



Globo Repórter: o discurso social escamoteado na ditadura e cerceado na democracia¹

Ana Cláudia de Freitas Resende²

Instituição de vínculo: Centro Universitário do Leste de Minas - Unileste-MG

Resumo

A finalidade deste artigo é identificar o discurso social, em tempos de ditadura militar, tomando como referência o *Globo Repórter*, o único programa brasileiro, de origem documental, que está no ar até hoje. Para isso, traça-se sua trajetória, marcada por transições políticas, tecnológicas e narrativas. Esta pesquisa toma como fontes o conhecimento de teóricos e práticos do cinema e tevê, com base em 173 episódios do programa, adquiridos na Rede Globo de Televisão. Este estudo propõe que o contexto político dos anos 70 e a descoberta de recursos tecnológicos influenciaram a narrativa dos documentários da época. Afirma que tal procedimento constitui-se na consolidação da linguagem televisual e que o *Globo Repórter* é um exemplo dessa transição por meio da transformação de elementos que constituem a gênese documental cinematográfica.

Palavras-chave

documentário, *Globo Repórter*, narrativa, reportagem, televisão.

¹ Trabalho apresentado ao GT de História da Mídia Audiovisual, do V Congresso Nacional de História da Mídia, Facasper e Ciec, São Paulo, 2007.

² Mestre em Cinema pela UFMG, especialização em Cinema pela PUC/MG, graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela PUC/MG e atualmente coordenadora e docente do curso de Comunicação Social do Unileste/MG. E-mail: aclaudiesende@yahoo.com



Os anos 70 marcaram a história das mídias brasileiras. O mercado de revistas se ampliou, com destaque para a consolidação da Editora Abril, inaugurada em 1950. A Embrafilme, Empresa Brasileira de Filmes, apoderou-se da produção e distribuição dos filmes brasileiros. O rádio teve que se reposicionar no mercado diante do desenvolvimento da televisão. Quanto maior era a necessidade de comunicação do governo, mais a tevê se beneficiava. Gabriel Priolli (1985, p. 22) afirma: “Espelho cor-de-rosa do regime militar, a televisão brasileira não nasceu nem morreu como ele, mas lhe deve a potência que é hoje”. A maior beneficiária foi a Rede Globo de Televisão. Apesar da ilegalidade, o governo não impediu o surgimento da que seria a maior emissora de televisão do País:

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

Foi no período mais repressivo do regime militar, que a Rede Globo inaugurou, em 1973, o *Globo Repórter*, único programa televisivo, de origem documental que está no ar até hoje. O registro era em película (16 mm) e os realizadores eram cineastas, que tinham o direito autoral da obra. Mas como um programa de gênero documental, caracterizado por temáticas que buscam a conscientização e transformação da sociedade, sobreviveu à ditadura que via na televisão um meio de doutrinar o povo? Por que cineastas de esquerda foram trabalhar na emissora que se constituiu às sombras do regime militar? A repressão política influenciou a narrativa desses filmes?

O cinema no regime militar

No início da década de 70, o Estado passou a fomentar o cinema nacional, desde que correspondesse aos seus próprios interesses. A estatal Embrafilme, criada em 1969, lança, então, uma novidade para quem seguir na linha do filme histórico: financiar roteiros. Uma das produções que seguiu os “conselhos” do governo chegou a receber, em 1972, o seguinte telegrama assinado pelo então presidente da República:



Acabo de ver o filme *Independência ou morte* e desejo registrar a excelente impressão que me causou PT Está de parabéns toda a equipe diretor VG atores VG produtores e técnicos pelo trabalho realizado que mostra o quanto pode fazer o cinema brasileiro inspirado nos caminhos de nossa história PT Este filme abre amplo e claro horizonte para o tratamento cinematográfico de temas que emocionam e educam comovem e informam as nossas platéias PT Adequado na interpretação VG cuidadoso na técnica VG sério na linguagem VG digno nas intenções e sobretudo muito brasileiro *Independência ou morte* responde à nossa confiança no cinema nacional PT Emilio G. Médiçi Presidente da República (Bernardet, 1979, p. 54).

Ainda em 1972, o governo encontrou outra forma de falar do passado, desviando a atenção dos brasileiros para o presente e desincentivando os roteiros originais. O Ministério da Educação lançou um prêmio anual para filmes adaptados de obras literárias de autores mortos. Fora a História e a Literatura, a produção nacional era desprestigiada em detrimento dos filmes importados. A comercialização de filmes estrangeiros era muito barata, e os cineastas brasileiros pressionavam o governo a adotar medidas para onerar o filme importado, tais como: copiagem em laboratórios brasileiros, elevação da taxa de censura e realização de material publicitário no Brasil. Esse último foi aprovado pela Câmara dos Deputados em 1977.

A dublagem, condenada na década de 1960 sob o argumento de aproximar o filme estrangeiro do público brasileiro, foi defendida nos anos 70 sob a alegação de onerar os filmes produzidos no exterior e ainda obrigar os exibidores a investirem em acústica.

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

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

Devido à predominância do filme internacional direcionando o olhar do espectador brasileiro e satisfazendo o interesse do governo, a produção nacional tentou se salvar



imitando a concorrência, tendendo ao mimetismo, ou seja, refazer no Brasil o que os filmes estrangeiros produziam. É nesse mercado dominado por filmes importados, que o filme documental exerce seu poder de resistência, que segundo Jean-Claude Bernardet (*Ibidem*, p. 72),

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

Teve: a mídia eletrônica como porta-voz da ditadura

Na primeira década de surgimento no Brasil, em 1950, a teve caminhava a passos lentos, enquanto a indústria cinematográfica se desenvolvia com a Vera Cruz e, mais tarde, o Cinema Novo. Mas na década de 70, ela foi a arma do Governo Militar como instrumento de integração nacional. A teve da ditadura desinfeta o vídeo das repressões, guerrilhas e atentados, mostrando um “País que vai pra frente”. João Batista de Andrade (2002, p. 20-21) conta como foi essa ajuda de mão dupla:

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

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



foi a do presidente Emílio Garrastazu Médici na Festa da Uva. Um exemplo clássico da relação tevê-Estado foi a declaração de Médici ao Jornal Nacional, em março de 1973:

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

Ainda em 1973, a televisão brasileira assistiu e aplaudiu ao “milagre econômico” do País: uma apologia à modernização e formação de novos hábitos de um público consumidor. Fernando Barbosa Lima (1985, p. 18) define a tevê da ditadura como a tevê do “nada a declarar”. Porta-voz do regime militar, a tevê brasileira ameaçou o cinema nacional que agonizava nas salas de exibição.

Cineastas de esquerda na tevê de direita

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

A abertura de mercado foi um dos fatores que seduziram os cineastas a se renderem à televisão. Em especial para os documentaristas, a tevê era um meio de comunicação de maior alcance para dialogarem com o público. Afinal, o cinema brasileiro dos anos 70 era uma mostra de “uma sociedade sem contradições”, afirma Bernardet (*Ibidem*, p. 67). Ele cita o exemplo dos filmes: *Tenda dos Milagres*, que “Nos oferece a imagem de uma sociedade que, em última instância, não tem contradições essenciais [...]”; e *Dona Flor e seus dois maridos* “[...] Onde os elementos antagônicos são passíveis de uma suave síntese”.

Mas a dicotomia arte/indústria, inflamou as críticas dos cineastas que se opunham à tevê contra os documentaristas que nela trabalhavam. A resistência aumentou ainda mais quando cada veículo ocupou-se da sua função: a tevê como serviço e o cinema como arte, como explicam Maria Rita Eliezer Galvão e Jean-Claude Bernardet (1993, p. 209), baseando-se em textos de Gustavo Dahl: “Para passar duas horas sem pensar, vendo



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

Os precursores: estudos de caso

A entrada de João Batista de Andrade na tevê partiu do convite de um amigo, o jornalista Vladimir Herzog, Vlado, para os íntimos:

Eu conheci o Vlado em 73, antes do regime militar. Depois do golpe, ele foi pra Londres e voltou com um jornalista chamado Fernando Jordão, que era muito amigo dele. Os dois conseguiram criar um telejornal na TV Cultura e me convidaram para ser o repórter especial. Eu entendia se tratar do trabalho de um cineasta que fazia documentário, mas para eles, na linguagem jornalística, chamava-se repórter especial. Fizemos o programa Hora da Notícia. Vlado era o editor, eu era o repórter especial e o Fernando era o diretor³.

O cineasta conta que os três amigos acreditaram que poderiam usar a televisão como um instrumento revolucionário capaz de mobilizar a sociedade contra a ditadura sem precisar de armas. O programa foi um sucesso, mas em 1974, a equipe sofreu pressões do Governo Federal, do Governo do Estado de São Paulo e da direção da TV Cultura, culminando na interrupção do trabalho. “Nós fomos expulsos de lá com muita violência, do tipo: demitir e prender! (...). Eu fugi para não ser preso”, conta João Batista (Andrade, 2004).

Nesse mesmo ano, Batista foi convidado pela Rede Globo para criar o setor de especiais de São Paulo: “eu caí de uma pequena emissora numa situação terrível, e fui para a maior emissora brasileira fazer o melhor programa que era o *Globo Repórter*”, orgulha-se. (Andrade, 2004).

Fernando Jordão foi convidado para dirigir o Jornal Nacional, em São Paulo. As novas contratações deixavam claro que a Globo pretendia abrir suas portas para os problemas sociais à medida que já se falava em abertura política a partir do governo Geisel.

³ Entrevista de João Batista de Andrade, concedida exclusivamente para este trabalho, em 18 de outubro de 2004, em São Paulo/SP.



Já, o amigo Vlado não teve a mesma sorte. Ele entrou para a história da imprensa brasileira com um fim trágico. Ele morreu, em 25 de outubro de 1975, de maneira violenta e misteriosa nas dependências do DOI-CODI⁴.

Ainda em 75, Eduardo Coutinho foi convidado pelo colega, Nilson Alves, para trabalhar na TV Globo. Por duas vezes, ele recusou a oferta: “Era pra eu trabalhar no Jornal Nacional ganhando o mesmo salário que recebia no Jornal do Brasil como copidesque”⁵. Mas o terceiro convite foi irrecusável: trabalhar no *Globo Repórter* com um salário superior ao dobro do que ganhava na época. Além disso, entrar para a televisão era uma oportunidade de voltar a fazer cinema depois de ficar parado por seis anos. Naquele período, o programa era filmado em 16 mm.

A trajetória política, tecnológica e narrativa

O *Globo Repórter* foi ao ar pela primeira vez em abril de 1973. Trata-se do único programa brasileiro, de origem documental, que está no ar até hoje. O novo formato foi fruto do Globo Shell, 1971, responsável pela estréia de documentaristas brasileiros na televisão. Esse último era uma série mensal veiculada às 23 horas.

A diferença, desde o lançamento do *Globo Repórter*, foi a periodicidade de veiculação: o programa foi lançado semanalmente. Essa medida, não só garantiu, mas ampliou o mercado de trabalho dos cineastas brasileiros na televisão. O sucesso, constatado em apenas um ano, transferiu a exibição para 21 horas, logo após a novela. Ampliou-se, assim, a visibilidade do programa.

O *Globo Repórter* foi “Criado para suprir uma carência do público de se aprofundar no conhecimento de assuntos polêmicos ou de interesse geral”⁶, segundo o *site* da Rede Globo. Trata-se de uma intenção ousada para época, marcada pelo governo mais autoritário da ditadura militar, de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974). Afinal, a televisão brasileira é uma concessão pública. E assim, comprometida com o poder político, foi ela que “forneceu ao brasileiro a sua auto-imagem a partir dos anos 70” (Bucci, 1997, p. 15). Esse era o desafio dos cineastas: apresentar documentários

⁴ Sigla que designou o Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna, órgão repressivo do Regime ditatorial brasileiro que se inaugura em 1964.

⁵ Entrevista de Eduardo Coutinho, concedida exclusivamente para este trabalho, em 9 de outubro de 2004, no Rio de Janeiro-RJ.

⁶ Disponível em: <www.redeglobo.com.br/globoreporter>. Acesso em: 8 mar. 2004.



pautados na realidade sem ferir os interesses do governo e, ao mesmo tempo, sem anular os ideais esquerdistas.

Uma das saídas dos documentaristas para driblar a censura foi encontrada nos recursos audiovisuais: usava-se a imagem para mostrar o que não podia ser falado: Walter Lima Júnior (*apud* Moraes, 1986, p. 172) revela:

Num determinado momento, quando se implantou o “*Globo Repórter*”, era interessante ver o pouco caso que se fazia na televisão naquele momento em relação à imagem. Era tal esse pouco caso que eu pude fazer coisas que hoje em dia parecem piadas. Por exemplo, eu comecei a fazer uma série de programas sobre a ecologia, problemas de poluição. Certa ocasião me pediram para fazer um filme sobre poluição das águas. Eu fui a São Paulo. Eu estava fazendo dois filmes ao mesmo tempo, e nesse sobre poluição das águas eu fiquei nas margens do rio Tietê, documentando o despejo industrial nas suas águas. Naquele lixo a que fica às margens do rio eu vi uma lata, na qual estava escrito: “DDT mata tudo”. E o interessante é que pude filmar essa lata. Eu tinha a proposta de que convivemos com todas as nossas mazelas, principalmente dentro da crise ambiental, que dizem respeito à nossa ignorância, sem nos darmos conta do perigo no qual estamos envolvidos. [...] De certa forma, a imagem podia ir fabricando uma forma de ver. Ou seja, gerando um ponto de vista já contando com o existente. No caso da lata “Detefon mata tudo”, na lata está escrito, eu não inventei nada. Eu poderia ter esse alibi com a direção da televisão. Aliás, eles vieram dizer: “Como você coloca esta lata no ar? O Detefon anuncia aqui”. – Sim, mas não fui eu quem botou Detefon mata tudo. Eles é que escreveram na lata Detefon mata tudo. Ou seja, a possibilidade de trazer o potencial da imagem à televisão naquele momento, que era pura radiofonia, era uma certa forma inovadora.

Censura externa x censura interna

Segundo Doc Comparato (1995, p. 341), “A máxima de um bom documentário é o seu compromisso com a verdade.” Mas o pesquisador Miguel Pereira⁷ lembra que não se trata de uma verdade absoluta, isenta de interpretações: “O documentário convida o espectador para ver a realidade a partir de um ponto de vista”.

No entanto, vários motivos contribuíram para que o trabalho no *Globo Repórter* nos anos de ditadura não fosse tão controlado: praticamente não havia concorrência, a equipe não trabalhava na sede da emissora, e a revisão do filme era dificultada devido

⁷ Essa afirmação foi feita em palestra realizada no dia 5 de novembro de 2002, na cidade do Rio de Janeiro, no II Fórum Internacional de Documentários e Brasil Documenta. A promoção foi da GNT e PUC-RJ.



ao processo de registro de imagens: o programa era feito em película reversível, um filme sem negativo, obrigando a montagem a ser realizada no próprio original. Os cineastas também tinham uma maneira própria de driblar a censura. Eduardo Coutinho (2004) conta: “Eu só me lembro que eu tentei ser o mais neutro o possível pra vencer a censura, no caso, externa (...)”. No caso da censura interna, o diretor afirma que não foram as razões políticas que alguns de seus filmes não foram exibidos e sim por motivos de audiência: “Então, vários filmes meus não foram ao ar porque foram julgados não competitivos, foram censurados por causas estéticas de mercado” (*Ibidem*). Ele completa:

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

João Batista de Andrade (2004) conta:

Não tirávamos a câmera como metralhadora contra o regime, mas aí (ela) revolucionava o modo de ver o próprio país e com isso, na verdade, pra nós o importante era que o filme passasse, porque nós queríamos era estabelecer esse diálogo (com a sociedade), então nós tínhamos uma estratégia com relação à censura na maneira de trabalhar para que os filmes pudessem passar.

Porém, trabalhar ali não era uma atividade tão tranqüila e pacífica. Segundo o diretor João Batista de Andrade, o único *Globo Repórter* vetado na íntegra pela censura foi seu filme *Wilsinho Galiléia*, 1978. Décio Pignatari (1984, p. 20) relembra o fato com indignação:

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

Wilsinho Galiléia parte do drama particular de Wilsinho, bandido perigoso aos 14 anos e fuzilado pela polícia aos 18, para o geral, propondo discutir o porquê do surgimento de outros “Wilsinhos” que encontram a sobrevivência na marginalidade. A tragédia do



garoto revelava as estruturas de exclusão da sociedade brasileira. O filme também instiga a reflexão da mitificação popular desse tipo de criminoso. A obra reconstrói a trajetória de um menino pobre que vira uma ameaça à sociedade, acusado de mais de 500 assaltos e 20 mortes.

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

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

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

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

***Globo Repórter*: do documentário cinematográfico à reportagem via satélite**

O cinema foi a base da linguagem televisual. Entrecortada por comerciais, a TV veicula uma produção seriada e industrializada da informação e do entretenimento. A sintaxe de sua linguagem é produzida por elementos audiovisuais articulados no tempo e espaço. Ao longo de seus 34 anos de história, o *Globo Repórter* é um exemplo dessa transição tecnológica e narrativa.



O programa, que surgiu em plena ditadura militar, testemunhou a abertura política e se mantém em tempos de democracia. Em um processo de reestruturação profissional, os cineastas foram gradativamente substituídos por repórteres e o registro de imagens em película pelo *videotape*. A consequência foi verificada na mudança de narrativa entre as duas primeiras décadas, nos anos 70 e 80, que passou do gênero documental à reportagem.

Com a televisão, no Brasil dos anos 70, o documentário brasileiro ganhou prestígio, espaço e credibilidade. A tevê era um meio em que os documentaristas podiam disseminar suas idéias, propor questionamentos, dialogar com a sociedade num momento em que o cinema agonizava no País. O mercado audiovisual, limitado nas salas de exibição, abria-se para os documentaristas na tevê.

Apesar do nome, nos anos 70, o *Globo Repórter* não era feito por repórteres e sim por cineastas. Eles tinham liberdade autoral da obra, mas se sujeitavam ao crivo da censura. Os documentaristas exerciam seu papel de propor a reflexão sobre um assunto. Para isso, o cineasta buscava recursos audiovisuais que permitiam ao espectador ter uma intimidade crítica em relação ao assunto apresentado e não impor uma idéia pré-concebida.

Nos anos 70, a montagem podia revelar o processo de produção, mesmo que isso revelasse uma situação constrangedora do entrevistador diante da câmera. Os cineastas articulavam som e imagem para mostrar o Brasil. Na montagem, não havia efeitos especiais sonoros ou imagéticos. O corte seco era regra. Curiosamente, a voz do povo por meio de entrevistas predominava sobre a voz do locutor, em plena Ditadura Militar. Priorizava-se o som direto. As sonoras eram longas. Em *O enigma do espaço* (1976), por exemplo, a entrevista ultrapassou cinco minutos. Os planos também eram duradouros. Havia momentos aparentemente “mortos”: a câmera continuava no entrevistado mesmo quando ele terminava seu depoimento. Assim, a imagem podia revelar mais do que aquilo que havia sido dito. Era como se a câmera flagrasse a pessoa que ficava sem graça, tentava explicar de novo e, às vezes, caía em contradição. Dessa forma, a montagem estabelecia uma narrativa própria.

A câmera descobria, aos poucos, o potencial da imagem e driblava a censura, mostrando o que não podia ser falado. Ela estava em busca da sociedade, de um retrato do País, transmitindo idéias.

A ditadura forçou os documentaristas dos anos 70 a encontrarem uma nova maneira de filmar. Eles tinham que revelar a realidade sem serem ostensivos. Era um desafio para o



documentarista que tinha o compromisso de despertar o senso crítico do telespectador diante de fatos reais. O público é quem dava o significado para o que os cineastas mostravam. No entanto, não se tratava de uma relação autoritária, ao contrário, os profissionais de cinema procuravam revelar uma possibilidade de leitura do País.

Já, nos anos 80, o programa passou a ser registrado em *videotape*. O novo formato tornou a informação mais veloz. Já não havia mais necessidade de espera pela revelação e outros processos cinematográficos que demandavam tempo. O processo de registro da imagem tornou-se mais barato, possibilitando mais investimentos. O programa passou a ser realizado por repórteres. As equipes começaram a viajar para o exterior.

Mas a partir da abertura política, a televisão passa a ter um controle mais efetivo sobre a produção. Enquanto o governo abre-se para a democracia, a Globo fecha-se na autocensura. Com a redemocratização, os repórteres teriam mais liberdade para trabalhar, mas a censura interna da emissora implantou a ditadura da informação. Passou-se a controlar tudo o que era veiculado por meio de uma nova estrutura de produção. Ao contrário dos cineastas, que apresentavam o produto pronto, os repórteres não tinham liberdade autoral. Cumpriam-se pautas pré-estabelecidas, o desenvolvimento do projeto, e o produto final era revisado e modificado pela chefia, quando necessário.

A idéia passou a ser coletiva. A pauta, previamente discutida, passou a indicar o assunto, os entrevistados, horário e local de gravação. Ou seja, a direção de jornalismo começou a controlar as matérias antes mesmo de serem feitas. Dessa forma, a autoria não era mais individual.

O jornalismo firmou-se como linguagem televisual. O compromisso era com a informação e não necessariamente com a busca pela reflexão. Rompia-se a tradição de “questionamento, mobilização e consciência política”, características inerentes ao gênero documental, segundo Antônio Brasil⁸.

O tempo das sonoras diminuiu consideravelmente, não passa de 30 segundos. Concluiu-se assim, que depois da abertura política, o povo falava menos. O telespectador ouvia mais a voz em *off* do repórter e do locutor do que o depoimento da população. A duração dos planos também é reduzida. Na década de 1980, não chegam a durar 2 minutos. Nas décadas seguintes, passam a ser contados em poucos segundos.

Sem os cineastas, o *Globo Repórter* dos anos 80 tornou-se mais objetivo. Descobrir ou revelar algo já não era mais fundamental. O importante era transmitir a notícia,

⁸ Disponível em: <www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/qtv230120022.htm>. Acesso em 16 dez. 2004.



informar. O repórter pode até descobrir algo, mas apenas comunica à sociedade. Assim, o programa passa a ter uma linguagem puramente jornalística de informação. Não há a intenção de desvendar uma realidade para o telespectador. O repórter diz tudo o que sabe para o público.

No entanto, a televisão ajudou a diminuir a resistência do público em relação ao documentário e deu credibilidade ao gênero. Os documentaristas que faziam filmes de 16 mm na televisão apresentaram, depois da abertura política, longas-metragens em 35 mm no cinema e tiveram seus trabalhos reconhecidos.

Eduardo Coutinho, por exemplo, terminou *Cabra marcado para morrer*, graças ao salário que recebia no *Globo Repórter*. O filme competiu com obras de ficção em 35 mm no Festival do Rio de Janeiro, ganhou o prêmio de melhor filme e tornou-se um divisor de águas no gênero documental brasileiro.

No ano seguinte, João Batista de Andrade ganhou o prêmio especial do júri com *Céu Aberto*, em 1985, 35 mm, documentando a morte de Tancredo Neves e a trajetória da abertura política no Brasil. Ele ainda foi vencedor do Prêmio OCIC Internacional de melhor filme. Trata-se de dois cineastas que saíram do *Globo Repórter* e entraram para a elite do cinema.

Atualmente, os filmes documentais ganham espaço exclusivo na televisão por meio dos canais a cabo. Tevê e cinema passaram a servir de arquivo um para o outro. As duas narrativas se dialogam.

No Brasil, o mercado do filme documental é promissor, apesar do domínio dos filmes americanos. As novas tecnologias facilitam o registro da imagem e barateiam o custo de produção. É a informação novamente tornando-se mais veloz e, desta vez, mais acessível a qualquer pessoa que obtenha uma câmera digital.

Com a HDTV (tevê de alta definição), o documentário brasileiro pode recuperar o espaço perdido na década de 1980 e disputar audiência com outros programas. A Rede Globo, através da *Globo.com*, já oferece o conteúdo da emissora para o usuário a qualquer hora, mas a resolução ainda é baixa. A previsão é solucionar o problema até o ano de 2014, segundo o diretor de engenharia da Rede Globo, Fernando Bittencourt⁹.

A tevê brasileira está iniciando a era *tapeless*: captação de som e imagem sem o uso de fitas. No Rio de Janeiro, a exibição da Rede Globo já é digital. O próximo passo é estender essa tecnologia às outras emissoras. Enquanto isso, o Brasil caminha em

⁹ Palestra na Rede Globo Minas, em 14 de dezembro de 2004.



direção ao SBTVD, Sistema Brasileiro de TV Digital. Resta saber, portanto, se as próximas mudanças serão capazes de influenciar os gêneros narrativos já existentes ou propor a criação de novas formas para se contar histórias por meio de sons e imagens em movimento.

Referências

1. ANDRADE, João Batista. *O povo fala: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira*. São Paulo: Senac, 2002.
2. _____. São Paulo, 18 out. 2004. 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Ana Cláudia Resende.
3. BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
4. BUCCI, Eugênio. *Brasil em tempo de TV*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.
5. COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
6. COUTINHO, Eduardo. Rio de Janeiro, 9 out. 2004. 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Ana Cláudia Resende.
7. GALVÃO, Maria Rita Eliezer; BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica: as idéias do “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
8. LIMA, Fernando Barbosa; PRIOLLI, Gabriel; MACHADO, Arlindo. *Televisão e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
9. MORAES, Malú (coord.). *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Embrafilme, 1986 (Coleção Textos de Cinema, 1).
10. PIGNATARI, Décio. *Signagem da televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
11. PRIOLLI, Gabriel. *A tela pequena no Brasil grande: anos 50: o patrocinador faz o show*. In: LIMA, Fernando Barbosa; PRIOLLI, Gabriel; MACHADO, Arlindo. *Televisão e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.



12. REDE GLOBO DE TELEVISÃO. *Globo Repórter*. Rio de Janeiro. Disponível em: <www.redeglobo.com.br/globoreporter>. Acesso em: 16 jul. 2004.

13. RESENDE, Ana Cláudia de Freitas. *Globo Repórter: um encontro entre cineastas e a televisão*. Dissertação de mestrado, Belo Horizonte, EBA/UFMG, 2005.