

**O pensamento do documentário na televisão brasileira:
a década de 1970**

The Brazilian television documentary thought in the 1970s

Andréa França¹

Resumo

O artigo analisa o pensamento do cinema documentário nos programas televisivos Globo Shell Especial e Globo Repórter dos anos 1970, o seu vínculo com uma tradição cinematográfica que vê o documentário como instrumento de "educação pública" e de livre expressão do artista. Defende-se a importância de relativizar o tom de "excepcionalidade" que marca a análise desse conjunto de filmes, o que implica investigar quem fazia esses documentários e dentro de que regras. Tais posições podem contribuir para historicizar o conceito de documentário em jogo na TV brasileira, fornecer caminhos para recuperar essa produção para o pensamento crítico e para a produção cinematográfica contemporânea.

Palavras-chave

Cinema documentário; Televisão; Globo Shell; Globo Repórter; arquivo audiovisual

Abstract

¹ Profa. do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio. Pesquisadora do CNPq. Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Coordenadora do Grupo e Pesquisa, com apoio do CNPq, *O cinema entre o documental e o ficcional na televisão brasileira: a década de 1970*. Tem livros e artigos publicados na área de cinema e audiovisual, entre outros, *Cinema, globalização e interculturalidade* (com Denílson Lopes), Ed.: Argos, 2010, *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*, editora 7 letras e Faperj, 2003.

How documentary cinema was thought in the television shows *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter* in the 1970s? How it conciliates with a cinematic tradition that sees the documentary as an instrument of "public education" and for artistic expression? This essay argues that it's necessary to restrain the vision of "exceptionality" usually applied to this set of films and analyze them through their own aesthetical, political and corporative imperatives. It aims, therefore, to contribute to a history of the concept of documentary in Brazilian TV and to increase the critical thinking about this movies and their knowledge by contemporary film producers.

Keywords

Documentary cinema; television; Globo Shell; Globo Repórter; audiovisual archives.

Diante da singularidade de muitos dos filmes documentais feitos para o programa *Globo Repórter* na década de 1970 e de sua ruptura em relação a procedimentos do telejornalismo da época, o artigo busca inicialmente apontar que tipo de documentário a televisão brasileira exibia nesse período, feito por quem e dentro de que regras. O *Globo-Shell Especial*, série de documentários para televisão anterior ao *Globo Repórter*, tinha como patrocinador uma empresa multinacional que ainda nos anos 1940 criaria uma filmoteca (a Filmoteca Shell), essencialmente de documentários, explicitando não só o interesse da empresa em ter seu nome associado à produção de informação e cultura, mas seu vínculo com uma tradição cinematográfica preocupada com a "educação pública" e em estabelecer, como veremos, diferenças entre *atualidade* e *documentário*. O interesse da Shell em ter sua marca associada ao cinema documentário, dentro da TV, foi um modo de se distanciar dos programas tradicionais de telejornalismo - *Repórter Esso*, *Amaral Neto-o Repórter*, *Jornal Nacional* - e consolidar uma aliança entre informação, modernidade e liberdade.

Outro ponto a ser considerado é a apropriação, pelos documentários do programa *Globo Repórter*, de procedimentos trazidos pelo *ao vivo* da TV - a incorporação do *making of*, do tempo que passa e que coincide muitas vezes com o tempo da narrativa, do acaso dos acontecimentos -, procedimentos que transformariam o tempo do cinema documentário, da captura e da duração das cenas, de modo a permitir um afloramento do real até então jamais visto dentro da televisão brasileira. A apropriação desses mecanismos permitiria aos realizadores, dentro da Rede Globo, seguir desbravando o país e ao mesmo tempo pesquisar novas formas, novas metodologias de filmagem.

A época e o contexto analisados têm, sem dúvida, uma dupla característica: existem as inovações e os procedimentos trazidos pela televisão - como o “ao vivo”, o “direto televisivo” -, presentes nas transmissões que fazem uso do som direto, da performance do repórter/apresentador e que se mostram suscetíveis e abertas para o acaso dos acontecimentos; e existem também “modelos” de telejornalismo que já começam a determinar a linguagem do documentário na TV e que estão presentes sobretudo no empreendimento que retira das imagens suas “motivações” iniciais para subordiná-las a uma necessidade anterior de estrutura. De que modo o “ao vivo” da televisão transformou o domínio do filme documentário e como imprimiu uma nova autoridade a essas imagens é uma questão que nos interessa. Acreditamos que ele favoreceu um corpo-a-corpo mais denso na relação com o mundo, valorando dentro do documentário uma dimensão dramática com tramas, situações e personagens do cotidiano.

Cinema documentário na TV: o projeto Shell

O professor Carlos Rabaça, diretor de Comunicações da Shell e chefe do departamento de Comunicação da UFRJ, refere-se à importância da informação como fator de desenvolvimento nacional. A desinformação seria, a seu ver, responsável pela formação de focos de intranquilidade pública e perigo para a segurança nacional. Informar seria, portanto, essencial para se prevenir ‘a insegurança causada pelo silêncio (...)’ (KHEL, 2005, p. 421)

Quando nos atemos à leitura dos Boletins de Programação da Rede Globo sobre a produção do *Globo-Shell Especial* o que se percebe inicialmente é uma preocupação em abordar assuntos que fossem consensualmente reconhecidos como pertencentes à cultura brasileira. Filmes como *Arte popular* (dirigido por Paulo Gil Soares), *O som do povo* (dirigido por Gustavo Dahl), *O negro na cultura brasileira* (Paulo Gil Soares), *Esporte no país do futebol* (Domingos Oliveira), *Terra dos Brasis* (Mauricio Capovilla), para citar alguns, apontam para um desejo de olhar o país de um modo diferente, menos próximo ao tom ufanista e desbravador das reportagens de Amaral Neto e mais ligado a uma busca por temas sociais que pudessem expressar o país na sua amplitude, conflitos e contradições. O projeto do programa de mapear a cultura brasileira, mostrar o saber-fazer do homem do campo, informar sobre o modo de vida das pessoas nas grandes cidades, deixa claro que o clamor pelas bandeiras do “real”, do realismo, da realidade brasileira, tão caro à época, se aliou a um desejo de aproximação do povo, com suas falas, seus modos de ser, seus gostos e gestos.

Por que a Shell decidiu aliar a sua imagem a um programa de documentários feito majoritariamente por cineastas, qual era o conceito de cinema documentário em jogo e como essa escolha se coaduna com o projeto geral de modernização da Rede Globo? Por muitos anos, Esso e Shell disputaram ferozmente a liderança no mercado de distribuição de combustíveis no país, sendo que a Esso manteve por várias décadas uma ampla liderança frente à concorrente. Sua comunicação com o público consumidor era ancorada basicamente no telejornal *Repórter Esso*, na TV Tupi, que lhe garantia credibilidade, seriedade e a autoridade de um discurso hierárquico.² Como patrocinadora do Prêmio Esso da Reportagem, premiação criada em 1955 e dada desde então ao jornalismo brasileiro, a Esso manteve sua marca associada ao imaginário de um jornalismo onde o repórter é sempre testemunha ocular, um jornalismo comprometido com a verdade e a austeridade da informação.

Enquanto a propaganda da Esso insistia em falar na qualidade do produto e no padrão de atendimento, a Shell acolhia a emergente cultura pop da época, veiculando na TV comerciais estrelados pelos Mutantes, Simonal, Roberto Carlos e associando-se ao imaginário jovem, da rebeldia, da diferença, do fazer artístico. Se a Esso era a marca do cidadão de terno e gravata que assistia o *Repórter Esso* todos os dias, a Shell queria ser a marca dos jovens ligados na cultura pop, com sua música, seus valores, seus modos irreverentes. Essa polaridade entre Esso e Shell também iria aparecer dentro dos programas informativos da televisão brasileira. Para consolidar a sua marca nacionalmente, a Shell - que desde a década de 1940 vinha investindo na Filmoteca Shell - lança nos anos 1970 a campanha “venha assistir um dos filmes educativos Shell”, dentro do lema “o nosso melhor negócio é acreditar no Brasil”. A empresa emprestava seus documentários gratuitamente a escolas, sindicatos, igrejas, universidades, de modo a disponibilizar a todos “um mundo de conhecimentos úteis”.³ Como desdobramento natural dessa empreitada educativa e cultural no país, se alia finalmente a um programa televisivo que faria a difusão das imagens e da cultura do

² Ao analisar o telejornalismo britânico da década de 1970, Dai Vaughan, em um artigo da mesma década, já denomina de “hierarquia da autoridade” a dinâmica implícita nos telejornais, em que a função do âncora, do entrevistado, do comentário, da posição da câmera seria demarcada por “códigos hierárquicos” que expõem a atitude comercial da televisão diante do telespectador. Ver “Television Documentary Usage”, in: *New Challenges for Documentary* (org. Alan Rosenthal), p.37.

³ Texto de uma propaganda da Filmoteca Shell na *Revista VEJA* Edição 215, de 18/10/1972.

Brasil, um programa realizado por cineastas, feito em película, e que se diferenciaria do telejornalismo/reportagem, tal como concebido e praticado naquele momento.⁴

Nesse sentido, a série *Globo-Shell Especial* se encaixou muito bem dentro do projeto de um programa moderno e informativo, com filmes que ocupariam a atenção e o interesse do telespectador das camadas médias, das universidades, da imprensa da época e que ajudariam a criar uma nova forma de telejornalismo, menos centrado no repórter e mais aberto ao mundo e ao outro. Se a entrada do documentário na televisão britânica favoreceu, para Brian Winston, a emergência de um “jornalismo pictórico”, onde entram em cena as condições de filmagem, duração, gestos, *mise en scène* dos corpos, comentário, edição, todos com possibilidade de atrair a atenção do telespectador e contribuir para escapar de um consumo cultural indiferenciado (2008, p.20), no caso brasileiro, a entrada e o patrocínio de um programa televisivo feito por cineastas era um modo de associar a imagem da multinacional Shell à informação, à cultura, à educação pública e, ainda, à expressão individual do artista.

O que está em jogo portanto é a crença de que o documentário poderia ser uma “variação muito particular da realização de filmes factuais [as reportagens]” (WINSTON, p.19). Uma concepção do documentário que remonta à forte tradição da Escola britânica cujo desejo era que esse tipo de filme pudesse se transformar em Arte, conquistando, como os clássicos do cinema mudo, a intelectualidade, os artistas e um público amplo.⁵ A concepção do documentário como expressão individual, livre, era o que permitiria, ainda segundo essa tradição, se distanciar da reportagem, dos *travelogues* ou dos filmes científicos e garantir recursos financeiros para suas obras. Ao escrever sobre *travelogues* e planos da natureza, o escocês John Grierson, documentarista e mentor dessa tradição, diz que “eles descrevem, e mesmo expõem, mas em qualquer sentido estético, só raramente revelam.” Para Grierson, os documentários deveriam ser muito mais, pois eles “podem

⁴ Os documentários exibidos no *Globo Shell Especial* integraram o acervo da Filmoteca da Shell, criada em 1942 e com duas sedes, uma em São Paulo e outra no Rio de Janeiro. Nesse acervo constavam documentários nacionais e documentários da Shell-Inglaterra. Sobre o telejornalismo da época, ver “Telejornalismo: a década do jornal da tranquilidade”, In: *Anos 70 – ainda sob a tempestade* (org. Aduino Novaes), ed. Aeroplano, 2005; “Eu vi um Brasil na TV”, in: *Um país no ar* (orgs. Maris Rita Khel, Alcir Henrique da Costa, Inimá Simões. Ed: brasiliense, 1986. *História da televisão no Brasil*, de Igor Sacramento, Ana Paula Goulart, Marco Roxo, ed. Contexto, 2010; *Brasil em tempo de TV*, de Eugênio Bucci, Ed. Boitempo, 2005.

⁵ É com esse objetivo aliás, e com dinheiro do estado britânico, que John Grierson contrata a nata dos artistas de sua época, abrindo espaço, dentro do departamento *Imperial Marketing Board* (que abrigava a produção de documentários) para uma interação produtiva entre novas propostas da arte de vanguarda, experimentais e distantes do *mainstream*, e a tradição documentária. Ver, sobre isso, *Mas, afinal o que é mesmo documentário?*, de Fernão Ramos, ed. Senac, 2008.

ultrapassar as simples descrições do material natural” e produzir novos arranjos e associações a partir desse material (WINSTON, p.20). Desse modo, o “tratamento criativo da atualidade” (Grierson), expressão que marca a diferença do documentário com relação às outras práticas cinematográficas, promoveria intuições, *insights* e não simplesmente reflexões mecânicas sobre o mundo.

Assim o documentário incluiu o uso de imagens do mundo real para propostas de expressão pessoal. Estimulou o “tratamento criativo” das atualidades para obter o *status* artístico já conquistado pelo cinema clássico ficcional. Permitiu o uso de imagens poéticas, ensaísticas, polêmicas; e, no que tange à produção, claramente favoreceu a reconstrução de eventos testemunhados previamente, comentário, som dublado não-naturalista, edição para produzir um ponto de vista específico e todo tipo de intervenção e manipulação. Se o documentário não era jornalismo, então poderia clamar por todas as licenças artísticas da ficção com a única obrigação de que suas imagens não fossem atuadas por atores e que suas histórias não fossem produto de uma imaginação livre. É claro que há inconsistências lógicas na definição e nas posições de Grierson, como marca Winston (p.21); afinal, o que sobraria da “atualidade” depois que ela tivesse sido “criativamente tratada”? Mas, como enfatiza, tais inconsistências descortinaram um horizonte de expressões criativas que muito iluminaram a vida do século XX.

Quando nos debruçamos sobre o arquivo de documentários das séries *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter* é importante considerar a efemeridade brutal desses filmes na época, exibidos via de regra uma única vez, com uma regularidade que variou ao longo dos anos, sem direito a reprise, destinados a desaparecer das telas televisivas e da nossa memória no mesmo segundo em que foram ao ar, portanto destinados ao esquecimento; é importante considerar também que nem todos esses filmes eram inventivos, experimentais, mobilizadores; ao contrário, muitos deles, feitos por cineastas como Walter Lima Jr., Eduardo Coutinho, Mauricio Capovilla, se aproximavam de modelos que já consolidados no telejornalismo, formatos nos quais a imagem e a edição estão subordinadas ao comentário do locutor.

Contudo, esse arquivo de documentários do *Globo Shell* e do *Globo Repórter* parece nos falar significativamente diferente, quando comparado com as reportagens da época. Se tanto as reportagens como os documentários nos falam igualmente de coisas que parecem iluminar o que éramos, nós brasileiros, naquele momento, os últimos exibem a crença de que suas imagens poderiam reinventar a TV, a crença de que o trabalho por entre as brechas da reportagem poderia

suscitar aventuras singulares de pensamento, a crença de que “os desvios do cinema”, mesmo que imersos na efemeridade da televisão, poderiam ser prolongados, transformados e partilhados pela lembrança e pela palavra (RANCIÈRE, 2011, p. 13). Trata-se de uma crença, em última instância, não em uma representação das mazelas do país “objetiva”, fiel, neutra, mas em uma imagem documental capaz de reinscrever uma parte do não visível na suposta evidência do “Brasil Grande”.

Essa reinscrição do não visível se mostra em documentários cujos planos de longa duração favorecem o crescimento e auto *mise-en-scène* de seus personagens (*Uauá, Theodorico – o imperador do sertão*, *Seis dias em Ouricuri*, todos de Eduardo Coutinho, *Tubarão – vinte dias depois*, de Walter Lima Jr., *Retrato de classe*, de Gregório Bacic); nas reconstituições de episódios violentos ou traumáticos interrompidas seja pela dimensão reflexiva do filme (*O Caso Norte* e *Wilsinho Galiléia*, ambos de João Batista de Andrade) seja pelo testemunho falado de sobreviventes que funciona como se fosse “tudo que se dispõe” para saber e imaginar o passado (*Mulheres no cangaço*, de Hermano Penna, *O último dia de Lampião*, de Mauricio Capovilla); no uso de imagens de arquivo que associadas a outras imagens, espaços e tempos deslocam episódios e personagens do passado (*Semana de Arte Moderna*, de Geraldo Sarno, *Do sertão ao beco da Lapa*, de Mauricio Capovilla, *Wilsinho Galiléia*, *Retrato de classe*, *Mulheres no cangaço*).

Trata-se de uma reinscrição do não visível que em *Patroa x empregada* (1976, Alberto Salvá), documentário de entrevistas, se mostra não na montagem que articula a interdependência de ambas - donas de casa de uma emergente burguesia e empregadas domésticas -, mas na escolha dos lugares filmados (salões de beleza, praças, sindicatos), no contraponto que o filme estabelece entre ultraje e humilhação e que, se pode prescindir do comentário em voz *over* de Sergio Chapellin, não pode escapar do encontro final entre o cineasta e a criança, empregada doméstica. Esse encontro, com o qual o filme termina, se interrompe tão abrupta e inesperadamente que, num primeiro momento, imaginamos ser um problema da cópia a que a pesquisa teve acesso; no entanto, a gratuidade repentina do final documenta o próprio ato que gestou o filme, o que ele permite ver e não ver a respeito do “trabalho alienado”, da “exploração” trabalhista, da “dominação” e dos direitos do pobre.⁶

⁶ Em conversa com Alberto Salvá, na casa da produtora Beth Formaggini em novembro de 2010, ele nos confirmou que o final do filme é de fato um corte abrupto a interromper a conversa com a garota (menor de idade, doméstica) pelo meio. Salvá faleceu no ano seguinte, em 2011.

Se “a imagem é um ato e não uma coisa” (DIDI-HUBERMAN, 2003, p.132), esse arquivo de documentários para TV da década de 1970 é não apenas um conjunto de filmes com informações sobre o passado, mas imagens que acreditam nos “desvios do cinema” com relação ao telejornal, imagens que dão testemunho dessa crença. Pensar a imagem como ato é considerá-la como um corpo a corpo, um processo único e singular, um acontecimento; e seus procedimentos audiovisuais são também importantes porque afirmam igualmente sua dimensão de coisa, de materialidade sonora, visual, sensível. Pensar a imagem como ato é ainda levar em conta nosso lugar enquanto espectador, lugar histórico à medida que dele depende uma determinada legibilidade e entendimento dessas imagens.⁷

Há outro aspecto que remonta à tradição e concepção da escola britânica do documentário no projeto das séries *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter*. Trata-se do papel de educação popular creditado à imagem documental e o seu potencial de construção de uma consciência democrática. Se a escola britânica constituiu o primeiro momento no qual o documentário pensa a si mesmo, enquanto forma narrativa particular, ela também respondeu às expectativas do investimento estatal através de seus procedimentos de linguagem e escolhas estéticas. Assim é que seus filmes continham um viés claramente educativo, uma “visão missionária do documentário”, à medida que se destinavam a educar as massas para a democracia liberal e ainda fazer propaganda dos produtos e da indústria britânica (RAMOS, 2008:56).

A tradição documentária, portanto, em sua principal vertente, é fruto do liberalismo democrático, de um liberalismo de massa que reconhece o papel dos meios de comunicação frente à opinião pública e na educação popular. Esse pensamento do documentário, entre outras questões históricas, políticas, econômicas, favorece a entrada dos cineastas na Rede Globo nos anos 1970, artistas cuja trajetória política “de esquerda” agregava justamente o capital simbólico necessário para adensar o verniz artístico desses programas na televisão.⁸

O que se vê são temas que permitiram aos telespectadores assistir, em rede nacional, o que faziam os sertanejos quando estavam com fome, o que pensavam os negros baianos de

⁷ Segundo Didi-Huberman, a imagem (fotográfica) seria tanto um ato como uma coisa. O autor está dialogando aqui com Sartre, do ensaio *A imaginação* que, segundo DH, defende a idéia de que a imagem “é um ato e não uma coisa”.

⁸ Ver *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Marcelo Ridenti, Ed.: Record, 2001; e *Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970*, de Igor Sacramento, Pedro & João Editores, 2011.

suas relações com o continente africano, como vivam as empregadas domésticas nos grandes centros urbanos, como se deu a emboscada que levou à morte de Lampião e Maria Bonita no interior de Sergipe, o que tinham a dizer mulheres que nos anos 30, ainda jovens, decidiram abandonar suas famílias e partir para a vida dura porém libertária dentro do cangaço. O documentário na TV foi não apenas um instrumento de integração nacional, seguindo a linha de uma modernidade conservadora, mas também foi “usado para arquivar consenso social” (CHAPMAN, 2009, p.2). Ou seja, ele foi abraçado com uma intencionalidade, com os olhos voltados para o futuro, produto de certas relações de forças que detinham o poder e que permitiriam à memória coletiva recuperá-lo mais à frente.

O casamento temporário do documentário com a televisão brasileira, na década de 70, viria a legitimar uma variedade imensa de assuntos, todos eles tornando-se ou com possibilidade de tornarem-se “verdadeiros assuntos”, isto é, com poder de interferir na arena pública, produzir críticas, debates, justificativas, de modo a envolver ainda mais o público no julgamento dos filmes e dos programas. As matérias da Revista *Veja*, do jornal *O Globo*, do *Jornal do Brasil*, por exemplo, dão prova dessa engrenagem que vê o documentário como um gênero que modula e é modulado pelo espaço público, lugar aonde circulam imagens consideradas legítimas para falar do mundo, informar e comunicar acontecimentos.

Trata-se de um tipo de empreendimento televisivo que Brian Winston, ao analisar as séries televisivas americanas de compilação histórica feitas nas décadas de 50 e 60, chamou de “relações públicas de longo prazo”, por serem um “exercício ancorado por um censo de dever cívico [da tv]” (2000:46). Nesse sentido, o casamento do documentário com a televisão brasileira seguiu a tradição que concebia a produção documentária, dentro da TV, como um empreendimento de educação pública, capaz de enunciar asserções sobre o mundo através de procedimentos expressivos e artísticos;⁹ a Rede Globo e a Shell buscaram atualizar esse ideário de ética educativa do filme e conjugaram a ele os valores da época - de unificação da linguagem, do consumo e dos padrões pequeno-burgueses.

⁹ Winston lembra que as emissoras norte-americanas são herdeiras, assim como as britânicas, de uma tradição de produção de documentários de “educação-pública”, uma produção alicerçada no Estado; o autor destaca também que nos EUA o pensamento sobre “serviço público” sempre foi dominado pelas idéias de mercado. P. 45

O “ao vivo” da televisão no cinema documentário

A incorporação do documentário pela televisão marca o entendimento da TV como uma membrana que deveria envolver todos os brasileiros, colocar uns em contato com outros, criar identidade e ter como missão cívica cuidar da sorte comum de todos, das relações no interior dos diferentes grupos e entre eles (COMOLLI, 2004, p.85). É sob esse prisma que se pode entender a entrada de cineastas na televisão nos anos 70, sob o prisma político e igualmente estético/poético da pesquisa e da criação de modelos sociais, de modos de relação, de vida em conjunto, e não apenas de investimento em cultura e informação. Acolher cineastas, sob a bandeira do documentário é, nesse momento “rumo à realidade” (e em detrimento do paradigma do grotesco), inovar, renovar, inventar não só um modelo de sociedade, mas a própria televisão que, afrontando as grosserias tipo Chacrinha e as apelações melodramáticas tipo mundo cão, surgiria para autenticar o real, atestar a realidade brasileira.

Por um lado, a entrada dos documentários na TV atesta a existência de uma realidade ampla, diversa e testemunha que “isso” aconteceu ou acontece. Por outro, é a realidade brasileira que valida o documentário na TV, pois é através do imperativo documental que o telespectador poderia conhecer não só o país, mas a riqueza do seu povo, a diversidade de suas falas e de seus modos de ser e viver. Resta entender o “ao vivo” na televisão a partir de sua aliança com um documentário que frequentemente denunciava as mazelas sociais do país; quais suposições estão aí implicadas e que opções de interpretação são oferecidas ao telespectador.

Para boa parte dos historiadores do cinema, há sem dúvida uma dívida da tecnologia do direto no cinema para com a televisão e o telejornalismo nascente. Essa inovação tecnológica – películas mais sensíveis à luz, som magnético, câmeras mais leves – favoreceu novas formas narrativas e abriu o mundo filmado para a entrada do documentarista e sua equipe (de um lado, a câmera ligeira, sobretudo em 16 mm, que vai para o ombro do fotógrafo e acompanha seu movimento; de outro, o som direto sincrônico, a gravação magnética do som que se insere na banda sonora da película, em substituição ao sistema de gravação ótica). Se durante e depois da II Guerra, documentário e reportagem tornaram-se uma mercadoria valiosa, as limitações tecnológicas impostas aos realizadores (documentarista e repórter) ainda seriam uma preocupação. Volume, peso do equipamento, insensibilidade do filme à luz, sistemas de gravação do som, entre outros fatores, impediam filmagens noturnas, no front ou próximas a um perigo, de modo que nesses anos o procedimento da reconstituição no documentário (dentro de estúdio, com verdadeiros e falsos

atores) garantia não só sua eficácia pedagógica mas também seu efeito dramático e realista. No caso das televisões britânica e americana, por exemplo, a tecnologia do direto iria embaralhar a linha entre documentário e telejornal, despertando a “virada jornalística do documentário televisivo” nesses países (WINSTON, p. 21).

No contexto dos programas *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter*, a incorporação do “ao vivo” televisivo, com seus efeitos de “tempo real” e de atualidade, aliada à tecnologia do som direto, iria favorecer o aparecimento de imagens impactantes em termos estéticos e políticos. Por exemplo, os longos planos de *Uauá* (1977, Eduardo Coutinho), onde o personagem José Ramos narra para a câmera e mesmo tempo reencena gestualmente o que fazia para poder sobreviver à seca no interior da Bahia, de forma semelhante ao homem de *Seis Dias de Ouricuri*, que mostra as raízes que precisou comer para não morrer de fome. Em *Uauá*, o personagem é apresentado pela seguinte narração feita por Sergio Chapellin a partir de um trecho de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, que se refere à cidade de Uauá: “O herói da caatinga, não é Pelé, nem Fittipaldi, é o próprio sertanejo, esse ser desgraçoso, desengonçado, torto, de que fala o escritor. Desgraçoso, desengonçado, torto, mas sobrevive.”

A partir daí, somos brindados com uma sequência de nove minutos de duração dedicada a esse ex-sargento da polícia baiana, uma sequência composta por planos longos, muitos sem narração, outros com algumas poucas falas do próprio José Ramos cavando buracos na terra, em busca da raiz do Umbuzeiro. Também no documentário *Tubarão – vinte dias depois* (Walter Lima Jr.), o assunto a filmar era a enchente na cidade catarinense que deixou centenas de mortos e milhares de desabrigados no ano de 1974. Designada para documentar o lugar vinte dias depois da catástrofe, a equipe de Walter Lima se depara com um cenário de devastação e morte. Em busca de personagens para o programa, Walter Lima encontra um homem, depois de vinte minutos de filme, que salvou cerca de duzentas pessoas e que dá o seu depoimento para a câmera por quase três minutos, narrando sua desventura com seus gestos, seu corpo, sua voz, ainda perplexo com sua atuação “heróica” diante de tamanha tragédia. Como lembra Eduardo Coutinho, “saíamos para encontrar pessoas de carne e osso e não o povo”.¹⁰

A incorporação do “ao vivo” televisivo ganha uma densidade especial na abertura de *Wilsinho Galiléia* (João Batista de Andrade, 1978), documentário censurado na época e jamais exibido na

¹⁰ Debate com o diretor no evento “Cineastas e o Globo Repórter”, em outubro de 2010, na PUC-Rio.

televisão brasileira.¹¹ O filme reconstrói a trajetória de um menino pobre que se transforma em uma ameaça à sociedade, acusado de centenas de assaltos, roubos e assassinatos até ser morto pela polícia numa emboscada dentro da casa de sua amiga, Geni. As primeiras imagens do documentário são instáveis, tremidas, feitas com a câmera na mão e mostram a casa de Geni, na periferia de São Paulo; sobreposta a elas, há o som em *off* do suposto diálogo entre Wilsinho e Geni, segundos antes de ser fuzilado pela polícia. Da reconstituição do diálogo e dos tiros, o filme passa para João Batista que, com o microfone em punho e evitando aparecer em cena, colhe o testemunho dos vizinhos de Geni sobre o que viram/ouviram do assassinato. As imagens têm um caráter de urgência e parecem estar à procura daquele que sabe, viu e/ou lembra. No entanto, os moradores de Galiléia apenas confirmam que ouviram tiros, mas não sabem o que estava acontecendo, nem quem era Wilsinho ou o que se passava na casa da moça. Todos têm medo de falar. A câmera na mão e o corpo a corpo com os moradores não só atualiza o “ao vivo” televisivo (a sensação forte do momento da filmagem) como “conspurca a ilha de paz e tranquilidade chamada Brasil” (FRANÇA, 2010).

Se a entrada do documentário na televisão passa, entre outras coisas, pela urgência de deciframento e de restituição de um sentido para o Brasil Grande, passa também pela necessidade de não “abandonar” as imagens televisivas aos seus modos mais danosos, fosse o grotesco televisivo ou o mundo cão. Apoiar a realização e a difusão do documentário na TV seria portanto um modo de “passar à prova” as fraturas sociais do país, de reiterar a missão cívica de um projeto (*Globo Shell Especial* e *Globo Repórter*) que, para marcar sua diferença com relação à austeridade da reportagem, apostaria na criatividade, na expressão individual e livre do artista/cineasta, do mesmo modo que a Shell investiu no ideário jovem, na música e na cultura pop, na década de 1960.

Rever esse arquivo de filmes hoje é relativizar o tom de “excepcionalidade” que marca a análise, de boa parte da produção acadêmica, sobre o tema para reavaliar o que o tornou possível, quem o apoiava/fazia e dentro de que regras e pensamento.¹² É diante de uma massa emergente de consumidores, irmanada enquanto telespectador e não enquanto “povo real” ou “povo que falta”

¹¹ O filme só foi exibido, no Brasil, vinte e quatro anos depois, no *Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade*, de 2002.

¹² O Grupo de Pesquisa vem fazendo um levantamento de todas as dissertações de mestrado e teses de doutorado sobre o tema concluídas e defendidas dentro das universidades brasileiras.

(Deleuze, 1990, p.258), que o documentário na televisão exerceria seu papel cívico e proclamaria esse público-espectador como sujeito ideal do político.

Referências bibliográficas

CHAPMAN, Jane. *Issues in contemporary documentary*. Cambridge: Polity Press, 2009.

COMOLLI, Jean Louis. “Télé, ou es-tu?”, in: *Voir et pouvoir- L’innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Éditions Verdier, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A imagem tempo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

DIDI-HUMBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Les Editions de Minuit, 2003.

FRANÇA, Andréa. A reencenação no cinema documentário. Revista MATRIZES, Vol.4 – Nº 1 jul./dez. 2010, p. 149-161.

KHEL, Maria R. “Um só povo, uma só cabeça, uma só nação”, em *Anos 70 – ainda sob a tempestade* (org. Adauto Novaes). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.’

RAMOS, Fernão. *Mas, afinal, o que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *Les écarts du cinéma*. Paris: La Fabrique Éditions, 2011.

VAUGHAN, Dai. “Television Documentary Usage”, in: *New Challenges for Documentary* (org. Alan Rosenthal), Los Angeles: University of California Press, 1988.

WINSTON, Brian. *Lies, Damn lies and documentaries*. London: British Film Institute, 2000.