

EXPERIÊNCIAS AUDIOVISUAIS ENTRE A TELEVISÃO E O CINEMA: O GLOBO REPÓRTER DOS ANOS 70

Aluno: Igor Andrade
Orientadora: Andréa França

Introdução

“O corpo do inimigo no cinema documentário não é transferido para um outro corpo, aquele de um ator; ele está lá “de verdade”, “em carne e osso”, presença real diante da câmera, ameaça ou armadilha mas, ao mesmo tempo, pedaço de humanidade bem humanamente viva, até naquilo que ela teria de odioso ou detestável”.

Jean-Louis Comolli

O *Globo Repórter* é o único programa televisivo, de origem documental, no ar até hoje. Surgiu no período mais repressivo do regime militar, nos anos 70, sobreviveu à ditadura e se adequou, sobretudo, a uma censura de conteúdo mais preocupada com possíveis provocações e críticas políticas do que com questões ligadas aos procedimentos de linguagem. Tratava-se de um programa jornalístico de enorme sucesso de público e de crítica que estreou em 04 de abril de 1973, às 23 horas, dando continuidade ao seu precursor, o *Globo-Shell Especial*, uma série de documentários que entrou no ar pela primeira vez em 14 de novembro de 1971, também no horário das 23 horas. Os altos índices de audiência de *Globo Repórter* iriam fazer com que, um ano depois, em setembro de 1974, o programa passasse a ocupar o horário nobre, às 21 horas, entre a novela das oito e a das dez. Inicialmente filmado em película, já no início dos anos 80 o programa começaria a ser feito em vídeo, uma alternativa mais barata e mais rápida dentro do processo de gravação e edição das imagens.

A particularidade de que uma expressiva geração de diretores brasileiros – como Eduardo Coutinho, Maurice Capovilla, Walter Lima Jr., João Batista de Andrade, Geraldo Sarno, Hermano Penna, entre outros - tenha produzido e exibido documentários na grade de programação da Rede Globo durante o período mais repressivo do regime militar, com filmes que contribuiriam para problematizar/criticar a realidade brasileira e questionar opções éticas e estéticas comuns ao documentário brasileiro daquele período, é uma das questões que esta pesquisa vem estudando. Trata-se de uma particularidade a ser analisada porque muitos destes cineastas tiveram trajetórias ligadas às questões da revolução nacional-popular no Brasil dos anos 60, alguns deles vinculados às formas de engajamento político propostas pelo Cinema Novo e pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE).

Se, de fato, várias circunstâncias fizeram com que o trabalho naqueles anos dentro da Globo fosse menos monitorado do que se poderia imaginar, eu venho investigando, sobretudo nos filmes realizados por Eduardo Coutinho, o modo como a censura, interna e externa, o ajudou e mesmo o estimulou a experimentar novas possibilidades estéticas e narrativas para a imagem do cinema documentário. É importante ter em mente que são esses anos dentro do *Globo Repórter* que iriam fornecer ao cineasta *know-how* para que, alguns anos depois, ele pudesse retomar e finalmente realizar o longa-metragem *Cabra Marcado pra Morrer*. Lembrando que o *Cabra marcado* que conhecemos é o segundo filme, de 1984, retomado no final dos anos 70 e a partir do que sobrou das filmagens originais de 1964. O processo de

abertura política permite que Coutinho possa retomar os negativos da primeira filmagem, escondidos durante muitos anos, para resgatar não só a história política do país, mas a memória dos envolvidos, fazendo do cinema um campo de possibilidades, de experimentação e de invenção formal.

O que se percebe é que a ditadura militar tinha ambigüidades, com a mão direita punia duramente os opositores que julgava mais ameaçadores – até mesmo artistas e intelectuais -, e com a outra atribuía um lugar dentro da ordem não só aos que se dispunham a colaborar, mas também a intelectuais e artistas de oposição. Isso porque concomitante à censura e à repressão política, ficaria evidente na década de 1970 a existência de um projeto modernizador em comunicação e cultura, sendo o programa Globo Repórter um dos frutos deste projeto.

Venho estudando e analisando, para esta pesquisa, o documentário de Eduardo Coutinho, realizado dentro do programa Globo Repórter, *Theodorico – o imperador do sertão*, pois trata-se de um filme que levanta muitas questões importantes para o cinema documentário como tentarei explicitar neste Relatório. Uma delas diz respeito ao fato de ser um filme sobre um personagem com o qual o documentarista não tem nada em comum, até mesmo o rejeita ética e ideologicamente, mas precisa manter uma relação cordial e de confiança com ele para que o filme possa ser feito.

Influências históricas: o cinema nacional-popular e o cinema direto

Apreender o significado do popular e suas variações nos anos 60 é fundamental para que possamos compreender o contexto em que o programa do Globo Repórter surgiu.

No início da década de 60, os termos “povo” e “popular” estavam na ordem do dia. Apesar do declínio, no final da década de 50, da Companhia Cinematográfica Vera Cruz e sua imagem de cordialidade do povo brasileiro, a idéia de representar o povo, no entanto, continuava presente nas telas de cinema, no início da década seguinte. *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, rompe com a proposta da Vera Cruz. A ruptura trazida pelo filme é bastante reveladora da problemática da época. A Vera Cruz produzia imagens dessa cordialidade que liga o homem à terra, ancorando toda imagem a uma nação. Essa cordialidade seria capaz de criar uma integração natural entre o homem e seu lugar, e uma adequação entre a percepção dos personagens e sua ação. Glauber, por outro lado, apontava que essa harmonia não dava conta nem do todo nacional, nem era capaz de colocá-lo em crise.

O fim da companhia Vera Cruz coincide com um momento de grande efervescência cultural do país, do qual destacaremos duas principais vertentes. Uma delas, o Cinema Novo, foi animada decisivamente por Glauber Rocha, que, além da crítica cinematográfica, produzia seus primeiros filmes. A outra era formada pelos CPC's da UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes), os quais estavam espalhados por todo o país, preconizando um modelo nacional-popular de “arte engajada”. A esse movimento, chegaram a se unir artistas de várias áreas, como o cineasta Eduardo Coutinho e o poeta Ferreira Gullar. Nesta época, a esquerda nacional-popular reivindicava que a obra de arte tratasse da ‘realidade do país’, com uma linguagem acessível a um público o mais amplo possível. Os CPC's lidavam com noções tais como ‘cultura alienada’, ‘colonialismo’ e ‘autenticidade cultural’, em busca de uma conscientização das massas e da constituição de uma arte verdadeiramente popular.

“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.”

Além das influências dos movimentos nacionais-populares para os cineastas do Globo Repórter, existia outra revolução acontecendo fora do Brasil, no campo da técnica cinematográfica que iria provocar mudanças radicais no modo de se fazer filmes, em especial documentários. Em artigo publicado em 1966, David Neves explicou o interesse dos brasileiros pelas novidades que vinham da França:

“No Brasil, o interesse pelo cinema-direto teve maior ênfase na medida em que eram precários tanto nosso parque de equipamentos como a economia de produção de nossos filmes. Nos grupos em que fervilhava o interesse pela renovação do panorama cinematográfico brasileiro, o novo tipo de cinema sempre despertou certa curiosidade. Duas eram as fontes de informação que traziam as notícias do extraordinário progresso alcançado pelos processos de filmagem e gravação: a revista francesa Cahiers du Cinéma, com a —revelação□ de Jean Rouch, e a revista americana American Cinematographer, através de suas reportagens e seus anúncios”.

Com a invenção da técnica do direto, os cineastas que antes dispunham de imagens captadas em locações e da fala controlada dos locutores (baseada em textos escritos, principalmente) e de outros sons produzidos no estúdio, agora também podiam sair às ruas, ouvir as vozes, ser afetados por uma multiplicidade de falas e de sotaques. As diversas tendências do cinema direto, no entanto, se desenvolveram paralelamente e cada uma à sua maneira.

Uma delas é reconhecida como a escola americana, embora existam diferenças entre os autores, e mesmo hibridismos dessa tendência em outros países, como a França. A escola americana é mais conhecida pelo trabalho do grupo *living-camera*, do qual participavam Leacock, Drew, Pennebaker e Maysles. O objetivo do grupo era, aproveitando-se da nova técnica que lhes permitia maior mobilidade, “estabelecer um contato direto com o homem que age em uma situação dada”. Com equipes reduzidas, muitas vezes compostas somente de um câmara e um técnico de som, esses cineastas buscavam fazer filmes segundo um enfoque fundamentalmente fornecido pela realidade, considerando que a câmara, bem como os equipamentos mais leves de captação sonora, permitiriam à equipe assumir uma postura de observação que se aproximasse do real, sem nele interferir.

A questão da construção da realidade pelo filme é enfrentada de forma completamente diferente pelo *cinéma-vérité* francês. Trata-se de outra tendência, ligada ao aparecimento do equipamento mais leve e da captação de som, mas que teve, para suas questões, uma resolução bastante diferente. O nome cinema-verdade foi retomado das idéias de Dziga Vertov por Jean Rouch e Edgar Morin, mas não queria absolutamente se referir a um cinema que buscasse a verdade das coisas. O cinema-verdade propunha, antes, uma verdade do cinema. Com isso, os autores não se referiam a acontecimentos ou personagens pertencentes ao passado, que seriam trazidos para os filmes tais como já haviam sido antes. Não se trata de trazer para o presente (re-presentar). O gesto é o de fundar um presente na própria imagem.

O início do Globo Repórter

O *Globo Repórter* surgiu, portanto, em um momento de indefinição do programa *Globo-Shell Especial*. No final do ano de 1972, houve uma estagnação na produção dos programas do *Globo-Shell Especial* por parte da equipe sediada no Rio de Janeiro, devido ao

desinteresse do patrocinador Shell do Brasil no projeto. Paulo Gil Soares, então diretor de criação, contou que resolveu criar um novo formato. Este novo formato era inspirado na revista Realidade. O sucesso do trabalho investigativo dos repórteres da revista era um caminho editorial que poderia ser seguido pela televisão.

Quando a Rede Globo decidiu colocar no ar o *Globo Repórter*, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, pediu a Paulo Gil Soares que assistisse *60 Minutes*⁴¹, um programa norte-americano da CBS News criado em 1968. A idéia era que o *Globo Repórter* seguisse a mesma linha editorial do programa americano, o que não aconteceu. A diferença é que o programa norte-americano usava o repórter como mestre de cerimônias em toda a matéria e a edição era num ritmo acelerado. Diante de toda a influência documental exercida nas lições do Cinema Novo, Paulo Gil Soares acreditou que poderia fazer um programa jornalístico no formato documental, assim ocultaria o repórter e trabalharia melhor o texto e o entrevistado, revelaria mais sobre o processo de captação e deixaria as conclusões para o telespectador. Pouco convencida da proposta, a direção da emissora estava preocupada em garantir a audiência e considerava que isso só seria possível num programa que abordasse temas variados, pela agilidade. Paulo Gil Soares concordou, mas não abriu mão do formato documentário e conseguiu fazer um programa com quatro temas, cada um com a duração de 10 a 12 minutos, sem a presença do repórter. Até 1975, as temáticas múltiplas estiveram presentes. A partir desse ano, a direção do programa decidiu apostar em temas únicos.

Nesse contexto, Paulo Gil Soares adotou uma solução jornalística e televisiva, ambas para resolver o problema da grade de programação. Diante do alto custo dos documentários e para não perder o espaço para o jornalismo, Soares usou da criatividade e articulou o conhecimento que tinha de imagem e conteúdo, se apoderou da temática jornalística utilizando temas atuais e fez um texto sustentado por imagens de arquivo, por filmes de época e por entrevistas para criar o programa que daria origem ao *Globo Repórter*, intitulado *Vietna, o preço da paz*. Esse foi um momento, a partir das lições do cinema, de construir uma nova narrativa para o documentário televisivo e para o telejornalismo.

Ao ser entrevistado pela revista *Veja* do dia 4 de abril de 1973, Armando Nogueira destacou a preocupação de fazer com que o *Globo Repórter* garantisse uma “informação média” para os telespectadores. Sendo assim, não podiam ser usadas palavras complicadas, semi desconhecidas ou que não fossem do cotidiano das pessoas. Nos primeiros programas exibidos, todos contavam com a narração em *off*, uma exigência da direção da emissora para o programa. Além de apresentar o programa, Sérgio Chapelin se tornou o narrador oficial, dando lugar, por vezes, a Cid Moreira. Os roteiros eram estruturados para facilitar o entendimento da história contada pelo programa e, para isso, era fundamental a associação justa entre texto e imagem e o uso da locução como forma de condução, de guia de leitura.

A equipe do programa era múltipla, composta por profissionais de diferentes ramos, mas com carreiras ligadas ao jornalismo. Entre a equipe estavam cineastas como Eduardo Coutinho e Walter Lima Júnior e jornalistas como Jotair Assad e Washington Novaes. Outro fator contribuiu para essa multiplicidade. Em 1974, foi criada a Divisão de Reportagens Especiais de São Paulo, coordenada pelo cineasta João Batista de Andrade e pelo jornalista Fernando Pacheco Jordão, e tinha a incumbência de produzir documentários e reportagens para diversos programas da emissora e, principalmente, para *Globo Repórter*, *Fantástico* e *Esporte Espetacular*. Sendo assim, mais um núcleo de produção passou fazer parte da estrutura do programa, além da redação do Rio de Janeiro, do material importado e da *Blimp Filmes*, que, depois da experiência com *Globo-Shell Especial* continuou produzindo filmes, de modo cada vez mais esporádico, até 1978. Analisando a produções dos três núcleos do *Globo Repórter*, Heidy Vargas, em sua dissertação de mestrado, conclui que:

“a Blimp Film fez documentários não só valorizando a cinematografia, mas a cultura popular, os personagens míticos ou anônimos brasileiros e as temáticas urbanas. A

preocupação deste núcleo foi em trabalhar temas de apelo popular com ênfase no acabamento estético, até pela forte influência da publicidade. Acredito que, no caso da Blimp Film, a maior preocupação era a forma, o enquadramento, a composição, a beleza das imagens. Já o grupo sediado em São Paulo primou por fazer *Globo Repórter Atualidade* e investiu no documentário-denúncia. A forte influência de jornalistas e cineastas de esquerda revelou o traço marcante deste núcleo. No núcleo de São Paulo, percebo uma preocupação com o conteúdo que era veiculado. O que interessava era chocar o telespectador e para isso, o texto e as entrevistas deveriam ser impactantes. Já no núcleo do Rio de Janeiro, onde ficava a sede do programa, foi clara a preocupação em garantir a exibição. Assim, o maior número de realizações desse grupo estava concentrado no *Globo Repórter Pesquisa* e *Globo Repórter Ciência*, programas que revelavam personalidades históricas, pesquisas, descobertas e artes. Quase sempre eram feitos com imagens de arquivo de agência ou de filmes”.

Mas não é tão simples e esquemático como a autora coloca porque mesmo no Rio de Janeiro, os programas sobre poluição de Walter Lima Jr. eram bastante crítico ao *status quo*. Como ressalta o cineasta numa entrevista para a nossa pesquisa, ele lembra que trazer as questões ambientais para o centro dos debates naquele momento era, no limite, questionar a própria existência do processo político modernizador e do capitalismo, já que o desenvolvimento desse regime, segundo ele, tem sido o principal responsável pela destruição da natureza e do meio ambiente. Assim, é entre o prazer e o conhecimento, a cultura de massa e a alta cultura, os limites impostos pela Rede Globo que financiou os documentários, as crenças dos cineastas e jornalistas, o embate entre as formas narrativas documentais e jornalísticas que se situa o *Globo Repórter*. O modelo —inventado por cineastas, inspirado nas reportagens da revista *Realidade* - tentou comungar uma narrativa articulada entre a reportagem especial e o cinema documentário.

O que nos interessa ressaltar é que se trata de uma produção cinematográfica, dentro da Televisão brasileira, que se afasta do tratamento sociológico, de denúncia, explicativo com relação à realidade, prática comum no cinema da época, em prol de uma experimentação que iria incorporar a encenação, a fabulação, a câmera como personagem participativo, o acaso do ato cinematográfico. Há uma dinâmica - que a nosso ver precisa ser estudada e que é um dos caminhos da pesquisa que estamos realizando - entre os filmes experimentais do período (Andrea Tonacci, Rogério Sganzerla, Ozualdo Candeias, Arthur Omar, entre outros) e os documentários do *Globo Repórter* cujas imagens combinam procedimentos híbridos, vindos da ficção, da fabulação, do campo documental e nas quais os limites da representação são frequentemente testados. De fato, o *Globo Repórter* significaria um avanço para o próprio campo do cinema brasileiro, sobretudo o documental, se lembrarmos-nos que *Cabra Marcado Para Morrer*, de Eduardo Coutinho, foi feito na seqüência de seu trabalho como documentarista na emissora Globo. Como se os cineastas, de dentro da televisão, se dessem conta da necessidade de explorar o campo cinematográfico do documento, campo de conflitos em que diferentes hipóteses sobre o mundo e diferentes modalidades de experiência podem se defrontar.

Para uma das questões da nossa pesquisa - Como foi possível que cineastas de esquerda fossem pra TV nos anos 70? – começamos a arriscar algumas respostas. Entre as respostas possíveis, podemos dizer que estes profissionais estavam seduzidos pela possibilidade de “falar às grandes massas”, atingir um grande público, bem maior do que o restrito e elitista espectador de cinema; portanto, artistas de esquerda se dispuseram a deixar o preconceito de lado e irão tentar modificar a televisão agindo estrategicamente de dentro dela, mesmo tendo de conviver com as necessidades e as preferências dos produtores televisivos e da própria audiência.

Um novo retrato do povo na tela

Os novos equipamentos de captação de som e imagem associados ao ideário nacional-popular dos movimentos de esquerda e da intelectualidade brasileira, vão produzir no campo documental mudanças profundas na forma de representar o povo. Jean-Claude Bernardet analisou, em sua obra *Cineastas e imagens do povo*, filmes importantes da cinematografia documental nacional neste período e sentença:

“Para que o povo esteja nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes. As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Essa relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem”.

Bernardet revela, ao longo do livro, o desgaste que a noção de povo sofreu a partir dos anos 60, principalmente após o golpe militar de 64. Trata-se da crise de um modelo de representação do povo, o que nos diz não só de uma crise do intelectual diante de sua impotência política, como também de uma impossibilidade de narrar o povo (e de “dar a voz” a ele). A desconstrução sofrida pelas imagens do povo é acompanhada, por Bernardet, até 1984, ano de lançamento do livro.

As variações de linguagem pelas quais passou o documentário se desenvolveram em um tempo diferente da crise já descrita no campo dos filmes ficcionais – que parecem ter sido mais prontamente influenciados pela violência da crítica glauberiana. Se *Terra em transe* é visto como um momento de ruptura no cinema de ficção, não existe um documentário que possa ser apontado como um ponto de virada, mas uma série de fissuras no modelo aplicado por *Viramundo*.

Este movimento marca uma mudança nas relações de poder, na qual os diretores (intelectualizados, geralmente pertencentes à classe média) perdem sua posição privilegiada de detentores da consciência. Com a falência desse lugar de consciência, restou aos documentaristas abandonar as classificações prévias sobre as realidades a serem filmadas para filmar o encontro como princípio de fundação dos filmes. Os homens e mulheres comuns deixam de ser evocados apenas para confirmar teses elaboradas antes das filmagens, e a inscrição de seus corpos e afetos na película ganha, gradualmente, um grau maior de importância. Isso se dá por uma renúncia aos dados sociológicos e estatísticos e por uma crescente valorização do encontro cinematográfico, no qual as vidas ordinárias se tornam fonte de um saber tático que pode afetar os filmes em todas as direções.

Os filmes realizados pelos cineastas no Globo Repórter estão em profundo diálogo com as idéias levantadas por Bernardet e não à toa se encontram exatamente no meio do período analisado no livro. Muitos documentários lançam mão do aparato sociológico, como o locutor *voice-over* (na voz de Sérgio Chapelin) e tantos outros elementos, como os filmes realizados por João Batista de Andrade e por Eduardo Coutinho, estão em sintonia com as rupturas promovidas por documentaristas brasileiros em busca do encontro com o outro.

Theodorico, O Imperador do Sertão: como filmar o inimigo?

“Meu sonho no Globo Repórter foi realizar um filme que não tivesse narrador. O filme começa com o Coronel Theodorico dizendo: “Estamos aqui fazendo um filme...”, e ele vai narrando o filme todo, inclusive passou a fazer as entrevistas, 90% das entrevistas do filme são dele. Com o grave problema que eu fiquei na casa dele, convivia muito com ele... É aquela história: se eu filmar um torturador, eu acabo compreendendo o cara. Então, o filme acaba sendo mais favorável ao coronel do que

eu talvez gostaria. Por isso eu não faço filmes com pessoas que eu queira derrubar. Eu só faço filmes com pessoas com quem eu gosto de falar, e que gostam de falar comigo.”

- Eduardo Coutinho

Eduardo Coutinho ingressou no Globo Repórter em 1975 (anteriormente trabalhava como *copidesque* no *Jornal do Brasil*). Dirigiu para o programa documentários como: Seis Dias de Ouricuri (1976); Pistoleiro da Serra Talhada (1976); Theodorico, O Imperador do Sertão (1978); Exu, Uma Tragédia Sertaneja (1979); Portinari, O Menino de Bodosqui (1980). A experiência no Globo Repórter fora fundamental para a carreira do diretor e o incentivara definitivamente ao universo do documentário.

Filmados em 16mm, com leveza e liberdade de câmera (aquela câmera “liberta” do Cinema Novo e de Dib Lutfi), os documentários de Coutinho e dos demais realizadores envolvidos com o Globo Repórter na mesma época, puseram em pauta “*a abordagem que coloca em cena os conflitos políticos que perpassavam cada uma dessas realidades, colocando em luta, no discurso, as diversas representações que as atravessam.*” (Daniel Ribeiro Duarte. *Figurações do ordinário no Globo Repórter dos cineastas*; pág. 86).

Eduardo Coutinho inaugura um novo tipo de *captação do real*. *Theodorico, o Imperador do Sertão*, 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.

Theodorico, O Imperador do Sertão rompe as barreiras do documentário “jornalístico”, pontuado pela narração em *off* de Sérgio Chapelin, e constrói-se a partir do próprio personagem. Theodorico se auto-representa, seja vestido de “cangaceiro” desfilando por suas terras (onde é *o major*), seja discursando sobre seus princípios éticos, morais e políticos (todos eles contraditórios). Theodorico Bezerra é dono de terras em Natal, onde exerce o domínio típico da *dupla mensagem* da “democracia” brasileira: supostamente, Theodorico é eleito por votos, porém, é o único candidato possível para aqueles que vivem em suas terras, sob suas leis e sob seu jugo. Em um trecho do documentário, Theodorico Bezerra comunica-se com o “povo” através de alto-falantes:

“Aqui nesta propriedade todos são obrigados a *serem* eleitor. E para tirar o título de eleitor eu mesmo quero tirar a fotografia de vocês. Para quê? Para você olhar para mim e eu ver você. (...) É como eu digo a vocês... digo e sempre continuarei a dizer: a única coisa que eu posso precisar de você é seu voto. Fora o seu voto não tem um outro modo de eu precisar de você”

Se o final da década de 70 já vivia a ebulição do mundo pós-moderno, a fazenda de Theodorico, e o Brasil arcaico, mostram a complexidade do sistema capitalista, suas brechas, falhas e contradições. Na fazenda de Theodorico o tempo parece suspenso. A câmera móvel de Dib Lutfi reflete a mobilidade do “major”, homem “viajado”, conhecedor do mundo, em oposição à paralisia faminta e idiossincrática do homem pobre sertanejo, a quem Theodorico condena por seu “repúdio ao trabalho”. A figura de Theodorico, o corpo, o gesto, o *mostrar-se* do personagem representativo do poder dão o caminho para os diálogos imagéticos da “não-direção” de Coutinho durante o processo de filmagem. Aqui, a paisagem é por si só, discursiva, explanatória, reflexiva. Theodorico está no centro da narrativa, mas não a domina, mas a ilustra. Theodorico é um elemento móvel, assim como a câmera também o é, e ambos se complementam, e por vezes anulam-se, consomem-se. “*O movimento, a dança que Dib Lutfi executa, cria uma tensão entre a câmera e os personagens.*” (Daniel Ribeiro Duarte. *Figurações do ordinário no Globo Repórter dos cineastas*; pág. 112).

Em *Theodorico, O Imperador do Sertão*, Eduardo Coutinho experimenta o *como filmar o inimigo* e a *arte do encontro* no documentário. A equipe de Coutinho faz-se presente na ausência; deixa que o *coronel* fale de si, exponha-se, e encontra as contradições no próprio processo da filmagem, e posteriormente, na montagem:

“Em outro momento quando o major fala da felicidade de quem vive no campo, na sua fazenda, a montagem ‘comenta’ o que ele diz com um plano-sequência mostrando as expressões tristes de uma família enfileirada.” (Consuelo Lins. O documentário de Eduardo Coutinho; pág. 28-29).

Coutinho filma o *ordinário* no *extraordinário*. A *realidade* de Theodorico é *encenação*. O “major” comporta-se de maneira excêntrica, organiza desfiles em sua homenagem, cria regras para o “bem viver”, diz-se homem culto. Porém, conserva concepções morais e políticas calcadas no *lugar-comum* e na *falácia* não-reflexiva, idéias “atrasadas”, sexistas, racistas e sem profundidade. Theodorico revela-se e nos é revelado simultaneamente igual e diferente daqueles homens e mulheres pobres e sem estudo que moram em sua fazenda. Se revela simultaneamente na sua dimensão detestável e humana, como destaca o teórico de cinema documentário, Jean-Louis Comolli:

Esse corpo não amado é a prova de verdade do documentário, que não sabe, não deve e nem pode dele se livrar. Mesmo que o inimigo seja exatamente o que é, as conversações estão em curso, há pactos em vista, é preciso com ele se entender e estabelecer uma relação como com qualquer outra pessoa filmada, amiga ou neutra. Como conduzir essa relação? Aí está o que incita o cineasta e molda o filme. Os riscos são, evidentemente, menos de hostilidade (a filmagem cessaria) do que de convivência e complacência. Estamos bem longe da ficção, na qual eu escolho os atores e o corpo, na qual o dinheiro interfere, na qual sei que o artista é mantido por contrato. No documentário, a pessoa filmada pode, a cada momento, pôr fim ao filme.” (Jean-Louis Comolli, *Ver e Poder*, pág. 129)

Ao supostamente tomar as rédeas do documentário, fazendo ele mesmo as perguntas e contando ele mesmo a sua história, Theodorico Bezerra, então com 75 anos de idade, coloca-se mais uma vez em posição de *poder*. Sendo ele o entrevistador, os homens que vivem sob seu jugo não têm meios de contestar sua autoridade, e, esta não-ação torna-se a ação do filme, esta falta de discurso, torna-se discurso. Theodorico é encantando pelo documentário e desencantado pelo mesmo. Afirma seu poder e tem seu poder contestado, na “arte do encontro” de Eduardo Coutinho e sua equipe.

Metodologia da pesquisa

Um dos procedimentos que estamos adotando na pesquisa é entrevistar cineastas que participaram destes programas, de modo a considerar as lembranças e as histórias orais de cada um. Apesar deste não ser um trabalho de História Oral, ele leva em conta que o ato de lembrar é uma narrativa elaborada no presente, constituindo, assim, um campo de negociações que os sujeitos entrevistados travam em situações concretas e específicas acerca dos sentidos (culturais, políticos, sociais) do passado. Estamos considerando as maneiras pelas quais os entrevistados (cineastas do período) forjam suas lembranças e as convocam para reconstruir o campo em que elas se deram, enfatizando as disparidades e as similaridades de suas concepções sobre o tempo em que trabalharam no *Globo Repórter*. Não se trata de acreditar piamente que seus depoimentos são “a” verdade; ao contrário, eles não são os “fatos em si”, mas são versões elaboradas e motivadas pelo momento em que foram produzidas, no

contato com os integrantes do grupo de pesquisa. Afinal, se o passado está morto, só resta ao presente os indícios que esperam diferentes interpretações e que atribuem nova vida ao que morreu, ressuscitando, assim, diferenças, novidades e disputas de sentido. Nos interessa, nas entrevistas, explorar os acontecimentos daqueles anos não como foram, mas como passam a ser. Muitos desses documentários estão hoje esquecidos, apesar de serem importantes para a cinematografia brasileira, e um trabalho de localização e resgate de seus originais é necessário.

Parte da pesquisa se concentra na ida a arquivos fílmicos, entre eles a Filmoteca da Rede Globo, o Arquivo Nacional e o MAM do Rio de Janeiro, para a catalogação do local onde cada filme se encontra, e no visionamento dos mesmos, quando necessário, pois alguns filmes temos como acessar devido a parceria com a produtora 4Ventos, da Beth Formagini, que em 2002 realizou no *Festival É Tudo Verdade* uma Retrospectiva sobre o Globo Repórter dos anos 70 e já tem disponível alguns programas.

A produtora 4Ventos nos serve como uma base de apoio para atividades como reuniões, entrevistas e transcrições de mídia analógica para mídia digital. Lá é o local onde aconteceu a maioria das reuniões do grupo de pesquisa e onde decidimos por guardar nosso acervo de DVDs. Devido à disponibilidade de equipamentos, foi lá também que, no início da pesquisa, se concentrou a transcrição de mídia, depois passando a ser feita no próprio prédio do curso de Comunicação da PUC, quando nós adquirimos um equipamento desse tipo. A única entrevista que conseguimos realizar, até o momento, foi com o diretor Alberto Salvá. Ele nos esclareceu dúvidas acerca, principalmente, de seu filme *Patroa X Empregada*, e, de forma mais geral, sobre o processo de realização no Globo Repórter. Toda a entrevista foi filmada pela Beth Formagini, que em seguida será transcrita, como já foi feito com outras entrevistas antes realizadas por ela. É o caso das entrevistas de Guga de Oliveira; de Fernando Pacheco Jordão e Gregório Bacic; e de Edson Santos.

No âmbito acadêmico, muito já se escreveu sobre o Globo Repórter, abordando aspectos diversos, e um levantamento desta bibliografia tem sido feito e é parte essencial da pesquisa, pois possibilita o diálogo e fornece material para uma abordagem futura. As teses e dissertações conseguidas estão todas disponibilizadas para uso dos integrantes do grupo de pesquisa. Existe ainda a necessidade de levantar uma bibliografia referente ao período do programa, sobretudo investigar as matérias que foram publicadas na imprensa (revistas, periódicos e jornais). No que tange a recepção do público, a Biblioteca Nacional é um ponto referencial para a pesquisa sobre matérias, críticas ou artigos produzidos pela imprensa da época.

A leitura dos livros e dissertações trouxe maior compreensão do período de produção dos documentários do Globo Repórter e suas questões relativas à linguagem e ao tema. O visionamento de muitos filmes só foi possível pelas pesquisas na Filmoteca da Rede Globo e do MAM. Embora ainda não tenha terminado os trabalhos de levantamento, principalmente filmográfico, já temos uma quantidade grande de material de pesquisa.

É importante enfatizar que, contrariamente à produção de documentários feita pelo cinema, levantada e estudada por diversos pesquisadores e cujo ponto forte é o livro, já citado aqui de Jean-Claude Bernardet, *Cineastas e imagens do povo*, essa produção de filmes feita para televisão atingiu um público bem mais amplo e, contudo, jamais teve um estudo sistematizado não só por dificuldades de acesso a este material, mas também porque durante muitos anos o interesse pela produção televisiva foi bastante pequeno. Sem dúvida, uma curiosidade mais concreta por esses filmes se tornou possível a partir da Retrospectiva *Cinema na Tv - Globo Shell Especial e Globo Repórter*, durante a 7ª Mostra do *Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade*, em 2002, onde muito destes documentários puderam ser vistos, revistos e, ainda, debatidos com os próprios cineastas presentes ao evento.

Pretendo também em minha parcela da pesquisa analisar os filmes de Eduardo Coutinho feitos para o Globo Repórter, tomando como guia o documentário *Theodorico, O Imperador do Sertão*, realizado pelo diretor em 1978. A leitura de textos relacionados, o diálogo entre este documentário e outros do chamado *Globo Repórter dos cineastas*, assim como com certa *imagem* de Brasil da *intelectualidade* (cineastas, antropólogos, filósofos, sociólogos), são caminhos para pensar a obra do cineasta, ainda atuante, a televisão e o período em que ela foi produzida.

Conclusões

Um dos pontos que este trabalho vem permitindo perceber é a possibilidade de conceber a televisão não como homogênea e nem monolítica, mas como um campo heterogêneo, plural, dinâmico, composto por profissionais (jornalistas, atores, apresentadores, cinegrafistas, escritores, cineastas, redatores) que podem, quando se mobilizam em prol de um projeto, pluralizar, dinamizar, enriquecer e democratizar esta mídia, aproximando-a das classes e grupos sociais diversos a partir de propostas originais. É preciso, neste sentido, analisar produtos específicos, dentro da TV, e não a televisão como um todo; é preciso analisar produtos que são produzidos e consumidos por sujeitos concretos que lutam, desejam, criticam, dentro de um quadro de situações e interações específicas.

Arlindo Machado, no livro *A TV levada a sério*, demonstra sua preocupação com o fato de a maioria dos estudos sobre a televisão no Brasil terem privilegiado uma “abordagem macroscópica”, em que o meio midiático aparece apenas como uma estrutura de gerenciamento, financiamento e controle, esquecendo-se dos programas específicos, daquilo que foi ao ar e que mobilizou milhares de espectadores. Essa é uma abordagem muito importante para a pesquisa.

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

Referências Bibliográficas

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

Bernardet, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo* / Jean-Claude Bernardet. – São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Éditions Verdier, 2004.

DUARTE, Daniel Ribeiro. *Figurações do ordinário no Globo Repórter dos cineastas* / Daniel Ribeiro – Belo Horizonte, 2006 .

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/1970*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1992 [1978].

MOURÃO, M. Dora e Labaki, Amir. *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

NEVES, David. A descoberta da espontaneidade (breve histórico do cinema-direto no Brasil). 1966. *Contracampo revista de cinema*. Maio. 2002. Disponível em <<http://www.contracampo.he.com.br/31/cinemadiretoBrasil.htm>>.

RIDENTI, Marcelo. “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”. In: *Tempo Social – Revista de Sociologia da USP*. São Paulo, v. 17, n. 1, p. 81-110, 2005.

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

SACARAMENTO, Igor. *Coutinho na TV: Um cineasta de esquerda fazendo jornalismo*. Rio de Janeiro; UFRJ. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UnB; 2006.

SILVA, Heidy Vargas. *Globo-Shell Especial e Globo Repórter: as imagens documentárias na televisão brasileira* / Heidy Vargas. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

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

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SOARES, Luiz Eduardo. *Legalidade Libertária*. Rio de Janeiro: Lúmen Júris, 2006/ *Parte III: violência e a dupla mensagem da cultura brasileira*.