão histórica da produção do cinema brasileiro de 1896 a 1970

Desde o seu surgimento, a produção cinematográfica no Brasil enfrenta diversos problemas internos e externos. A dependência externa, comum à colônia, tal como a importação de modelos econômicos, valores culturais e parâmetros sociais, sempre configuraram o Brasil como uma área de dominação cultural europeia (primeiramente portuguesa e francesa) e posteriormente também norte-americana.

A concorrência desigual com os filmes e as distribuidoras estrangeiras, assim como a falta de investimentos na produção nacional, reafirmam essa condição de subdesenvolvimento, incapaz de responder a altura, competir. Dessa forma, o cinema aparece como apenas mais um expoente desse quadro, refletindo uma série de fatores conjunturais do estado de desenvolvimento da sociedade brasileira.

“Em 1973, Paulo Emílio Sales Gomes escreve o clássico ensaio “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, onde faz o balanço do cinema brasileiro na história, disposto a revelar uma dinâmica cultural de grande interesse, porém sempre marcada pela mesma reposição: a do subdesenvolvimento técnico-econômico. Acentuando os entraves criados pela condição do país, ele delinea os movimentos mais expressivos, iniciativas de diferentes gerações tanto mais bem-sucedidas quanto mais entenderam o mecanismo da ‘situação colonial’.”³

Em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, Paulo Emílio Sales Gomes faz uma importante revisão histórica do cinema brasileiro desde suas primeiras exibições, em 1896, até meados dos anos 1960. Porém, não é apenas o caráter documental do livro que o torna especial para se compreender o cinema brasileiro desde então. Paulo Emílio, através de um olhar antropológico e interpretativo dos fatos, sugere que o fracasso do cinema brasileiro não se dá pela falta de profissionais capacitados, de uma tradição cinematográfica moderna, ou mesmo pelo domínio do cinema estrangeiro sobre o produto nacional. Esses e outros fatores são, em verdade, conseqüências inevitáveis do atraso econômico, político e social do Brasil em relação aos Estados Unidos e aos países europeus industrializados.

“O aparecimento do cinema na Europa Ocidental e na América do Norte na segunda metade dos anos 1890 foi o sinal de que a Primeira Revolução Industrial estava na véspera de se estender ao campo do entretenimento. Esse fruto da aceleração do progresso técnico e científico encontrou o Brasil estagnado no subdesenvolvimento, arrastando-se sob a herança penosa de um sistema econômico escravocrata e um regime político monárquico que só haviam sido abolidos respectivamente 1888 e 1889. O atraso incrível do Brasil, durante os últimos cinqüenta anos do século passado e outro tanto deste, é um pano de fundo sem o qual se torna incompreensível qualquer manifestação da vida nacional, incluindo sua mais fina literatura e com mais razão o tosco cinema.”⁴

O fato do cinema brasileiro nunca ter se firmado como uma indústria - tal como aconteceu em países como Estados Unidos e França - e de viver de ciclos de sobrevida (onde o fracasso de todos os projetos de cinema brasileiro se iniciam na medida em que surgem), reafirma o pensamento de Paulo Emílio que diz que “o subdesenvolvimento não é uma etapa, é um estado”. Enquanto os filmes nacionais insistiam em negar a precariedade (própria do subdesenvolvimento) e maquiagem a falta de recursos para imitar

³ XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. 1ªed. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p.10.

⁴ GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ªed. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p.8

o filme estrangeiro e seu modelo industrial, o Brasil teve raras oportunidades de criar um cinema relevante, ou seja, competitivo comercialmente, ou que pudesse falar alto e marcar a cultura do país. Para Paulo Emílio, a única solução se fez necessário entender as condições de precariedades para a partir delas criar seu próprio cinema .

“Paulo Emílio, em 1973, citava o Cinema Novo e o Cinema Marginal como dois bons exemplos de criação na adversidade, mas lembra o quanto a comédia popular – a chanchada de 40 e 50 – também soube, a seu modo, lidar com o atraso econômico, encontrando uma fórmula comunicativa do filme de baixo orçamento em conexão com o mercado.”⁵

1.1 O período silencioso (1896-1929)

O início do cinema no Brasil se deu apenas um ano após as primeiras exibições feitas na Europa e na América do Norte. Logo em 1896 a novidade chegara em solo nacional e em pouco tempo se disseminara pela capital e pelas principais cidades do país. Em princípio, o cinema fazia parte de ‘centros de diversão’ ou ‘teatros de variedades’. Suas primeiras exibições eram constituídas de filmes curtos e sempre estrangeiros. As primeiras filmagens realizadas em território nacional acontecem a partir de 1898, mas ainda assim seguem durante alguns anos em estado precário e esporádico.

“Além do cinema, o ‘Salão de Paris no Rio’ oferecia grande variedade de divertimentos visuais e mecânicos. Contudo, as ‘vistas animadas’ constituíam a principal atração e, como havia necessidade de se renovar constantemente o repertório, emissários de Paschoal Segreto seguiam com frequência para Nova York ou Paris, a fim de obter vistas novas e aparelhamento mais aperfeiçoado.”⁶

Durante alguns anos os imigrantes italianos Paschoal e Afonso Segreto foram os principais exibidores de filmes e, até pelo menos 1903, os únicos produtores dos escassos filmezinhos nacionais de atualidades. A justificativa principal para o ritmo extremamente lento com que se desenvolveu o comércio cinematográfico de 1896 a 1906 se deve graças ao atraso brasileiro em matéria de eletricidade. Enquanto o Brasil buscava a solução para a distribuição de energia elétrica nas cidades, os países mais ricos já estruturavam uma indústria e um sistema de produção e distribuição de filmes que em pouco tempo chegaria ao Brasil e ofuscaria mais uma vez o cinema nacional.

“Durante dez anos o cinema vegetou, tanto como atividade comercial de exibição de fitas importadas, quanto como fabricação artesanal local. A explicação, como sempre, está no retardo do país. No caso específico, o que impedia o desenvolvimento do cinema no Rio, para não falar no resto do território ainda mais arcaico, era a insuficiência de energia elétrica.(...) Só em 1907 houve no Rio energia elétrica produzida industrialmente, e então o comércio cinematográfico floresceu.”⁷

Com a instalação da usina de Ribeirão das Lages, em 1907, o Rio de Janeiro teve, enfim, aumentada exponencialmente o número de salas de projeção. Logo a seguir, outros grandes centros urbanos como São Paulo e Recife desfrutaram do mesmo fenômeno ocorrido na capital. Assim como a exibição, a produção de filmes também

⁵ XAVIER, op.cit., p.10.

⁶ GOMES, op.cit., p.8

⁷ Id. Ibid., p.9

creceu exponencialmente, acompanhando o fervor comercial do cinema brasileiro – em especial com a produção de curtas-metragens em território nacional.

Apesar de ser lembrado como a “idade de ouro” do cinema brasileiro, o período que vai de 1907 a 1912 não apresentou grande unidade entre seus filmes e deixou poucas marcas, ou quase nenhuma marca na produção nacional posterior. Nesse momento, a produção dos filmes era exercida, em grande parte por técnicos e empresários imigrantes e seus temas eram os mais variados possíveis. Melodramas tradicionais, dramas históricos, temáticas patrióticas, operetas de costumes, comédias e até filmes cantantes (onde os artistas se escondiam atrás das telas e acompanhavam com a voz a movimentação das imagens).

“Entre 1908 e 1911, o Rio conheceu a idade de ouro do cinema brasileiro, classificação válida à sombra da cinzenta frustração das décadas seguintes. Os gêneros dramáticos e cômicos em voga eram bastantes variados. Predominaram inicialmente os filmes que reconstituíam os crimes, crapulosos ou passionais, que impressionavam a imaginação popular. (...) Essa idade de ouro não podia durar, pois sua eclosão coincide com a transformação do cinema artesanal em importante indústria nos países mais adiantados. (...) Em alguns meses o cinema nacional eclipsou-se e o mercado cinematográfico brasileiro, em constante desenvolvimento, ficou inteiramente à disposição do filme estrangeiro. Inteiramente à margem e quase ignorado pelo público, substituiu contudo um debilíssimo cinema brasileiro.”⁸

Sucumbindo a concorrência estrangeira, o produto nacional tem apenas uma sobrevida nos dez anos seguintes à crise de 1912. Paulo Emílio avalia como sendo essa a segunda época do cinema brasileiro, uma época de crise e de uma produção bastante contida. Técnicos e cinegrafistas não podiam mais ganhar a vida exclusivamente com o cinema. Os imigrantes que até então dominavam a produção nacional seguiram ainda por alguns anos figurando entre os principais produtores e profissionais da área, porém aos poucos dando espaço para nomes como José Medina e Luiz de Barros, brasileiros que se destacaram na produção de enredo de filmes nesses anos de crise.

A partir de 1923, tem início a terceira época do cinema brasileiro definida por Paulo Emílio. Apesar do fracasso do cinema comercial dos últimos dez anos, ainda na década de 1920, surgem pontos de resistência. As iniciativas pontuais espalhadas pelo país, não tinham muito contato entre si, a não ser por meio de revistas de cinema como “Selecta”, “Paratodos” e posteriormente a “Cinearte”. Essas revistas tiveram um papel fundamental no desenvolvimento desses ciclos, pois deram início à crítica cinematográfica e muniram os jovens cinéfilos de argumentos e anseios para construir um novo cinema no Brasil.

“Pedro Lima em Selecta e Adhemar Gonzaga em Paratodos, ambos mais tarde na revista Cinearte, procuraram orientar e conjugar a ação de grupos em geral jovens, ignorando-se uns aos outros, dispersos pelo país. É desse momento em diante que se manifesta uma verdadeira tomada de consciência cinematográfica: as informações e os vínculos fornecidos por essas revistas, o estímulo do diálogo e a propaganda teceram uma organicidade que se constitui como um marco a partir do qual já se pode falar em um movimento de cinema brasileiro.”⁹

⁸ GOMES, op.cit., p.8

⁹ Id. Ibid., p.51

Assim se deu o início de uma produção consistente e relevante fora do eixo Rio-São Paulo. Devido ao caráter de isolamento da produção, distribuição e exibição desses filmes, além das temáticas constantemente regionais, esses grupos ganharam o nome de “ciclos regionais”. Pelotas, Campinas, Pouso Alegre, Belo Horizonte e até no Amazonas, com Silvino Santos, surgiram novos pólos cinematográficos. Porém os ciclos de maior repercussão e influência no cinema brasileiro moderno se encontravam em Recife e Cataguases.

“Dentre os ciclos regionais, o que mais produziu foi o de pernambuco, com um total de treze filme em oito anos. No centro das atividades encontramos dois jovens ourives, Edson Chagas e Gentil Roiz. O círculo não tardou em se alargar, participando da realização de filmes cerca de trinta jovens, entre vinte e vinte cinco anos: jornalistas, pequenos funcionários, comerciantes, artesãos, operários, atletas, músicos, atores de teatro.”¹⁰

Em Recife, ainda encontramos filmes como “Aitaré da Praia” (1925), onde a temática local ganha forte apelo com os jangadeiros como personagens principais e as praias nordestinas como locação.

“Eram demasiado precárias as condições técnicas, artísticas e econômicas dessas produções pernambucanas; só mesmo o fervor juvenil e o orgulho regional de fazer cinema explicam a continuidade do esforço, que não foi em vão, diante de alguns resultados alcançados. As fitas eram exibidas num pequeno cinema da Rua Nova, o ‘Royal’, onde o co-proprietário Joaquim Matos transformava cada estréia pernambucana numa verdadeira festa(...)”¹¹

Mas foi em Cataguases que o “movimento” dos ciclos regionais ganhou maior destaque na maioria das revisões históricas, críticas e teóricas do cinema brasileiro. Humberto Mauro, que realiza seu primeiro filme – um curta-metragem chamado “Valadião, O Cratera” – em 1925, dentro de poucos anos já é considerado um nome de destaque dentro da cinematografia brasileira.

“Humberto Mauro, que completara sua formação graças ao grupo da revista Cinearte, não era mais um aprendiz. Com ‘Tesouro perdido’ iniciou ele em 1927 a primeira carreira contínua, coerente e bela que o cinema do Brasil conheceu.”¹²

1.2 Cinema de autor: Humberto Mauro e Mário Peixoto

As raras exceções ao modelo precário (amador) de produção e ao tosco resultado por consequência, se resumem basicamente a dois nomes que marcaram a história do cinema brasileiro: Humberto Mauro e Mário Peixoto.

As vanguardas européias dos primórdios do século XX estabeleceram uma postura radical em relação aos movimentos que lhe precederam. A modernidade tecnológica acabou por trazer novas ânsias e conceitos ao papel da arte na sociedade. Tais mudanças se deram de forma inevitável, como um decorrer imprescindível da história, que encontrou no cinema o meio artístico ideal para captar o estilo de vida da modernidade.

¹⁰ GOMES, op.cit., p.57

¹¹ Id. Ibid., p.59

¹² Id. Ibid., p.55

Mário Peixoto fez seu primeiro e único filme, exatamente num contexto de ruptura do modelo de vida europeu. “Limite” (1929), considerado por muitos a obra-prima do cinema mudo brasileiro, ao contrário de Humberto Mauro e de outros filmes do período silencioso que retratam o Brasil e as questões da sociedade brasileira naquele momento, Mário é totalmente influenciado pela vanguarda impressionista francesa que surge na pintura de cavalete, ainda no século XIX, buscando uma visão de mundo mais pessoal, individual e autoral.

Porém, a grande relevância de “Limite” para o cinema brasileiro, não se dá apenas pela qualidade técnica ou pela sofisticada visão de mundo do autor. Mário Peixoto dá o primeiro passo ao cinema de autor e à experimentação de linguagem no cinema nacional. O filme tanto não tem pretensões comerciais, que depois de sua primeira exibição “pública” organizada pelo cineclube “Chaplin Club”, em outubro de 1931, só fora exibido em sessões especiais e esporádicas. Sua única cópia, guardada por muitos anos aos cuidados de Plínio Sussekind, virou mito até a sua redescoberta pelos cinemanovistas na década de 1960.

O modo de enquadrar, a preocupação com a fotogenia dos corpos e elementos de quadro, os ângulos inusitados, a fantasmagoria dos movimentos, o naturalismo expressivo, tudo isto constituiu um conjunto de técnicas particulares que nos permite encaixar Limite no grupo do impressionismo cinematográfico francês.

Enquanto isso, para Humberto Mauro, as vanguardas europeias em nada influenciavam seu trabalho. Seu cinema clássico remetia a uma arte clássica com seus enquadramentos precisos e de alguma forma ao cinema americano de Griffith com seu domínio dos recursos narrativos, sofisticada decupagem e consciência dos símbolos na montagem. Mas, de fato, o que fez de Mauro, o “pai do cinema novo” foi a persistência do diretor em meio a um contexto tão inóspito à produção cinematográfica e as temáticas nacionais de seus filmes.

“Em Revisão crítica do cinema brasileiro, livro publicado em 1963, Glauber Rocha faz uma avaliação do passado para legitimar o Cinema Novo no presente, esclarecer seus princípios. Como acontece com os líderes de rupturas, ele age como um inventor de tradições. O novo movimento teria seus antecedentes, responde a uma história. Há Humberto Mauro, à distancia, com seu cinema de poucos recursos feito em Cataguases nos anos 20; há Nelson Pereira dos Santos que inicia, nos anos 50, o cinema moderno no Brasil a partir do diálogo com o neo-realismo italiano e com escritores brasileiros. Ao lado de tais experiências há a falência da Vera Cruz em meados dos anos 50, sinal de esgotamento das tentativas industriais. Há mitos a destronar, batalhas a travar em defesa do “cinema de autor”, que Glauber qualifica de revolucionário, conta o dos “artesãos”, funcionários do comércio. O texto é de combate e deve abrir caminho entre os contemporâneos a machadadas, discriminar.”¹³

1.3 O projeto industrial: Cinédia, Atlântida e Vera Cruz

Com o início do cinema sonoro, em 1929, e a decadência gradual do cinema mudo (entre 1929 e 1933), o processo de desenvolvimento do cinema brasileiro mais uma vez é interrompido e ofuscado pela concorrência estrangeira. A impossibilidade dos produtores locais de produzir filmes sonoros e de qualidade foi decisivo para a retomada quase total do mercado exibidor pelas distribuidoras estrangeiras.

A sofisticação dos aparatos técnicos que eram necessários para a captação simultânea entre imagem e som significava a necessidade de construção de uma estrutura extremamente complexa e dispendiosa. Para uma perfeita captação do som

¹³ XAVIER, op.cit., p.9

eram necessários enormes estúdios que comportassem diversos cenários, equipamentos de iluminação, além de equipes cada vez maiores. A necessidade desse novo espaço, assim como a aquisição desses novos equipamentos e a organização de toda essa estrutura capaz de suportar a gravação de filmes sonoros de qualidade, competitivos, custava um investimento financeiro muito alto.

Durante o período que vai do fim do cinema mudo, no início dos anos 1930, até o final dos anos 1950, com a chegada de uma nova proposta de cinema, diversas foram as tentativas de se fazer um cinema brasileiro de qualidade e que pudesse concorrer com os filmes estrangeiros que inundavam o mercado nacional. Porém, todas elas fracassaram em seu objetivo principal e tiveram que se render ao produto popular visto como de qualidade inferior.

Ainda no ano de 1930, Adhemar Gonzaga crítico e fundador da revista Cinearte, dá início à essa nova fase do cinema nacional buscando realizar uma produção de qualidade e que atingisse o grande público. Associada desde o primeiro momento ao modelo hollywoodiano, a Cinédia é fruto das campanhas e dos debates em torno da constituição de uma cinematografia mais sólida, mais qualificada e mais criativa.

Coube à Cinédia dar o primeiro passo para essa nova etapa, o da industrialização do cinema brasileiro. A construção de um grande estúdio de cinema no bairro carioca de São Cristóvão significava a implantação dos primeiros palcos de filmagem, laboratório, camarins, departamento de cenários e demais instalações num complexo centro cinematográfico que levou cerca de três anos para ser construído. O término das instalações básicas e a incorporação de um novo conjunto de equipamentos destinados ao cinema sonoro registrado na película, criaram a partir de 1934 condições excepcionais de produção nos estúdios.

Porém, apesar do esforço de Adhemar Gonzaga em criar um novo cinema brasileiro de qualidade e acessível, a única forma de sustentar uma produção contínua dos estúdios foi o investimento da companhia em comédias musicais populares, consideradas precursoras da chanchada. “Alô, Alô Carnaval” (1936), “Bonequinha de Seda” (1936) e “O Ébrio” (1946) são alguns dos filmes de sucesso produzidos pela Cinédia. O período consagra um grande número de artistas lançados pelos estúdios entre eles Carmem Miranda, Dercy Gonçalves, Procópio Ferreira, Adoniran Barbosa, Cyll Farney, Anselmo Duarte, Grande Otelo e Oscarito.

“A década de 1930 girou em torno da Cinédia, em cujos estúdios firmou-se uma fórmula que asseguraria a continuidade do cinema brasileiro durante quase vinte anos: a comédia musical, tanto na modalidade carnavalesca quanto nas outras que ficaram conhecidas sob a denominação genérica de ‘chanchada’.”¹⁴

Fundada em 1941 a Atlântida transformou-se rapidamente na principal concorrente da Cinédia e esquentou ainda mais o mercado cinematográfico nacional dos anos 1940. Atores, diretores e técnicos de cinema que trabalharam na Cinédia tiveram também a oportunidade de fazer cinema na Atlântida. Nesse período a recém-fundada Atlântida estreou nas salas de cinema com o filme “Moleque Tião” (1943). Filme que deu o tom das primeiras produções: procura de temas brasileiros e relativo cuidado na feitura dos trabalhos. Logo, porém, predominou a chanchada, particularmente após a associação da Atlântida à poderosa cadeia de exibição Luis Severiano Ribeiro.

“Esse encontro entre a produção e o comércio exibidor lembra a harmoniosa e nunca repetida conjuntura econômica que reinou no cinema

¹⁴ GOMES, op.cit., p.59

brasileiro entre 1908 e 1911. Em 1947, porém, o resultado mais evidente da almejada confluência de interesses industriais e comerciais foi a solidificação da chanchada e sua proliferação durante mais de quinze anos. O fenômeno repugnou aos críticos e estudiosos”¹⁵

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

Todo investimento se refletiu em filmes como “Caiçara” (1950), “Tico-tico no fubá” (1952) e em prêmios internacionais, como o prêmio de melhor filme de aventura no Festival de Cannes para “O Cangaceiro”(1953). A Vera Cruz existiu apenas durante quatro anos e realizou 22 filmes de longa-metragem, marcando época no cinema brasileiro, considerada o primeiro estúdio em moldes profissionais do país.

Porém, mais uma vez, o sonho de ter uma indústria de cinema brasileira termina. Em 1954, Companhia Vera Cruz entra em declínio. Entre os motivos de sua decadência está a ausência de um sistema próprio de distribuição. Os distribuidores e os exibidores ficavam com mais de 60% da arrecadação. Havia ainda a dificuldade de colocar o filme brasileiro no competitivo mercado internacional. Nem a produção de chanchadas populares foi capaz de salvar o prejuízo da companhia.

“Em verdade, não houve condições para um forte cinema clássico brasileiro no momento em que este foi procurado e tinha sentido enquanto proposta. Sua estética exigia, em 30, 40 ou 50, um aparato de produção e distribuição fora do alcance, o que tornou instáveis, rarefeitas, problemáticas ao extremo, as tentativas de um estilo hollywoodiano no Brasil. Tal período se pautou por uma tensão específica entre os ideais de luxo e impecabilidade técnica típicos de uma ideologia industrialista – a qual testemunhou uma prática do ‘cinema de padrão internacional’ muito aquém do desejável – e um cinema popular pragmático, viável e ‘enraizado’ (a chanchada). Este último foi mais bem-sucedido porque se valeu da parceria produção-exibição, buscou forte apoio na música popular e no carnaval, embora tivesse sempre se processado dentro de limites claros e, desde sua primeira concepção, já tenha se desenhado em termos modestos e com clara consciência subalterna no mercado.”¹⁶

Em suma, o projeto de criação de uma indústria nacional, persistente desde os anos 1930, fracassou definitivamente no ano de 1954. Os musicais populares resistiram ainda alguns anos, mas a competição com os filmes americanos e europeus continuava desleal e com o surgimento da televisão, o cinema ganhava um novo concorrente. O espaço para um entretenimento diário foi aos poucos substituindo o cinema como principal forma de entretenimento.

“Não por acaso, os anos 50 e 60 testemunham a passagem dos projetos industriais tipo Vera Cruz ou da comédia popular mais ingênua – nitidamente mais amenos em sua lida como o atraso – para a postura mais agressiva do Cinema Novo e do Cinema Marginal, manifestações estéticas vigorosas dessa consciência catastrófica do subdesenvolvimento do país. A década de 1950 havia se definido como o momento de maior vigor da

¹⁵ GOMES, op.cit., p.60

¹⁶ XAVIER, op.cit., p.39

chanchada e de enterro precoce de um incipiente “cinema industrial” brasileiro, num contexto em que se viu a afirmação crescente de um projeto nacional popular alimentado pela esquerda. Herdeiro de discussões que envolveram críticos e cineastas como Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos, o Cinema Novo fez hegemônico o seu nacionalismo cultural no momento da crise da chanchada, em parte causada pela expansão da TV no Brasil, novo meio que herdou a cultura do rádio que permeava o cinema popular.”¹⁷

1.4 O cinema moderno: Cinema Novo e Cinema Marginal

Influenciado pelas novas propostas surgidas no cinema europeu do pós-guerra, Nelson Pereira dos Santos faz seu primeiro filme, “Rio, 40 graus”, no ano de 1955 e dá início ao cinema moderno no Brasil. Rio Zona Norte (1957) também de Nelson, O Grande Momento (1958), de Roberto Santos, e “Bahia de Todos os Santos” (1960), de Trigueirinho Neto, são alguns dos filmes diretamente influenciados pelo Neo-realismo e que serviram de base para um novo projeto de cinema brasileiro.

O Neo-realismo italiano marcado por uma nova afirmação estética-ideológica, pregava a superação do passado imediato italiano, ou seja, uma ruptura com o modelo industrialista conservador que dominou o país até 1945, com o fim da Segunda Guerra. Com uma proposta de apresentação fiel da realidade, ao contrário de uma representação moralista/positivista pregada pelo regime fascista anterior, o movimento iniciou uma busca pela realidade material. Seus filmes recorriam muitas vezes ao uso de atores não profissionais, eram produzidos em locações originais (fora dos estúdios) e assumiam a precariedade de condições como opção estética e por isso se aproximavam da linguagem documental.

Da mesma forma, os novos diretores brasileiros deram início ao processo de ruptura com o passado positivista e industrialista não só político, mas também artístico (em especial o projeto cinematográfico) nacional.

“Eficiente na escolha de um ‘modo de produção’ factível e lúcida em suas opções estéticas, a nova geração desenhou o projeto político de uma cultura audiovisual crítica e conscientizadora quando o nacional-populismo parecia ainda uma alternativa viável para conduzir as reformas de estrutura do país apoiado pela militância sindical e pelos partidos de esquerda. Neste momento, falou a voz do intelectual militante mais do que a do profissional de cinema – foi o momento de questionar o mito da técnica e da burocracia da produção em nome da liberdade de criação e do mergulho na atualidade. Ideário que se traduziu na ‘estética da fome’, em que a escassez de recursos se transformou em força expressiva e o cinema encontrou a linguagem capaz de elaborar com força dramática os seus temas sociais, injetando a categoria do nacional no ideário do cinema moderno que, na Europa, tematizava a questão da subjetividade no ambiente industrial em outros tempos.”¹⁸

Para isso, eles partem para o interior do país e dão início a uma produção de filmes que buscam a realidade pouco ou nada vista antes no país. A pobreza, a cultura e as crenças populares, assim como a literatura regionalista, são os temas preferidos desses autores.

“(…) os primeiros longas-metragens do grupo definiram um inventário das questões sociais e promoveram uma verdadeira ‘descoberta

¹⁷ XAVIER, op.cit., p.27

¹⁸ Id. Ibid., p.27

do Brasil', expressão que não é um exagero se lembrada a escassez de imagens de certas regiões do país na época.”¹⁹

O início dessa nova fase do cinema brasileiro representava uma revisão histórica do passado, assim como uma interpretação sociológica do presente. A apresentação da realidade nacional-popular como principal temática do movimento representou a ruptura estética e ideológica com o antigo projeto de cinema brasileiro industrial.

“O debate estético evidenciava um esforço de sintonia do cinema com o contemporâneo, trazendo, ao mesmo tempo, uma articulação muito específica com a ‘questão nacional’, traduzida em recapitulações históricas, inventários do presente, discussões sobre identidade cultural, diálogos com a tradição literária e a música popular, traços que se fizeram presentes nas várias tendências em conflito.”²⁰

No decorrer dos anos 1960, o cinema brasileiro assumiu uma estética do subdesenvolvimento, também conhecida como “eztetyka da fome” (nome do primeiro manifesto de Glauber Rocha para o cinema brasileiro). Essa nova proposta sugere a incorporação da realidade material ao discurso narrativo e estético própria de cada realidade. Não cabe ao povo brasileiro tentar fazer um cinema americano, ou europeu, ele deve assumir os recursos que tem para a partir deles criar.

“A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador (...). A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.”²¹

Porém, apesar do esforço cinemanovista em romper com a ideologia, a estética e o formalismo cinematográfico americano-europeu clássico, o cinema brasileiro que ainda buscava a linguagem revolucionária e popular, muitas vezes se via retomando os modelos clássicos para passar sua mensagem e alcançar o grande público.

“Inserido na constelação do moderno, o jovem cinema brasileiro traçou percursos paralelos à experiência européia e latino-americana. Viveu, no início dos anos 60, os debates em torno do nacional-popular e da problemática do realismo, dados que nos lembram em especial, o contexto italiano. Por outro lado, em consonância com novas estratégias adotadas pelo cinema político, foram típicos, ao longo da década, os debates em que, na tônica do “cinema de autor”, godardianos e não godardianos discutiam os caminhos do cinema entre uma linguagem mais convencional e uma estética da colagem e da experimentação, ou entre uma pedagogia organizadora dos temas, própria ao documentário tradicional, e a linha mais indagativa, de pesquisa aberta, do cinema verité.”²²

Com o golpe militar de 1964 e a conseqüente repressão dos ideais políticos e sociais da esquerda no Brasil, o Cinema Novo se viu cada vez mais distante de sua

¹⁹ XAVIER, op.cit., p.28

²⁰ Id. Ibid., p.30

²¹ ROCHA, Glauber. Eztetyka da Fome. In: *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Salamandra / Embrasilme, 1981.

²² XAVIER, op.cit., p.15

proposta inicial de ruptura e mobilização revolucionária. Com isso, diretores e intelectuais do movimento se viram obrigados a mudar suas estratégias de produção, adaptando-se de certa forma ao sistema, ou não se fazendo compreender por ele.

“O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. Os próprios estágios do miserabilismo em nosso cinema são internamente evolutivos. Assim, como observa Gustavo Dahl, vai desde o fenomenológico (Porta das Caixas), ao social (Vidas Secas), ao político (Deus e o Diabo), ao poético (Ganga Zumba), ao demagógico (Cinco vezes Favela), ao experimental (Sol Sobre a Lama), ao documental (Garrincha, Alegria do Povo), à comédia (Os Mendigos), experiências em vários sentidos, frustradas umas, realizadas outras, mas todas compondo, no final de três anos, um quadro histórico que, não por acaso, vai caracterizar o período Jânio-Jango: o período das grandes crises de consciência e de rebeldia, de agitação e revolução que culminou no Golpe de Abril. E foi a partir de Abril que a tese do cinema digestivo ganhou peso no Brasil, ameaçando, sistematicamente, o Cinema Novo.”²³

Em 1967, Glauber Rocha lança um filme de grande importância para o cinema moderno brasileiro. “Terra em Transe”, marca a transição do Cinema Novo para o Cinema Marginal, a crise dos projetos políticos da esquerda e o desdobramento do debate cultural com a emergência do Tropicalismo, em 1968. Esse é o ponto de partida para uma nova proposta radical de cinema que explode no momento mais duro do regime militar.

“(...) o Cinema Novo e o Cinema Marginal, entre final da década de 1950 e meados dos anos 70, se apresentam dotados de uma peculiar unidade. Foi, sem dúvida, o período estético e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro. As polêmicas da época formaram o que se percebe hoje como um movimento plural de estilos e idéias que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergência entre a “política de autores”, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcaram o cinema moderno por oposição ao clássico e mais plenamente industrial.”²⁴

Nessa tônica de ruptura, o espírito da colagem e da fragmentação se afirma com toda força no filme de Rogério Sganzerla, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), onde se faz presente a atmosfera tropicalista e o domínio da paródia. Com a marca do humor, da ironia e do sarcasmo, o Cinema Marginal não obedece mais às regras, padrões ou à moral. A “estética da fome” do Cinema Novo encontra seu desdobramento radical e desencantado na chamada “estética do lixo”, na qual câmera na mão e descontinuidade se aliam a uma textura mais áspera do preto-e-branco que expulsa definitivamente a higiene industrial da imagem e gera desconforto.

“Experimental, recusando o que julgavam serem concessões de seus até então parceiros, os líderes do Cinema Marginal assumem um papel profanador no espaço da cultura: rompem o ‘contrato’ com a platéia e recusam mandatos de uma esquerda bem pensante, tomando a agressão como um princípio formal da arte em tempos sombrios.”²⁵

²³ ROCHA, op.cit.

²⁴ XAVIER, op.cit., p.14

²⁵ Id. Ibid., p.15

2. O Globo Repórter de 1971 a 1979 – O cinema na TV

Criado com o objetivo de elevar o nível da programação televisiva no início dos anos 1970, a série *Globo-Shell Especial* previa inicialmente a produção de dez programas de interesse cultural e de produção independente. Com isso, ainda em 1971, surgiram as primeiras incursões documentais de exercício relativamente livre, experimental e autoral na televisão brasileira.

O primeiro documentário nasce de uma encomenda feita pela TV Globo à produtora de Luís Augusto de Oliveira, o Guga, irmão mais novo de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni. O documentário seria uma homenagem ao aniversário de São Paulo e fora exibido no dia 9 de Julho daquele ano, com o nome de “São Paulo, Terra do Amor”. Na abertura, uma tomada da metrópole filmada com uma grande angular “olho-de-peixe” prenuncia: a linguagem do cinema entrava pela primeira vez na televisão brasileira.

“No início dos anos 70 mais ou menos, o Boni teve em São Paulo e me pediu um documentário pro dia 9 de Julho em homenagem a cidade, onde a Globo queria fazer uma média com a comunidade paulista e pediu um documentário sobre 9 de Julho que é uma data muito festejada aqui. Então surgiu o primeiro documentário que se chamou ‘São Paulo, Terra do Amor’. Era um documentário de 30 minutos feito em 35mm pra ser exibido dia 9 de Julho e que foi feito contra o relógio. Era uma visão sobre a cidade de São Paulo. O documentário foi exibido em rede nacional e para a minha surpresa, a linguagem do documentário, pelo fato de ter sido feito em 35mm, pelo fato da edição, por ter um apanhado de São Paulo com a parte dos imigrantes e a colonização, eles apreciaram demais o documentário.”²⁶

Logo em seguida, João Carlos Magaldi, publicitário, dono da conta da Shell e um dos diretores da Globo, propõe uma série mensal de documentários na mesma linha: nascia assim o “Globo Shell Especial”, série de dez programas feita para ser exibida no horário das 23 horas. Com temas abrangentes, os programas alcançam grande sucesso de crítica e de audiência.

As filmagens eram feitas em película 35mm - mais tarde passando para a película de 16mm reversível - e o controle do processo de produção era de responsabilidade dos diretores dos programas. Uma liberdade rara dentro dos meios de comunicação de massa e principalmente durante o período da ditadura militar que governava o Brasil com uma forte censura naquele momento.

Em pouco tempo o programa alcança grandes níveis de audiência e é antecipado do horário das 23h, para o das 21h. Ou seja, ganha espaço no horário nobre da maior rede de televisão do país chegando a registrar 60 pontos de audiência.

O logotipo do “Globo Repórter” é visto pela primeira vez na televisão em abril de 1973, ainda em caráter experimental. A estréia oficial acontece em 7 de agosto do mesmo ano, quando Sérgio Chapelin apresenta o documentário intitulado “Os Intocáveis”, sobre a Seleção Brasileira. Em outubro do mesmo ano, o programa passa a ser semanal, devido à excelente audiência obtida. O público prestigia o programa e sente-se prestigiado. Vê a sua cara na TV com a dignidade que merece.

A partir dessa experiência, com a exibição de documentários produzidos pela produtora Blimp Filmes e dirigidos por cineastas contratados para realizar filmes à sua forma, a TV Globo cria um núcleo de reportagens especiais dentro da própria emissora no Rio de Janeiro em 1973, dirigido por Paulo Gil Soares, e outro em São Paulo, em 1974, inicialmente dirigido por João Batista de Andrade.

²⁶ OLIVEIRA, Luís Augusto de. São Paulo: 2000. Entrevista concedida a Beth Formaggini,

2.1 O surgimento da televisão

Na década de 1950, enquanto a televisão brasileira dava seus primeiros passos, o cinema brasileiro já caminhava para sua última tentativa de desenvolvimento de uma indústria cinematográfica com a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. O momento era de descoberta e de aprendizado para ambos os lados.

*“(...) as características marcantes da programação inicial da tevê brasileira são a 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 [...]”.*²⁷

Na via inversa da produção cinematográfica brasileira dos anos 60, a televisão investia cada vez mais num projeto industrial de entretenimento, enquanto o cinema nacional era completamente dominado pelo filme de arte e pelos ideais do “nacional-popular”. Com isso, a televisão foi se distanciando gradativamente da classe artística e intelectual brasileira.

A televisão, em seu primeiro momento desenvolvia precariamente seus potenciais comerciais e industriais. A possibilidade de substituir o cinema (com as chanchadas) como principal entretenimento do povo só começou a se concretizar após os primeiros anos da ditadura militar.

*“A herança radiofônica foi tão marcante, que a televisão brasileira desconhecia o poder de sua principal arma: a imagem. Essa desvalorização se deu muito em função da rasa cultura audiovisual 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.”*²⁸

A partir de 1964, televisão ganhou um caráter estratégico pelo governo militar que a utilizou como o principal instrumento de integração nacional, e assim valeu-se do seu poder para se desenvolver. Utilizando o poder de regulação dos meios de comunicação através da concessão estatal, os militares tiveram grande influência política nos editoriais de cada canal utilizando-os muitas vezes como instrumento de comunicação impositiva, linha única de cima para baixo, tendo o povo como massa pacífica bombardeada pelos “podes” e “não podes” dos militares e seus seguidores.

*“O sistema de TV serviu-se do regime militar, engordando sua estrutura, atraindo fatia cada vez maior das verbas publicitárias, assim como 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.”*²⁹

²⁷ FREITAS, Ana Cláudia. **Globo Repórter: um encontro entre cineastas e a televisão**. Belo Horizonte, 2007. Dissertação - Universidade Federal de Minas Gerais, Belas Artes. p. 78

²⁸ FREITAS, op.cit., p.81

²⁹ Id. Ibid. p.81

2.2 A linguagem cinematográfica invade a televisão

Durante os últimos anos do governo de Garrastazu Médice, aconteceu uma invasão de uma misteriosa personagem no popular programa do apresentador Flavio Cavalcanti na TV Tupi. Uma senhora médium que baixava uma entidade chamada Seu Sete da Lira do Delírio. Com uma capa preta forrada com detalhes em vermelho, uma cartola, um charuto e uma cachaça na mão ela gritava: “ia ia ia” e levou o país a uma espécie de transe. Essa cena foi transmitida nacionalmente durante 30 minutos pela TV Tupi, e logo após, mais meia hora no programa do Chacrinha.

Os boatos na época foram que no Palácio da Alvorada a senhora Médici também entrou em transe vendo toda aquela gritaria. Mas o fato que marcou esse episódio foi a presença de alguns militares na TV Tupi e na TV Globo que queriam conversar com a direção das televisões. E foi nessa reunião que dois executivos da Globo, João Carlos Magaldi, dono da conta da Shell, e Paulo César Ferreira se comprometeram com a criação de uma programação com um patamar um pouco mais razoável de informação e cultura dentro da televisão brasileira. E foi nesse momento que surgiu a idéia do Globo Shell com uma proposta de produção de documentários de interesse cultural e com uma de produção independente e de exercício relativamente livre, experimental e autora. Foi assim que se deu a entrada dos cineastas na televisão brasileira.

“Como se explica que um canal como a TV Globo, que já se apresentava com uma grande estrutura de rede nacional, assume uma linguagem que não é dela? O documentário vem do cinema, ele é uma estrutura de pensamento diferente de um jornalismo tradicional, televisivo inclusive. Eu acho que os nossos caminhos são um pouco parecidos. Cada um, através de suas trajetórias pessoais, pode ter uma motivação. Mas no geral a gente via – e isso é uma proposta inclusive para se discutir – na televisão uma abertura de liberdade de linguagem, quer dizer, nós estávamos trabalhando pela primeira vez com uma relação de público diferente do cinema, mas com a possibilidade de utilizarmos a linguagem do cinema dentro de um veículo novo.”³⁰

A televisão, que não tinha nenhuma ligação ou identificação com as propostas cinematográficas dos diretores das últimas décadas, era um alvo certo das críticas desses profissionais que, em geral, compartilhavam dos ideais da esquerda e estavam em desacordo com as propostas do governo militar. Porém, a possibilidade que eles tinham de falar para milhões de pessoas por todo o Brasil seria a concretização de uma vontade utópica compartilhada por muitos diretores de cinema, mas impossível de ser realizada com a mesma força que a televisão tinha.

“(…) uma possibilidade de trabalho criativo. Não é um trabalho burocrático, não é um trabalho simplesmente mercenário. Ao contrário, víamos a televisão como um chance muito grande de mostrarmos o Brasil aos brasileiro através de uma rede de televisão nacional. Quer dizer, isso era pra mim a motivação principal. Havia elementos de motivação política, claro. Nós estávamos também ativando também uma possibilidade de consciência popular, nacional em relação ao país, em relação à pobreza, em relação aos costumes, aos conflitos, à violência e até mesmo de certa forma à repressão. Mas, de uma maneira sutil ou de uma maneira violenta. De qualquer maneira, este eu acho que foi a motivação fundamental que fez com que a gente comesse a ver na televisão um caminho.”³¹

³⁰ CAPOVILA, Maurice. Rio de Janeiro: 2001. CCBB-RJ. Debate organizado dentro da mostra ‘Cinema na TV’ no ‘Festival É Tudo Verdade, 2001’.

³¹ ANDRADE, João Batista. Rio de Janeiro: 2001. CCBB-RJ. Debate organizado dentro da mostra ‘Cinema na TV’ no ‘Festival É Tudo Verdade, 2001’.

2.3 Novas técnicas, novas linguagens

O cinejornalismo, desde os anos 1950, assim como o ‘newsreel’, povoado de celebridades da política, dos esportes e dos espetáculos, esteve sempre em busca de melhores condições técnicas para dotar de voz as personalidades que focalizava. A reconstrução de elementos verídicos em estúdio sonorizado, mesmo quando havia imagens diretas disponíveis era em parte justificada pela dificuldade de obter em campo um registro sonoro sincrônico e de boa, qualidade. Este problema foi potencializado com o advento da televisão. Não se tratava mais de produzir uma ou duas emissões jornalísticas por dia, era urgente encontrar uma solução.

“A televisão nos anos 70 tinha câmeras muito pesadas, eram aquelas câmeras de estúdio, Tanto é que os câmeras-man era o Ronaldo Artilheiro, que tem 2m de altura, era o Gerubal que tem 1,98m. O câmara além de ser competente ele precisava ser forte, porque eram câmeras que pesavam 80, 60 quilos. O que impedia a mobilidade que o cinema tinha com a famosa câmara na mão. Porque, por exemplo, você não podia sair com uma câmara na mão pra fazer um documentário sobre Guimarães Rosa no sertão de MG. Então eles nos contrataram por causa da proposta e da mobilidade de equipamento. Depois disso, com o avanço da tecnologia, as câmeras foram ficando compactadas. Então a televisão, como passou a ser uma cosia editorial e muito vigiada, preferiu tomar conta do projeto eletronicamente e abandonou a captação em 35mm e foi para a parte de captação em vídeo.”³²

Para a captação de imagens em exteriores, a única tecnologia de que a televisão dispunha, nos seus primeiros anos, era a ‘artilharia pesada’ do cinema. Embora tenha sido o telejornalismo o fomentador da pesquisa de outro tipo de equipamento, foi o cinema que primeiro incorporou esses equipamentos no Brasil: câmeras leves e silenciosas, capazes de serem liberadas de seus suportes tradicionais e operadas no ombro do cinegrafista, assim como películas mais sensíveis para condições de luz mais baixas, gravadores magnéticos sincrônicos e acessórios que pudessem ser manipulados por equipes menos numerosas e mais ágeis.

Foi a partir dessa liberdade possibilitada pela evolução tecnológica que o Cinema Novo e depois o Cinema Marginal puderam experimentar novas linguagens com a câmara mais solta, filmagens mais baratas, feitas em qualquer locação (fora do estúdio) e com o uso do som sincrônico. E foi a partir dessa linguagem (que, da mesma forma já tinha sido influenciada pelos cinemas modernos americanos e europeus) que a novidade do documentário do Globo Repórter se viabilizou. Sem esse avanço não seria possível o famoso lema de Glauber ‘Uma câmara na mão e uma idéia na cabeça’.

“Então abriu-se para mim uma percepção muito rica da captação do real. E até da transformação do real numa outra possibilidade do cinema de ficção, mas o Globo Repórter me deu essa possibilidade. Não apenas por essa curiosidade em torno da coisa brasileira, mas pelo fazer permanente, por estar trabalhando sempre, coisa que no cinema é raro. Ter que fazer um filme por mês tem um significado enorme. Porque você realmente aprende. Você erra varias vezes. Dois dias depois do seu erro ter sido exibido você já está pensando em outra coisa. Você não fica carregando aquela cruz que significa fazer cinema, não fica respondendo a posteridade. Não, você tá sempre fazendo, podendo errar e ao mesmo tempo correndo o risco de acertar. E isso te dá uma margem de experimentação única.”³³

³² OLIVEIRA, op. cit.

³³ LIMA JÚNIOR, Walter. Rio de Janeiro: 2001. CCB-BRJ. Debate organizado dentro da mostra ‘Cinema na TV’ no ‘Festival É Tudo Verdade, 2001’.

2.4 Censura

A censura, por meio do governo militar, esteve presente e se colocou como obstáculo a toda produção artística e intelectual da década de 1970. Porém, a TV Globo, através de um ‘contrato de interesses’, tinha uma credibilidade especial com o governo militar.

“Um dos dogmas que ainda prevaleciam entre muitos cineasta era a rejeição à televisão. Especialmente à TV Globo, cuja programação parecia pautada diretamente pelo gabinete da Presidência da República. A aceitação pacífica da censura, a abertura de espaços nobres para institucionais do governo, a difusão militante da idéia de integração nacional, o monopólio das telenovelas e o projeto de conquista do público jovem, faziam a emissora o maior instrumento regulador de massas a serviço da ideologia dominante no regime militar. Por uma fantásticas coincidência de objetivos, o que era bom para a Globo, era bom para o sono tranqüilo de Médici. Naturalmente, quem se bandeasse para os quadros de Roberto Marinho era facilmente reconhecido como traidor da resistência à ditadura.”³⁴

Porém, ainda assim a presença de censores dentro da redação lembrava jornalistas e cineastas que existiam limites a serem respeitados. A censura acabava partindo mais da própria emissora do que dos censores militares. A lógica do mercado e o ‘padrão globo’ de linguagem e de imagem exigia aos diretores e produtores da casa uma auto-censura e só quando necessário havia a interferência da casa com o veto de um programa.

“Eu nunca tive um programa proibido, eu tive dois que foram vetados pelo Armando Nogueira e pelo Boni porque não eram competitivos. Um com toda a razão, porque era muito ruim, o outro era razoável. Eu fiz um necrológio do Mao Tse-Tung que o texto foi pro Armando e ele disse o texto tava ótimo, mas não dava pra ir ao ar. Era um jogo (...) Então enfrentei durante banos repressão política, repressão de IBOPE e de mercado, que é a repressão de linguagem, porque linguagem é política.”³⁵

A liberdade não estava no trabalho cotidiano desses profissionais, até porque é difícil se estabelecer um trabalho autoral e de qualidade em meio ao cotidiano corrido da TV, ainda mais com a presença de censores na redação. Porém, haviam ‘brechas’ que permitiam que alguns documentários mais contestadores, inovadores e diferente fossem ao ar.

“O programa era diferente por essas possibilidades do exercício da função do cineasta ali dentro. Durante um largo tempo pode se experimentar no GR, inclusive no período onde ele entrou se experimentou largamente no GR. Por essas brechas, esses pequenos espaços que haviam entre uma reportagem de ocasião, situações totalmente imprevistas que você se colocava... Eu me lembro de colocar as imagens em que a gente se viu as voltas com situações totalmente fortuita. Eu me lembro por exemplo de me chocar contra os interesses de patrocinadores sem saber. Eu não tava nem aí pra isso. Eu me lembro de fazer uma reportagem no rio Tietê onde eu fazia uma panorâmica pelo rio e eu achava uma lata onde estava escrito ‘deteflon, mata tudo’. Ora bolas, que coisa maravilhosa. Tava tudo dito ali.

³⁴ MATTOS, Carlos Alberto. **Walter Lima Júnior: viver cinema**. 1ªed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

³⁵ COUTINHO, Eduardo. Rio de Janeiro: 2001. CCB-BRJ. Debate organizado dentro da mostra ‘Cinema na TV’ no ‘Festival É Tudo Verdade, 2001’.

*E eu botei. Depois, o Armando veio me dizer: 'Pô Walter, o deteflon anuncia na televisão', aí eu falei 'é Armando, tudo bem', quer dizer, foi fortuito, tava lá."*³⁶

As questões experimentais e autorais se colocavam sempre através das brechas e metáforas permitidas pelas circunstâncias do momento.

*"Eu acho que naquele momento quem vinha do cinema tava já de alguma forma consciente de que era necessário às vezes metaforizar as coisas com um pouco do que se queria dizer para se chegar até o público. Então não era difícil de repente transpor esse tipo de experiência para a televisão. No meu caso específico, quando eu comecei a fazer filmes sobre poluição, o que mais me espantava em relação a esse tema era a ignorância das pessoas.(...) Aí eu comecei a utilizar esse tema, o medo, de uma maneira assim meio metafórica. Criar situações com o uso da música e às vezes até da imagem mesmo de forma que pudessem passar essa idéia do medo. Na verdade o grande estágio da poluição naquele momento no Brasil era a ditadura. Essa era uma poluição terrível. Era você conviver com o medo. E o medo age diretamente com a ignorância e muitas vezes eu me vi as voltas com isso. Então eu procurei criar através da imagem, signos que dissessem isso. Ou então, acelerar a compreensão disso. Muitas vezes eu usei músicas e criei imagens para isso"*³⁷

Considerações Finais

A revisão e o estudo da produção cinematográfica brasileira durante toda a sua história nos mostrou a incapacidade do Brasil em reproduzir ou se equiparar à produção estrangeiras (americana e européia) em termos de qualidade e de rentabilidade. A tentativa incessante de se criar modos de produção industrial e de concorrência comercial com o cinema estrangeiro só fez fracassar todos os projetos de superação do estado de subdesenvolvimento no qual vive o país.

*"Em cinema, o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto outros tendem a se instalar nela. O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes."*³⁸

O resultado desse fracasso se mostra quando na avaliação das obras de maior sucesso comercial e relevância artística dentro do cinema brasileiro aparecem as chanchadas e os cinemas de autor. Pois ambos partem de uma articulação entre o estado de subdesenvolvimento do país para uma produção artística coerente e consciente de suas possibilidades e por isso se sustentam, marcam e se mostram longevas.

Com o surgimento da televisão num primeiro momento, há uma negação da tradição cinematográfica em detrimento a um modelo radiofônico de entretenimento. Porém, é com a ascensão dos militares e o início de um projeto estratégico de integração nacional que, irônica e contraditoriamente, os cineastas 'perseguidos' pela ditadura ganharam um novo espaço na televisão através do Globo Repórter.

A existência de três núcleos de produção exclusivos para o programa (no Rio de Janeiro, em São Paulo e na produtora Blimp Filmes), ao longo dos anos 1970, também é um fato de extrema importância para a rica diversidade de temas e linguagens

³⁶ LIMA JÚNIOR, op. cit.

³⁷ Id. Ibid.

³⁸ GOMES, op.cit., p.85

apresentados semanalmente pelo *Globo Repórter*. A liberdade e a independência dos núcleos entre si refletiam esse quadro.

*“(...) uma das características que pra gente é fundamental, era a diversidade de propostas. Cada um de nós aqui fez um tipo de cinema no Globo Repórter (...) a produção com isso acabava tendo três núcleos que não se dialogavam muito. Essa que era a verdade. Aliás, não se entendiam muito. Então, eu por exemplo, conhecia o Paulo Gil, tinha uma relação ótima com ele, mas institucionalmente era uma coisa esquisita.”*³⁹

A diversidade se apresentava não apenas nas temáticas utilizadas, ou nos diferentes usos do discurso narrativo, mas também na variada utilização dos recursos técnicos e conceituais do documentário - como aproximação ou distanciamento do método documental clássico (com entrevistas, discurso em off, respeito à sincronicidade e à observação da realidade imediata posta à frente da câmera).

No caso do uso de recursos ficcionais, duas vertentes se destacaram na produção desses documentários. Os núcleos de São Paulo (tanto na Globo, quanto da Blimp) utilizaram com grande eficácia o uso da reconstituição no tratamento de assuntos revisitados ou históricos como é o caso de “Último Dia de Lampião” (1972), de Maurice Capovila, “A Mulher no Cangaço” (1976), de Hermano Penna e de “O Caso Norte” (1977) e “Wilsinho Galiléia” (1978), ambos de João Batista de Andrade.

Enquanto no núcleo do Rio de Janeiro é Walter Lima Júnior que se destaca como principal incentivador de técnicas ficcionais na produção de seus documentários. Ele não via a realidade como ponto de chegada, mas como plataforma para uma viagem cinematográfica ao tema, não dispensando artifício, o efeito da montagem, e onde coubesse, a busca pela bela imagem. Como na ficção, sua meta era atingir a emoção. Embora uso desses recursos estivessem presentes em quase todos os seus filmes, sua trilogia sobre a poluição se destaca. Em “Poluição do Ar”, “Poluição das Águas” e “Poluição Sonora” todos do ano de 1974.

*“No tratamento sonoro, os programas eram igualmente ricos de sugestões de uma atmosfera ameaçadora. Músicas de Pink Floyd eram um must. Mas havia lugar também para ruídos industriais amplificados, sons de ebulição, turbinas de avião, bate-estacas, reverberações etc. Os documentários sobre poluição, assim como os que Walter faria a respeito da obsessão por discos voadores, eram animados por um sopro de experimentação e um inconformismo em relação aos cânones do ‘cinema direto’.”*⁴⁰

Porém, é dentro do próprio formato documental clássico, que se revela uma das principais inovações formais e conceituais. Eduardo Coutinho, ‘inaugura’ um novo tipo de ‘captação do real’. “Teodorico, o Imperador do Sertão” (1978), dá início ao seu cinema participante com temáticas sociais, que mais tarde repercutirá em “Cabra Marcado Pra Morrer”. Filme que só se realizou graças às condições financeiras e às experiências de campo como diretor no *Globo Repórter*.

³⁹ ANDRADE, João Batista. Rio de Janeiro: 2001. CCBB-RJ. Debate organizado dentro da mostra ‘Cinema na TV’ no ‘Festival É Tudo Verdade, 2001’.

⁴⁰ MATTOS, op. cit.

Bibliografia

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido – tradição e transformação do documentário**. 1ªed. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2004.

FORMAGGINI, Beth. Catálogo do Festival É Tudo Verdade, 2002. In:BOCCATO, Paulo (ed.). **Cinema na tv: Globo Shell Especial e Globo Repórter (1971-1979)**. São Paulo, 2002.

FREITAS, Ana Cláudia. **Globo Repórter: um encontro entre cineastas e a televisão**. Belo Horizonte, 2007. Dissertação - Universidade Federal de Minas Gerais, Belas Artes.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ªed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

LABAKI, Amir, MOURÃO, Maria Dora. **O Cinema do Real**. 1ªed. São Paulo: Cosac e Naiyf, 2005.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho – televisão, cinema e vídeo**. 1ªed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

MATTOS, Carlos Alberto. **Walter Lima Júnior: viver cinema**. 1ªed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

TEXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário Moderno. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 3ªed. Campinas: Papyrus, 2008.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da Fome. In: **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Salamandra / Embrafilme, 1981.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. 1ªed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Entrevistas

ANDRADE, João Batista. Rio de Janeiro: 2001. CCBB-RJ. Debate organizado dentro da mostra 'Cinema na TV' no 'Festival É Tudo Verdade, 2001'.

CAPOVILA, Maurice. Rio de Janeiro: 2001. CCBB-RJ. Debate organizado dentro da mostra 'Cinema na TV' no 'Festival É Tudo Verdade, 2001'.

COUTINHO, Eduardo. Rio de Janeiro: 2001. CCBB-RJ. Debate organizado dentro da mostra 'Cinema na TV' no 'Festival É Tudo Verdade, 2001'.

LIMA JÚNIOR, Walter. Rio de Janeiro: 2001. CCBB-RJ. Debate organizado dentro da mostra 'Cinema na TV' no 'Festival É Tudo Verdade, 2001'.

OLIVEIRA, Luís Augusto de. São Paulo: 2000. Entrevista concedida a Beth Formaggini,