

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MULTIMEIOS

**GLOBO-SHELL ESPECIAL
E GLOBO REPÓRTER (1971-1983):
AS IMAGENS DOCUMENTÁRIAS
NA TELEVISÃO BRASILEIRA**

HEIDY VARGAS SILVA

CAMPINAS

2009

HEIDY VARGAS SILVA

**GLOBO-SHELL ESPECIAL
E GLOBO REPÓRTER (1971-1983):
AS IMAGENS DOCUMENTÁRIAS
NA TELEVISÃO BRASILEIRA**

Dissertação apresentada ao departamento de Multimeios, do Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Multimeios, sob a orientação do Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos.

CAMPINAS

2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

V426g Silva, Heidy Vargas.
Globo-Shell Especial e Globo Repórter: as imagens documentárias na televisão brasileira. / Heidy Vargas. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes

1. Documentário televisivo. 2. Documentário cinematográfico.
3. Jornalismo. 4. Telejornalismo. 5. Globo Shell Especial.
6. Globo Repórter. I. Ramos, Fernão Vitor Pessoa de Almeida.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Globo-Shell Especial and Globo Repórter: the images of documentaries in Brazilian television.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Documentary television, Documentary film, Journalism, TV newscast, Globo Shell Especial, Globo Repórter.

Titulação: Mestre em Multimeios.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos.

Profª. Dra. Marília da Silva Franco.

Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho.

Prof. Dr. Mauro Alejandro Baptista y Vedia Sarubbo.

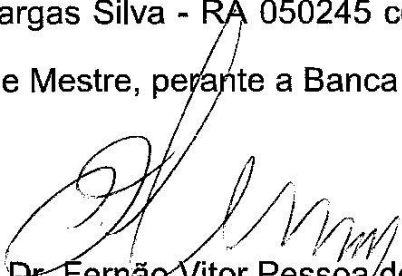
Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira.

Data da defesa: 10-08-2009

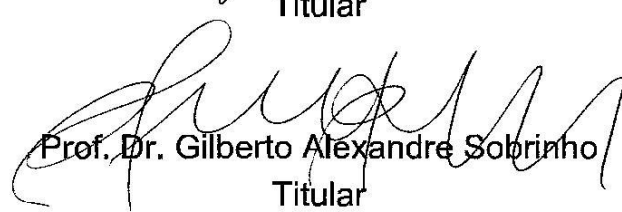
Programa de Pós-Graduação: Multimeios.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pela
Mestranda Heidy Vargas Silva - RA 050245 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos
Presidente


Profa. Dra. Marília da Silva Franco
Titular


Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho
Titular

Dedico este trabalho aos meus avós, Iracema e Guilherme, Francisca e Sebastião; aos meus pais, Hermes e Maria Glória; e aos meus irmãos, Herom e Hermam, meus guardiões eternos, motivo da minha existência e presentes em todas as minhas escolhas.

AGRADECIMENTOS

Ao colocar ponto final neste trabalho, penso em todos os “anjos da guarda” que me ajudaram a viver com “tranquilidade” essa experiência estimuladora, fatigante, solitária, cheias de descobertas e tensões. Agradeço, em especial,

ao professor Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos, por confiar no meu trabalho e por sua dedicação incondicional ao documentário brasileiro;

à prof^a. Dra. Marília da Silva Franco, minha mestre inspiradora, madrinha desse projeto, cujos comentários foram sempre oportunos;

ao prof. Dr. Gilberto Sobrinho, pelas observações pertinentes na qualificação;

ao prof. Dr. Herom Vargas, pela excelência acadêmica e carinho de irmão;

ao prof. Dr. Alfredo Dias D’Almeida (USP), colega brilhante cuja presença foi luminosa num momento de grandes questionamentos e incertezas;

à grande amiga Renata Fortes (UNICAMP), responsável por me apresentar o universo acadêmico: sua suavidade e inteligência foram decisivas para trilhar esse caminho;

ao Igor Sacramento (UFRJ), amigo fiel que conheci durante a trajetória da pesquisa e cuja competência me inspirou sempre;

à Unicamp onde encontrei ambiente necessário para realizar a minha pesquisa de mestrado; aos professores do programa de Pós-Graduação, prof. Dr. Francisco Elinaldo e prof. Dr. Marcius Freire, cujas conversas colaboraram para a dissertação de mestrado;

aos funcionários do Museu Lasar Segall, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e ao Cedoc, da Rede Globo, pela dedicação para encontrar a informação exata;

aos entrevistados, que abriram as portas de suas casas e memórias, pelos almoços e cafés intermináveis e as conversas agradáveis que tive com: João Batista de Andrade, Gregório Bacic, Dib Lutfi, Mario Murakami, Georges Bourdoukan, Washington Novaes, Jotair Assad, Luiz Lobo e Maurice Capovilla. As contribuições de vocês, agora, estão registradas e não foram em vão;

à grande amiga Kelly Lima, que me acolheu no Rio de Janeiro e acompanhou a minha pesquisa me estimulando sempre com o seu bom humor; e às cariocas Claudia Siqueira e Claudia Tavares, que tornaram a minha estada no Rio mais alegre.

ao grupo de estudos “Aruanda: laboratório de pesquisas e análises sobre métodos de produção audiovisual de não-ficção”, da Escola de Comunicações e Artes da USP, pelas reuniões com espírito de coletividade;

aos alunos da Universidade Metodista de São Paulo, em especial ao Danilo Soares e à Ariane Ueda, que revisaram o texto e perguntaram muito sobre o tema, me fazendo pensar no real objetivo desse trabalho;

aos professores Cida Ruiz e Carla Pollake, da Universidade Metodista de São Paulo, pelo incentivo;

aos amigos Zé e Fernanda, pela amizade e tratamento de áudio nas entrevistas;

aos meus pais queridos Hermes e Maria Glória, este trabalho tem muito de vocês, pois me ensinaram ética e respeito à memória; além disso, agradeço pelo apoio incondicional durante todo o percurso, por respeitarem a minha ausência e por escutarem as minhas histórias;

ao meu marido, Clayton de Souza, que me ama muito e teve a compreensão e paciência necessárias ao longo desses anos de pesquisa, obrigado por não me deixar desistir, por ser meu parceiro e sempre me apoiar;

à minha avó, Francisca Eusébia Gonzales, e ao meu sogro, Jairo Lopes de Souza, que se foram durante a minha pesquisa, saudades;

aos meus irmãos, tios, primos, sogra, cunhadas e sobrinhas: Herom Vargas e Rosana Córnea, Ana Luiza Vargas, Beatriz Vargas, Hermam Vargas e Val, Célia Galesi e Nicola Caputti, Iracema Vargas, Hércules Vargas, Edna Claro, Carolina Vargas, Esther e Charlão Gregga, Dolores de Oliveira, Maria da Graça Moreira de Souza, Renata Moreira de Souza e Jéssica Moreira de Souza, obrigada pela compreensão de todos e por entenderem a minha ausência às reuniões de família.

RESUMO

Este trabalho busca identificar as condições internas e externas à Rede Globo de Televisão que permitiram o surgimento dos programas Globo-Shell Especial e Globo Repórter e discutir a influência da linguagem e da estética do Cinema Novo no documentário televisivo. O Globo-Shell Especial foi criado em 1971 e, em 1973, foi substituído pelo Globo Repórter, cuja exibição foi suspensa pela primeira vez em 1983. Para mapear essa história, recorreu-se à bibliografia existente sobre o assunto – ainda pouco estudado –, às notícias e críticas publicadas e aos boletins de programação da emissora, bem como a entrevistas realizadas com profissionais envolvidos nesses projetos. Elaborou-se também, a partir de um mapeamento da produção dos doze anos que delimitam a pesquisa, uma planilha com informações primárias (nome, data de exibição, ficha técnica), subdividida em segmentos temáticos, que serve de base para uma análise preliminar do modo de produção, da linguagem audiovisual e da estética adotadas. Essa análise é cotejada com a tradição narrativa documental, a questão da autoria e as revoluções tecnológicas que permitiram a construção do discurso do documentário televisivo. Em ambos os programas, cineastas e jornalistas fizeram parte das equipes, somando competências e gerando contradições. O resultado desse encontro foi a criação de documentários únicos, diferenciados do restante da produção televisiva e cinematográfica do período, tanto nos planos da estética e da linguagem – uma preocupação intrínseca ao trabalho dos cineastas – quanto no da informação – uma marca do trabalho dos jornalistas.

Palavras-Chave: Documentário Televisivo, Documentário Cinematográfico, Jornalismo, Telejornalismo, Globo-Shell Especial, Globo Repórter.

ABSTRACT

This paper seeks to identify the conditions inside and outside of the Globo Television Network that allowed the creation of *Globo-Shell Especial* and *Globo Repórter* programs and discuss the influence of Cinema Novo's language and aesthetics on TV documentary. *Globo-Shell Especial* was established in 1971 and replaced in 1973 by *Globo Repórter*, which had its transmission suspended for the first time in 1983. To map that history, we appealed to literature on the subject – which is still little studied –, news, reviews and published reports of the broadcast programming, as well as interviews with professionals involved in these projects. Based on a survey of production from the twelve years that are subject of research, we also produced a spreadsheet of primary information (name, date display, fact sheet), divided into thematic segments, which serves as the basis for a preliminary analysis of the adopted mode of production, audiovisual language and aesthetics. This analysis is compared to the traditional documentary narrative, the question of authorship and the technological revolutions that enabled the construction of the television documentary discourse. In both programs, filmmakers and journalists were part of the team, adding expertise and creating contradictions. The result of such a meeting was the creation of unique documentaries, different from the rest of the TV and film production of the period both in terms of aesthetics and language – a concern intrinsic to filmmaking – and in terms of information – a mark of the work of journalists.

Keywords: Documentary Television, Documentary Film, Journalism, TV Newscast, Globo Shell Especial, Globo Reporter

LISTA DE TABELAS

Quadro 1 – Produção do Globo-Shell Especial por temas	82
Quadro 2 – Globo Repórter / produções nacionais e estrangeiras.....	116
Quadro 3 – Globo Repórter / produções de cineastas e de jornalistas	117
Quadro 4 – Planilha de produção do Globo Repórter (de 04/1973 a 09/1983)	164

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1 IMAGENS DE UM PAÍS NA TV.....	11
1.1 A gênese da TV no Brasil.....	14
1.2 TV Globo.....	16
1.3 O modelo de negócio.....	20
1.4 A programação popular.....	27
2 O GLOBO-SHELL ESPECIAL — a aproximação do cinema e da televisão.....	35
2.1 O Cinema Novo e o documentário.....	42
2.2 A revolução: o uso do som e a película.....	48
2.3 O avesso da televisão: a autoria.....	56
2.4 Rio de Janeiro e a Blimp Film.....	63
2.5 A televisão como meio ou fim?.....	66
2.6 O modo de produção do Globo-Shell Especial.....	76
3 GLOBO REPÓRTER.....	99
3.1 Os três núcleos.....	125
3.2 Críticas e tensões.....	135
3.3 Censura.....	144
3.4 Documentário X Reportagem Especial.....	154
3.5 O modo de produção do Globo Repórter.....	165
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	171
REFERÊNCIAS.....	175
ANEXOS.....	195
Programação do Globo-Shell Especial e do Globo Repórter (1971 a 1983).....	195

INTRODUÇÃO

O objetivo principal desta dissertação é destacar os embates das e nas produções dos programas, contar suas histórias e mostrar as características narrativas, as temáticas e a participação conjunta de cineastas e jornalistas em um momento único do audiovisual brasileiro. Para isso, foi preciso fazer um levantamento da produção exibida nos doze anos dos programas *Globo-Shell Especial* e *Globo Repórter*.

A ideia desta pesquisa surgiu em 2002, quando o Festival Internacional de Documentário “É Tudo Verdade” exibiu alguns dos documentários produzidos no *Globo Repórter*. Na época, questionamentos à minha atuação como repórter de televisão me levaram a procurar outras formas narrativas. A exibição de documentários como *Arquitetura: a transformação do espaço*, dirigido por Walter Lima Júnior; *Retrato de classe*, de Gregório Bacic; *Do sertão ao beco da Lapa*, dirigido por Maurice Capovilla; *Theodorico, o imperador do sertão*, dirigido por Eduardo Coutinho e *O poder do machado de Xangô*, de Pierre Verge, me indicava a existência de um diálogo entre o cinema e a televisão na produção do documentário televisivo dessa fase no Brasil.

Os documentários suscitaram muitos questionamentos: como os filmes documentários foram recebidos na década de 1970? Como a temática da realidade brasileira, contada por meio das modificações culturais entre o tradicional e o moderno, ganhou as telas da televisão? O que motivou cineastas do Cinema Novo e jornalistas de jornais impressos e revistas a trabalharem na televisão, quando esta estava se tornando hegemônica? Qual foi a temática dominante na época? Para responder a algumas dessas perguntas foi necessário investigar e entender a gênese desses documentários e do projeto que lhes dava suporte.

Em 1971, cineastas e alguns poucos jornalistas se juntaram a um projeto ousado na televisão brasileira: o *Globo-Shell Especial*. A ideia era fazer documentários nacionais para a televisão. A multinacional petrolífera holandesa Shell do Brasil foi financiadora dessa produção, em co-parceria com a TV Globo. O jornalista Moacyr Masson, o cineasta Paulo Gil Soares e outros homens da publicidade fizeram parte da direção do programa. Para

produzir os documentários, foram chamados cineastas do Cinema Novo, que já tinham reconhecimento entre os intelectuais e agora iriam fazer programas para um veículo de massa, além de jornalistas vindos das mais diferentes redações. No total foram 25 programas.

Para entender os motivos que levaram a Rede Globo a criar um programa com a narrativa documental, a ida dos cineastas para a televisão e o ingresso de jornalistas afinados com a produção em jornais e revistas, foi necessário compreender o momento político, cultural e cinematográfico no Brasil nas décadas de 1960 e 1970. Sergio Mattos (2008) e César Bolaño (2004) ajudam a entender esse período de intensas modificações. O primeiro autor descreve a trajetória histórica e as influências sociais e econômicas na criação da televisão brasileira. Já o segundo autor revela o fortalecimento institucional da televisão, analisando a economia e a política da comunicação no Brasil e na América Latina, à época. Cabe ressaltar que, para entender o papel que a televisão ocupou na difusão da cultura popular de massa, Renato Ortiz (2006) foi uma fonte de inspiração. As análises da imbricação entre o campo cultural artístico e o mercado televisivo revelam que a televisão foi um produtor de significados sociais e políticos. Além disso, a contribuição de Daniel Herz (1987) em pesquisar a implantação da Rede Globo, me forneceu dados para entender como a emissora surgiu e se manteve na liderança da audiência.

É necessário, para uma reflexão sobre o período escolhido para a dissertação (de 1971-1983), destacar o momento anterior ao surgimento dos programas. O Brasil vinha de um momento fértil e criativo, que foram as décadas de 1950 e 1960. Nesse período, a Bossa Nova, o Cinema Novo, a valorização das artes plásticas e o teatro de Arena, foram manifestações que revigoraram a cultural nacional. Logo em seguida, em 1964 veio a ditadura militar. Sete anos depois, o país estava mergulhado nos piores anos do regime de exceção e a Rede Globo estreava o *Globo-Shell Especial*, com a proposta de trazer cineastas para a televisão. Aqui há a intenção de evidenciar como esses cineastas e jornalistas, que tinham sido afastados do universo cinematográfico e do mercado de trabalho nas grandes redações pelos militares, conseguem produzir programas de grande qualidade audiovisual e de conteúdo crítico na televisão brasileira em plena ditadura. Como eles foram aceitos e convidados para trabalhar na televisão num momento em que ela

estava se consolidando como hegemônica e estava definindo a linguagem, a grade de programação e até seu modelo de negócio. E por que um projeto tão ousado do ponto de vista da narrativa terminou em 1983 diante da abertura política, quando a equipe do programa foi toda afastada, havendo uma mudança na linha editorial e principalmente na narrativa do programa.

A hipótese inicial é que os cineastas levaram para a tela da televisão os discursos cinematográficos construídos anteriormente no Cinema Novo. Para entender esse momento, a atenção se volta aos temas básicos que percorrem os documentários. Diante da temática presente, é possível destacar o olhar para dentro do Brasil, um olhar que valorizou a cultura popular e evidenciou os contrastes sociais, que mostrou o caos da urbanização nas grandes cidades, as manifestações populares e os conflitos sociais das diferentes gerações. Esse olhar esteve presente também nas produções documentárias televisivas até abril de 1973, quando a direção da emissora desistiu do projeto *Globo-Shell Especial* e criou o *Globo Repórter*. O novo programa manteve a narrativa documentária, mas incluiu o termo atualidade na temática, se aproximando do caráter jornalístico que a emissora desejava.

Mesmo tragados pela rotina industrial da televisão, os cineastas e jornalistas conseguiram provocar com o documentário alguma discussão – refletida na imprensa – sobre os padrões de emissão da notícia. A notícia, que antes era fria e distante, com o discurso cinematográfico, ganhou nuances dramáticas e abriu a possibilidade de ouvir as múltiplas vozes que compõem uma mesma história.

Parto do pressuposto de que cineastas e jornalistas de 1971 a 1983 realizaram documentários e não reportagens especiais, conceitos que serão objetos de discussão a partir dos próprios programas analisados. Mesmo assim, vale lembrar que, se a definição de reportagem especial não provoca questionamentos, a de documentário ainda é objeto de debates, tanto entre realizadores quanto entre pesquisadores.

Uma das definições mais antigas sobre o conceito de documentário é atribuída a John Grierson, para quem o documentário é o “tratamento criativo da realidade” (DA-RIN, 2004, p. 16). Mas essa definição é insuficiente diante da complexidade do tema e revela uma característica da identidade do filme de não-ficção na década de 1930, quando o caráter era de um cinema com finalidade social e educativa.

Brian Winston (1995) critica em seu livro *Claming the Real* os princípios sobre os quais o documentário griersoniano se baseia e afirma que é necessário repensar os estereótipos que envolveram o documentário da escola inglesa. Winston acredita que é necessário haver uma interação subjetiva com o mundo (1995, p. 254). O autor não afasta o comentário social, mas sugere a ampliação do sentido subjetivo e relega ao documentário outro desafio: o de assumir um ponto de vista.

Esse desafio é aceito por Bill Nichols (2005). Para o autor, o documentário é definido como uma representação de uma determinada visão de mundo:

[o documentário] é uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão de mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos nos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. Julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original – sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos (2005, p. 47).

Fernão Ramos (2008, p. 22) vai além e afirma que o documentário é:

Uma narrativa basicamente composta por imagens-câmeras, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das imagens-câmera e, principalmente, a dimensão da tomada através da qual as imagens são construídas determinam a singularidade da narrativa documentário em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados.

Tais definições, além de tratarem de questões como subjetividade e ponto de vista do autor, trazem à tona outra questão importante: a verdade. O documentário pode ou não mostrar a verdade e isso não lhe tira o caráter de documental. Se o documentário se propõe a trabalhar com asserções sobre o mundo histórico, ele está lidando com a reconstituição e a interpretação de um fato. Para Ramos, a “noção de *verdade*, muitas vezes, se aproxima de algo que definimos com *interpretação*.” Assim, pode-se dizer que certas asserções não podem ser encaradas como verdadeiras (RAMOS, 2008, p. 31-32).

É a ideia de verossimilhança, ou seja, aquilo que se assemelha a “verdade”, que desperta no espectador um prazer pelo real. No cinema, esse prazer em ver o real está

ligado à forma como é construído o discurso, pois quem vê as imagens tem a ilusão de que a construção do objeto do discurso não partiu da imaginação de alguém, sem mediação. Roland Barthes (1968) usa o conceito do real para descrever momentos da narração literária quando um objeto ou situação provocam o surgimento do real; aqui vai além, pois o que está representado na tela do cinema, para quem vê, é o próprio real. Para Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 92) é importante a distinção entre o efeito real e o efeito da realidade, que estão ligados à noção de representação.

O efeito de realidade designa o efeito produzido em uma imagem representativa (quadro, fotografia, filme) pelo conjunto dos indícios de analogia: tais indícios são historicamente determinados; são, portanto, convencionais. [...] O efeito do real designa o fato de que, na base de um efeito de realidade suposta suficientemente forte, o espectador induz um “juízo de existência” sobre as figuras da representação e lhes confere um referente no real; dito de outro modo, ele não acredita que o que ele vê seja o próprio real (não é uma teoria da ilusão), mas sim que o que ele vê existiu no real.

Essas evidências visuais contidas nos filmes de ficção e documentários subsidiaram o surgimento das *atualidades*, programas noticiosos exibidos a partir de 1910. Este gênero permaneceu na tela do cinema até 1970. No Brasil, vivemos uma experiência semelhante com os *cinejornais* ou filmes de cavação. A experiência, que começou no cinema mudo, durou até final dos anos 1990, com a presença de obras de Jean Mazon e Primo Carbonari e do Canal 100 (exibido até 1990). Este último estabeleceu ritmos de montagem e narrativa jornalística (DA-RIN, 2004). E é nesse universo dos cinejornais e das atualidades que o telejornalismo se inspirou.

O desenvolvimento tecnológico impulsionou o efeito de real tanto no cinema como na televisão. Câmeras mostravam ângulos jamais vistos e entrevistas jamais imaginadas. A busca por imagens que permitissem o máximo de verossimilhança possibilitou à televisão exibir cenas do cotidiano. E transformar o telejornalismo num gênero de grande credibilidade. É nessa imbricação de influências que se situa o objeto de estudo.

Para a realização desta dissertação, outros trabalhos publicados anteriormente foram utilizados. O primeiro trabalho publicado sobre o tema foi o de Paulo Militello, uma dissertação de mestrado intitulada “A transformação do formato cinematográfico para o formato teledocumentário na televisão brasileira: o caso Globo Repórter”, defendida na

Universidade de São Paulo (USP), em 1996. Nele, o autor se fixa em debater as diferenças entre o documentário cinematográfico e o televisivo. Faz uma análise comparativa da produção de 1970 e 1980. Outra dissertação de mestrado foi a de Ana Cláudia de Freitas Resende, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 2005. Resende também traça as características da linguagem documental em contraposição à reportagem especial utilizada a partir de 1983. Outro trabalho importante foi o de Sônia Maria de Almeida Ignatiuk Wanderley, defendido em 2005, na Universidade Federal Fluminense (UFF). Sua tese de doutorado analisa no campo televisivo a consolidação do projeto de coesão nacional - uma das suas análises é sobre o programa *Globo-Shell Especial* e *Globo Repórter*. O trabalho de Valéria Balbi na graduação foi importante para entender a produção feita, em São Paulo, pela produtora Blimp Film. “24 fotogramas: Telejornalismo Independente – a origem do Globo Repórter”, apresentado em 2005, como trabalho de conclusão de curso bacharelado em Jornalismo, nas Faculdades Integradas Alcântara Machado (FIAM), trata do surgimento da produtora e o que ela produzia para a Rede Globo. Vale lembrar que Valéria Balbi é esposa de Carlos Augusto de Oliveira, o Guga, um dos proprietários da produtora, que fez diversos documentários para o programa. Em seu trabalho ela não cita todos os documentários feitos pela produtora: apenas destaca os que tiveram mais repercussão na mídia. Sônia Mesquita Gama apresentou em 1999 uma monografia de graduação em Comunicação Social na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) que trata sobre a informação na televisão. O seu trabalho “Televisão e liberdade de informação” foi útil, pois há uma longa entrevista com o diretor do programa *Globo Repórter*, Paulo Gil Soares. O último trabalho sobre o tema, e talvez o mais importante, foi o de Igor Sacramento, dissertação de mestrado defendida em 2008, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). “Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970” analisa quais foram as condições para a presença e atuação dos cineastas identificados com o Cinema Novo em dois programas da Rede Globo: *Globo-Shell Especial* e *Globo Repórter*.

A contribuição dessa dissertação está em, a partir desses estudos, ir além e aprofundar o diagnóstico sobre as diferentes condições dentro e fora da Rede Globo que levaram cineastas e jornalistas a participarem dos programas televisivos, levantar toda a

filmografia dos programas e discorrer sobre o surgimento e o fim dos programas, diante de um contexto político, social e cultural. O desafio está não em analisá-los sob apenas um prisma, mas entender os programas como um processo continuado, com seus embates institucionais e pessoais. O período abrangido pelo estudo é extenso, mas necessário diante da importância desses programas para o documentário televisivo brasileiro.

A metodologia empregada para realizar a pesquisa respeitou as várias fases do projeto. Diante da precariedade de informações primárias, a quantificação dos dados respeitando ao método quantitativo foi necessária (RICHARDSON, 1999, p.70). A primeira investida foi uma pesquisa feita durante um mês em todos os Boletins de Programação da Rede Globo, de 1971 até 1976, no Centro de Documentação da Rede Globo (Cedoc), no Rio de Janeiro. Em outro mês foram os anos restantes, ou seja, de 1976 a 1983, pesquisa feita no Museu Lasar Segall, na biblioteca Jenny Klabin Segall, em São Paulo. Diante desses dados, foi elaborada uma planilha com informações primárias como data de exibição, o nome do programa, o local em que a informação foi encontrada e ficha técnica do programa produzido, além da indicação dos segmentos temáticos. A planilha serve de base para uma análise preliminar do modo de produção, da linguagem audiovisual e da estética adotadas. Esse levantamento não foi realizado pelos demais estudos citados sobre o tema.

Como os boletins de programação não traziam todas as informações necessárias para montar a planilha cronológica da produção dos programas e revelavam a visão da emissora, jornais e revistas da época foram utilizados. Nesse segundo momento da pesquisa, há um levantamento na imprensa de 1968 até 1983 nos jornais *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo* e *Jornal da Tarde*, além das revistas *Veja*, *Filme e Cultura* e *Amiga*. Essa coleta sistemática de tudo que foi notícia na imprensa ampliou a análise. A pesquisa durou mais de três meses e foi realizada na Biblioteca Nacional e na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), ambas no Rio de Janeiro; em São Paulo, a pesquisa foi feita no Arquivo do Estado de São Paulo.

Para compreender mais detalhadamente os significados e características dos dados levantados anteriormente, foi necessária uma pesquisa qualitativa (RICHARDSON, 1999, p. 90). O terceiro momento compreendeu em assistir a 59 documentários disponíveis em

VHS no Cedoc, da Rede Globo de 1973 até 1976. A escolha dos filmes não foi feita pela pesquisadora. A empresa disponibilizou uma lista de documentários que poderiam ser exibidos. Desses, poderia ver apenas cinco programas de cada ano. Pelos números, é possível notar que essa regra foi quebrada. Além disso, há cópia de outros 20 documentários do *Globo-Shell Especial* e *Globo Repórter*.

O quarto momento da pesquisa de campo foi a entrevista com os cineastas, jornalistas e técnicos que trabalharam nos programas. Nos anos de 2007, 2008 e 2009, entrevistei nove pessoas que participaram do programa em diferentes momentos. São eles: João Batista de Andrade, cineasta; Gregório Bacic, cineasta; Maurice Capovilla, cineasta; Luis Lobo, jornalista; George Bourdoukan, jornalista; Dib Lutfi, fotógrafo e câmera; e Mário Murakami, montador; Washington Novaes, jornalista; e Jotair Assad, editor e jornalista. Os diretores Walter Lima Júnior, Carlos Augusto de Oliveira, Walter Carvalho Corrêa e o jornalista Fernando Pacheco Jordão foram localizados, mas não se interessaram pela pesquisa. Todas as entrevistas foram gravadas em vídeo.

As entrevistas foram elaboradas com base em temas comuns, levando em conta a participação dos entrevistados no programa. Primeiro, foi feito um levantamento sobre a vida profissional de cada um deles e sobre como foram convidados para integrar aos programas, para, depois, questionar o que e como faziam, qual era a infra-estrutura disponível, os fatos marcantes, a relação deles com a empresa, com o diretor geral do programa, a censura, as características dos trabalhos realizados e dos núcleos, a repercussão do programa na imprensa, o que aprenderam e a contribuição que o programa proporcionou à televisão.

Finalmente, esta dissertação foi estruturada da seguinte forma: parti de uma análise sobre a importância da televisão na década de 1970, a formação da televisão como instituição, os embates que esse conceito trouxe nas televisões da época, a formação de uma programação popular, a criação de uma grade de programação, a audiência, a queda na qualidade dos programas, a consolidação da indústria cultural, o grotesco na televisão, as pressões exercidas pela mídia e pelo governo para elevar o nível dos programas, o jogo político e econômico que levaram as empresas de televisão a mudarem a programação atendendo a um jogo de interesses nacionais, estão dispostas no primeiro capítulo.

No capítulo seguinte, é relatado como surgiu a experiência do programa *Globo-Shell Especial*, como os cineastas e jornalistas foram para o programa, as lições do Cinema Novo e do documentário brasileiro - que vão reverberar na produção documental na televisão –, o desenvolvimento tecnológico de equipamento de captação de imagem e som – que possibilitou a produção de documentários realistas –, como se dá questão da autoria no cinema e na televisão, a repercussão dos documentários do *Globo-Shell Especial* na imprensa, o modo de produção do programa e quais as condições dessa criação..

A seguir, é analisado em que circunstâncias surgiu o programa o *Globo Repórter*, as pressões institucionais que o programa enfrentou quando passou a ser exibido semanalmente, o estabelecimento dos três núcleos de produção fixos de documentário, a diferença narrativa dos núcleos, as características do documentário cinematográfico e televisivo proposto e a reportagem especial, a escolha do documentário como narrativa, o olhar da imprensa nos dez anos do programa, as principais críticas, a censura interna e externa e o modo de produção do programa. Para entender a produção de quase dez anos, de 1973 a 1983, foi necessário dividir o programa em quatro fases: a) de abril de 1973 até novembro de 1974, com a produção de dois núcleos, um no Rio de Janeiro e outro a produtora Blimp Film; b) de novembro 1974 até maio de 1978, período de produção dos três núcleos – SP/RJ/Blimp Film; c) de maio de 1978 a março de 1980, quando o programa trabalha com dois núcleos de produção sendo que um era em São Paulo e outro no Rio de Janeiro e elimina os segmentos dos documentários; e d) de junho de 1980 a setembro de 1983, quando o núcleo do Rio de Janeiro gerencia a produção sozinha e contrata esporadicamente produtoras.

Além de reconstruir a gênese dos programas e a importância desses para a história do documentário nacional e do audiovisual brasileiro, é necessário entender as características do documentário televisivo brasileiro, as diferenças na produção de cineastas e jornalistas e os embates entre jornalistas e cineastas na criação. Não há aqui a pretensão de oferecer uma resposta definitiva para todas as questões abordadas, mas sim de buscar alguns caminhos que indiquem possíveis respostas.

1 IMAGENS DE UM PAÍS NA TV

Na década de 1970, na Rede Globo, houve uma experiência inédita na televisão brasileira até então: os programas *Globo-Shell Especial* e *Globo Repórter*. Os dois programas foram marcos não apenas na televisão, em especial para o documentário televisivo e o telejornalismo. O projeto ousou quando exibiu documentários em rede no maior veículo de comunicação de massa, valorizou as imagens e histórias nacionais, abordando-as com maior profundidade que os outros programas jornalísticos, e experimentou nova estética e linguagens, apostando na técnica do cinema documentário, que tem por base o cinema autoral.

Para produzir esses programas, foram convocados cineastas que já tinham realizado filmes de ficção ou documentários no Brasil e fora dele sob a influência do Cinema Novo. Também foram convocados jornalistas vindos de grandes redações, como da revista *Realidade* (Editora Abril, 1966-1968), do *Jornal de Vanguarda* (TV Excelsior, TV Tupi, TV Rio 1963-1965) e do telejornal *Hora da Notícia* (TV Cultura, 1972-1976). Um dos fatores que colaborou para a experiência se tornar realidade foi que, no final da década de 1960, o universo da criação foi marcado pela repressão a grupos de intelectuais engajados politicamente. O Ato Institucional nº5, de 1968, a expansão da indústria cultural, a depuração dos debates estéticos e a abertura da Embrafilme criaram um quadro de dispersão dos cineastas e jornalistas ligados ou simpáticos aos movimentos de esquerda. Naquele momento, a principal vertente que fazia cinema foi sufocada. Era o Cinema Novo, que revolucionou com um estilo moderno de cinema de autor, com a câmera na mão, a luz crua, com baixo orçamento e compromisso social. Também na década de 1970, em São Paulo, os jornalistas do telejornal *Hora da Notícia* se viram acuados diante da morte do diretor Vladimir Herzog, em 1975, nos porões da ditadura. A saída para muitos deles foi a oportunidade de continuar o trabalho no cinema documentário, e a televisão foi o meio.

Mas por que a Rede Globo apostou em documentários? Qual o motivo do surgimento da série *Globo-Shell Especial*? Por que em plena ditadura uma empresa de

comunicação investiu no experimentalismo? E por que cineastas e jornalistas identificados com a esquerda¹ foram trabalhar em um veículo de massa? Para responder a essas e muitas outras perguntas, é necessário identificar em que circunstâncias históricas esses programas surgiram e fazer uma análise do desenvolvimento da televisão no Brasil e das condições socioeconômicas e políticas do país na época para delimitarmos as influências na produção televisiva. Acredito que os programas fazem parte de um conjunto de políticas anteriores que estão entremeadas.

A história de televisão brasileira é periodizada por diversos autores e a partir de diferentes referências. Sérgio Caparelli (1982, p. 21) aponta para o critério de dependência e considera que existam dois períodos importantes. O primeiro período pode ser dividido em dois momentos: um que vai do início dos anos 1950 até 1964 e se refere ao trabalho de Assis Chateaubriand com a implantação da televisão no Brasil e o surgimento e expansão da TV Tupi; e o segundo momento pós-1964. Entre estes dois momentos o autor alerta para a existência de uma fase de transição que seria a do “capital estrangeiro”, marcada pelo acordo Time-Life/Globo e a ascensão e queda da TV Excelsior. Já o segundo período importante seria o da “internacionalização do mercado”, caracterizada pela formação do oligopólio da Rede Globo.

Preocupado em definir a estrutura do mercado televisivo brasileiro, César Bolaño (2004, p. 101-110) acredita que ele esteja dividido em três períodos. O primeiro, do mercado concorrencial (1950-1965), seguido de um período de transição entre 1965-1969 com o surgimento da TV Globo; em segundo lugar, o mercado oligopólico na década de 1970, e o terceiro período, de uma concorrência oligopólica.

Já Sérgio Mattos (2008, p.83), analisando o desenvolvimento da televisão dentro de um contexto sócio-econômico e cultural, aponta seis fases do crescimento. A primeira fase foi a elitista (1950-1964); a segunda, foi a populista (1965-1977); a terceira, a do desenvolvimento tecnológico (1975-1985); a quarta, a de transição e expansão internacional (1985-1990); a quinta, a da globalização e da TV paga (1990-2000), e a sexta,

¹ O termo esquerda é usado por Igor Sacramento (2008) no mesmo sentido dado por Marcelo Ridenti (2000, p.17), que aponta ser “as forças políticas críticas da ordem capitalista estabelecida” que se identificam com as lutas travadas, em uma determinada época, pela transformação social.

a da convergência da qualidade digital (2000 até os dias de hoje). Observando a fase populista (1964-1975), marcada pelo início do desenvolvimento econômico e tecnológico da televisão, financiada pelo governo militar e por uma programação voltada para as classes de renda mais baixa, o autor destaca a entrada da TV Globo a partir do acordo com a empresa norte-americana Time-Life.

Assim, independentemente do referencial utilizado pelos autores para análise da televisão, há concordância sobre a importância da Rede Globo no mercado televisivo brasileiro. O surgimento dessa empresa profissionalizou o mercado, criou processos de produção próprios, montou uma rede nacional para barateamento dos custos da produção buscando um padrão de qualidade. Esse é um ponto de referência para a análise do surgimento da televisão; ela é vista como um empreendimento comercial e com uma participação ativa no momento político, pois a Rede Globo é o melhor exemplo de uma empresa apoiada por um governo militar.

Diante dessas premissas, este capítulo está dividido em quatro partes. Na primeira parte, apresento um panorama do surgimento da televisão e da indústria cultural, além de analisar o crescimento da televisão e a presença do governo militar. É nesse momento que se definiram as estratégias de mercado para a conquista de um público cativo e se criou o hábito de ver televisão. Num segundo momento, falo sobre o surgimento da TV Globo a partir do conceito de instituição. Em seguida, analiso o surgimento de uma televisão comercial e o seu modelo de negócio. E, por último, faço uma retrospectiva da programação exibida na televisão brasileira antes da criação dos programas que analiso posteriormente, o *Globo-Shell Especial* e o *Globo Repórter*, a fim de traçar algumas hipóteses para o surgimento desses programas.

1.1 A gênese da TV no Brasil

A televisão no Brasil surgiu no dia 10 de setembro de 1950, quando foi feita a primeira transmissão experimental da televisão brasileira. Oito dias depois, foi inaugurada a primeira emissora do Brasil e a primeira da América do Sul, a TV Tupi Difusora de São Paulo. Um momento importante também para a indústria cultural que deu os primeiros passos. Com a chegada da televisão, o mercado publicitário ampliou. Essa década foi uma fase de “industrialização restringida”, um momento em que o capitalismo se restringiu a alguns setores e não abarcou toda a sociedade (ORTIZ, 2006, p. 45). Essa primeira fase da televisão é caracterizada pela precariedade dos equipamentos, a improvisação, o pequeno alcance das poucas emissoras e o pouco investimento financeiro da indústria televisiva. Assim, esse conjunto de premissas impedia a cultura popular de massa:

Seria difícil aplicar à sociedade brasileira deste período o conceito de indústria cultural introduzido por Adorno e Horkheimer. Evidentemente as empresas culturais existentes buscavam expandir suas bases materiais, mas os obstáculos que se interpunham ao desenvolvimento do capitalismo brasileiro colocavam limites concretos para o crescimento de uma cultura popular de massa. Faltavam a elas um traço característico das indústrias culturais, o carácter integrador (ORTIZ, 2006, p.48).

Dessa forma, a década de 1950 foi uma fase de experimentalismo numa sociedade de massa incipiente. Por isso, a televisão trabalhou com duas lógicas indicadas por Ortiz: a cultura e a do mercado. Mas como esta última estava no início, cabe à chamada “alta cultura” definir os critérios de distinção social (2006, p. 76).

Se a década de 1950 foi incipiente para o surgimento de uma sociedade de consumo, as décadas de 1960 e 1970 se definem pela consolidação de um mercado de bens culturais. E a televisão foi a principal responsável, se transformando num veículo de massa e no consolidador da indústria cultural. Esse setor cresceu com o advento do Estado militar, que redefiniu sua dimensão política e fez transformações econômicas e tecnológicas importantes (ORTIZ, 2006, p. 113). O grande avanço tecnológico da televisão foi o videoteipe, utilizado pela primeira vez no Brasil em 1958. Como o regime militar ocupou 21 anos da nossa história podemos considerar que o crescimento da televisão brasileira foi influenciado direta e indiretamente pelo regime autoritário.

O regime de exceção foi criado com base na doutrina do desenvolvimento social e de segurança. A ideia, gestada na Escola Superior de Guerra, formou grande parte dos militares que participaram do regime. Foi com essa doutrina que nasceu o Conselho de Segurança Nacional, grupo que definiu a Lei de Segurança Nacional e os Objetivos Nacionais para o novo modelo econômico, que constitui o pensamento militar em relação à sociedade. Essas ações visavam criar um projeto militar para manter a ordem e a segurança interna e externa, acelerar o progresso e a modernização do país, criar facilidades para atrair investimentos multinacionais, reduzir o desemprego e desenvolver as condições para a integração nacional por meio do sistema de telecomunicações (MATTOS, 2008). Uma série de medidas foi tomada, mas aqui nos interessam apenas as relacionadas aos sistemas de telecomunicações e as ações que favoreceram o fortalecimento da Rede Globo na mídia.

Para manter a ordem e a segurança e promover o progresso e a modernização foi preciso o Estado criar o conceito de integração nacional. As telecomunicações tiveram um papel fundamental na construção dessa integração nacional. De acordo com Sérgio Mattos (2008), o regime precisava de um meio para disseminar o desenvolvimento nacional e a nova ordem econômica e política. Para o autor, essa política também incluía a construção de um espírito nacional baseado nas crenças e valores brasileiros e assim:

Os meios de comunicação de massa se transformaram no veículo através do qual o regime poderia persuadir, impor e difundir seus posicionamentos [...] A televisão, pelo seu potencial de mobilização, foi mais utilizada pelo regime, tendo também se beneficiado de toda a infra-estrutura criada para as telecomunicações (2008, p. 35).

Para Ortiz (2006, p.118), o conceito de integração nacional estabelece uma ponte entre os empresários da comunicação e os militares. Ambos tinham interesse em integrar o país: os militares queriam a integração política, os empresários, a integração do mercado.

Foi o governo militar que criou o Ministério das Comunicações (1967), incrementou o Departamento Nacional de Telecomunicações – Embratel (1963), o Conselho Nacional de Comunicação e as condições de infra-estrutura para a transmissão das imagens como a rede de micro-ondas, satélite, cabo coaxial e o sistema telefônico. Quase todos esses investimentos em pesquisa e tecnologia foram feitos nos dois primeiros governos militares - Castelo Branco (1964-1967) e Costa e Silva (1967-1969) - e criaram as condições básicas

para o “milagre econômico”. O crescimento do país foi baseado na rápida industrialização e a televisão cumpriu o papel de difusor da produção de bens duráveis e não-duráveis. Junte-se a isso o fato de que os militares criaram uma infra-estrutura de serviços públicos, transformando o Estado em um importante estímulo ao acúmulo de capital.

Em termos culturais, essa reorientação econômica traz conseqüências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais (ORTIZ, 2006, p. 114).

Mas, se o Estado criou todas essas condições para o crescimento, desenvolvimento e modernização das comunicações, cobrou um preço à altura de tal investimento. O Estado, a partir de 1964 e até 1985, influenciou a televisão, passando a se preocupar com o conteúdo, a produção e a qualidade dos programas. O Ato institucional nº 5, em dezembro de 1968, foi um marco por impor uma forte censura aos meios de comunicação, principalmente nas rádios e nas televisões.

Para Carlos Eduardo Lins e Silva (1985, p.27), existem duas razões para o desenvolvimento da televisão: a primeira foi o interesse das transnacionais em vender para o Brasil equipamento de produção e transmissão de programas e a segunda foi viabilização do projeto político dos militares. Dessa forma, a televisão é o melhor exemplo que podemos ter de colaboração entre o regime militar e a expansão dos grupos privados (ORTIZ, 2006).

1.2 TV Globo

Já vimos anteriormente que, a partir de 1964, houve um rápido crescimento econômico e tecnológico no país. Os militares acreditavam no tripé empresas estatais, companhias nacionais e corporações multinacionais e, para estimular este último item, foi criada a Lei do Capital Estrangeiro, promulgada em agosto de 1964. A forte presença do capital externo favoreceu a aproximação da empresa norte-americana Time-Life da TV Globo, muito embora as leis brasileiras proibissem expressamente que estrangeiros fossem

proprietários ou interferissem nas empresas de comunicação brasileiras.² Mesmo assim, o primeiro contrato foi assinado em julho de 1962 e previa dois acordos: um era uma conta de participação, ou seja, uma “joint venture” e outra, um contrato de assistência técnica. Diante da ilegalidade do contrato, a Time-Life estava fazendo uma operação às cegas enviando dinheiro e cedendo assistência técnica. Na época, o acordo ilícito provocou a ira das concorrentes e rendeu uma CPI sobre a inconstitucionalidade do contrato.³

Essa parceria marcou o período de transição de uma televisão improvisada e experimental para uma televisão com estrutura comercial. O afluxo de capital estrangeiro (Time-Life) foi indispensável para implementar uma televisão comercial e competitiva. Tanto para Herz (1987) como para Bolaño (2004), o principal fator de hegemonia da TV Globo é o aporte financeiro de cinco milhões de dólares gerado pelo acordo com a empresa norte-americana Time-Life. Isso permitiu que a TV Globo não dependesse da verba dos anunciantes e investisse no crescimento transformando-se em produtora de conteúdo. O contrato não previa apenas o aporte financeiro da Time-Life, e sim uma assistência técnica permanente por parte da empresa norte-americana à TV Globo e o envio, pela Time-Life, de profissionais habilitados. Um desses profissionais foi o americano Joe Wallach, que mais tarde veio a ser um dos gerentes da emissora brasileira. Surgiu então uma empresa de televisão criada nos padrões internacionais. Desta forma, a TV Globo se beneficiou não apenas de um afluxo de capital indispensável para criar uma televisão competitiva, mas da assistência técnica, do pessoal treinado e de um conceito de negócio que permanece no “DNA” da empresa até os dias de hoje: a experiência administrativa (BOLAÑO, 2004, p. 113), que discuto no próximo subitem.

A TV Globo foi ao ar pela primeira vez em abril de 1965. Nos primeiros seis meses após a sua inauguração, a TV Globo não ameaçou as concorrentes: a Tupi, a Record e a Excelsior. Dirigida por profissionais do rádio e do teatro, a emissora figurava entre as últimas na audiência no Rio de Janeiro. Mas um ano depois, em 1966, comprou em São

² O artigo 160 da Constituição Brasileira determina que só a brasileiros natos é permitida a propriedade, participação acionária ou a responsabilidade ou orientação intelectual e administrativa da empresa de comunicação.

³ Sobre a associação da Rede Globo ao grupo Time-Life e a CPI do Congresso, ver Daniel Herz (1987).

Paulo a TV Paulista. No final de 1960, ela possuía larga audiência e já havia acabado com o predomínio das duas maiores concorrentes: a TV Tupi, que já entrava em declínio devido ao afastamento de seu proprietário, o empresário Assis Chateaubriand, e também a TV Excelsior (1964-1970), que perdeu a licença devido à insolvência financeira. Em 1969, a TV Globo tinha se nacionalizado por causa da decisão da CPI que determinou a inconstitucionalidade do contrato com a Time-Life. Em 1º de setembro do mesmo ano colocava no ar o primeiro programa em rede nacional, o Jornal Nacional (BOLAÑO, 2004, p.115). Todos esses fatores favoreceram a consolidação da nova emissora.

Para Maria Rita Kehl (1986, p. 181-185), o maior saldo do acordo com a Time-Life não foi econômico e sim técnico. O contrato com a empresa norte-americana previa assistência por 10 anos em quase todos os setores: administração, programação, publicidade, controle de capital, orientação técnica, contrato e treinamento de profissionais e até a construção e geração de canais. Foi uma mudança no conceito de emissora.

É importante ressaltar que a criação de tal infra estrutura e poder conquistado pressupõe e implica em um processo de institucionalização empresarial raro nas empresas da época. Esse processo tem por base adotar padrões de organizacionais e industriais para a produção, exibição e divulgação dos programas, entremeados pela necessidade de uma comercialização mais eficaz.

Para John Corner, quando pensamos a instituição devemos olhá-la dentro da sua organização histórica e cultural: “a televisão, ao contrário, por exemplo, da poesia, não pode existir não institucionalmente, pois mesmo seus requisitos mínimos de recursos, produção e distribuição exigem altos níveis de organização em termos de financiamento, trabalho e processo de manufaturação” (1999, p.12). [tradução minha] Corner alerta ainda que as formas institucionais servem como matriz para vários elementos da televisão. Estas (instituições) “dão aos processos da televisão sua especificidade – uma especificidade com um caráter histórico e nacional que é produto da interação entre tecnologia disponível e determinados fatores políticos, sociais e culturais”.

Levando em consideração que a televisão brasileira foi criada nos moldes da televisão norte-americana, destaco a análise que o autor faz do surgimento do modelo norte-americano. Para ele, esse modelo considerou “o meio como uma extensão da

indústria do entretenimento, com capital privado e verbas de publicidade como principal fonte de financiamento” (1999, p. 14). Desta forma, acredito que no Brasil a institucionalidade da televisão reverberou os mesmos anseios de outras formas institucionais, que envolveram o desenvolvimento da tecnologia, quando ampliaram a visualização do público; da economia, por ser uma concessão pública; da manutenção da política e da cultura como um agente cultural.

Se na década de 1950, a audiência ainda não era tomada como um indicador para a avaliação dos programas apresentados, se os programas levavam em consideração o prestígio de gêneros como o teleteatro em detrimento da telenovela, se não existia uma estrutura comercial nem uma rotina de programação que estimulasse o telespectador a ficar ligado na televisão, na década de 1960 esses critérios mudaram. Para Renato Ortiz, o espírito empreendedor de Assis Chateaubriand era inadequado quando se aplicava ao capitalismo avançado. Entravam em cena os grandes empreendedores do setor cultural, homens que administrariam conglomerados, como Roberto Marinho.⁴ Estes homens descobrem o “*ethos*” empresarial e vão criar as suas empresas baseados não na centralização do poder e sim no esforço de inúmeros profissionais (2006, p. 135). A mentalidade empresarial planeja as atividades a longo prazo, reinveste o lucro na própria empresa e apresenta novidades - este é o legado da TV Globo.

Outro processo de racionalização mencionado por Ortiz na criação das novas empresas é o relacionamento entre a empresa e o empregado. A profissionalização crescente fez com que velhos hábitos, como o de não contratar profissionais saídos de outras empresas de comunicação como rádio e televisão, caíssem por terra. Além disso, as empresas se redimensionaram e a produção especializada criou uma subdivisão das tarefas. Surgiram os cenógrafos, diretores, maquiadores, figurinistas, cabeleireiros, pesquisadores. Para o autor, o surgimento de uma indústria cultural foi a chave que modificou o relacionamento com a cultura e com a empresa uma vez que ela passou a ser vista como um investimento comercial e como tal foi tratada (2006, p. 141).

⁴ Roberto Marinho construiu um império com a TV Globo, o Sistema Globo de Rádio, Rio Gráfica, VASGLO (promoção de espetáculos), Telcom, Galeria de Arte Global, Fundação Roberto Marinho.

No Brasil, as instituições televisivas construíram seus processos baseadas na tecnologia disponível e nos fatores políticos, históricos e nacionais unindo espectadores e produtos. Uma análise crítica da institucionalidade na televisão brasileira aponta para uma televisão voltada a atender as necessidades do mercado publicitário, do ideal do governo militar e os hábitos de consumo e sonhos das mais diferentes classes sociais. Para isso, precisou articular suas práticas de produção, seus recursos tecnológicos e uma linguagem clara para manter o espectador sintonizado numa rede.

Acredito que a televisão no Brasil encontrou o seu equilíbrio financeiro quando entendeu que precisava adotar um modelo de negócio no qual um padrão estético e um padrão de produção pudessem garantir a audiência e, assim, conquistar anunciantes.

1.3 O modelo de negócio

Desde o início, a televisão brasileira esteve identificada com o modelo comercial norte-americano que a caracterizou como um veículo publicitário (MATTOS, 2008, p. 70). Na década de 1950, como a televisão não era acessível a todos, os anunciantes eram poucos. Até 1969, a televisão era um veículo regional, com uma estrutura de comercialização restrita (BOLAÑO, 2004, p. 33). Com o crédito direto ao consumidor criado em 1968 (linha de financiamento criada pelo governo militar para estimular a compra de bens de consumo), o número de telespectadores cresceu e o faturamento publicitário na televisão começou a aumentar. Como as agências de publicidade estrangeiras instaladas no país já tinham experiência no mercado externo, logo passaram a produzir programas com o nome dos patrocinadores. Eram as agências que decidiam o conteúdo dos programas e contratavam os artistas e diretores para fazer parte do elenco. *Repórter Esso*, *Grande Atrações Pirani*, *Telejornal Pirelli* e vários outros se mantiveram no ar por duas décadas (1950 a 1960) e a nossa televisão identificou os programas pelo nome dos patrocinadores. A dramaturga cubana Glória Magadan e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, que depois se tornaram romancista e diretor de programação da TV Globo, eram funcionários da Colgate-Palmolive, contratados pela agência Lintas. À emissora só restava

a tarefa de disponibilizar estúdio, equipamentos e equipe para a gravação (CLARK; PRIOLI, 1991). Assim, a televisão se transformou no meio favorito dos publicitários por causa da sua abrangência a ponto de as redes de comunicação convidarem esses profissionais para que vissem, em sessão privada, os novos programas e definissem o que iria ao ar, em que horário seria exibido e com que publicidade esses programas se identificavam (MATTOS, 2008, p.76). É justamente a ausência de uma estrutura comercial na televisão que fez com que a influência direta dos anunciantes definisse os rumos da grade de programação na época. Para Renato Ortiz (2006, p. 61), isso significava que “as agências de publicidade não eram meros vendedores de produtos, mas também produtores de cultura.” Entender os desejos da publicidade, as metas do governo e a televisão como um negócio levou tempo, mas foi no final da década de 1960 que os donos das emissoras sentiram o poder publicitário da televisão e começaram a gerenciá-la.

A TV Excelsior (1959-1970) foi a primeira emissora a ser administrada dentro dos padrões empresariais de hoje e a criar um conceito de tempo e espaço comercial. Os programas passaram a não ser vendidos ao patrocinador, mas se transformaram num atrativo no qual o tempo de exibição do produto seria comercializado. A TV Excelsior criou também vinhetas de passagem e intervalos comerciais (FURTADO, 1988, p. 62, *apud*, MATTOS, 2008, p. 86).

Mas foi o videoteipe, em 1958, que possibilitou a criação do hábito de ver televisão. A possibilidade de reprisar programas e exibi-los em capítulos criou uma rotina e transformou a programação antes vertical, ou seja, diversificada todos os dias, em uma programação horizontal e serializada, que prendia a atenção do telespectador todos os dias (MATTOS, 2008, p.87). Além de proporcionar um grau de organização, planejamento e arquivamento dos programas, o videoteipe integrou as diferentes emissoras de um mesmo grupo e reduziu os custos de produção (BOLANÕ, 2004, p.105).

Com o desenvolvimento econômico e tecnológico batendo às portas, faltava entender o veículo televisão. Roberto Marinho compreendeu essa necessidade e um ano depois de inaugurar a TV Globo dispensou os dirigentes da televisão que vieram do meio artístico e contratou homens da publicidade e do marketing (KEHL, 1986, p.197). Walter Clark Bueno, um importante publicitário e executivo da televisão brasileira, trabalhou na

Rádio Tamoio, na agência Interamericana, depois foi para a TV Rio chegando a ocupar o cargo de diretor da emissora para, no final de 1965, ser contratado pela recém fundada TV Globo assumindo o cargo de diretor da emissora. Clark pensou a televisão nos termos da indústria da propaganda. Ele é o maior responsável pela imagem da emissora, pela estrutura da grade de programação e pela criação da televisão em rede. A partir desta contratação, a emissora passou a ser dirigida como um “empreendimento comercial, e só em consequência disso como um veículo divulgador de arte, cultura, entretenimento, informação. A programação começou a ser pensada em função das estratégias de comercialização da televisão” (KEHL, 1986, p. 175).

Maria Rita Kehl explica que a TV Globo criou um sistema que chamou de “rotativo”. A emissora padronizou o preço do tempo de comercial e passou a negociar apenas com pacotes de horário, ou seja, quem quisesse anunciar no horário nobre era obrigado a colocar a propaganda em outros horários. Esse padrão de programação permitiu que a emissora consolidasse o modelo de produzir e ver televisão vigente até os dias de hoje e reforçou o hábito coletivo de assistir televisão em família (BORELLI, 2005, p. 188). A consequência desse novo sistema foi que a emissora passou a ampliar a atuação comercial, criando nichos de programas para cada faixa etária e ganhando audiência (KEHL, 1986, p. 175).

Enquanto Clark se preocupava com a gerência da emissora, outros executivos também o acompanhavam. O americano Joe Wallach foi contratado como gerente administrativo. José Ulisses Arce ficou responsável pela área de vendas e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni) ocupou o cargo de diretor de programação.⁵ Na jovem emissora, ele investiu na reformulação da telenovela brasileira chamando Daniel Filho para a coordenação dessa área. Mas a ruptura do sistema comercial regional só aconteceu mesmo, como apontou Bolaño (204, p. 33), quando foi inaugurada a primeira rede nacional de televisão. Para ele, “a partir daí, já não se pode negar o carácter industrial da Indústria Cultural brasileira. Informação e cultura são mercadorias cuja produção passa a ser um

⁵ Boni integrou a equipe da direção da TV Globo em 1966. Era um executivo do marketing e trabalhou em agências de publicidade e nas TVs Tupi, Rio e Excelsior.

ramo que atrai os grandes capitais e se estrutura na forma moderna de oligopólio” (2004, p.33).

É com a chegada desses profissionais que a estratégia de programação da TV Globo se consolida. O autor defende que a emissora passou a reconhecer a separação entre dois públicos distintos: o público consumidor e o anunciante. A TV Globo tinha como missão conquistar um público fiel e fez uma grade de programação voltada para o telespectador e para conquistar a presença da publicidade permanentemente. Para isso era preciso ter uma unidade administrativa e foi criada a Central Globo de Produções (1969), que assumia as produções da empresa e unificava a grade de programação (BOLAÑO, 2004, p. 119). O incêndio, em 1969, da TV Globo em São Paulo teria colaborado para a unificação da programação, visto que, sem condições de entrar no ar, a TV paulista exibiu a programação carioca entrando em rede via Embratel (CLARK; PRIOLLI, 1991, p. 211).

Também a Embratel inaugurou oficialmente em março de 1969 o Tronco Sul, uma rota terrestre de sinais de televisão que uniu São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Curitiba, e rebatia os sinais em uma sequência de postos repetidores a cada 50 km. Foi essa rede que deu capacidade técnica à Rede Globo para entrar em cadeia nacional e ampliar o sinal (MEMÓRIA, 2004, p. 28).

Paralelamente à nova gestão da empresa, a Rede Globo começava a se profissionalizar. Com a chegada da transmissão em rede a empresa unificou as operações entre as emissoras do Rio de Janeiro e São Paulo. A ideia era concentrar os investimentos em um produto único e depois revender os programas para o maior número possível de estações. Mas para ter uma programação unificada era preciso conhecer o telespectador, uma das estratégias para conquistar definitivamente o mercado. Assim, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, diretor de programação da emissora, criou em 1971 a Divisão de Análises e Pesquisas (DAP)⁶, que inicialmente analisava os números do Ibope. Depois, começou a analisar a composição do público e a sua maneira de agir em frente à televisão. O departamento era composto por cientistas sociais, psicólogos, antropólogos e escritores, um grupo de pesquisadores que traçava o perfil socioeconômico e cultural do telespectador.

⁶ O DAP era dirigido pelo sociólogo Homero Icaza Sanchez, conhecido como bruxo pelos profissionais de televisão por entender de pesquisas comportamentais.

Posteriormente, o DAP voltou os olhos para a grade de programação da emissora. Foram criados grupos de discussão, formando um painel de 500 famílias de classes sociais diversas e de diferentes locais do país. As pesquisas de investigação social tinham o intuito de criar produtos culturais que agradassem ao público, que aproximassem o mercado publicitário da mídia especializada e, num segundo momento, traçar estratégias para a consolidação da emissora de acordo com os objetivos do regime militar (WANDERLEY, 1985, p. 268-270).

Assim, a Rede Globo cunhou na sua programação a imagem de futuro, de modernidade e de uma ideologia desenvolvimentista. O país que na década de 1960 era subdesenvolvido, se identificava, em 1970, como uma nação vencedora, economicamente forte. E foi com base nesses valores, nas novas aspirações ideológicas, no projeto de integração nacional proposto pelos militares e nas imposições materiais e simbólicas do capital sobre o mercado nacional que surgiu o Padrão Globo de Qualidade.

O padrão foi uma ideia gestada no início da década de 1970, mas ganhou força em 1973 com a chegada da televisão em cores. Entendendo que a televisão não é um programa e sim uma programação, a Rede Globo elaborou uma estratégia de marketing que reuniu eficiência empresarial, competência técnica e uma atenção às necessidades do telespectador. A estratégia era fazer com que quem ligasse na Globo ficasse nela até desligar o aparelho. Esse foi e é o projeto de conquista de audiência. A expansão da emissora (programação em rede) e a programação centralizada, com poucos espaços para produtos locais e regionais, fizeram com que a Rede Globo estabelecesse o seu padrão de qualidade. Padrão esse que não foi escrito em atas ou distribuído em memorando para os funcionários, mas está intrínseco na rotina da emissora (TEMER; MONTEIRO, 2006, p.54).

Para José Mario Ortiz Ramos (2004, p. 53-54), que analisa o “padrão audiovisual” por meio do surgimento de um novo formato ficcional na década de 1970, o padrão Globo pode ser enquadrado “a partir de características de “limpeza”, no sentido de concisão da imagem e texto; “luxo”, ausência de erros e falhas; “ritmo”, enfim, uma qualidade audiovisual do produto decorrente da potencialidade tecnológica [...]”. Para o autor, o padrão se aproxima da crítica ideológica, identificando-se com os hábitos de consumo,

estilo de vida e visão estética de uma determinada classe num momento de modernização brasileira. Além disso, o autor destaca que existe outra visão de padrão que está internalizada na indústria cultural, mais institucionalizada. É o padrão de produção que significa a “criação de rotinas internas e de equipes técnicas capazes de realizar, a nível industrial, isto é, com regularidade e frequência, programas” (RAMOS, 2004, p. 54). Esses programas deveriam atender a diversas demandas, como a clareza do mercado e a simplicidade no contato com as novas ideias, do entretenimento, da qualidade técnica e da estética. Acredito que essas duas últimas características apreendem a materialidade do padrão Globo e as suas relações com o processo cultural e ideológico.

Com o desenvolvimento econômico do país, as evoluções tecnológicas e um modelo de negócio que deu estabilidade financeira à emissora, outro item soma-se a todos esses fatores e faz com que o modelo narrativo dos programas exibidos mude. Silva Helena Simões Borelli (2008), que faz uma análise sobre as telenovelas brasileiras na década de 1970, alerta para um deslocamento do eixo temático voltado para a veiculação das imagens do Brasil. Para ela, essas novas narrativas são denominadas “novelas verdade”, incorporando “um tom de debate político sobre as condições históricas e sociais vividas pelos personagens.” Essa crítica próxima da vida “real” influenciou toda uma geração de cineastas, produtores, artistas e jornalistas e pode ser vista não só nas telenovelas, mas nos programas que analiso neste trabalho. Para Borelli,

Essa crítica emerge articulada a grupos de intelectuais e artistas que se propõem enfrentar o debate sobre as relações entre cultura e arte, sobre as exclusões entre popular, massivo e erudito, entre outros temas. Ainda que com leituras e interpretações diversas, dependendo da ótica ou da inserção política de seus membros, parece haver, entre eles, um objetivo consonante: conceber uma crítica capaz de projetar novos rumos para a sociedade brasileira, rumos diferentes daqueles propostos pelo padrão de modernização até então vigente (BORELLI, 2008, p.197).

Para analisar o impacto da criação do padrão de qualidade e do novo modelo narrativo Sônia Wanderley (1995, p. 273-278) criou um quadro comparativo dos gêneros dos programas da Rede Globo. Ao analisar os gêneros exibidos em 1970/71, antes da criação do padrão, e os programas de 1974/75/79, ela observou que os gêneros privilegiados da emissora, num primeiro momento, eram os filmes, novelas e variedades

(auditório). Após a implantação do padrão, houve uma diminuição dos programas de variedades e os mais vistos passaram a ser os filmes, o telejornalismo e a telenovelas. Com relação aos programas jornalísticos, Wanderley apontou que o gênero mal chegava a ocupar 10% da grade nos primeiros anos de 1970 e mais que dobrou o seu índice em 1976, chegando a 25,96% da grade de programação. A busca pela “qualidade televisiva” foi elogiada nos jornais. Unir o que havia de mais avançado em aparato técnico e exigir uma mesma linguagem audiovisual distinguia os programas de telejornalismo da grade de programação. Assim, modernidade e qualidade foram duas palavras que evidenciaram a mudança no padrão do comportamento da Rede Globo.

Diante desse raciocínio do mercado, a Rede Globo começou a investir nos programas jornalísticos. Surgiram o *Jornal Hoje* (1971), *Globo-Shell Especial* (1971), o *Globozinho* (1972), *Jornal Internacional* (1972), *Globo Repórter* (1973) e *Fantástico* (1973). Na época, o colunista Artur da Távola, escreveu, em sua coluna na revista *Amiga*, que a década de 1970 passaria para a história do telejornalismo como a “mais emergente, quebrando tabus, derrubando esquemas rígidos e estéticos”. Para ele, o telejornalismo saiu da posição secundária para entrar “na vida de um país, como parte indispensável do processo de mobilização e participação coletiva” (TÁVOLA, 26/03/1974, p. 66).

A nova diretriz da emissora de dar destaque ao jornalismo foi anunciada num Boletim de Programação de novembro de 1971, sem número. Inclusive o próprio texto do boletim incorporou a forma de transmitir as informações sobre a grade de programação para os jornalistas e introduziu nos textos a narrativa jornalística:

O Boletim de Divulgação entra hoje, numa nova fase, totalmente reformulado na sua apresentação gráfica e mostrando um novo estilo redacional. Toda a programação da Rede Globo de Televisão será, agora, apresentada em linguagem jornalística, visando facilitar o trabalho dos colunistas especializados. As grandes atrações e as notícias serão focalizadas com o máximo de objetividade, procurando oferecer, sempre, um noticiário atual e movimentado (BOLETIM, s/ número, 1971).

Acredito que Walter Clark percebeu que uma das formas de melhorar a qualidade da programação e ampliar a audiência poderia ser por meio do jornalismo.⁷ Se entre as classes

⁷ O renascimento do jornalismo não se deu apenas na TV Globo: outras emissoras passaram a aumentar a presença do jornalismo na programação.

mais baixas a TV Globo era uma das mais vistas, faltava agora cativar os formadores de opinião. Na época, o telejornalismo pressupunha a conquista de uma audiência que a TV Globo não tinha: um público mais qualificado. Em seu livro auto biográfico, Walter Clark (CLARK; PRIOLLI, 1991, p. 232-233) confessa: “a televisão passava por uma fase de transição, de uma programação popularisca voltada para a conquista de uma audiência de massa para uma programação um pouco mais elitizada”.

Dentro dessa lógica, a TV Globo se transformou em Rede Globo e lançou o *Jornal Nacional*, em 1º de setembro de 1969. Um jornal exibido em rede nacional, espremido entre duas novelas populares, com o objetivo manter o fluxo da audiência da emissora, não provocar o telespectador a mudar de canal e mostrar o prestígio do noticiário “atingindo o público e as autoridades governamentais” (LINS, 1984, p. 34-35).

Analisando as especificidades históricas da televisão brasileira, a conjuntura social e política do país e o modelo de negócio adotado pela Rede Globo, são diversos os motivos que levaram a emissora a apostar em documentários para a criação dos programas como *Globo-Shell Especial* e *Globo Repórter*. A Rede Globo precisava de programas com um padrão de qualidade e novos formatos para oxigenar a grade de programação já tão popularisca, ou seja, uma forma de melhorar a imagem da emissora frente aos formadores de opinião e intelectuais. Os cineastas precisavam abrir um novo espaço de trabalho e essa era a oportunidade para aproveitar a fama conquistada no cinema e ampliar a visibilidade de suas obras diante de um público heterogêneo. Já os jornalistas experimentavam uma nova fórmula de jornalismo, diante dos parâmetros do documentário, e Walter Clark queria cristalizar um sonho antigo, que era o de aproximar o cinema da televisão.

1.4 A programação popular

De acordo com as fases descritas por Sérgio Mattos (2002, p. 101), a TV Globo ganhou força comercial na fase populista (1964-1975). Nesse momento, a televisão consolidou o gênero telenovela e começou a valorizar as produções com temáticas nacionais, pois elas reuniam grandes massas. A atitude responderia a duas demandas: a

primeira era atrair um bolo publicitário maior e a segunda, atender a uma diretriz militar de valorização da cultura nacional. A telenovela também tinha o objetivo de criar um público fiel, pois os programas isolados já não garantiam audiência. Ainda nessa mesma fase, o jornalismo passou a ocupar mais espaço na grade de programação.

Mas nem toda a grade de programação era constituída de programas populares. O *Fino da Bossa* e os festivais de Música Popular, ambos na TV Record, ocupavam o primeiro lugar em audiência. Também a *TV de Vanguarda*, na TV Tupi, exibia teleteatro com textos de autores internacionais como Johann Wolfgang von Goethe, Bertold Brecht e Luigi Pirandello. Porém, os programas enlatados (programas estrangeiros comprados) e shows de calouros eram maioria. Na primeira semana do mês de setembro de 1969, os mais exibidos na TV Globo eram: os programas de auditório (7 programas), em segundo lugar os filmes estrangeiros (6 programas) e em terceiro lugar programas infantis (6 programas) (SACRAMENTO, 2008, p. 99).

Assim, não foi por acaso que o primeiro documentário da série *Globo-Shell Especial* foi exibido logo após o programa de auditório *Buzina do Chacrinha*. Um dos motivos para a criação do projeto teriam sido os constantes ataques da mídia e do governo à programação popular que assolava as televisões brasileiras. Esses ataques constantes começaram em 1967, quando a televisão consolidou espaço para as telenovelas e programas de auditório, fórmulas que visavam agradar o grande público. Chacrinha, Dercy Gonçalves, J. Silvestre, Hebe Camargo, Jacinto Figueira Júnior (o homem do sapato branco), Flávio Cavalcanti, Raul Longras e Silvio Santos reinavam absolutos em diversos canais de televisão, e na guerra da audiência valia tudo. Em seus programas havia um desfile de figuras exóticas e concursos extravagantes como o homem mais feio, a datilógrafa mais rápida, as irmãs gêmeas, a família com trinta filhos, o cachorro com maior número de pulgas e muitas vezes a pessoa que contasse a história mais triste era escolhida pelo público para ganhar uma série de prêmios.

O objetivo das empresas de comunicação era atingir o grande público. Na época, as capitais recebiam milhares de migrantes para trabalhar nas indústrias e assim as empresas de comunicação, em especial a televisão queria consolidar a função mercadológica, ou seja, incentivar o consumo. Para Muniz Sodré (SODRÉ, 1972, p. 72), o “ethos”, ou seja, o

caráter desses programas para as classes populares era a identificação com o grotesco escatológico, pois abusavam da caricatura, do escatológico e do monstruoso. Assim, para o autor, o grotesco foi apresentado como signo excepcional, uma forma de promover os mais baixos sentimentos no público. Ainda para Sodré, a Rede Globo foi uma das principais responsáveis pela estética do grotesco, pois diante dessa lógica liderou a audiência entre 1968 e 1972, num período de grande crescimento econômico-financeiro. Essa estética do grotesco significou a aliança da televisão com os setores mais pobres e agregou, como novos patrocinadores, bens de consumo e produtos destinados às classes C e D. Já para Sérgio Mattos (2008, p. 90), “as decisões políticas e a censura ideológica adotadas pelos governantes pós-1964 contribuíram para o baixo nível da produção local [...] cujo conteúdo era popularesco chegando as raías do grotesco”.

A princípio, a estratégia deu certo. As televisões Excelsior, Globo, Tupi, Record, e Rio disputavam a audiência com os programas popularescos. Na época, se fazia televisão ao gosto das classes populares. Tudo porque na década de 1960 houve um crescimento do consumo industrial, que aumentou a economia e a industrialização em virtude da migração. É diante deste cenário econômico que a televisão “começa a assumir o caráter comercial e a disputar verbas publicitárias com base na busca da maior audiência” (SODRÉ, 1984, p. 97). O período de 1968 a 1974 é chamado por Muniz Sodré de “pioneirismo mercadológico”, pois muitas televisões, que antes não tinham um modelo de negócio, começaram a criar programas para a expansão da indústria cultural, e com eles os homens de TV começaram a pensar numa estrutura de controle orçamentário.

Mas para competir no mercado televisivo não bastava apostar apenas em uma linha de programas de shows voltados para as classes populares. Era preciso diversificar a programação com outros segmentos. Assim, as emissoras exploraram a cultura do “grotesco” nos programas jornalísticos. De acordo com Sônia Wanderley (1995, p. 82), os programas policiais também tinham muita audiência. Na década de 1960, o jornalismo policial era um dos grandes destaques das televisões brasileiras: na TV Excelsior, com os programas *002 Contra o Crime* e *Polícia às suas Ordens* (1965 e 1966); na TV Tupi, *Patrulha da Cidade* (1965); na TV Rio, *Plantão Policial Canal 13* (1965 e 1966); e na Rede Globo, *A Cidade Contra O Crime* e *004 Longras* (1966 a 1968). E não parava por aí:

as novelas eram os produtos que mais fispavam o telespectador e nenhuma televisão poderia deixar de investir no gênero. A TV Globo apostou em Glória Magadan, uma cubana que escreveu novelas nas televisões de Porto Rico e Venezuela, estava exilada no Brasil e foi responsável por grandes sucessos. Contratada primeiro pela TV Tupi, Magadan realizou as telenovelas *Gutierrez, o Drama dos Humildes, A Cor da sua Pele e A Outra*. Walter Clark levou Magadan para a TV Globo em 1965, e seu primeiro trabalho foi *Eu Compro Esta Mulher*, uma novela ambientada no século 19. Entre dezenas de telenovelas que adaptou, escreveu ou dirigiu para a emissora, as de maior audiência foram *O Sheik de Agadir*, (1967), e *A Cabana do Pai Thomaz*, (1969), exibidas na TV Globo.

No final da década de 1960, jornais e revistas reclamavam contra a má qualidade dos programas de televisão, justamente quando o veículo se consolidava como um meio de comunicação de massa. O número de aparelhos de televisão em uso no país passou de dois mil, em 1950, para 760 mil, em 1960, chegando a 4.961 milhões, em 1970 (MIRA, 1995, p. 30). O *Jornal do Brasil*, em 16 de junho 1968, criticou os poderes da televisão comparando-a a uma “fábrica de psicopatas”. A reportagem também trouxe uma entrevista com o psicanalista Leão Cabernite, que afirmava ser um vício ver televisão. Segundo o médico, o hábito transformara-se em um problema de “natureza física” e numa “higiene mental sedentária”. Além disso, criticou a baixa qualidade da programação das emissoras e as empresas alimentícias que patrocinavam esses espetáculos de “pão e circo” (TELEVISÃO, 16/07/1968, p. 20). O crítico de televisão Eli Halfoun (1968a, p. 3; 1968b, p. 5; 1968c, p. 7), do jornal *Última Hora*, fez uma campanha contra o “grotesco” durante quase todo o mês de setembro de 1968. O jornalista publicou uma série de artigos sob o título “O grotesco na TV”, criticando o baixo nível da programação. Acusou o apresentador Jota Silvestre de promover a “miséria inventada” no programa que levava o seu nome e, repudiou o apresentador Raul Longras por dar prêmios à maior desgraça narrada no seu programa, e Dercy Gonçalves por “exploração sensacionalista da miséria pela TV”. O motivo de tamanho alarde teria sido um escândalo envolvendo o Orfanato Vivenda do Céu, cujos donos foram acusados de maus tratos pelas crianças. O mesmo orfanato tinha sido destaque do programa de Dercy Gonçalves em busca de doações. A revista *Veja* também resolveu criticar a programação e publicou uma matéria em 25 de setembro de 1968

reforçando as críticas do jornal *Última Hora* (MUNDO CÃO, 1968, p. 76-77). Ambos os veículos fizeram apelos para que o governo criasse normas de classificação para controlar os abusos.

A contestação contra o conteúdo grotesco teve dois episódios que levaram o governo a adotar uma postura mais rígida. Em setembro de 1969, a Censura Federal suspendeu por 15 dias os programas da Dercy Gonçalves e do Chacrinha. O Velho Guerreiro, como era chamado Chacrinha, apresentou o programa vestido de noiva e criticou a vida dupla de homens casados. Já Dercy, durante entrevista com o casal de cantores da Jovem Guarda Eduardo Araújo e Silvinha, que tinha acabado de voltar de lua-de-mel, fez menção à magreza do rapaz e à cara de felicidade da moça (MIRA, 1995, p. 2). Dois anos depois, no dia 29 de agosto de 1971, Flávio Cavalcanti, então da TV Tupi, e Chacrinha, da TV Globo, apresentaram uma atração polêmica. Dona Cacilda de Assis, uma mãe de santo, foi ao programa *Buzina do Chacrinha* e recebeu Seu Sete da Lira, um Exu da Umbanda. Ao vivo, fez entrar no palco pessoas que já tinha curado como, ex-cegos e aleijados, dançou, cantou, bebeu pinga e rezou. A mesma atração foi vista no programa *Flávio Cavalcanti*, na TV Tupi, horas depois. O episódio, segundo o jornal *O Estado de S. Paulo* (CENSURA, 3/09/1971, p. 7, p. 35), provocou momentos de histeria coletiva nos dois auditórios. O “show” foi repugnado pelo governo e a igreja. A Censura Federal considerou a apresentação de “baixo nível”, “explorador da credence popular” e “favorecedor de propaganda do charlatanismo”. A Polícia Federal apreendeu os videoteipes dos programas. A CNBB (Confederação Nacional dos Bispos do Brasil) criticou a programação, pois estava sendo usada por “indivíduos sem escrúpulo”. Esse episódio fez com que o então ministro das Comunicações, Hygino Corsetti, pensasse em cassar a concessão das emissoras que apoiassem o “baixo nível” da programação (TV PERDE, 10/09/1971, p. 1).

Diante de tamanho escândalo, as duas maiores redes de televisão, Tupi e Globo, assinaram um acordo de autocensura. Nele, as emissoras se comprometeram a retirar da grade de programação os programas que explorassem a credence ou incitassem a superstição como “falsos médicos, curandeiros ou qualquer tipo de charlatanismo.” Elas criaram um protocolo, que foi publicado no *Jornal do Brasil*, se comprometendo a não usar a miséria, a desgraça e a tragédia humana, assim como a não fomentar de forma

sensacionalista os infortúnios da vida particular de qualquer pessoa (TVs FIRMAM, 3/09/1971, p. 12). A decisão foi anunciada na reportagem do jornal *O Estado de S. Paulo* no dia 10 de setembro de 1971 (CASSAÇÃO, 1971, p. 9). Sob o título “Cassação”, o jornal relatou a possibilidade de o governo acabar com os programas ao vivo e nomear uma comissão interministerial para fixar as normas de conduta. Mas nem mesmo o pedido de desculpas dos apresentadores, muito menos o acordo assinado pelas televisões, impediu que o governo decidisse, em 10 de maio de 1972, que todas as emissoras deveriam gravar os seus programas de auditório e submetê-los à Censura Federal.

Uma semana depois de anunciar a obrigatoriedade da gravação dos programas de auditório, o ministro das Comunicações Hygino Corsetti deu uma entrevista para a revista *Veja*, em 17 de maio de 1972. Na reportagem “As normas da Boa Conduta”, o ministro sugeriu que a televisão deveria ter novelas menos arrastadas, programas de auditório curtos, pouca publicidade no horário nobre e muito menos filmes impróprios para menores de catorze anos. Ele afirmou ainda que os programas gravados deveriam passar pela censura ou serem censurados por “revisores” internos das próprias emissoras e reforçou: “A Censura só vai intervir se os revisores fracassarem. Mas vamos transferir a responsabilidade de discernir o que é bom o que é mau para as emissoras de TV e ninguém vai poder reclamar que a Censura não tem gabarito para julgar.” Na mesma matéria havia menção a “uma solicitação de Brasília que teria retirado do ar dois exemplos do que é mau da TV”. Diante dos pedidos do governo, a TV Globo retirou do programa *A Hora da Buzina* o costureiro Clodovil Hernandez e a TV Tupi anunciou o cancelamento do contrato com o costureiro Dener, que participava do programa *Flávio Cavalcanti*. A revista ainda destacou que a autocensura estaria dando certo. Citou que o programa de Flávio Cavalcanti saía do ar e que quando voltasse teria o seu tempo reduzido. Já na TV Globo, a direção reduziu o tempo do programa de Sílvio Santos (AS NORMAS, 1972, p. 85-86). Chacrinha não teve a mesma sorte: depois de a direção da Rede Globo alterar o horário do programa *Discoteca do Chacrinha*, o Velho Guerreiro foi para a TV Tupi (A BUZINA, 1972, p. 71-73).

A seguir, abordo como se deu a aproximação do cinema com a televisão, o surgimento do programa *Globo-Shell Especial* e como o jornalismo ganhou destaque na década de 1970.

2 O GLOBO-SHELL ESPECIAL — a aproximação do cinema e da televisão

Globo-Shell Especial, série de documentários jornalísticos abordando os temas mais importantes para o Brasil, começa a ir ao ar no dia 14 deste mês, quando será apresentado um documentário completo sobre a Transamazônica, dirigido por Hélio Polito. No dia 28 de novembro o assunto é Esporte e a direção é de Domingos Oliveira. No dia 12 de dezembro o documentário será sobre Arte Popular, com direção de Paulo Gil Soares; dia 26 de dezembro o tema será o Natal e a direção é também de Paulo Gil Soares; no dia 9 de janeiro será Habitação, com direção de Fernando Amaral. Estes são os documentários já prontos, mas a série *Globo-Shell Especial* tratará de outros temas do maior interesse para a comunidade, como turismo, alimentação, saúde, educação, cinema brasileiro, projeto Rondon, arquitetura e urbanismo, comunicação e música popular, todos focalizados de acordo com a mais moderna técnica de comunicação audiovisual, pois a maior preocupação da Rede Globo é com a qualidade dos documentários (BOLETIM, s/ número, 1971).

Foi com esse texto, publicado no Boletim de Programação da Rede Globo em novembro de 1971, que a empresa anunciou uma das suas novas produções: a estreia do programa *Globo-Shell Especial*, que tinha como meta produzir documentários com temática brasileira a serem exibidos na televisão. O primeiro programa foi ao ar em 14 de novembro de 1971, com exibição simultânea para o Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília. Já em São Paulo, a estreia foi no dia seguinte, numa segunda-feira, 15 de novembro de 1971, no lugar dos filmes exibidos na *Sessão das Dez*.

Foram produzidos 25 documentários sob a logomarca do patrocinador Shell. O primeiro programa do *Globo-Shell Especial* substituiu a *Sessão de Gala*, uma faixa na programação dedicada semanalmente à exibição de filmes, a maioria norte-americanos, todos os domingos. Durante um ano, de novembro de 1971 até novembro de 1972, o programa foi exibido quase sempre duas vezes por mês, aos domingos, em horários, que variavam das 22h30 às 23 horas. Logo após essa primeira fase, a série passou a ser exibida no programa *Terça Global* (programa que exibia shows, entrevistas, reportagens e documentários), sempre uma vez por mês, toda terça-feira, por volta das 23 horas.

O *Globo-Shell Especial* tem vários pais. Nas páginas autobiográficas do livro de Walter Clark, o então diretor geral da emissora, conta que teria pedido para a Globo criar uma faixa na programação para exibir os documentários brasileiros, uma forma de modernizar a grade de programação da emissora. Esse novo programa tinha de ser de “bom gosto e ótimas imagens”, já que as duas empresas envolvidas, a TV Globo e a Shell, queriam associar as suas marcas à credibilidade e à sofisticação (CLARK; PRIOLLI, 1991, p. 249).

Outro que se afirma idealizador foi João Carlos Magaldi, então diretor de comunicações da Rede Globo e também sócio-proprietário da agência de publicidade Magaldi, Maia & Prosperi. Magaldi teria proposto o projeto a uma de suas clientes, a Shell do Brasil S.A., multinacional distribuidora de combustíveis, para patrocinar uma série mensal de documentários. Na época, a multinacional queria consolidar a sua marca no Brasil e nada melhor do que se aliar a um programa que divulgaria as imagens e a cultura do país. O negócio só foi possível porque, à época, a televisão aceitava que a publicidade fosse feita de forma direta, incluindo o nome da empresa patrocinadora na logomarca do programa (BALBI, 2006).

Em entrevista à autora, Luiz Lobo (2008), então editor de texto do *Globo-Shell Especial* e posteriormente diretor de criação do programa *Globo Repórter*, contou que Paulo César Ferreira, diretor comercial da emissora, foi quem teve a ideia do programa. Lobo revela que existiam três objetivos básicos. O primeiro era atender ao cliente: “Na época, a Shell, uma empresa multinacional holandesa, estava entrando no mercado brasileiro e queria associar a sua imagem a coisas bem brasileiras”. Em segundo lugar, levantar a arrecadação publicitária da TV Globo; e em terceiro: atrair para a televisão cineastas brasileiros.

Lobo (2008) contou que Paulo César Ferreira, diretor do departamento de publicidade da TV Globo, teria oferecido o programa para Armando Nogueira, então diretor de jornalismo da emissora, e que ele não teria aceitado, pois “o jornalismo não fazia programa patrocinado.” Mesmo o jornalismo não se interessando, o projeto foi aprovado, até porque “daria um aumento enorme na arrecadação publicitária da Globo.” Luiz Lobo conclui que, como o jornalismo não “acreditou no projeto”, Ferreira “teve a pretensão de

formar um grupo de intelectuais” e, dessa forma, ele teria convocado pessoas que conhecia, dentre elas o cineasta Paulo Gil Soares, para participar do programa. “Ele trouxe para a televisão pessoas para fazer pesquisa com embasamento histórico, científico, antropológico [...] pessoas cultas”. Assim, Lobo contou que Ferreira montou um “grupo autônomo de realização” subordinado às diretrizes do superintendente de programação, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni.

Outro fator que pode ter contribuído para a contratação de cineastas foram os constantes pedidos do governo militar no sentido de aproximar o cinema da televisão. O ministro das Comunicações, Hygino Corsetti, em matéria “A TV perde programas ao vivo”, no jornal *O Estado de S. Paulo*, se mostrou favorável à aproximação entre as emissoras de televisão e os produtores cinematográficos brasileiros, tudo para facilitar a realização de filmes na televisão brasileira. A seu ver, “é necessário que o cinema brasileiro participe da programação das emissoras de televisão” (A TV PERDE, 1971, p. 1). Um sinal de que o governo articulava uma política de incentivo ao cinema nacional e queria incluir a televisão nesse projeto nacional.

Acredito ainda ser importante destacar dois momentos que antecederam a estreia do programa. Um seria quando a Rede Globo flertou com o cinema. Paula Muniz (2001), filha do cineasta baiano Paulo Gil Soares, revelou que o namoro da televisão com o cinema começou bem antes, mais precisamente em 1967. Com base em depoimentos de seu pai, Muniz contou que Walter Clark teria manifestado a vontade de produzir filmes ao cineasta. Gil então propôs falar sobre “mitos e realidades” e seguiu para Manaus com o fotógrafo Fernando Duarte e o técnico de som José Antônio Ventura. No local, tiveram diversos problemas técnicos e gravaram o filme sem som. Na moviola, equipamento em que se montava o filme, Gil descobriu que tinha que editar da “maneira mais primária possível”. O filme demorou a ser exibido e, quando foi ao ar, segundo testemunho de Paulo Gil à sua filha, o departamento comercial viu no documentário uma oportunidade para “alavancar o governo do Amazonas”. Assim, teriam “aberto o filme e sapecado lá dentro, como recheio, tudo o que puderam faturar.” Como se não bastasse, o cineasta afirmou que levou três meses montando e seis para receber. Depois da exibição do programa, o Gil teria cortado relações com Walter Clark. Quatro anos depois, em 1971, o próprio Walter Clark teria

apresentado a proposta do programa *Globo-Shell Especial*. Assim, Gil Soares voltou à emissora e dirigiu três documentários da série: *Arte popular*, *Testemunho de natal* e *Como come o brasileiro*.

Outro momento do programa *Globo-Shell Especial* se deu fora da televisão, quando o cineasta Maurice Capovilla (2008) foi contratado, em 1971, pela agência de publicidade paulista Magaldi, Maia & Prosperi para fazer um documentário sobre o Brasil para a empresa holandesa Shell do Brasil. A proposta inicial tinha sido feita ao cineasta Ruy Guerra, e a ideia original era documentar o país através dos seus rios, mas o cineasta teria declinado do convite por falta de tempo. Fechado o acordo com Capovilla, ele sugeriu mostrar o país não através dos rios, mas dos lugares, centrando foco em personagens que representavam a região. Assim, Capovilla (2008) filmou pessoas simples cujo trabalho caracterizava a região. Um deles foi um senhor de 75 anos que carregava 80 quilos de bananas do rio até o mercado de Manaus. Outro foi um homem que derrubava árvores para a construção da estrada Transamazônica. O filme finalizado levou o nome de *Terra dos Brasis*, tinha trilha sonora de Sérgio Ricardo e câmera de Dib Lutfi, mas a película nunca foi exibida, pois, segundo Capovilla, “era um presente da Shell do Brasil para o governo Médici” e não ficaria bem presentear um presidente com um documentário crítico e popular (MATTOS, 2006, p 141). Para a autora, Capovilla (2008) contou que “não fiquei explicitamente buscando só pessoas de baixa renda, como se colocou na época, mas sim pessoas que representariam o modo de fazer, o ‘made in’, de cada um, de cada região. [...] Esse conflito resultou na censura do filme.” Diante desses experimentos, aponto o surgimento de um nicho de mercado a ser explorado pela televisão: o documentário.

Sob a logomarca do *Globo-Shell Especial*, o programa se manteve presente nos lares brasileiros por mais de um ano, ou seja, de novembro de 1971 até abril de 1973. A partir de maio de 1973 até março de 1974, foram exibidas esporadicamente reprises ainda com o nome da série *Globo-Shell Especial* ou foram exibidos documentários inéditos com a rubrica de *Globo Repórter Documento: Globo-Shell Especial*.⁸ A proposta da Shell inicialmente era produzir 16 documentários, mas, durante os quase dois anos de contrato, a

⁸ Ver em anexos toda a programação do *Globo-Shell Especial* e *Globo Repórter* nos primeiros 11 anos.

empresa teria patrocinado ou co-patrocinado 25 deles (se levarmos em conta que o nome do antigo programa se manteve no ar até 1974 mesmo sendo exibido dentro do *Globo Repórter*. Ao todo foram sete documentários inéditos exibidos até o dia 27 de março de 1974, quando o *Globo Repórter* fez uma retrospectiva dos melhores momentos do *Globo-Shell Especial*). Assim, a Shell encerrou definitivamente o projeto e desistiu de continuar com o horário, pois já teria alcançado seu objetivo de consolidação da marca.

Mas a série *Globo-Shell Especial* não abriu espaço apenas para os cineastas e jornalistas que estavam nucleados no Rio de Janeiro, na sede da Rede Globo. Uma produtora paulista chamada Blimp Film também foi contratada e realizou onze dos documentários exibidos na série. A entrada da produtora paulista num programa que até então tinha um sotaque carioca mostrou a preocupação da Rede Globo com o grande mercado consumidor de São Paulo, que representava 70% do faturamento da emissora (BALBI, 2006). A Blimp Film era de Walter Carvalho Corrêa, diretor de fotografia de agências de propaganda, e Carlos Augusto de Oliveira, o Guga, ganhador do Leão de Bronze no Festival de Veneza com o filme publicitário *Um Pingo D' Água* e irmão mais novo de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, na época superintendente de produção e programação da emissora (BALBI, 2006).

O alto custo da série teria sido um dos grandes motivos para a suspensão do programa e sua irregularidade na exibição. Quase um ano depois de lançado, uma reportagem da *Veja* (CINEMA NOVO, 19/07/1972, p. 72) alertava que haveria uma redução nos investimentos da série, passando de 150 mil cruzeiros para 80 mil cruzeiros por projeto, e que seria exibido um documentário por mês. Em valores atualizados, seria uma redução de 453.740, 53 reais para 202.521,77 reais. À época, a direção de jornalismo da Rede Globo repensou a grade de programação e iniciou mudanças na série *Globo-Shell Especial*. A empresa fez novos investimentos no jornalismo, aumentou o tempo do *Jornal Nacional* de 15 minutos e para 25 minutos (MEMÓRIA, 2004, p. 33) e planejou para abril de 1973 a estreia de um “novo programa jornalístico”: o *Globo Repórter* (BOLETIM, nº 138, 21/12/1972).

A Rede Globo levou ao ar pela última vez o *Globo-Shell Especial* no dia 27 de março de 1974. O Boletim de Programação da empresa revela que a série foi um “trabalho

pioneiro na história do telejornalismo brasileiro” (BOLETIM, nº 63, 27/03/1974). O novo programa, o *Globo Repórter*, teria um rodízio semanal de assuntos de interesse geral, “focalizando os acontecimentos cotidianos às grandes experiências científicas” com uma linguagem clara e concisa.

Nos últimos meses do *Globo-Shell Especial*, foram apresentados documentários realizados pela produtora paulista Blimp Film. O que observo nos Boletins de Programação da emissora é que a equipe sediada no Rio de Janeiro parou de produzir os documentários. Temendo que esse fosse o fim do programa, Paulo Gil Soares, que estava havia três meses recebendo sem trabalhar (*apud* MUNIZ, 2001), pensou em um método para continuar a produção de documentários com menor custo e rapidez na produção. Gil Soares utilizou materiais de externa, como entrevistas, materiais de arquivo em imagens de filmes e agências internacionais, e texto bem elaborado.

Os programas tiveram uma boa receptividade na imprensa. A *Veja* publicou no dia 17 de novembro de 1971 uma matéria com o título “Perto do Cinema”. No início da reportagem, uma frase chama a atenção: “a tendência da televisão é afastar-se cada vez mais do rádio, indo em direção ao cinema, com quem tem maior afinidade”. Um sinal de que a televisão, que começou adotando a estrutura da programação radiofônica, agora dava passos rumo a uma linguagem própria baseando as suas produções no cinema⁹. Nesse sentido, continua a reportagem, o *Globo-Shell Especial* foi “um passo importante”, pois reuniu equipes de cineastas e jornalistas para a “realização de documentários sobre a realidade brasileira” (1971, p. 100). No *Jornal do Brasil*, o colunista de televisão Valério Andrade (ANDRADE, 18/11/1971, p. 2) elogiou a realização dos filmes, pois abriram as portas para “a gente da tela grande”. A iniciativa elogiada traria efeitos positivos tanto para o telespectador quanto para os cineastas, pois câmeras espalhadas por todo o país testemunhariam *in-loco* “coisas e nossa gente [...]” A crítica foi feita após a exibição do programa *Transamazônica: a epopéia de um povo*, e o autor falou de três obstáculos que o gênero deveria enfrentar. O primeiro era em relação à “desvinculação da imagem

⁹ Podemos observar que a utilização da linguagem cinematográfica na televisão é anterior ao *Globo-Shell Especial*. Daniel Filho conta em seu livro *O Circo Eletrônico* (2003, p. 24-25) que as telenovelas por ele dirigidas na TV Globo, em 1960, tiveram o cinema como fonte de inspiração (enquadramento, iluminação e movimento de câmera).

tradicional referente às promoções de cunho oficial”. Andrade alertou que a TV Globo teria usado o primeiro programa da série para atender aos interesses do Estado exaltando uma obra polêmica. A segunda crítica era com relação à linguagem. Andrade escreveu que a “exposição do assunto, que, independe da aridez ou da complexidade, deve ser exposto com clareza e sentido de espetáculo”. Com essas palavras, Andrade questionava o distanciamento da linguagem do programa com o telespectador e lembrava que a televisão tinha de ser entendida por todos, e que para isso era preciso adotar uma narrativa dramática para que seja identificada. A terceira e última crítica se refere ao ritmo. Andrade acreditou que o filme perdeu-se no “ritmo e ameaça perder-se durante o desbravamento visual da selva amazônica”. Linguagem clara, ritmo de edição e temática foram alguns dos embates vividos pela equipe de produção do programa.

Outra matéria na *Veja*, intitulada “Cinema Novo” (19/07/1972, p. 72), destaca a substituição dos velhos filmes norte-americanos pelos documentários do *Globo-Shell Especial*. Para a revista, a televisão estaria “dinamizando” a programação jornalística e “aumentando para 25% ou 30% a audiência”. Já nas páginas do jornal *O Globo* o programa sempre ganhou o destaque de alto de página na sessão de Cultura. Em 9 de dezembro de 1971, em uma nota na seção “Fim de semana é na Globo” (9/12/1971, p.12), o jornal divulgava, pela primeira vez, o trabalho de cineastas e jornalistas na série *Globo-Shell Especial*. Depois, começou a dedicar meia página a entrevistas com os cineastas. O crítico de televisão do jornal *O Globo*, Artur da Távola, que exercitou essa função por 15 anos, se transformou no maior telespectador do programa, analisando sempre a produção na coluna que levava o seu nome dois dias após a sua exibição, ou muitas vezes chamando a atenção do leitor para o tema dos programas subsequentes.

Posso inferir que, com essa repercussão na mídia, o documentário ganhou um “tom nobre”. Ou seja, antes de fazer parte da grade de programação de uma televisão, o documentário era visto apenas em escolas, centros acadêmicos ou reuniões clandestinas de partidos de esquerda e de membros dos movimentos populares. Agora, o documentário brasileiro ganhava as telas da televisão e mobilizava os telespectadores, as universidades, as escolas e as associações que podiam conhecer um Brasil em parte desconhecido dos grandes centros. Foi nesse momento que os cineastas ganharam notoriedade — pois todo

mês eram destaque nas manchetes dos jornais e revistas— respeitabilidade — porque passaram a divulgar as experiências do cinema brasileiro na televisão — e visibilidade — a audiência chegava aos 30% num horário considerado experimental, às 23 horas.

Sobre o reconhecimento profissional e a participação dos cineastas na televisão, Maurice Capovilla (2008), contou à autora que ir para a TV Globo era uma brecha que não podia ser negada:

Primeiro, porque era muito atraente a proposta de você produzir e ter a sua disposição uma “janela” [como a TV Globo] importantíssima para o Brasil. Nunca o documentário brasileiro conseguiu ter essa possibilidade de ter um público dentro de um canal aberto como a TV Globo. Não era uma TV educativa, não era uma TV de pouca importância, nem de pouca audiência. Era a TV Globo e no horário nobre, logo depois da faixa de entretenimento. [...] Então, me lancei nesse projeto e considero que foi uma transformação. Porque uma coisa é você fazer o seu filme e não ter o *feedback* de público ou de crítica. Neste caso, estávamos trabalhando dentro de uma faixa de comunicação mais importante do país, isso dava uma responsabilidade muito grande e uma destreza, e um exercício de comunicabilidade [...]

A experiência e o modo de produção do *Globo-Shell Especial* será analisada no quarto e quinto subitens. A seguir, vou discorrer sobre o documentário brasileiro, elencar os movimentos, os cineastas, as influências das experiências estéticas, sociais e políticas presentes no Cinema Novo e descrever algumas das obras mais importantes para a cinematografia brasileira, que impactaram a produção documental televisiva no programa *Globo-Shell Especial* e *Globo Repórter*.

2.1 O Cinema Novo e o documentário

O Cinema Novo no Brasil surgiu como um movimento político-cultural em 1952, no I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro e no I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro. Ganhou forma diante da vontade de não aceitar o cinema industrial e de abandonar a submissão cultural brasileira. Acreditava-se que o cinema tinha um papel fundamental na transformação social (RAMOS, 1987, p. 302). Era preciso debater sobre a cultura do Brasil no âmbito do subdesenvolvimento, denunciando o escândalo da injustiça social e da miséria econômica. Soma-se a isso, a evolução da linguagem do cinema

brasileiro, desenvolvendo novas formas de narração, de filmagem, de produção (BERNARDET, 1978, p. 125-139).

Foi nos últimos anos da década de 1950 que o cinema propôs uma nova construção estética, simbólica e discursiva em quase toda a América Latina. Como aponta Paranaguá (2003, p.39), a nova fase foi influenciada pelo documentarismo britânico, liderado por John Grierson e caracterizado pela preocupação com a conscientização social, e o neo-realismo italiano¹⁰, representado por Cesare Zavattini. A essas influências podem ser acrescentadas outras, como as propostas de Jori Ivens e o cinema-direto americano e o de Jean Rouch e Edgar Morin.

Em artigo publicado em 1966, David Neves explicou o interesse dos brasileiros pelas novidades que vinham da França, nomeando o cinema-verdade como cinema-direto, como queria Mário Ruspoli:

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.[...] Oficialmente, o ingresso do cinema-direto, a conscientização de sua existência específica, foi-se dando pouco a pouco. Não tenho dados cronológicos, mas acredito que o primeiro filme feito sob essa característica apresentada no Brasil tenha sido o *Chronique d’un Été*, de Rouch & Edgar Morin, numa semana oficial do cinema francês promovida pela Unifrance Film, por volta do início de 1962. Só os aficionados tiveram a oportunidade de ver o filme sobre o qual já haviam lido e relido os comentários importados. Algum tempo antes conhecera-se o *Amérique Insolite* e os *Marines*, de François Reichenbach. [...] Após a visão de *Chronique d’un Été*, as tendências, muito naturalmente começaram a se repartir. Depois de *Chronique d’un Été*, o cinema-direto consolidou-se nas capitais da cultura, sendo que ficou em evidência o nome dos cineastas americanos Robert Drew, Richard Leacock e os irmãos Albert e David Maysles que trabalhavam cobertos por uma leve cortina de discrição (NEVES, 2002).

¹⁰ Fernando Birri, Rudá Andrade, Gabriel García Márquez, Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Aléa, entre outros, trazem para a América Latina o modelo neo-realista do Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma.

Também chegavam ao Brasil os artigos da *Cahiers du Cinema* nos quais críticos e cineastas franceses questionavam o cinema clássico francês e propunham mudanças no sistema de produção. Influenciados pelo expressionismo alemão, pelo realismo do movimento documentarista britânico e pelo neo-realismo italiano, cineastas como Truffaut, Jean Luc Godard, Claude Chabrol e Eric Rohmer expressavam sua visão de mundo, por meio da recorrência de temas, das formas e dos conteúdos. Surgiu a *Nouvelle Vague*¹¹, e, junto com ela, o cinema de autor e a ideia de que a chave para a compreensão de um filme está na própria filmografia do realizador.

Esse era um momento em que a intelectualidade latino-americana¹² se defrontava com questões como colonização *versus* descolonização e alienação *versus* desalienação. Essas questões foram objeto de discussão de Paulo Emílio Salles Gomes, em 1960, e viriam a ser retomadas, no Brasil, em 1965, em artigo pelo cineasta Glauber Rocha, com “Estética da Fome” (ROCHA, 2003). Na América Latina, esse novo olhar foi apresentado na forma de manifestos para a construção de um novo cinema.

O que Glauber Rocha viria a propor em seus manifestos seria uma estética violenta, que exprimisse a miséria dos povos do Terceiro Mundo. O argumento era a necessidade de a América Latina superar sua condição de colônia e responder:

Eis — fundamentalmente — a situação das artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos verbais que vulgarizam problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da arte, mas contaminam sobretudo o terreno geral do político. Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida em que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob as tardias heranças do mundo civilizado, heranças mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista. A América Latina, inegavelmente, permanece colônia, e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador; e, além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. O problema internacional da AL é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma

¹¹ Manevy (2007) propõe que a *Nouvelle Vague* viveu duas fases distintas: a literatura crítica de 1947 a 1959 e a produção de filmes de 1959 a 1968.

¹² Sobre o movimento cinematográfico Latino Americano e suas influências ver D’Almeida (2009).

libertação possível estará sempre em função de uma nova dependência (ROCHA, 2003, p. 63-64).

Glauber Rocha tinha também a intenção de constituir um cinema conjugado ao processo cultural local, engajado na realidade do subdesenvolvimento de forma crítica e que traduzisse as especificidades histórico-sociais de um país do Terceiro Mundo. Em texto de 1962, ele publica a sua posição:

Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isto nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa. Para nós [do Cinema Novo] a câmera é um olho sobre o mundo, o travelling é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia, mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! (ROCHA, 1981, p. 17)

Na mesma linha, Fernando Birri¹³ esclarece o seu posicionamento político, que muitos documentaristas viriam escolher em toda a América Latina:

El subdesarrollo es un dato de hecho en Latinoamérica, Argentina incluida. Es un dato económico, estadístico. [...] Sus causas son también conocidas: colonialismo, de afuera y de adentro. El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad, y la expresa, con todas sus deformaciones. De una imagen falsa de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo: *no da* una imagen de ese pueblo. De ahí que darla sea un primer paso positivo: función del documental. ¿Cómo da esa imagen el cine documental? La da como la realidad *es* y no puedo darla de otra manera. (Ésta es la función revolucionaria del documental social en Latinoamérica). [...] Consecuencia — e motivación — del documental social: conocimiento, conciencia, toma de conciencia de la realidad. Problematicación. Cambio: de la subvida a la vida. Conclusión: ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo. El cine que se haga cómplice de eso subdesarrollo es subcine (2003, p. 456).

Diante de todas essas influências, surgia um novo de estilo de fazer documentário no Brasil. Ele primava pela temática social, beneficiando-se das inovações tecnológicas que haviam surgido na área cinematográfica: uma câmera leve, acoplada a um gravador, permitindo a sincronia de imagem e som. Os filmes produzidos por esses cineastas denunciavam a miséria em um país subdesenvolvido e criticavam o neocolonialismo

¹³ O cineasta argentino Fernando Birri apresentou seus filmes *Tire dié* e *Los inundados* em 1963, numa série de palestras que fez em São Paulo. Ele afirmava que os filmes realizados nos países latino-americanos tinham uma função revolucionária de testemunhar a realidade social.

imposto pelos países desenvolvidos. Mas os filmes não lotavam as salas de cinema. Assim, contraditoriamente, os cineastas dependiam da estrutura econômica dominante para produzir seus filmes.

No âmbito do documentarismo brasileiro, posso citar como precursores desse novo cinema *Arraial do cabo* (Paulo César Saraceni, 1959) e *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960). O primeiro, rodado inteiramente em locações externas, retrata a vida social de uma comunidade de pescadores dispersada pela instalação de uma indústria. O segundo foi filmado no município de Santa Luzia do Sabagi, Paraíba, e aborda a formação do quilombo da Serra do Talhado, no interior do Estado, e a vida rural nessa comunidade.

Outros quatro documentários importantes reunidos no longa *Brasil verdade*, exibido em 1968, ilustraram os desejos dos documentaristas do Cinema Novo. Produzidos entre agosto de 1964 e março de 1965, por Thomaz Farkas¹⁴, são eles: *Nossa escola de samba*, de Manuel Horácio Gimenez, sobre a organização de escola de samba no desfile de carnaval do Rio de Janeiro; *Os subterrâneos do futebol*, de Maurice Capovilla, sobre o futebol em 1964, mostrando a ascensão e o declínio de craques e sua relação com o público; *Viramundo*, de Geraldo Sarno, que conta a saga dos trabalhadores de origem nordestina quando chegam a São Paulo; e *Memórias do cangaço*, de Paulo Gil Soares, sobre a trajetória e morte de cangaceiros nas últimas campanhas. Esse último já estava em fase de produção quando Farkas convidou Soares para participar do grupo. Os temas foram escolhidos pelos realizadores, todos com objetivo de retratar o homem brasileiro.

Considero, assim como D’Almeida (2004) e Lucas (2005), que esses documentários são uma confluência entre as produções de Farkas, no Brasil, e Fernando Birri, na Argentina. Os filmes pretendiam dialogar com as classes dirigentes, apontando os problemas que afligiam a população ao confrontar as teses oficiais. O projeto teve sua origem na visita dos argentinos Birri, Edgardo Pallero, Manuel Horácio Gimenez e Dolly Pusi – todos da Escola de Santa Fé – ao Brasil em 1963, a convite de Paulo Emílio Salles Gomes, para apresentar a experiência argentina na área de documentários (PARANAGUÁ,

¹⁴ Thomaz Farkas, fotógrafo e proprietário da Fotóptica, loja de artigos ópticos e fotográficos, em São Paulo, passou a produzir documentários a partir da década de 1960. Sobre a sua produção no período, ver D’Almeida (2004) e Lucas (2005).

2003, p. 44). Todos acabaram por conhecer Farkas, e dessa visita, surgiu o convite para a ida de Maurice Capovilla e Vladimir Herzog a Santa Fé. Com o golpe no Brasil, Birri foi para Europa. Farkas, então, reuniu-se com Pallero, Capovilla e Herzog e, juntos, formalizaram a ideia de um novo projeto documental sobre o Brasil. A eles se juntaram outros estreantes em direção: Geraldo Sarno – recém-chegado da Bahia, um dos fundadores do Centro Popular de Cultura (CPC) de Salvador, que havia estagiado durante um ano no Instituto Cubano de Artes Cinematográficas –, e o também baiano Paulo Gil Soares – roteirista, assistente de direção, cenógrafo e figurinista de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964)-, além do argentino Manuel Horácio Gimenez. Das conversas iniciais, participou também Leon Hiszszman.

Após a experiência de *Brasil Verdade*, alguns desses cineastas voltam a se encontrar em um novo projeto com Farkas, em 1968. Dessa vez, para continuar o trabalho que Geraldo Sarno vinha realizando com o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo, um projeto sobre a cultura popular no Nordeste. Assim, foram produzidos 19 documentários¹⁵. Segundo os diretores, todas as filmagens teriam sido voltadas para o entendimento, o conhecimento e o debate da realidade brasileira. O anseio foi expresso por meio do registro das transformações que as manifestações de cultura popular estariam sofrendo devido à substituição de valores “tradicionais” por outros “modernos”, resultado da urbanização e da industrialização das cidades litorâneas. Foi nesse processo de transformação acelerado da sociedade que os cineastas encontraram algumas contradições. Para eles, os meios de comunicação de massa promoviam o intercâmbio entre as culturas “moderna” e “tradicional”, mas tal transformação poderia provocar o fim desta última.

¹⁵ Cada um traz a abordagem de um tema único: a literatura oral, em *A cantoria* e *Jornal do sertão*, de Geraldo Sarno; a religiosidade popular, em *Padre Cícero*, de Sarno, e em *Frei Damião: trombeta dos aflitos, martelo dos hereges*, de Paulo Gil Soares; o artesanato, em *A mão do homem*, de Soares; *Os Imaginários* e *Vitalino/Lampião*, de Sarno; a economia, em *Erva bruxa* e *A morte do boi*, de Soares; *O engenho, Casa de farinha* e *Região: Cariri*, de Sarno; o sertanejo, em *A beste* e *O rastejador*, de Sérgio Muniz, e *A vaquejada* e *O homem de couro*, de Soares; e o cotidiano na fazenda, em *Jaramataia*, de Soares. As exceções ficam por conta de *Visão de Juazeiro*, de Eduardo Escorel, e *Viva Cariri!*, de Sarno, que apresentam uma síntese de toda a temática do projeto, relacionando economia, cultura e religiosidade popular.

Em 1971, os documentários foram apresentados comercialmente pela revista *Novidades Fotóptica*, sob a denominação *A Condição Brasileira*. Em 1972, cinco deles - *Padre Cícero*, *Casa de farinha*, *Rastejador*, *Jaramataia* e *Erva bruxa* - foram reunidos em um longa metragem de 90 minutos, sob o nome *Herança do Nordeste*.

Se na década de 1960 o cinema fez um inventário das questões sociais e promoveu a busca da descoberta do “verdadeiro Brasil”, na década de 1970 o regime político, a economia com base no desenvolvimento acelerado, o arrocho salarial e a consolidação da indústria cultural — com a expansão da TV— se transformaram em obstáculos para a viabilização de projetos no cinema. Como se não bastasse, houve o sufocamento das questões ideológicas com a censura cassando ou adiando a apresentação de filmes como o longa-metragem *O país de São Saruê* (1966/1971), de Vladimir Carvalho, que participara da produção de *Aruanda*; *Em nome da Segurança Nacional* (1984), de Renato Tapajós; e *Liberdade de imprensa* (1967), de João Batista de Andrade¹⁶. É nesse novo cenário audiovisual que surgiu um mercado com foco no vídeo e na televisão. A nova configuração dos meios de comunicação, de certa forma, empurrou os cineastas para uma nova realidade audiovisual obrigando alguns deles a redefinirem seus rumos cinematográficos. Um desses caminhos foi a televisão. Suas experiências cinematográficas seriam testadas em novelas e documentários, e os embates técnicos e temáticos que o veículo de massa provocaria nas obras desses cineastas influenciariam a produção televisiva nas décadas de 1970 a 1980.

No próximo subitem, discuto a utilização do som direto e a revolução tecnológica que possibilitou o trabalho no programa *Globo-Shell Especial*.

2.2 A revolução: o uso do som e a película

Tanto o modo de produção do cinema como o da televisão estão relacionados intimamente aos avanços tecnológicos e às descobertas de novas técnicas de captação, finalização e veiculação de seus conteúdos. É o casamento entre técnica e arte que nos proporciona até hoje mudanças significativas na narrativa. Mas até que ponto a mudança

¹⁶ Sobre a obra de João Batista de Andrade, ver Fortes (2007).

tecnológica influenciou as novas formas de linguagem? E como podemos analisar essas mudanças no programa *Globo-Shell Especial* e no *Globo Repórter*? Para responder a essas perguntas vou tomar como horizonte avanços tecnológicos importantes para a produção documentária no Brasil.

Na década de 1960, o mundo do cinema viveu uma revolução tecnológica que marcou para sempre uma nova estilística: a substituição do som ótico pelo som magnético e a possibilidade de gravar o som sincronizado às imagens em externas usando o gravador Nagra. Mais do que uma técnica, essa novidade permitiu desenvolvimento de formas diferentes de abordagem da temática. Assim, a chegada do som sincrônico promoveu não só uma ruptura com o documentário griersoniano¹⁷, mas o questionamento dessa forma de representação e a ampliação de outras possibilidades para o documentário.

O Cinema Verdade/Direto revoluciona a forma do documentário, através de procedimentos estilísticos proporcionados por câmeras leves, ágeis e principalmente o aparecimento do gravador Nagra. Planos longos e imagens tremidas com a câmera na mão constituem o núcleo de seu estilo. O aparecimento do som direto conquista um aspecto do mundo (o som sincrônico ao movimento) que os limites tecnológicos haviam, até então, negado ao documentário. Através do som do mundo e do som da fala, o cinema Verdade inaugura a entrevista e o depoimento como elementos estilísticos (RAMOS, 2004, p. 81-82).

É importante destacar que a técnica em si não cria nada sozinha. Como defende Cristiano José Rodrigues (2005, p.12), a técnica “é suporte e ferramenta para a criação que se dá no contato com o real e na relação que o realizador trava com ele”. Dessa forma, a necessidade de encontrar meios mais adequados para captar o som fez os documentaristas se aprofundarem nas experiências e ampliarem as pesquisas sobre som direto. A utilização do som direto não trouxe à tona somente o ato da fala, mas uma perspectiva sonora ampla com a utilização de ruídos, músicas ambiente, sotaques, gaguejos, meneios de cabeça, a palavra que hesita em sair. Registros sonoros do momento da captação, até então inaudíveis.

¹⁷ O estilo griersoniano previa documentários de cunho social e educativo. O documentarista escocês John Grierson foi o idealizador dessa escola desenvolvida na Inglaterra a partir de 1927 e financiada pelo governo britânico. (DA-RIN, 2004, p. 55)

O som direto abriu para o cinema um leque extraordinariamente rico de entrevistas e falas. Num pólo, temos falas, entrevistas ou outras modalidades, cuja finalidade é transmitir uma informação verbal, tendo o conteúdo uma importância predominante. No outro, encontramos uma fala cujo conteúdo se torna secundário, e o ato de fala passa a predominar (BERNARDET, 2003, p. 284).

Com algumas exceções, a técnica sempre esteve mais acessível ao campo das atualidades, como no telejornalismo, por dois motivos: primeiro, porque a captação do som direto agregava mais credibilidade e veracidade à imagem; segundo, porque as empresas de comunicação disponibilizavam recursos para investir em tecnologia e equipamentos. Assim, posso afirmar que o som direto foi uma das grandes revoluções que permitiram que os cineastas e jornalistas a experimentassem novas concepções narrativas no *Globo-Shell Especial* e no *Globo Repórter*. Agora, com o som sincronizado, era possível registrar grande parte da riqueza humana.

O som direto mudou a concepção de captação, narração e edição do material no cinema, e também alterou o ritmo da televisão brasileira. Se o telejornalismo na década de 1950 era feito de textos longos e explicativos, com certo exagero no didatismo, a chegada do som direto proporcionou uma maior visibilidade do universo verbal, revelou a espontaneidade da fala brasileira e seus regionalismos. Dessa forma, o ritmo das matérias ganhou dinamismo.

E no *Globo-Shell Especial* não foi diferente. A equipe explorou muito bem esse universo sonoro: nos 25 programas da série, o som direto está presente. Os filmes se distanciavam da fragmentação da notícia vista no telejornalismo e do didatismo do documentário clássico e apostavam no frescor da entrevista e nos sons que compunham o universo do tema. O que interessava era a visão de mundo do personagem em questão e o olhar do cineasta, e foi dessa forma que muitos cineastas mostraram ora um Brasil em construção, ora um país desconhecido, para espectadores que desejavam saber sobre a riqueza cultural, a modernidade, a tradição e os problemas sociais, morais e econômicos que afetavam suas vidas. A nova narrativa, viabilizada pela tecnologia, instigava o telespectador a produzir os sentidos do que ele via e escutava, e assim construir uma imagem do Brasil. Além de abrir a perspectiva sonora, o som direto deslocou, pela primeira vez, o foco do sujeito que entrevista para o sujeito que fala. Mesmo que o sujeito que detém

a fala somente falasse quando perguntado, eles falavam de suas motivações. Essa tendência de priorizar a fala do outro é analisada por Bill Nichols, que alerta que as imagens faladas são para o cineasta o argumento necessário para expor suas convicções:

(...) sempre foi uma forma de representação, e nunca uma janela aberta para a realidade; o realizador sempre foi testemunha participante de significados, muito mais um produtor de discurso cinemático do que um repórter neutro ou onisciente da realidade das coisas (NICHOLS, 1991, p. 142).

Aqui, não questiono a definição, mas tudo indica que, pela primeira vez na televisão, momentaneamente, o outro foi o dono do discurso. Essa predominância do outro nos programas *Globo-Shell Especial* e *Globo Repórter* proporcionou o tratamento de temas como o negro, a mulher, a economia brasileira, a mineração, a educação, a sociedade brasileira e, num primeiro momento, as vozes que se ouvia eram do outro e não do cineasta ou jornalista. No caso do Brasil, o uso do som direto apontou para uma tentativa de se fazer cinema atrelado a uma mudança de consciência política e social, e na televisão esse desafio ganha as telas.

Outra inovação foi o videoteipe. Até 1969, o videoteipe era uma tecnologia utilizada somente aos programas de entretenimento e dramaturgia, pois não havia ainda um aparelho portátil acessível. Na produção das reportagens, o jornalismo usava o suporte técnico do cinema, ou seja, filme 16 mm, usado no programa até a década de 1980. No *Globo-Shell Especial* e no *Globo Repórter*, o filme usado era quase sempre o 16 mm, e com raras exceções utilizava-se o 35 mm. O que diferenciava a escolha era o custo e o tempo que o filme durava. Cem metros de filme 16 mm duravam por volta de 9 minutos de gravação. Como cada cineasta ou câmera do programa trabalhava em média com 400 pés, ou seja, 120 metros em um rolo, uma captação poderia durar cerca de 10 minutos, antes que o rolo tivesse que ser substituído.

Walter Lima Júnior lembra que saíam da redação com 25 latas de 10 minutos cada para uma reportagem que teria no máximo 45 minutos. Isso era um indicativo de que a televisão investia no programa e que os cineastas poderiam testar as suas diferentes técnicas de captação, pois, como diz Lima Júnior, “a gente saía para errar” (*apud* MATTOS, 2002, p. 194). Esse talvez tenha sido o grande aprendizado dos cineastas brasileiros: fazer, errar,

fazer melhor e errar menos, um “luxo” afirma Walter Lima Júnior. Assim, com o programa televisivo, os cineastas adquiriram agilidade e melhoraram o ritmo da gravação.

As câmeras CPs (do fabricante norte-americano Cinema Products) foram usadas tanto no *Globo-Shell Especial* como no *Globo Repórter*. As CPs chegaram também no início dos anos 1970 ao Brasil e foram comemoradas. Eram leves, menores e dispensavam a cangalha (uma bolsa pesada que segurava o equipamento de áudio). Gravavam o som simultaneamente à imagem, fazendo com que o auxiliar da equipe apenas monitorasse os microfones conectados na câmera. Isso proporcionou às equipes mais mobilidade.

Na área da fotografia, vale lembrar que alguns nomes representativos do cinema brasileiro estiveram presentes no *Globo-Shell Especial* e no *Globo Repórter*. São eles: Walter Carvalho Corrêa (Blimp Film), José Ventura, Lauro Scorel, Fernando Amaral, Dib Lutfi, Rogério Noel, Edson Santos e Ruy Santos. Aos fotógrafos cabia a função de captar as imagens, escolher o melhor ângulo e decidir o enquadramento. Eram eles que tinham a visão do quadro, escolhia essa comandada por seus sentidos determinados pela realidade. Diferentemente do que se imagina, a câmera ficava no ombro e não na mão, como eternizou Glauber Rocha com a frase “uma ideia da cabeça e uma câmera na mão”. O diretor de fotografia usava o ombro para dar maior estabilidade à câmera sem deixar de lado a mobilidade, a espontaneidade e a possibilidade de agregar realismo à cena.

Em entrevista à autora, Dib Lutfi (2008), fotógrafo e cinegrafista, contou que o fator determinante para a câmera móvel que hoje faz parte da sua técnica foi a televisão. Em 1957, Lutfi trabalhou na TV Rio como câmera de estúdio, depois fez longa-metragens, publicidade, voltou para o teleteatro e aos programas de auditório, para depois fazer cinema e participar dos programas *Globo-Shell Especial* e *Globo Repórter*. Para ele, fazer televisão ao vivo lhe proporcionou um olhar mais apurado e uma maior qualidade fotográfica:

Foi muito importante. Todo o trabalho que eu faço hoje na mão, com qualquer câmera, foi aprendido em televisão, na TV Rio [...] A gente não podia errar. [...] Eu fazia câmera como se fosse um carrinho. [...] O que dava tarimba mesmo era a externa. Eu fazia futebol, jôquei, chegada de presidente e fui pegando a prática de fazer câmera na mão.

Lutfi, já consagrado câmera do Cinema Novo, foi convidado pelo diretor Paulo Gil Soares para montar a equipe de cinegrafistas do programa. Eram sete cinegrafistas,

incluindo ele, e todos passaram pela televisão. Segundo Lutfi, o cinema de ficção tem uma direção muito marcada, nada pode sair do roteiro previsto pelo diretor. Na televisão, como disse em entrevista à autora, valia o improviso:

Por exemplo, você está enquadrando uma coisa e acha outra, o câmera sai e vai mostrar. No cinema não. Você faz o ensaio e não pode mudar. Agora, na televisão não tinha esse lance de montar igual cinema. Não sei como é a linguagem. Mas se eu estou com você e vou fazer uma panorâmica eu não posso a não ser que esteja no roteiro. Na televisão não, você escolhe a imagem que acaba legal. E esse lance de liberdade de procurar acho que é a minha, que gosto de fazer, pegar o imprevisto, que não está no ensaio. Então, o filme está sendo feito na hora, de fazer um enquadramento diferente e ajudar a imagem junto com o que você está fazendo.

Assim como a visão do diretor de fotografia determinava o que seria filmado, a audição do técnico de som direto determinava os sons que seriam captados. Eram eles: Nestor Almeida, Jair Vieira, Arthur Wallach, Walter Goulart, Antônio Gomes, Getúlio Oliveira (Blimp Film) e Tavares (só há registro do sobrenome). Somente o técnico do som direto sabia a origem do som e a ele cabia tomar a iniciativa de captar em primeiro plano ou não sons que a realidade impunha. Este operador de áudio trabalhava com um gravador Nagra, além de contar com a gravação ambiente feita na própria CP. A ele era importante captar sons extras para a cobertura das imagens, como ruídos que dialogassem com o tema. Em um documentário, o som é tão importante quanto a imagem, pois a captação está aberta ao improviso, ao inesperado.

A equipe que registra o som e a imagem em sincro tem que encontrar um meio de funcionar em sintonia. Que reação, diante da realidade eu teria se um carro comesse a buzinar bem atrás da minha cadeira, no café da manhã? É um problema grave para um corpo se um de seus elos com o exterior começar a lhe pregar peças – alucinações sonoras por exemplo. Já que na projeção o som e a imagem serão sincronizados, é precioso que na filmagem a visão no quadro continue a ser comandada pelos sentidos, mas que o som venha do técnico de som (MOURA, 1985, p.37-38).

Ao montador cabia a difícil tarefa de editar o material captado. Longe de ser apenas um operador de moviola, o montador precisa conhecer todo o material bruto para poder, depois, separar os trechos escolhidos. Na equipe de montadores estavam Ismar Pôrto, Nazaré Ohana, Laércio da Silva, Laércio Soares (ambos da Blimp Film) e Mario

Murakami. No caso do *Globo-Shell Especial* e do *Globo Repórter*, esse trabalho era sempre acompanhado pelo diretor do programa ou pelo repórter.

No documentário, esse profissional também tem grande importância, pois invariavelmente não se seguia um roteiro determinado como na ficção. O trabalho de dar sentido ao que foi gravado surgia, muitas vezes, na edição do material. Era na edição que tanto o montador como o diretor encadeavam as sequências, aumentavam a dramaticidade, ampliavam o silêncio, valorizavam as entrevistas, compunham o som e a imagem de forma que um auxiliava o outro, em equilíbrio. Ao montador cabia a função de montar na mão o filme. Escolhido o trecho que iria entrar no documentário, ele cortava a película bruta e colava a parte escolhida no filme editado. Um trabalho que dependia de paciência e uma memória prodigiosa para cortar exatamente o trecho escolhido e colar o trecho no local marcado.

Já que o trabalho de edição era demorado, outro recurso usado no *Globo-Shell Especial* e no *Globo Repórter* para agilizar a edição foi a película reversível. Esse filme passava por uma revelação que o “positivava”, ou seja, a montagem do negativo era toda feita no positivo. Em entrevista à autora, Mário Murakami, montador do *Globo Repórter* a partir de 1974, em entrevista à autora, conta que a emissora decidiu trabalhar com a película reversível. Segundo Murakami (2008), a qualidade fotográfica era afetada, pois o filme reversível não tinha a mesma “dureza” e os “mesmos contrastes definidos” do negativo, mas sua utilização reduzia o tempo de uma cópia e havia ainda segurança no momento da edição:

Você sabe o que está fazendo, quando você está editando. Você está trabalhando com a imagem que vai ao ar. Agora, se você está em negativo, como aconteceu no programa do Flávio Cavalcanti, que eu fazia a edição, eu fazia a edição em negativo. E tinha de sincronizar no negativo preto e branco. Então, era uma distorção, porque o negativo te dá uma imagem chocha, ela não te dá o corte do contraste. Quando está abrindo a boca você não tem a sensação de se está abrindo ou fechando. Para sincronizar isso era uma tortura, mas eu tinha de fazer assim. Tinha de editar no negativo, era um negativo que ia para o ar.

O áudio era outra preocupação do montador. O áudio gravado na câmera CP não era tão bom. A saída era sincronizar o áudio do gravador Nagra para compor a imagem. Os cortes nas sonoras eram cortes secos. Não se fazia fusão. Então, para passar de um som

para outro era preciso sincronizar o som da narrativa do personagem, do ruído base ou de uma música (trilha) que estavam em pistas diferentes. Depois destas três pistas de áudio e imagem serem unidas, se fazia um copião. Só aí o documentário estava pronto para ir ao ar. Editar era um trabalho manual e preciso. Murakami (2008) conta que alguns materiais chegavam sem áudio, e aí a saída era inventar, o que era permitido:

Foi um problema de catástrofes naturais nos EUA. Então tinha, maremoto, terremoto [...] E aí veio a versão americana e tinha de fazer colocação da narrativa, etc e tal. Bem, mas agora tem a trilha sonora, mas cadê a banda internacional? [...] Cadê a trilha sonora dessa porcaria? Música, música, música?? Como eu vou botar música num tufão, como tinha sobra do *Mundo em Guerra* [outro Globo Repórter], tinha canhão, metralhadora, carabina, tanque eu comecei a pegar aquelas sobras e a ia enfiando onde desse.

Outra contribuição do *Globo-Shell Especial* para a narrativa televisiva foi na iluminação e no enquadramento. Maurice Capovilla (2008), em entrevista à autora, conta que a televisão usava uma luz muito dura para iluminar os *sets* de gravação das novelas. Não havia contraluz, luz de preenchimento, “era uma camada de lâmpadas no teto, que desciam todas de uma maneira só, de cima para baixo.” Ele acredita que, se espelhando no trabalho feito nos documentários, vários diretores de fotografia do cinema e câmeras do programa foram requisitados para trabalhar em novelas e minisséries da TV Globo.

A mesma crença de que os cineastas contribuíram para uma nova estética na televisão é partilhada por Jotair Assad (2009), na época, editor e diretor do programa. Sobre essa contribuição, em depoimento à autora, ele comenta:

Esse aprendizado [de iluminar] eu adquiri foi com o Walter Lima Júnior. Ele tinha uma coisa que me encantava: era a luz. Você pode pegar qualquer programa do *Globo Repórter* do Walter Lima, os depoimentos, a luz, a câmera, a qualidade era outra, você via a iluminação. A iluminação era uma iluminação que não era do cinegrafista. O Edson Santos [cinegrafista que fazia parceria com o Walter Lima Júnior] era fotógrafo de cinema. Ele tinha uma coisa de iluminar, botava uma luz na lateral, ele explorava a fotografia numa entrevista e explorava o ambiente também. [...] Essa estética de colocar o entrevistado num canto, em perspectiva, isso foi obra do Edson Santos, ele começou a ter esse cuidado. Depois, eu vi na novela o pessoal botando o ator em perspectiva.

Essa “brecha” da participação de cineastas na produção de documentários, autorizada pela Rede Globo, criou embates dentro da emissora. O Departamento de

Jornalismo não via com bons olhos o experimentalismo. Maurice Capovilla (2008) conta que poucas chamadas do *Globo-Shell Especial* iam ao ar.

Quando o cara vê uma novela da década de 1970 editada em vídeo e depois vê um filme 16 mm, há uma diferença flagrante. O que é isso? É cinema. Quem ia botar uma chamada junto de uma novela, aquela cor desmaiada, quase morrendo, no nosso caso era uma cor brilhante?

As inovações não se restringiram apenas à tecnologia. Com a presença dos cineastas na televisão, a questão da autoria também se fez presente. É isso que analiso a seguir.

2.3 O avesso da televisão: a autoria

O programa *Globo-Shell Especial* surgiu quando a indústria cultural brasileira dava os primeiros passos rumo à estruturação, o investimento publicitário se multiplicava, a TV Globo ampliava a sua audiência entre os formadores de opinião e iniciava o projeto de padrão de qualidade. Juntam-se a esse panorama a revolução tecnológica, a vinda dos melhores profissionais do cinema, do teatro e do jornalismo impresso para a televisão, os reflexos estéticos e políticos anteriores que influenciaram uma temática voltada retratar a “realidade brasileira” e a necessidade de se experimentar novos formatos audiovisuais. É nesse caldeirão de sujeitos e situações que vou estabelecer o recorte para abordar a questão autoral, presente nas análises sobre cinema e sobre documentário cinematográfico.

A palavra autor envolve um conceito que não é tão claro. As primeiras ideias de autor vieram com a pintura e a literatura. Autor é quem cria a obra e tem direito à sua propriedade intelectual. No século XX, o debate da autoria se desloca para o cinema. Jean Epstein, em 1920, denominou autores os cineastas. Vinte anos depois, Alexandre Arnoux definiu que autor é aquele que lidera um trabalho coletivo, unindo à narrativa seu estilo.

O autor de um filme, este desconhecido [...] sua contribuição individual se esboça logo no início, eles elaboram o seu estilo, sua maneira cinematográfica, seu ritmo, sua atmosfera, possibilitando ao amador menos desprevenido distingui-los logo nas primeiras sequências (ARNOUX *apud* BERNARDET, 1994, p. 10).

Jean Claude Bernardet (1994) elege a valorização da *mise-em-scène* como um traço de autoria que se distancia de outras artes como a literatura. O cinema não abandona os

elementos da narrativa literária — os personagens, o enredo, o tempo, espaço e o narrador —, mas inclui na *mise-en-scène* (ou, como o autor denomina, *élan* da alma), os procedimentos do cinema como: enquadramentos, movimentos de câmera, estética, cortes, cenários, montagem. Procedimentos esses que juntos, vão dar unidade à obra e identidade ao cinema. Para Bernardet, o autor é visto como o uma pessoa que está ligada às noções de “estilo”, “maneira”, “distinção” e até a “marca” ou matriz, deixando em seu trabalho uma impressão própria, como indivíduo e sujeito, palavras indissociáveis na autoria (BERNARDET, 1994, p. 58-59).

Além do roteiro e do enredo, Bernardet alerta que a temática pode ser um indicativo de autoria. Pela temática, é possível descobrir a matriz, e para descobrir a matriz é necessário conhecer a obra do cineasta e identificar similitudes. Para Bernardet, “a matriz não está apenas latente no primeiro filme, a obra já está embutida no sujeito desde o início de sua vida. A unidade não envolve apenas o conjunto dos filmes, mas também a vida do autor. Obra e autor formam uma única unidade coesa” (1994, p. 38).

Com o final da Segunda Guerra Mundial, os cinemas da Europa foram invadidos pelos filmes norte-americanos e isso fez com que jovens cineastas franceses pensassem sobre o cinema. Em 1950, o conceito de autoria ressurge. Cineastas como François Truffaut, Jean Luc-Godard e outros vão afirmar que o ato de escrever o roteiro não dá ao roteirista a autoria, mas que a autoria é do diretor. De acordo com Edward Buscome (2005, p.281), os cineastas franceses queriam “elevar o *status* cultural do cinema”. Esse debate ganhou as páginas de revistas como a *Cahiers Du Cinéma* e sua predecessora, *La Revue Du Cinéma*, na França, além da revista *Movie*, na Inglaterra. Esse conceito foi importante para afirmar o cinema como arte e o diretor como seu autor legítimo. Os membros dessa nova política defendiam o cinema no seu “estado puro”, utilizando o enredo e o roteiro não como elementos fundamentais, mas como algo secundário. A esse movimento se denominou “política de autores”. Para os franceses, a autoria no cinema estava marcada pela subjetividade do diretor, mesmo diante da objetividade do mercado.

A ideia do diretor como o autor cinematográfico gerou polêmica. O debate dos franceses influenciou os cineastas americanos e seus trabalhos foram comparados ao dos diretores europeus. Difícil era entender como Hollywood, sede da indústria cinematográfica

americana e criadora de um produto voltado para o consumo massivo, foi contemplada com análises sobre a subjetividade e autoria, já que essa indústria pressupunha a criação de rotinas e padrões organizacionais, implicando num processo de institucionalização empresarial. Mas o que os franceses queriam era encontrar autoria num ambiente desfavorável como o americano.

Andrew Sarris, crítico de cinema americano, levou em 1962, os argumentos da política de autores para a realidade hollywoodiana. Na mesma época, o cinema fez debates extensos sobre a noção de propriedade intelectual com o sentido de expressão pessoal e valorização do cinema como arte. A expressão “teoria de autor” surgiu num ensaio de Andrew Sarris (BUSCOMBE, 2005, p. 281). Citado também por Jean Claude Bernardet (1994), Sarris (*apud* BERNARDET, 1994, p. 27-28) rebate as críticas de autores que não consideravam arte o cinema americano com a seguinte afirmação: “considerar um filme como a expressão da visão de um diretor não é atribuir a este toda a criação. Todos os diretores, e não apenas em Hollywood, estão aprisionados às condições técnicas e culturais.” Para ele, esses entraves eram considerados parte da criação na indústria e são circunstâncias que não podem ser esquecidas. Essas condições se assemelham muito aos entraves vividos na produção televisiva.

Se, no cinema de ficção, a autoria reside no trabalho do diretor que une as diferentes habilidades num produto filme, no documentário televisivo do *Globo-Shell Especial* acredito que a mesma autoria reside no trabalho do documentarista. Para isso, é necessário rever a noção de autoria no documentário cinematográfico.

Na década de 1920, o documentário começa se distanciar da ficção e se firmar no cenário cinematográfico. Jean Vigo (1997, p.171-178), em 1931, escreveu um texto em que estabelece parâmetros para o documentário social, pois vislumbra “um ponto de vista documentado”. Vigo distingue a produção documental social dos documentários e cinejornais, reiterando a função autoral:

O documentário social se distingue do simples documentário e dos cinejornais pelo ponto de vista que seu autor defende. O documentário social exige que o autor tome posição, que coloque os pingos nos *is*. Ele é feito por um artista ou é feito por um homem comum. Acreditem, um é o outro, dá no mesmo. O aparelho de filmagem deve mirar o que considera um

documento, e que será interpretado na montagem enquanto um documento.

Bill Nicholls, na mesma linha, relaciona a “mirada” documental cinematográfica com um ponto de vista, um estilo. Para ele, a “mirada” da câmara pode indicar a perspectiva ética, política e ideológica do realizador:

El estilo implica directamente al documentalista como sujeto humano; lo que vemos, a diferencia de lo que vemos en una ficción, no ofrece el espacio conjetural de una metáfora. [...] En el documental tenemos constancia de como los realizadores ven, o miran, a sus congéneres directamente. El documental es um registro de esa mirada. La implicación directa. El estilo atestigua no solo una “vision” o perspectiva sobre el mundo sino también la cualidad ética de dicha perspectiva y la argumentación que hay detrás de ella (1997, p. 119).

Em outro trabalho mais recente, Nichols reforça a mirada com o conceito de voz (2005). Ele define o documentário como uma “representação do mundo que vivemos” e a voz do documentário “representa um ponto de vista”.

O fato dos documentários não serem uma representação, uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. Eles são uma representação do mundo, e essa representação significa uma visão singular do mundo. A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer (NICHOLS, 2005, p. 73).

Falar de voz implica em falar do discurso, uma forma de persuadir ou convencer o público pelo poder da voz. A voz não está apenas no que é dito verbalmente, está também na organização do som e na edição da imagem. Para Nichols, a voz no documentário sempre oferece um argumento sobre o mundo histórico.

Noël Carroll (2004, p. 88), por sua vez, analisa o documentário como cinema de asserção pressuposta. Isso significa que o cineasta quando exhibe seu filme deseja que o público se entretenha com o seu pensamento, por meio do seu argumento, reconhecendo o que ele tenciona.

[...] podemos afirmar que uma condição crucial que define a asserção pressuposta é a de que está envolvendo uma intenção assertiva, por parte do cineasta, de que o público adote uma postura assertiva com respeito ao conteúdo proposicional do filme, como resultado do seu reconhecimento da intenção assertiva do cineasta. [...] Pois o público não deve apenas discernir e responder às intenções assertivas do cineasta; ele deve também compreender os sentidos comunicados pelo filme (2004, p. 90).

Ainda de acordo com a análise de Carroll, o conceito de cinema de asserção pressuposta requer que o filme seja apresentado com a “intenção assertiva autoral” para que tenhamos um pensamento assertivo acerca da intenção do realizador. Isso permite que o realizador utilize “reencenação”, “animação”, e “uso de materiais de arquivo”, pois é essa estrutura de signos que entretém o nosso pensamento de maneira assertiva (2004, p.94).

Para Maurice Capovilla (2008), a autoria nos trabalhos realizados no *Globo-Shell Especial* e no *Globo Repórter*, residiu na “liberdade” dada aos cineastas. Como cada diretor podia narrar uma história com os recursos de linguagem cinematográfica — o som ambiente, a trilha, a palavra, os depoimentos, a imagem, a encenação, a interpretação — que conhecia, ele reforça, em entrevista à autora, que não houve uma preocupação imediata em adaptar a linguagem do cinema à televisão:

A gente sabia que o documentário tinha uma linguagem, inclusive que não há um filme igual ao outro. Isso, dentro do Cinema Novo. [...] Lá [na televisão] nós procurávamos nos distanciar de qualquer modelo, de qualquer padrão. Cada filme é um filme, cada diretor, um diretor, da mesma forma nós procurávamos nos distanciar de modelos, de qualquer padrão, não havia padrão. Cada tema tinha a sua maneira de narrar, só tínhamos que obedecer ao horário, quer dizer nós tínhamos que obedecer uns 45 minutos [...] não havia uma linha mestra dizendo é assim que a gente vai fazer [...] era o nosso ponto de vista, tínhamos a obrigação de fazer documentário tal como nós conhecíamos o documentário e toda a história do cinema.

Traços de autoria também podem ser vistos diante dessa despreocupação dos cineastas, não intencional, com relação ao seu público. Como o *Globo-Shell Especial* era exibido por volta das 23 horas, o público-alvo dessa experimentação era a classe média. Era isso que as pesquisas indicavam e todos tinham conhecimento. Mas parece que alguns cineastas não levavam isso em conta. Maurice Capovilla (2008) afirmou, em entrevista, que o cineasta não deve pensar no público quando faz um filme. “Se você pensa no povo, você vai direcionar o seu filme para uma forma de narrar. No caso do documentário, não tem como. Você tem de ir do jeito que ela se apresenta.” Capovilla continua dizendo que no começo do projeto eles não estavam preocupados com o público:

Nós não estávamos nem aí. Nunca houve uma discussão sobre audiência. Tínhamos um parâmetro de audiência que era de 20 a 25 pontos. Primeiro, porque esses programas não eram feitos para terem audiência. [...] Havia uma única chamada geral para o programa. O programa não era vendido

[pela emissora]. Então, em contrapartida, já que eles não estavam interessados em divulgar, vamos fazer o que nós quisermos fazer. Nossos filmes são filmes de autores, nós não estávamos preocupados em atingir a classe média, classe baixa ou qualquer um. Nós queríamos fazer o que a natureza do tema exigia e que queríamos fazer, eram filmes totalmente autorais. [grifo meu]

O importante aqui é percebermos a amplitude desse projeto. Nessa fase do programa, apenas a temática era escolhida previamente pelos diretores do programa e a emissora. Os diretores convidados para fazer os filmes contaram que tinham liberdade para pesquisar, dirigir, escolher pessoas para integrar a equipe e, principalmente, editar. Muitos confessaram que os documentários só eram vistos pela direção depois da edição final. O diretor do documentário, muitas vezes, definia com o diretor de criação, Paulo Gil Soares, o tempo que levaria para conseguir entregar o material pronto. Cada documentarista escolhia como deveria contar a sua história, mas a entrevista era base da construção do argumento do documentário. Nas entrevistas dos especialistas e autoridades, a câmera ficava fixa. Nas ruas, a melhor maneira era colocar a câmera no ombro. Quase nunca o diretor aparecia em cena. A exceção ficava para as cenas gravadas em externa: aí sim o diretor se misturava ao público, pois revelava o processo de elaboração do documentário e adicionava mais realismo à cena. Tanto que os cineastas preferiam dizer que estavam “conversando”, ou “batendo papo”, com os entrevistados em vez de usar a palavra “entrevista” (MATTOS, 2002, p. 193).

Para contar a história, muitos usavam a narração oficial em voz *over* de Sérgio Chapelin e Cid Moreira, líderes de audiência na televisão e vozes oficiais do *Jornal Nacional*. Outros preferiam deixar que os próprios entrevistados contassem suas histórias. Outros, ainda, utilizavam as vozes de atores famosos, como Mário Lago, Lima Duarte, Dina Sfat e Paulo Gracindo, para narrar poemas e textos. Muitos preferiam trabalhar longos planos com a câmera na mão; outros preferiam uma imagem com um nível de qualidade fotográfica mais apurada, pois tinham a influência da publicidade. Em se tratando de imagem, confiro aos homens e às mulheres do cinema uma transformação nos padrões estéticos. Eles incluíram na televisão a metáfora e o tratamento ficcional para falar sobre temas polêmicos como a neurose na cidade ou a crise entre gerações. Revolucionaram com

enquadramentos até então vistos apenas no cinema: *plongée*¹⁸, *contra-plongée*¹⁹, com os movimentos de câmeras de *pan*²⁰ e *travelling*²¹; com lentes usadas apenas nos *sets* de filmagem como a olho de peixe (grande angular) e com o uso ao extremo do recurso do som direto.

Walter Lima Júnior (*apud* MATTOS, 2002, p. 191) contou que o Departamento de Reportagens Especiais se transformou no “lugar do pessoal do cinema, da turma mais bacana, dos caras cultos.” Mattos descreveu em seu texto que diretores e técnicos discutiam horas sobre a linguagem cinematográfica, pois os cineastas tinham a visão de todo o processo: sabiam de iluminação, de enquadramento, de decupagem (ato de planejar a cena), entendiam de edição. No depoimento a Mattos, Walter Lima Júnior confessa que muitas vezes treinou cinegrafistas para enquadrar e iluminar, até entender que em televisão o “problema da imagem é um problema de ritmo”, o que significava que, além de dominar os recursos técnicos, era preciso entender o tempo da televisão, o ritmo da edição.

Toda essa liberdade cinematográfica na criação dos documentários se deve ao fato de que na direção da emissora pouco se importavam com o programa. Ao ser entrevistado pela autora, Luis Lobo (2008), então editor de texto, contou que Armando Nogueira, diretor de jornalismo da emissora, e outros diretores da emissora não acreditavam que o programa pudesse dar certo, por isso não havia controle. Apenas José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, estava em contato permanente com o grupo de cineastas e jornalistas do núcleo, mas ele estava sediado em São Paulo, distante do núcleo que ficava no Jardim Botânico, no Rio de Janeiro.

Sendo assim, o *Globo-Shell Especial* representou uma verdadeira revolução para os padrões televisivos da época, pois incorporou uma representação do mundo, sob o ponto de vista do autor na televisão. Uma construção narrativa complexa para um veículo de massa que deveria atingir o maior número possível de pessoas num curto espaço de tempo. Assim, essa experiência pode ser considerada única, pois houve um lastro que lhes dava condições de produção, apesar do momento político que viviam e do poder que a Rede Globo

¹⁸ Tomada de cena com a câmera abaixo do objeto filmado.

¹⁹ Tomada de cena com a câmera no alto em relação ao objeto filmado.

²⁰ Tomada de cena em que a câmera desloca a câmera no mesmo eixo.

²¹ Tomada de cena que a câmera se desloca andando juntamente com a câmera.

representava para o governo reiterando a ideia de integração nacional e liderança na audiência.

Posso, portanto, inferir que a autoria está presente no *Globo-Shell Especial*. Os entraves que cercam a produção televisiva não parecem minimizar a personalidade artística desses cineastas. Se Sarris aponta a existência de autoria na indústria do cinema americano, também pode existir autoria na indústria da televisão. Já que o documentário brasileiro não estava presente na televisão até a década de 1960, e somente a partir de 1970 seriam feitas as primeiras experiências, é possível identificar ligações entre os resultados das experiências estéticas, sociais e políticas dos anos 1950 e 1960 no cinema brasileiro e os experimentalismos na televisão nos anos de 1970. Isso só foi possível por causa da presença dos cineastas e também porque a indústria televisiva ainda não tinha delimitado padrões rígidos de produção. Levando em consideração as diferenças do cinema e da televisão, acredito na possibilidade do surgimento de uma personalidade distintiva nessa indústria. Quando falamos de documentário cinematográfico, essa noção de autoria se agiganta.

Além de autoria ser um elemento que diferenciava produção do cineasta frente ao telejornalismo diário, a produção desses documentários era feita simultaneamente em dois núcleos distintos. A seguir, esclareço a existência dos núcleos e quais foram suas contribuições.

2.4 Rio de Janeiro e a Blimp Film

A série *Globo-Shell Especial* foi resultado do trabalho de dois núcleos de produção: um era o da equipe formada no Rio de Janeiro, que coordenava a série; o outro, o da produtora Blimp Film, sediada em São Paulo. Esses núcleos trabalharam em momentos diferentes. O primeiro produziu catorze documentários e compôs o que chamo de primeira fase do programa. Na segunda fase, estão onze documentários realizados pela produtora Blimp Film.

O programa *Globo-Shell Especial* estava locado no Departamento de Reportagens Especiais, que tinha como diretor o produtor de televisão e jornalista Moacir Masson. A direção geral do programa era do publicitário Paulo César Ferreira, a direção de produção ficou a cargo de Benito Medeiros e as direções de criação e artística nas mãos do cineasta Paulo Gil Soares. Cada um tinha uma função específica dentro do programa. Enquanto o diretor geral controlava os orçamentos e organizava a estrutura adequada para a realização dos programas e as pautas, o diretor de produção produzia os filmes e o diretor de criação cuidava da contratação dos cineastas e jornalistas, além do formato narrativo de cada documentário. Essa equipe era fixa e contratava os serviços de cineastas, jornalistas, pesquisadores, diretores de fotografia e técnicos por trabalho realizado. Foram contratados oito cineastas e um jornalista na primeira fase. São eles: Domingos Oliveira, Walter Lima Júnior, Geraldo Sarno, Therezinha Muniz, Fernando Amaral, Antônio Calmon, Ismar Pôrto e Gustavo Dahl, além do jornalista Hélio Polito.

Essa primeira fase do programa vai de 14 de novembro de 1971 até dia 26 de novembro de 1972 com a exibição do último trabalho no núcleo do Rio de Janeiro feito por Paulo Gil Soares, *O negro na cultura brasileira*. Ao todo foram feitos 14 documentários: *Transamazônica: a epopéia de um povo*, dirigido por Hélio Polito; *Esporte no país do futebol*, dirigido por Domingos Oliveira; *Arte popular* e *Testemunho de natal*, dirigidos por Paulo Gil Soares; *Onde mora o brasileiro*, dirigido por Fernando Amaral; *Um Brasil desconhecido*, dirigidos por Ismar Pôrto; *Educação: um salto para o futuro*, dirigido por Antônio Calmon; *Sob o signo de Aquarius*, dirigido por Therezinha Muniz; *Aldeia global*, dirigido por Domingos Oliveira; *Arquitetura: transformação do espaço*, dirigido por Walter Lima Júnior; *Pão nosso de cada dia*, dirigido por Paulo Gil Soares; *O som do povo*, dirigido por Gustavo Dahl; *Semana da arte moderna*, dirigido por Geraldo Sarno e o já citado *O negro na cultura brasileira*.

A fase seguinte começou em setembro de 1972 com a exibição do documentário *São Paulo, terra do amor*, dirigido por Carlos Augusto de Oliveira, o Guga, sócio-proprietário da Blimp Film. Essa produtora foi criada em 1968 e foi um das grandes produtoras paulistas de publicidade na década de 1970, na época do boom publicitário no Brasil. Entre seus clientes estavam a Nestlé, a Chevrolet e a Ford. Por indicação do então

superintendente de produção e programação da emissora, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, irmão de Guga, a produtora começou a fazer alguns trabalhos para a Rede Globo. Num primeiro momento, realizava vinhetas, aberturas de novelas e shows. Em 1971, começou fazer documentários, e dois anos depois, em 1973, realizou não só documentários, mas também matérias jornalísticas para o *Fantástico*, revista eletrônica semanal da Rede Globo. No total, a produtora realizou mais de 100 programas para o *Globo Repórter* (BALBI, 2006).

Contratar a Blimp Film foi um caso atípico e fazia parte de uma estratégia da TV Globo para se aproximar do mercado consumidor paulista e ampliar a participação do mercado publicitário na televisão. Outro motivo para a contratação foi a infra estrutura existente na empresa. Especializada em atender o mercado publicitário, ela dispunha de vários equipamentos que as televisões só comprariam mais tarde. O cineasta Maurice Capovilla (2008), em entrevista à autora, disse que a diferença era que “na Blimp, havia uma estrutura profissional mais organizada”. Eram três moviolas, lentes diversas, estúdio, gravadores de áudio e vídeo. O equipamento utilizado na captação era uma câmera Arriflex. Na época, as produtoras publicitárias primavam pela qualidade e utilizavam película 35 mm; depois compraram câmeras 16 mm, pela leveza e porque chegava a gravar até 10 minutos contínuos. Junte-se a isso o pessoal treinado e especializado que já sabia trabalhar com esses equipamentos.

Para o programa *Globo-Shell Especial*, a Blimp Film fez onze documentários. Foram eles: *São Paulo, terra do amor*, dirigido por Carlos Augusto de Oliveira; *A mulher brasileira*, dirigido por Carlos Augusto de Oliveira; *Crianças*, dirigido por Maurice Capovilla; *Futebol sociedade anônima*, dirigido por Marcos Matraga; *Velho Chico, santo rio*, dirigido por Carlos Augusto de Oliveira; *3ª Classe: atlântico-pacífico*, dirigido por Carlos Augusto de Oliveira; *A gaiola de ouro*, dirigido por Silvio Back; *O caminho do homem*, dirigido por Carlos Augusto de Oliveira; *Artes plásticas* (Últimas Bienais), dirigido por Getúlio de Oliveira; *Do sertão ao beco da Lapa*, dirigido por Maurice Capovilla e *Festas populares*, dirigido por Carlos Augusto de Oliveira. Os seis últimos foram exibidos depois da criação do programa *Globo Repórter*. Eles estavam sob a rubrica do *Globo Repórter Documento – Globo Shell Especial*. Por esse motivo, esses programas foram

feitos para atender o contrato anterior com a empresa petrolífera e não para o novo perfil de programas do *Globo Repórter*, que detalho mais a frente. Embora muitos trabalhos²² indiquem que o *Globo-Shell Especial* foi composto de apenas 20 documentários, na verdade, foram 25 trabalhos inéditos no total. Os próprios Boletins de Programação da emissora descrevem os seis últimos programas apresentados da Blimp Film como sendo um *Globo Repórter Documento - Globo-Shell Especial* (BOLETIM, nº33, 28/08/73).

Depois de entender quais eram os núcleos e o que eles produziram, no próximo subitem analiso em matérias de jornais como a mídia recebeu os cineastas na televisão e a rejeição dos intelectuais ao veículo de massa.

2.5 A televisão como meio ou fim?

Diversas matérias foram publicadas em jornais e revistas nos anos de 1971, 1972 e 1973, período que o *Globo-Shell Especial* esteve no ar. Nelas, os jornalistas faziam questão de dar destaque aos cineastas que estavam, pela primeira vez, realizando trabalhos para a televisão. Esses cineastas que já tinham notoriedade reconhecida por seus trabalhos realizados no cinema, ganharam na televisão maior visibilidade e prestígio. Além disso, divulgar tal experiência respondia aos anseios da mídia, que pressionou por anos a televisão, com a publicação de artigos, a melhorar a qualidade da programação. O que pretendo é identificar os embates entre a mídia, os cineastas e a produção do programa.

Nas matérias publicadas principalmente pelo jornal *O Globo* nota-se uma necessidade de mostrar aos leitores que a televisão estava buscando maior qualidade na programação e que os cineastas do Cinema Novo, símbolos desta renovação estética, estavam “sedentos” para experimentar uma nova fórmula que unia jornalismo, televisão e cinema. Também considerei esse jornal faz parte do conglomerado de empresas de Roberto

²² MILITELO, Paulo. A transformação do formato documentário para o formato teledocumentário na televisão brasileira: o caso Globo Repórter. Mestrado, USP, 1997. WANDERLEY, Sônia Maria de Almeida Ignatiuk. Cultura, política e televisão: entre a massa e o popular (1964-1979). Doutorado, UFF, 2005. RESENDE, Ana Claudia de Freitas. Globo Repórter: um encontro entre cineastas e a televisão. Mestrado, UFMG, 2005. SACRAMENTO, Igor. Depois da revolução, a televisão. Cineastas de esquerda no jornalismo televisivo nos anos 1970. Mestrado, UFRJ, 2008.

Marinho. Mesmo assim, diante dessa lógica, é necessário revermos algumas das reportagens publicadas na época.

O programa de estreia não recebeu destaque nos jornais e revistas. No jornal *O Globo*, no dia 9 de outubro de 1971, foi publicada uma nota na coluna “Fim de Semana é na Globo”. Uma semana antes de o programa ir para o ar, a nota anunciava o nome do documentário: *Transamazônica: a epopéia de um povo*, e um resumo do que seria o primeiro documentário da série (O GLOBO, 09/10/1971, p. 13). A mesma nota informava para o surgimento da série de programas *Globo-Shell Especial*, que compreendia, neste primeiro momento, 16 documentários. Além de *Transamazônica: a epopéia de um povo*, o texto revelava que seriam feitas outras “reportagens especiais”. Aqui vemos pela primeira e única vez a palavra reportagem, expressão que retornou aos Boletins de Programação em fevereiro de 1978.

Uma das primeiras reportagens de destaque no alto da página sobre o programa valorizou aos cineastas que estavam indo para a televisão. Ela foi publicada em *O Globo*, em 5 de fevereiro de 1972 com o título: “Com o cinema em crise, o caminho é a televisão”. A reportagem tratava da exibição do filme *Aldeia global*, dirigido por Domingos Oliveira²³, exibido em 6 de fevereiro de 1972 e que, por causa do sucesso, foi reprisado no dia 26. No alto da página, o destaque fica por conta do nome em negrito de Oliveira. O texto é uma entrevista com o diretor, em que ele justifica o motivo de ter feito um trabalho na televisão. Do lado esquerdo da página, outra afirmação do diretor chama a atenção para a ida do cineasta para a televisão: “mais cedo ou mais tarde, nós do cinema estaremos na televisão, trabalhando.” Em todo o texto, que ocupou o alto da página; na seção de Cultura, há sempre menção à importância da televisão e Oliveira reforçou:

[...]se afinal você é um artista de alma, o que mais deseja é que muita gente te ouça [...]. No cinema isso é mais difícil e até trágico. O cinema brasileiro está em crise e o estrangeiro também. No Brasil então é um vexame. Mais cedo ou mais tarde nós do cinema estaremos na televisão trabalhando. E levando em conta que somos artistas é necessário abrir o lugar da nossa arte na televisão. No peito ou de qualquer jeito. A televisão

²³ Este cineasta começou no cinema como assistente de Joaquim Pedro de Andrade em *Couro de gato e Manuel Bandeira, O poeta do castelo*. Depois, dirigiu longas metragens como *Todas as mulheres do mundo e Edu, coração de ouro*.

é uma grande sala de espetáculos do artista moderno [...] (COM O CINEMA, 05/02/1972, p. 9) [grifo meu]

O trecho acima nos revela que o cineasta tinha necessidade de reforçar a arte como um índice que diferenciava sua obra da de outros produtos televisivos. Ao longo da reportagem, ele revela o embate entre a obra do cineasta e o produto televisão. Diante deste descompasso entre fazer cinema para a televisão – ou seja, utilizar a televisão como um meio para disseminar o cinema– ou fazer um produto para a televisão, Oliveira confessa que, em *Aldeia global*, segundo trabalho seu para a série, procurou entender a televisão. A “forma” do filme, como o próprio autor denomina, foi o “documentário anúncio, que pudesse ter o mesmo impacto que os comerciais. Com a mesma grossura e violência que os comerciais.” Para isso, pesquisou imagens de arquivo que tivessem “impacto” e, depois, na montagem, empregou um “ritmo acelerado”. E concluiu a entrevista com a seguinte frase: “A diferença entre fazer televisão e cinema é que na televisão não há tempo para duvidar do que se fez, de se olhar para trás. A clareza, a total clareza, é uma exigência do sistema.” Nessa entrevista, nota-se que Olivera foi um dos únicos documentaristas da série que assumiu em público ter se preocupado com o meio durante a produção do programa. Uma atitude raramente vista em outras entrevistas.

Outra reportagem no mesmo jornal carioca destacou o trabalho do cineasta Walter Lima Júnior²⁴. Em 17 de março de 1973, sob o título de “Mais um cineasta no caminho da televisão”, a reportagem mencionava que havia uma mudança na mentalidade dos artistas, aceitando o veículo de massa como um “veículo possível”. Lima Júnior falou sobre o seu primeiro trabalho na televisão, que foi *Arquitetura: transformação do espaço*, e exaltou a importância da oportunidade de fazer um trabalho na emissora e o poder da exibição:

Já há algum tempo eu estava interessado em fazer um filme para a televisão. Mas a televisão ainda era um caminho fechado para nós,

²⁴ Walter Lima Júnior cursou Direito e começou a carreira profissional longe dos tribunais como jornalista e crítico de cinema. Trabalhou na criação da Cinemateca do Museu de Arte do Rio de Janeiro. A carreira de cineasta foi como assistente de direção de Adolfo Celi, no filme inacabado *Marafa*, em 1963. Depois, foi assistente de direção de Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na terra do sol*, em 1963. Seu primeiro longa metragem foi *Menino de engenho*, em 1965, uma adaptação cinematográfica do romance homônimo de José Lins do Rego. Em seguida filmou *Brasil ano 2000*, em 1968, filme que ganhou Urso de Prata no festival de Berlim e Concha de Ouro no Festival de Cartagena. Depois, o cineasta filmou *Na boca da noite*, em 1970, adaptação da peça *O Assalto*, de José Vicente (MATTOS, 2002, p. 161).

homens do cinema. Com a série Globo-Shell Especial este caminho se abriu. Um caminho sensacional, tão sensacional como a própria televisão. Me deram um tema, arquitetura, também sensacional. E me deram o que considero mais importante: absoluta liberdade para realizar o filme. Eu trabalhei livremente e o pessoal da produção só viu o filme depois de pronto. Para nós do cinema brasileiro, essa oportunidade... é muito importante, pois nos permite mostrar nossa capacidade em realizar filmes sobre a realidade do nosso país para serem vistos pelo público do nosso país. Essas e outras séries semelhantes poderão criar uma nova mentalidade para a própria televisão brasileira para os profissionais do cinema. (MAIS UM CINEASTA..., 17/03/1972, p.9) [grifo meu]

Nessa reportagem, comparando-o com Domingos Oliveira, observo que quem fala é um cineasta que usa a televisão como meio para difundir a sua arte. A “liberdade” que Walter Lima Júnior exalta era um imperativo do cinema e não da televisão. Para o diretor, a televisão foi uma “oportunidade” necessária ao cinema que agonizava, na época, pela falta de recursos e parcerias para mostrar “filmes sobre a realidade de nosso país [...]”. A contradição entre fazer arte ou um produto para a indústria cultural surge no meio da entrevista, quando o cineasta afirma “ao realizar este documentário procurei desenvolver uma linguagem adequada ao público de televisão. Nada de hermético entrou no meu filme. A liberdade que me deram foi por mim condicionada ao tipo de público [...]”.

Outra reportagem, que apresentou um dos trabalhos de Paulo Gil Soares²⁵, então diretor de criação da série, abordava a questão dos homens que faziam televisão e dos que faziam cinema. O texto publicado em *O Globo*, no dia 3 de julho de 1972, tratava da produção do documentário *O negro na cultura brasileira*. Nele, o repórter exaltou o fato de Paulo Gil Soares ser “um cineasta ligado ao construtor do Cinema Novo [Glauber Rocha], autor de filmes considerados obras-primas do cinema nacional.” Além disso, a reportagem afirma que o diretor não teria se deixado levar pelo “intelectualismo crescente no Cinema

²⁵ Paulo Gil Soares foi jornalista e cineasta, trabalhou no Cinema Novo como co-roteirista, assistente de direção, cenógrafo e figurinista em *Deus e o diabo na terra do sol* e co-roteirista e cenógrafo em *Terra em transe*. Além disso, realizou com Thomas Farkas, *Memórias do cangaço*, na série *Brasil Verdade* (1968). Também dirigiu o filme de ficção *Proezas de santanás na vila do Leva e Traz*, em 1967, e *Um homem e sua jaula* (1968). Em 1969, realizou os curtas: *Frei Damião*, *Trombeta dos Aflitos*, *Homem de Couro*, *A vaquejada* e *A morte do boi*. Em 1970 se juntou novamente ao grupo de Farkas e dirigiu *Erva bruxa* e *Jaramandaia*, episódios da série *a Herança do Nordeste*.

Novo” e “mesmo assim teria ido para a televisão consciente da sua importância como meio de comunicação”. Mais à frente, Paulo Gil dá o seu depoimento:

Negar a televisão é burrice. *Memórias do Cangaço* e *Proezas de Satanás na Vila do Leva e Traz* foram filmes elogiadíssimos. As faculdades, as escolas, os departamentos culturais davam aulas em cima deles, exibiam, discutiam, mas apenas umas cinco mil pessoas os tinham visto. De uma maneira genérica, o alcance de um filme na televisão é enorme. Pode-se condenar a forma como é feita a TV, mas não se pode ignorar como veículo de comunicação. Não estou interessado em fazer filmes para meia dúzia de pessoas. Eu tenho a preocupação de informar e quero que a minha informação chegue ao público. Para isso, uso a televisão (O NEGRO, 03/07/1972, p. 16). [grifo meu]

Paulo Gil Soares reforça o embate já visto nas outras duas entrevistas. O cineasta, quando vai para a televisão, se divide entre o homem das artes e o homem da indústria cultural. Ele deseja usar a televisão como meio para difundir a informação e a arte, mas parece ser tragado pela noção de público, de audiência, de visibilidade e de retorno. Os jornais e revistas da época entendem essa dualidade e exploram o paradoxo arte *versus* televisão.

O documentário *O negro na cultura brasileira* recebeu elogios três dias depois de exibido, no dia 29 de novembro de 1972, em uma coluna de Artur da Távola. Para o crítico, a linguagem televisiva foi o alvo da análise: Távola apontou que o documentário estava didático, próximo “da concepção audiovisual característica do idioma televisivo.” Mas, como sempre, críticas não faltaram. Távola considerou no segundo parágrafo “duas breves restrições, menores: o título (deveria chamar-se a história do negro no Brasil) e o ritmo, por vezes lento; devido à extensão de algumas entrevistas. Faltou corte” (TÁVOLA, 29/12/1972, p. 12).

A reportagem sobre o trabalho de Geraldo Sarno²⁶ para a televisão, publicada em *O Globo*, em 20 de julho de 1972, para falar do seu primeiro trabalho na televisão, *Semana da*

²⁶ Antes de fazer esse documentário para o *Globo-Shell Especial*, Geraldo Sarno dirigiu em 1965 o clássico documentário brasileiro *Viramundo*, que trata sobre a migração nordestina para São Paulo. Esse documentário inaugurou uma série de outros filmes que fez com a mesma inspiração para o cinema, como *Viva Cariri!*, em 1969; *Vitalino/ Lampião*, também em 1969. *Padre Cícero* e *Jornal do Sertão* foram feitos num ano depois, em 1970; logo em seguida gravou *A Cantoria*, em 1971 e *Casa Grande Senzala*, em 1974. A paixão pela temática nordestina surgiu quando integrava o Centro Popular de Cultura (CPC), da Bahia.

arte moderna, começa exaltando os trabalhos dele para o cinema: “[...] embora os seus outros dois trabalhos tenham sido exibidos pela TV: *Viramundo*, premiado no festival de Evian e exibido pela TV francesa, e *Jornal do Sertão*, apresentado a cerca de um ano para a TV Cultura, de São Paulo.” Mesmo assim, Geraldo Sarno se define como um homem do cinema, sem os preconceitos que a classe artística na época tinha com relação à televisão, e acrescenta:

Nunca me impus barreira entre cinema e TV, pois essa barreira, na realidade, não existe. Em todas as emissoras o cinema está presente em grandes programações. E na Globo, particularmente, temos os documentários por ela produzidos. O cineasta pode e deve ser participante da televisão: Rossellini e Godard fazem filmes especiais para a TV (GERALDO SARNO, 20/07/1972, p. 9).

No final da reportagem o cineasta reforça a preocupação que tinha com o público da televisão e diz: “[...] o filme, no conjunto, foi feito com a preocupação de ser apresentado na televisão e, como tal, destinado ao grande público. E ele mostrará a muita gente o que foi a Semana de Arte Moderna de 1922”.

O documentário *O som do povo*, dirigido por Gustavo Dahl²⁷, também ganhou destaque nas páginas de *O Globo* no dia 6 de maio de 1972. A reportagem destaca o fato de o diretor já ter realizado filmes para a televisão italiana na emissora RAI (Radio Televisione Italiana), na direção do filme *Il cinema brasiliano: io e lui* (1970). Gustavo Dahl confessa que se rendeu à televisão:

Infelizmente criei uma imagem de diretor de filmes de arte, mas o que quero fazer são filmes musicais ou melodramas históricos. Fazer filmes para televisão, também está no meu esquema. Quem faz cinema está ligado a uma entidade que se chama de imagem, da mesma forma que a

²⁷ Gustavo Dahl tem sua trajetória marcada pelo *Centro Sperimentale di Cinematografia*, em Roma, onde estudou em 1960. Lá conheceu Paulo César Saraceni e se juntou aos cineastas idealizadores do Cinema Novo. Em 1963, frequentou o curso de cinema etnográfico do *Musée de l'Homme*, administrado pelo antropólogo e cineasta Jean Rouch, recebendo as primeiras aulas sobre o Cinema Verdade. De volta para o Brasil, em 1964, ele iniciou a carreira de documentarista. Ganhou os prêmios Coruja de Ouro e Saci pela montagem de *Grande cidade*, de Carlos Diegues, e repetiu a premiação do Coruja de Ouro pela montagem de *Passe livre*, de Oswaldo Candeias. Em 1968, dirigiu *O bravo guerreiro*, um dos filmes fundadores do movimento do Cinema Novo. Dahl colaborou como crítico e ensaísta para as revistas *Civilização Brasileira*, *Cahiers Du Cinéma*, *Opinião*, *Movimento*, *Jornal do Brasil*, *Correio Brasiliense* e *Folha de S. Paulo*. Em 1970, colaborou com a RAI – Radiotelevisione Italiana produzindo e co-produzindo documentários e um longa-metragem *Uirá, um índio em busca de Deus*.

televisão, as histórias em quadrinhos e a pintura também estão ligadas a ela (A MÚSICA POPULAR, 6/05/1972, p.14). [grifo meu]

Em outro trecho da entrevista o diretor desabafa:

Mas senti um choque quando passei a conhecer mais detalhadamente a relação cinema-televisão. Um cinema artesanal e uma televisão industrial. As pessoas que fazem cinema, em geral fazem cinema por que gostam. Em televisão, vi algumas pessoas trabalhando com o mesmo espírito de um operário na linha de montagem, sem “curtir” o trabalho. E, afinal, a televisão é uma coisa maravilhosa para se “curtir.” [grifo meu]

Na reportagem, o diretor analisa o cinema artesanal, idealizado e livre de cobranças industriais, e a televisão, rodeada de processos e rotinas. Seu pensamento não é conclusivo, mas é possível perceber há uma necessidade de prevalecer a autoria para que o cineasta atue e “curta” a televisão. Sem ele, o diretor entra numa “linha de montagem” e passa a não “curtir” o trabalho.

Já o diretor Maurice Capovilla²⁸ em entrevista publicada no *Jornal da Tarde*, no dia 1º de março de 1973, quando perguntado sobre o trabalho que estava realizando para a televisão, compara a liberdade de trabalhar no cinema e na televisão:

As limitações do nosso trabalho eram mais em termos do veículo usado, no caso da TV, do que uma censura oficial ou mesmo da própria TV Globo. Como liberdade de expressão a televisão é mais aberta que o cinema. No cinema sofre-se uma censura dupla e violenta. Uma, política, oficial; e outra, particular, do exibidor, do distribuidor, que impedem a nossa comunicação com o público. Essa série de documentários é uma chance que o cinema tem de entrar na TV. É um caminho novo que não pode ser desprezado (O MUNDO, 1/03/1973).

Contratado pela Blimp Film, Maurice Capovilla fez o seu primeiro documentário para televisão e ganhou as páginas dos jornais antes e depois da exibição inédita. O *Jornal*

²⁸ Capovilla foi estudante de filosofia no final dos anos de 1950, freqüentou o cineclube do Museu de Arte Moderna, em São Paulo e lá conheceu os colegas Gustavo Dahl, que dava os primeiros passos no como cineasta, e Jean Claude Bernardet, crítico de cinema, que organizava festivais internacionais de cinema. Assim, Capovilla começou a filmar, e o seu primeiro curta revelou um cineasta engajado politicamente. Em 1962, filmou o curta *União*. No ano seguinte, em 1963, rodou *Meninos do Tietê*, e no mesmo ano foi estagiário no Instituto de Cinema da Universidade do Litoral, em Santa Fé, na Argentina, ao lado de Fernando Birre. Na volta do estágio, se juntou à produção da Caravana Farkas e dirigiu, em 1964, o documentário *Subterrâneos do futebol*. Nos anos seguintes, foi professor de cinema na ECA (Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo), jornalista e organizador do departamento de cinema do Instituto Central de Cinema na UNB (Universidade Federal de Brasília). Dirigiu em 1967 o seu primeiro longa-metragem, *Bebel, garota propaganda*, e em seguida fez *O profeta da fome*, em 1969.

do Brasil (01/03/1973), *O Globo* (01/03/1973), e o *Jornal da Tarde* (1/03/1973) elogiaram a decisão do diretor em convidar um antigo colega para assinar o roteiro, o professor e crítico de cinema, Jean Claude Bernardet. Além disso, o colunista de *O Globo*, Artur da Távola, ressaltou a preocupação com a imagem. Com o título “Crianças: um exercício de virtuosismo” o colunista elogiou o tratamento imagético do programa se referindo à “limpeza visual”. Távola exaltou também a “isenção”, que no seu ponto de vista estava na falta de aprofundamento de alguns temas, na “objetividade” das entrevistas e no fato da imagem quase nunca reiterar o texto, mas acompanhar o relato de forma complementar (TÁVOLA, 01/03/1973). Dessa forma, o diretor dividiu o documentário em seis partes: na primeira, abordou a criança na família e fora dela, depois revelou a criança e a sua criatividade, a criança e a escola, os meios de comunicação e a sociedade de consumo.

Maurice Capovilla (2008) reforça, em entrevista à autora, que esta “brecha” dentro da televisão previa “liberdade de ação” para os documentaristas, que eram profissionais do audiovisual e não podiam negar essa possibilidade. A vinda deles para a televisão está ligada de certa forma à busca da televisão pelo novo, por experimentar linguagens, pois não havia nada que pudesse ser comparado a esse trabalho. Para a Rede Globo, essa era uma “licença política” e não poética. Uma licença dada aos cineastas como forma de capitalizar a audiência dos formadores de opinião, tanto que estas produções foram divulgadas no jornal da casa, *O Globo*, e ganharam audiência.

O trabalho dos diretores cinematográficos na televisão recebeu elogios e desaprovações dos críticos de televisão dos jornais da época. Valério Andrade, do *Jornal do Brasil*, publicou em 1º de março de 1973, uma crítica sobre o documentário *Crianças*, de Maurice Capovilla. Andrade aponta que até então o que incomodava nas produções, da Blimp Film, é o uso excessivo das imagens, numa alfinetada na produtora publicitária. Outro desagrado era o som ambiente. Para Andrade, a utilização excessiva atrapalhou a compreensão alcançando “um grau de poluição sonora indesejável e prejudicial” (ANDRADE, 1/03/1973, p. 12).

Outro crítico do *Jornal da Tarde*, Claudio Bojunga, se refere a falta de didatismo. Em texto publicado no dia 26 de junho de 1973, o crítico acredita que o trabalho de Guga de Oliveira, *Velho Chico, santo rio*:

[...] é bem fotografado, bem montado, bem musicado – uma produção cujo o único defeito se localiza justamente em seu esforço para escapar do academicismo. [...] Os cortes secos e o uso abusivo da grande angular lembram os tiques de uma câmera publicitária. Há ainda um excesso de por-de-sóis e uma lamentável narração de Lima Duarte [...] (UMA BOA, 26/06/1973).

O articulista do *Jornal do Brasil* José Carlos Oliveira teceu elogios ao documentário *A mulher brasileira*, dirigido por Carlos Augusto de Oliveira, o Guga. Para José Carlos Oliveira, o documentário valeria a pena ser reapresentado, pois se tratava de um programa feito ao moldes de “televisão artesanal”: assim ele o comparou com outras produções, como as novelas, em que qualificou de televisão improvisada. Para o articulista, a televisão improvisada garantia a sua audiência com o virtuosismo técnico; já a televisão artesanal se valeria de um conteúdo mais apurado baseado no tripé: “equipe, dinheiro e tempo” (OLIVEIRA, 02/02/1973, p.4).

Diante das reportagens analisadas, o que se detecta é uma ambiguidade nas falas dos cineastas. Acredita-se que estes homens foram para televisão por ser uma janela para o exercício da profissão, mas se confrontaram com uma empresa e suas rotinas de trabalho, com a preocupação constante com os índices de audiência. Infere-se que este embate entre fazer arte e fazer um produto cultural para um veículo de comunicação de massa esteve presente nos trabalhos, mas não foi um limitador da criatividade nem, muito menos, da linguagem utilizada, a do documentário. No programa *Globo-Shell Especial*, os cineastas exercem a autoria na criação de documentários nacionais baseados nas lições do cinema aprendidas em trabalhos anteriores. Desta forma, acredito que fazem cinema quando montam equipes baseadas nas necessidades cinematográficas, quando gravam o material em película 16 ou 35 mm, quando captam influenciados pelas diversas escolas documentais do mundo, quando deixam de lado a figura do repórter como mestre-de-cerimônias e utilizam as técnicas e a estética do cinema.

Essas práticas estão alicerçadas nas experiências anteriores e se apresentam nas palavras dos cineastas. Domingos Oliveira afirmou ser um “artista da alma”; Walter Lima Júnior confessou ser um “homem do cinema”, que trabalhou com “absoluta liberdade”; Paulo Gil Soares disse “que não está interessado em fazer filme para meia dúzia de pessoas”; Geraldo Sarno alegou que o cineasta pode e deve participar da televisão e

exemplificou como “Rossellini e Godard fazem filmes especiais para a TV.”; já Gustavo Dahl confessou que é “um diretor de filme de arte”; e Maurice Capovilla destacou a “liberdade de expressão” dentro da televisão como uma característica do cinema de autor (SACRAMENTO, 2008). Em todas as falas, detecta-se que os homens do cinema exaltaram o artista.

Mas dentro da lógica de mercado foi preciso reconstruir a imagem do autor do cinema, do diretor que faz arte. Quando fazem documentários estão com os olhos voltados para o público, o telespectador, para a audiência. Sacramento (2008, p.50) relata que esse envolvimento cada vez mais intenso da classe de artistas (cineastas simpáticos aos ideais de esquerda) com a indústria cultural pode ser “encarado com uma desvirtuação das propostas defendidas nos anos 1960”. Ele entende que a contestação presente produzia tensões. Toda a experimentação estética vivida pelos cineastas na década de 1960 na televisão agora não eram mais revolucionária, mas “poderiam oferecer, de alguma forma, resistência ao *status quo*”. Para Sacramento (2008, p. 126):

os cineastas reconhecem uma situação de dependência da arte (tida como autônoma) em relação ao mercado e à indústria cultural, mas ao mesmo tempo, também demonstram uma certa negação de se desfazer o “papel de artistas” e assumir o de “produtor de mercadorias”.

Este é um momento crucial dos cineastas na televisão, o primeiro contato com o veículo de massa. Se, por um lado, procuravam entender o fazer televisivo, montando equipes, tentando conhecer o veículo de massa e seu público, por outro, reafirmavam a autonomia deles enquanto artistas e autores dessas obras. Acredito que, neste primeiro momento, os cineastas usaram a emissora como meio para divulgar os seus trabalhos, reconhecendo a televisão como uma “grande sala de cinema”, mas acabaram interiorizando as práticas televisivas de racionalidade e didatismo quando se preocuparam com o público.

Essa dualidade pode ser observada no modo de produção dos documentários *Globo-Shell Especial*, analisada a seguir.

2.6 O modo de produção do Globo-Shell Especial

O que se pretende analisar neste subitem é como os cineastas e jornalistas criaram e quais as condições para essa criação, a que denominamos poética. Etimologicamente, Jacques Aumont e Michel Marie lembram que poética é “a teoria da criação das obras do espírito, [...] no mais das vezes, desprovida de normas estilísticas” (2007, p. 233). Nesse sentido, para eles, não haveria propriamente uma poética do cinema, mas sim obras prescritivas como as das escolas de cinema. Mesmo assim, acreditam que é possível extrair uma poética implícita à produção cinematográfica e, por extensão, à audiovisual, a partir do trabalho do cineasta. Deve-se, portanto, entender quem cria, como cria e quais são as condições para a produção da sua arte.

A poética envolve, portanto, as competências específicas de criação, nos planos da elaboração de roteiros, na composição da imagem, na montagem, na captação e na edição de som, na animação de imagens, na encenação, na direção e na organização da produção. Assim, deixo de lado as singularidades de cada um dos realizadores, dada à complexidade desse tipo de abordagem diante do grande número de cineastas e jornalistas que participaram do programa. Num segundo momento, descrevo a temática dos documentários diante das informações dos Boletins de Programação e matérias publicadas, para dar conta da amplitude do trabalho realizado à época.

As condições de criação da equipe do Rio de Janeiro eram atípicas se as compararmos à necessidade que a televisão tem de produzir programas para abastecer uma grade de programação. As equipes trabalhavam em sistema de revezamento. Cada diretor recebia o tema do documentário e apresentava o projeto de captação. Eles tinham em média 15 dias para captar o material bruto de um programa e até 45 dias para entregar o material pronto, mas muitas vezes esse prazo se estendia. A rotina de produção era um pouco diferente da que se estava acostumado no cinema: o tempo era reduzido e o roteiro precisava ser menos aberto às incertezas da gravação.

Já para a produtora paulista, a Blimp Film, que diversificava a sua produção com a publicidade, entretenimento e jornalismo, era possível que ousar mais na realização dos

documentários. Num dos momentos de auge da produção, a empresa criou oito equipes, que juntas somavam 150 profissionais entre diretores, pesquisadores, câmeras, fotógrafos e técnicos de som (BALBI, 2005, p.12). Essas equipes eram destinadas a realizar os documentários e matérias do *Globo-Shell Especial* e *Globo Repórter*. Suas produções eram grandiosas, mais ousadas que as feitas pela própria Divisão de Reportagens Especiais da emissora. Por ser uma produtora com raízes na publicidade, sua exigência de qualidade fotográfica era maior, o que diferenciava sua produção daquela feita pelo Rio de Janeiro.

No primeiro ano, o *Globo-Shell Especial* foi filmado em preto e branco; nos anos seguintes, em cores. As gravações eram feitas em película em bitola 16 mm ou 35 mm, produzidas pelo grupo sediado no Rio de Janeiro ou gravadas pela produtora paulista Blimp Film. As equipes desses dois núcleos eram grandes, pois respeitava o padrão do cinema. Contavam com cineastas, jornalistas, produtores, pesquisadores, técnicos de som, de luz, diretores de fotografia, assistentes e câmeras. Muitas vezes, chegavam a oito pessoas. Dependendo da necessidade do tema, eram incluídos também maquiadores, atores e cenógrafos. Assim como no cinema, todos eram contratados temporariamente.

Não era nada fácil montar um documentário. No *Globo-Shell Especial*, o programa era editado fora da emissora, no Museu de Arte Moderna (MAM) ou na produtora Mariana Filmes, ambos no Rio de Janeiro. Mesmo depois de a TV Globo ter comprado as moviolas 16/35, o material era revelado fora. Como já disse anteriormente, as equipes tinham em média 15 dias para captar as imagens para um programa, e cerca de 25 latas de rolos de 10 minutos cada, resultando 250 minutos gravados, que se transformavam em no máximo 52 minutos de programa editado.

A produção, captação, decupagem e edição demoravam de três semanas a dois meses, por isso não havia prazo rígido para a entrega do programa, motivo pelo qual o programa era quinzenal. Dessa forma, para que não saísse do ar, era preciso que a coordenação trabalhasse com várias equipes simultaneamente em estágios diferentes de produção. Luiz Lobo (2008) conta que chegaram a trabalhar com quatro equipes ao mesmo tempo, “até para que os cineastas não achessem que “em televisão tudo era feito nas coxas”. Um desafio que envolvia um alto custo: cada produção custava em torno de

Cr\$ 10 mil (PERTO, 17/11/1971, p.100), o equivalente a R\$ 453.740,53, em valores de 2008, de acordo com o cálculo feito com base na inflação.²⁹

Moacyr Masson, coordenador da série e diretor do Departamento de Reportagens Especiais no Rio de Janeiro, pretendia seguir o formato dos documentários americanos, mas confessou que o que desejava mesmo era “descobrir uma forma brasileira para o gênero” (CINEMA NOVO, 19/07/1972, p. 72). A forma exata talvez ele não tenha descoberto, mas muitas foram as tentativas. Cada diretor contratado apresentava uma estratégia diferente de como exibir cinematograficamente o tema. Sem um padrão formal, isso tornava cada programa diferente dos outros na estrutura narrativa: a única coisa que se mantinha era a vinheta de abertura e encerramento, além de alguns trabalhos conterem a narração em voz *off* (locução jornalística) de Sérgio Chapelin, na época locutor oficial do *Jornal Nacional* e garantia de audiência. Como afirma Paulo Militello (1997, p. 16-21), o programa teria lançado mão do formato de “documentário cinematográfico de curta e de média metragem”.

Esses filmes eram dirigidos, produzidos e editados sob a coordenação dos diretores. Eram tarefas do diretor: escolher equipes, definir a narrativa e até julgar o tempo necessário para executar todo o trabalho. Um dos motivos dessa liberdade talvez fosse o caráter experimental do projeto. Em entrevista à autora, Maurice Capovilla (2008), conta que a preocupação estava voltada para a linguagem cinematográfica:

Essa é a diferença: vínhamos de uma cultura cinematográfica [...] que não era própria da televisão. Não existia o formato de iluminar uma personagem, de ouvir uma entrevista, de não ter pressa de retirar toda a verdade de um depoimento. Era mais uma relação de confiança que se estabelecia entre o entrevistador, diretor e o entrevistado. Uma relação totalmente diferente daquilo que a televisão colocava no ar. A beleza da fotografia, é que nós usávamos grandes diretores de fotografia, que vinham da publicidade, que sabiam enquadrar, que sabiam iluminar, que buscavam o ângulo certo [...].

Um dos aspectos importantes do programa *Globo-Shell Especial* é a falta de interferência da emissora com relação à narrativa empregada pelo diretor ou jornalista. Pode parecer absurda a afirmação, já que estavam em plena ditadura e a Rede Globo era a

²⁹ Inflação, índice IGP-DI (Índice Geral de Preços – Disponibilidade Interna) - calculado pela Fundação Getúlio Vargas.

maior emissora brasileira, mas todos os entrevistados para essa pesquisa afirmaram que o programa não sofreu censura externa (por parte dos militares) e muito menos interna. Luiz Lobo (2008) acredita que o fato de o jornalismo não ter participado teria afastado a censura. Já Maurice Capovilla (2008), cineasta que participou do projeto como integrante da Blimp Film, acredita que os documentários estavam numa faixa de programação destinada ao entretenimento e “era o jornalismo que estava sob censura”. Para ele, a falta de interferência na estética e na linguagem é que diferenciava seu grupo do jornalismo diário. “O que estava se fazendo era uma outra coisa, não era informação. Era um outro tipo de cinema que trabalhava a informação, mas não do ponto de vista jornalístico, de um outro ponto de vista.”

Mesmo sem haver censura externa ou interferência direta da emissora nos documentários, os temas abordados não colocavam em risco o projeto. Perguntado sobre a escolha das pautas, Luiz Lobo (2008) comparou a produção do *Globo-Shell Especial* com a produção da revista *Realidade*: “mergulhávamos fundo no assunto, era bonito e necessariamente assunto brasileiro, obrigatoriamente [...] durante algum tempo a gente buscou mostrar aspectos menos reconhecíveis da cultura brasileira, do saber do povo” – característica que pode ser encontrada nos filmes *Arte popular*, *O som do povo* e *O negro na cultura brasileira*. Já Maurice Capovilla (2008) declara que o *Globo-Shell Especial* está ancorado nas lições da Caravana Farkas: “este é o ponto de partida que vai redundar no trabalho realizado na TV Globo”. As características dessa ante-sala para Capovilla são “a busca de olhar o Brasil de uma forma diferente. Escolhi temas que pudessem expressar a sociedade brasileira com seus conflitos e contradições.” Para ele, o que se queria na Caravana Farkas “era mapear o Brasil, a cultura brasileira como o homem do campo, o fazer, como as pessoas viviam nas grandes cidades [...] uma espécie de análise sociológica e antropológica [...] estes eram filmes de análise.”

Considero que existe uma linha direta das experiências de Farkas às do projeto *Globo-Shell Especial*. Basta lembrar que os cineastas Paulo Gil Soares, Geraldo Sarno, Sérgio Muniz e Maurice Capovilla, participaram também da produção de Thomaz Farkas. É com a televisão que as imagens do Brasil ganharam circulação. Assim, ao entrarem para a emissora, os cineastas levaram as propostas de trabalho já desenvolvidas no mundo

cinematográfico, mais precisamente as da década anterior, durante o período do Cinema Novo. Eles elegeram temas que problematizaram questões estruturais do Brasil, exploraram a diversidade de falas e formas de expressão com a utilização do som direto e saíram do eixo Rio-São Paulo para mostrar imagens de outros centros urbanos ou do interior desconhecido dos brasileiros. A produção documental do *Globo-Shell Especial* é rica dessas lições. Dos documentários vistos pela autora, *Arquitetura: transformação do espaço*, de Walter Lima Júnior, percorre oito cidades brasileiras e ancora na fala dos populares os desafios de se morar na cidade grande; *Arte popular*, dirigido por Paulo Gil Soares, mostra as principais manifestações culturais escondidas pelo Brasil; *Semana da arte moderna*, dirigido por Geraldo Sarno, conta a trajetória do movimento de 22 e seus reflexos; *Do sertão ao beco da Lapa*, dirigido por Maurice Capovilla e Rudá de Andrade, trata das obras de Guimarães Rosa, Manuel Bandeira e Oswald de Andrade; *Velho Chico, santo rio*, dirigido por Guga de Oliveira, revela a diversidade cultural brasileira por meio do rio São Francisco.

Passo agora a analisar a temática da série. Ao observar a produção, é possível notar que as questões nacionais estavam presentes em todos os três anos de exibição. Nenhum dos documentários do *Globo-Shell Especial* foi visto na emissora: a direção do Cedoc (Centro de Documentação da Rede Globo) alega não ter cópia das produções. O departamento tem cópia de apenas um título, *Semana da arte moderna*. A mesma negativa para conhecer os documentários produzidos pela Blimp Film foi encontrada no Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo. O motivo da negativa do MIS foi que o diretor Carlos Augusto de Oliveira não teria feito a doação oficial do material para o museu e isso impede o acesso. Assim, diante da impossibilidade de ver todos os filmes, fiz resumo dos 25 trabalhos, baseado nas sinopses publicadas nos Boletins de Programação pela Rede Globo e nas publicações da época (jornal, revista e no Guia de Filmes). Tive acesso a cópias dos documentários com os realizadores e com o Canal Brasil. Dos 25 documentários, assisti a quatro. Dois são da primeira fase do programa e feitos pela equipe carioca: *Arquitetura: transformação do espaço*, de Walter Lima Júnior; e *Semana da arte moderna*, Geraldo Sarno. Já da segunda fase da série e feitos pela Blimp Film pude analisar

outros dois documentários: *Velho Chico, santo rio*, de Carlos Augusto de Oliveira, e *Do sertão ao beco da Lapa*, de Maurice Capovilla e Rudá de Andrade.

Quando falamos em temática, busquei o significado em Jacques Aumont e Michel Marie. Ambos caracterizam tema como uma palavra de sentido impreciso:

É o assunto, a idéia ou a proposição desenvolvida em um ensaio ou uma obra. Corresponde ao resumo da ação, à sua idéia central ou ao seu princípio organizador. Em todas essas acepções, o tema é a coluna vertebral, ideológica ou factual, da obra; ele assegura a sua coerência. É uma constante em torno da qual gravitam as interpretações da obra (2007, p.286).

Para visualizar os temas mais recorrentes do programa *Globo-Shell Especial*, fiz um quadro destacando a temática dos programas, separados por períodos³⁰:

³⁰ Os resultados apresentados foram construídos a partir de informações do Boletim de Programação da Rede Globo (CEDOC/RJ), do *Guia de Filmes* (Ministério da Cultura) e das publicações encontradas em *O Globo* (Biblioteca Nacional/RJ) e outras dez fontes primárias mencionadas em anexos e referências.

Quadro 1 – Produção do Globo-Shell Especial por temas

Temática	1971	1972	1973
Arte	Arte popular	O negro na cultura O som do povo Semana da arte moderna	Artes plásticas Do sertão ao beco da Lapa Festas populares
Alimentação		Pão nosso de cada dia	
Comportamento	Testemunho de Natal ³¹	Sob o signo de Aquário A mulher brasileira	3ª Classe: atlântico-pacífico O poder infantil – As crianças
Comunicação		Aldeia global	
Esporte	Esporte no país do futebol		Futebol sociedade anônima ³²
Educação		Educação: um salto para o futuro	
Habitação		Onde mora o brasileiro Arquitetura: transformação do espaço	
Meio Ambiente			O caminho do homem
Questões Nacionais	Transamazônica	Um Brasil desconhecido ³³ São Paulo, terra do amor	A gaiola de ouro Velho Chico, santo rio

Fonte: Boletim de Programação de Rede Globo 1971/1973 e Guia de Filmes, n. 40.41,43.

O quadro nos mostra que a estratégia da emissora no primeiro ano da série era exaltar o Brasil, mostrar a diversidade cultural e destacar os esportes como uma superação³⁴. Esses temas não causaram grandes debates na sociedade, mas agradaram os

³¹ Sobre o filme *Testemunho de natal* não foi encontrada nenhuma sinopse.

³² Sobre o filme *Futebol sociedade anônima* não foi encontrada nenhuma sinopse.

³³ Sobre o filme *Um Brasil desconhecido* não foi encontrado nenhuma sinopse.

³⁴ Muitos destes filmes fizeram parte da lista do Guia de Filmes do Ministério da Educação e Cultura. O guia era um sistema de referência dos filmes produzidos e exibidos no ano em curso no país. Era uma publicação feita pelo Instituto Nacional do Cinema, um órgão do Ministério da Educação e Cultura, que na época tinha como ministro Jarbas G. Passarinho. No Guia de Filmes número 40, que corresponde ao período de julho e agosto de 1972, é possível constatar que no item de curta metragem foram catalogados alguns dos filmes que fizeram parte do projeto Shell e Rede Globo. No texto há uma referência que esses filmes teriam sido incorporados a filмотeca Shell, nele estão “uma série de 12 produções que a Shell do Brasil Petróleo S.A. patrocinou durante o ano de 1972, para exibição em televisão.” Guia de Filmes do Minc, nº 40, 1972. Podemos comprovar esta versão quando consultamos o Guia de Filmes elaborado pelo Ministério da Educação e Cultura, em 1972. No item filmes de curta metragem vemos listados alguns filmes que fizeram parte do projeto Shell, da filмотeca da Shell do Brasil. São eles: *Semana da arte moderna*, dirigido por

jornalistas, os militares – pois nenhum dos temas discutia a repressão –, e a classe média, que, pela primeira vez na televisão brasileira, tinha um programa amplo de informação sobre os problemas nacionais e sua análise. No primeiro ano da série, em 1971, os cineastas e jornalistas trataram de questões nacionais, arte, futebol e comportamento com os documentários: *Transamazônica*, *Arte popular*, *Esporte no país do futebol* e *Testemunho de natal*. Nos três primeiros trabalhos, observo uma preocupação de exaltar o Brasil e suas conquistas. Essas temáticas também retêm a ideia de integração nacional, sendo possível estabelecer vínculos da integração do país através da televisão e sua produção. Para esclarecer as temáticas, descrevo o conteúdo dos documentários, até hoje pouco estudados em sua totalidade.

O primeiro documentário da série *Globo-Shell Especial* foi *Transamazônica: a epopéia de um povo*, dirigido por Hélio Polito, o único jornalista que dirigiu um programa na série, juntamente com Rui Santos, Artur Wallach, Luiz Lobo e Oswaldo Sargenteli. O programa foi exibido no dia 14 de novembro de 1971, simultaneamente no Rio de Janeiro, em Belo Horizonte e Brasília, e no dia seguinte em São Paulo. O documentário mostrou que a emissora iniciou o projeto com um tema que agradaria aos militares e revelaria a grandiosidade do país. No Boletim de Programação da emissora, fica claro que o interesse era que a série mostrasse “temas do maior interesse do Brasil”. Com relação ao assunto, o texto exalta que:

[...] mostrará o desbravamento de um novo país com as imagens de uma das maiores obras de todos os tempos: a estrada Transamazônica. O passado, o presente e o futuro da Amazônia, uma das regiões mais ricas do mundo, será focalizado com a mais moderna técnica de televisão (BOLETIM, nº 71, 14/11/1971).

A escolha do segundo tema da série também foi estratégica. Falar de esporte num país que vivia a ditadura não era exatamente uma crítica ao regime. Domingos Oliveira destacou que, no país do futebol, a hegemonia deste esporte nacional estava sendo quebrada

Geraldo Sarno; *O som do povo*, de Gustavo Dahl; *Educação: um salto para o futuro*, de Antônio Calmon, *Arte popular*, de Paulo Gil; *Um Brasil desconhecido*, de Ismar Pôrto; *Arquitetura: transformação do espaço*, de Walter Lima Júnior; *Esporte no país do futebol*, de Domingos de Oliveira; *Onde mora o brasileiro*, Fernando Amaral; *O pão nosso de cada dia*, Paulo Gil Soares; *A estrada da integração*, de Hélio Polito; *Testemunho de natal*, Paulo Gil Soares; e *Aldeia global*, Domingos de Oliveira.

pelo fato de que outros esportes como basquete, voleibol e atletismo estavam ganhando espaço na mídia e o gosto popular com suas conquistas. Oliveira fez a narração, a direção e o texto deste documentário para televisão que foi ao ar no dia 28 de novembro de 1971.

O terceiro documentário, *Arte popular*, foi dirigido por Paulo Gil Soares e exibido em 12 de dezembro de 1971. Nele, o documentarista reafirmava o tema que sempre acompanhou a sua trajetória de cineasta: a cultura que emana do povo brasileiro. No documentário, de acordo com os textos publicados, o diretor revelou as influências dos imigrantes, dos escravos e mostrou as manifestações culturais que ainda mantinham as suas características. O filme ganhou a Menção Honrosa em Bratislava, Tchecoslováquia, no Festival de Arte Popular, em 1972. Foi o primeiro prêmio de que se tem notícia para o *Globo-Shell Especial*.

O quarto e último documentário do ano de 1971 foi exibido no dia 26 de dezembro sob o tema *Testemunho de natal*, também com a direção de Paulo Gil Soares. Não há sinopse do filme nem referências nos boletins de programação da Rede Globo, nos jornais e revistas da época e muito menos no Guia de Filmes. Em entrevista à autora, Luis Lobo (2008) contou que este documentário foi exibido e mostrou as diversas formas de se comemorar o Natal no Brasil.

O ano de 1972 foi o período de maturidade do programa. Houve um aumento substancial na produção: foram exibidos 12 documentários no ano. O quadro nos revela também que, quantitativamente, o tema Arte o foi que teve um maior número de trabalhos exibidos no segundo ano da série. *O negro na cultura brasileira*, *O som do povo* e *Semana da arte moderna* compõem o universo das artes. Em seguida, aponto o tema Habitação, com os filmes *Onde mora o brasileiro* e *Arquitetura: transformação do espaço*. Em terceiro lugar, destaco o tema Questões Nacionais, com os documentários *Um Brasil desconhecido* e *São Paulo, terra do amor*. Em quarto lugar está o tema Comportamento, com os documentários *Sob o signo de Aquarius* e *A mulher brasileira*. Restam os temas Alimentação, com o documentário *O pão nosso de cada dia*; Comunicação, com o documentário, *Aldeia global*; e o tema Educação, com o documentário, *Educação: um salto para o futuro*.

Em *O negro na cultura brasileira*, o diretor Paulo Gil Soares investigou como um povo escravizado mantém cultura própria e influencia na formação de uma “cultura brasileira”, mesmo sendo excluído. O tema recebeu atenção da mídia cinco meses antes da exibição, pois o documentário, exibido em 26 de novembro de 1972, tinha ares de grande produção: foram 25 dias viajando pela África (O NEGRO, 03/07/1972, p. 16). A equipe gravou na Bahia, em Gana, no Senegal e na Nigéria para descobrir as raízes dos negros brasileiros e mostrou como a presença deles no Rio de Janeiro e na Bahia foi decisiva para a construção de uma nova sociedade. Em entrevista ao jornal *O Globo*, antes mesmo do programa ir ao ar, Paulo Gil Soares contou que conduziu o trabalho em uma “linha histórica”; assim, mostrou o negro brasileiro integrado na sociedade brasileira. Em outro bloco do documentário, tratou do Brasil Colônia, da necessidade de mão-de-obra e do domínio português. Na África, o responsável pela fotografia, Dib Lutfi, filmou grupos de africanos fazendo trabalhos artesanais similares aos que o negro fazia no Brasil no ciclo do Ouro, em Minas Gerais. No terceiro bloco, o diretor debateu conturbadas relações do branco e do negro, exibindo documentos originais e importantes como os referentes à Campanha Abolicionista, à Lei do Ventre Livre, à do Sexagenário e à Lei Áurea. E, por último, tratou do refluxo dos negros de volta para a África.

O primeiro e único trabalho do cineasta Gustavo Dahl para a série foi *O som do povo*, exibido no dia 7 de maio de 1972. No documentário, Dahl revelou as diversas tendências da música brasileira. De acordo com a sinopse publicada no boletim de programação (BOLETIM, s/ número, 05/1972), Dahl fez uma análise da trajetória da música popular brasileira e realizou entrevistas com os integrantes da Bossa Nova, da Tropicália e da Jovem Guarda, registrou os ensaios de escola de samba e incluiu trechos do musical *Pequena Notável*, com Marília Pêra.

Já *Semana da arte moderna* foi primeiro e único trabalho de direção feito por Geraldo Sarno para a série *Globo-Shell Especial*, exibido no dia 20 de julho de 1972. Numa entrevista ao jornal *O Globo* (GERALDO SARNO, 14/07/72), Geraldo Sarno contou que teve ajuda do jornalista Zuenir Ventura, que teria feito uma extensa matéria sobre o assunto para uma revista da época. Assim como outros diretores, Sarno dividiu o documentário em quatro “movimentos”, como os cineastas chamam os blocos. O primeiro contou o que foi a

Semana de Arte Moderna de 1922. Com imagens cedidas pela Cinemateca de São Paulo, ele mostrou o clima de revolução artística que pairava nos cafés, restaurantes e ruas de São Paulo. No segundo bloco, Sarno optou por mostrar o impacto do Modernismo na voz e na obra de Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti, artistas membros da Semana de 1922. No terceiro, o diretor destacou a literatura modernista com obras de Mário de Andrade e Oswald de Andrade. O quarto e último bloco foi avaliado pelo diretor como o mais polêmico. Para ele, foi o momento de uma revisão crítica mostrando que o “novo envelhece e o velho pode ser novo”: ele reúne depoimentos de artistas da época como Gilberto Gil e Caetano Veloso, apontando o Tropicalismo com um sopro de renovação.

A Habitação é outro tema que foi abordado pelos documentaristas. Essa temática reúne os documentários: *Arquitetura: transformação do espaço* e *Onde mora o brasileiro*. (MAIS UM, 17/03/1972, p.9). O documentário de estreia de Walter Lima Júnior foi ao ar em 19 de março de 1972, com nome de *Arquitetura: transformação do espaço*. Em matéria publicada em 17 de março de 1972, em *O Globo*, sob o título de “Mais um cineasta no caminho da TV” o diretor contou que levou dois meses e meio para concluir o trabalho. Ele mesmo preparou o roteiro e filmou, dividiu o documentário em três blocos, ou três “movimentos”, como o cineasta preferiu chamar. No primeiro, o diretor preparou uma síntese da história da arquitetura no Brasil desde a casa grande e senzala, passando pela arte barroca de Olinda, até os grandes prédios construídos na década de 1970. Na segunda parte, montou uma mesa-redonda para debater o assunto e a profissão. Foram convidados Burle Marx, Maurício Roberto, irmãos Menescal, Lina Bo Bardi, Gil Borsoi, Benito Sarno, Joaquim Cardoso e Gregori Warchavchik. Na última parte, o diretor se dedicou a entrevistar a população para falar da cidade onde morava e do espaço em que vivia. O diretor deu preferência aos depoimentos de crianças sobre o pouco espaço que tinham para brincar. Em *Arquitetura: transformação do espaço* é clara a procura do diretor pela fala do povo insatisfeito com o lugar onde vive. Diante das obras como as projetadas por Oscar Niemeyer, Lúcio Costa e Burle Marx, o documentarista faz paralelos entre as grandes cidades diante do boom da construção civil e aborda como a desigualdade da habitação no país influencia o desenvolvimento da sociedade. Com esse filme, o diretor iniciava o tema Habitação, recorrente em sua obra na televisão. Nele, fachadas, avenidas e casas são

apresentadas em sucessivos *travellings* e a narração é quebrada por depoimentos, que constroem a narrativa documental do autor. O destaque ficou por conta da trilha sonora: logo no início do documentário o som de uma guitarra distorcida em contraposição as linhas retas das obras de Oscar Niemeyer provoca o telespectador.

No dia 9 de janeiro, foi exibido o programa *Onde mora o brasileiro*, com a direção de Fernando Amaral³⁵ (BOLETIM, nº 80, 11/1971). Para o *Globo-Shell Especial*, Amaral explorou a explosão demográfica e as suas consequências para a classe média através de dois grandes exemplos: as cidades do Rio de Janeiro e de Brasília. Contou com depoimentos de especialistas, como o sociólogo Carlos Medina, os arquitetos Sabino Barroso e José Leal, além do presidente do Banco Nacional de Habitação (BNH), Rubens Costa, e explorou a falta de uma política pública que organizasse o crescimento desordenado. Não existe sinopse mais completa sobre o trabalho.

No tema Comportamento, os documentários *Sob o signo de Aquarius* e *A mulher brasileira* mostram aspectos da nossa sociedade e o choque de gerações. Não há registro do dia em que o documentário *Sob o Signo de Aquarius* foi exibido. A direção, o argumento e o roteiro foram feitos por Therezinha Muniz³⁶. O filme aborda a questão do choque das gerações no Brasil: a juventude *versus* a velhice, tendo como ponto de partida o fato de que o país era composto por um grande contingente de jovens. A inexistência de diálogo, a falta de perspectiva e o futuro incerto são o pano de fundo do documentário. As locações foram feitas no Rio de Janeiro e em São Paulo.

³⁵ Fernando Amaral, cineasta santista, dirigiu o curta-metragem *História da praia*, em 1962, e com ele ganhou o primeiro prêmio no Festival Internacional de Bilbao, Espanha e Menção Honrosa no Festival de Cinema de Córdoba, na Argentina. No ano seguinte, dirigiu e fotografou *Previsão do tempo*, um documentário produzido pelo INCE. Fez o roteiro e a direção de arte do longa-metragem *A penúltima donzela*, em 1969; *Gaudêncio, o centauro dos Pampas*, em 1971; e a fotografia de *Um uísque antes... e um cigarro depois*, em 1970, de Flávio Tambellini, além de também ter realizado filmes publicitários para cinema e televisão. (GUIA, 1973, nº 43)

³⁶ A diretora, mulher de Paulo Gil Soares, iniciou no cinema como produtora de longa-metragem com os filmes *Proezas de Satanás na vila do Leva-e-Traz*, em 1968; *Procura-se uma virgem*, 1971, e *Os caminhos do homem*, 1971. No mesmo ano, dirigiu o primeiro filme com o curta-metragem *Frei Ricardo do Pilar*, sobre uma pintura do beneditino Frei Ricardo que se encontra no Mosteiro de São Bento, no Rio de Janeiro. Em 1968, fez também a direção de produção de dois curtas documentais produzidos por Thomas Farkas: *Memória do cangaço* e *Erva bruxa*, além de ter sido assistente de montagem de outros trabalhos de Farkas como *O homem de couro*, *A mão do homem*, *Vaquejada*, *Frei Damião* e *A morte do boi*.

A mulher brasileira, realizado pela Blimp Film, foi exibido no dia 30 de janeiro de 1973. O documentário mostrava quem era essa nova mulher, questionava os seus novos papéis, a emancipação feminina e a luta no mercado de trabalho. A voz *off* foi feita por Dina Sfat, uma atriz de teatro e televisão já conhecida pelo público. Uma reportagem publicada no *Jornal do Brasil*, em 2 de fevereiro de 1973, ressaltou que a televisão “às vezes surpreende agradavelmente” (OLIVEIRA, 02/02/1973, p. 4).

A educação foi abordada diante da dificuldade e dos desafios de se planejar uma educação para mais de 50 milhões de brasileiros em idade escolar, mas não há uma crítica direta a ineficiência do Governo. A crítica em *Educação: um salto para o futuro* aparece novamente de forma transversal. Assim, o tema central é como educar e não como planejar a educação no país e com que bases o país vai educar as novas gerações. Rodado no Rio de Janeiro e em Brasília, o documentário discorre sobre o ensino num país com mais de 8.500 quilômetros de metros quadrados e 50 milhões de jovens em idade escolar. *Educação: um salto para o futuro* teve texto e direção do cineasta Antônio Calmon³⁷.

O pão nosso de cada dia foi exibido no dia 26 de março de 1972 e dirigido por Paulo Gil Soares, sendo este o seu terceiro documentário da série. O programa questionou a má alimentação do brasileiro num país de agricultura farta. Bastava um olhar mais apurado por parte do telespectador para chegar à conclusão de que poucas pessoas podiam comer bem diante dos preços altos dos alimentos. O documentário foi dividido em quatro blocos. No primeiro, o cineasta colocou o problema da má alimentação e acompanhou um nutricionista que propunha uma dieta ideal. No segundo momento, foi feito um levantamento da dieta de quem mora na Amazônia e no nordeste. Depois, Paulo Gil Soares retratou a alimentação do Sul e do Rio de Janeiro. No último momento, o diretor revelou a herança na culinária brasileira e lembrou a influência da culinária africana, portuguesa, italiana e árabe.

³⁷ Quando o cineasta integrou a equipe da série *Globo-Shell Especial*, já tinha experiência no cinema. Calmon realizou o seu primeiro curta em 1965 com o nome de *Infância* e ganhou o segundo lugar no festival Amador JB. Logo em seguida dirigiu *Fábulas*, 1966, e co-dirigiu *O último homem*, 1969. Foi assistente de direção de *A grande cidade* e *Terra em transe*, 1966; *Cara a cara*, 1967; *O bravo guerreiro*, 1968; *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, 1969; *Pedro diabo ama Rosa meia-noite*, 1971; foi co-roteirista de *Pindorama*, 1971; escreveu e dirigiu o longa-metragem *O capitão Bandeira contra o doutor Moura Brasil*, 1971.

Aldeia global foi o único documentário sobre a comunicação. *Aldeia global* ou *Na era da comunicação* foram os nomes dados ao segundo programa feito pelo cineasta Domingos Oliveira para a série *Globo-Shell Especial*. O programa não foi encontrado nos boletins de programação da Rede Globo, pois poucas são as referências que se tem entre os anos de 1971 e 1972 por falta de arquivo contínuo da empresa. O primeiro nome foi listado no Guia de Filmes do Minc, número 40. Já o segundo nome consta numa matéria publicada no jornal *O Globo*. O documentário trata do excesso de comunicação e quais as consequências diante da dependência. Para realizar esse trabalho, o cineasta foi conversar com teólogos sobre a comunicação com Deus; entrevistou o cantor do movimento Jovem Guarda Erasmo Carlos, e o jornalista Justino Martins falando sobre a imprensa; filmou os computadores do Serpro (Serviço Federal de Processamento de Dados), criado em 1961 pelo Ministério da Fazenda; a comunicação com os animais; o sistema de comunicação da Secretaria de Segurança Pública do Rio de Janeiro e chegou até entrevistar Fernanda Montenegro sobre a comunicação entre ator e público (COM O CINEMA, 05/02/1972, p. 1).

São Paulo, terra do amor foi realizado pela Blimp Film e não pode ser considerado um filme questionador. É uma ode a São Paulo, a locomotiva do país. Nela, o diretor Guga de Oliveira ressaltou a importância da cidade que mais cresce no Brasil, quem eram estes novos paulistanos e como viviam. O documentário foi exibido apenas em São Paulo no dia 9 de julho de 1972. Diante do impacto positivo na imprensa, a empresa resolveu programar uma exibição nacional no dia 23 do mesmo mês. *São Paulo, Terra do Amor* foi produzido para as comemorações dos 40 anos da Revolução Constitucionalista de 1932. A produtora traçou um panorama de São Paulo, suas grandes obras, seus desafios e contrastes. A primeira imagem revelou que algo diferente estava no ar. O diretor usou uma lente grande angular, ou “olho de peixe”, para mostrar São Paulo e a narração foi do ator Jardel Filho (BALBI, 2006).

Um Brasil desconhecido foi dirigido pelo cineasta Ismar Pôrto.³⁸ Esse foi o primeiro e o único trabalho de direção que Pôrto realizou no *Globo-Shell Especial*. Não se sabe quando foi exibido, nem do que se trata, pois nenhum texto publicado fala sobre o documentário. Mas o nome do diretor aparece em quase todos os trabalhos como montador. Dos vinte e cinco documentários produzidos para a série, Pôrto teria montado sete.

No terceiro ano da série, em 1973, foram feitos nove documentários e já era possível notar um arrefecimento na produção documental por parte do núcleo localizado no Rio de Janeiro. Todas as produções foram feitas pela produtora paulista Blimp Film. Mais uma vez o tema Arte estava presente em três trabalhos. Percebo que, diante dos documentários vistos e do acesso às sinopses, o grupo formado pela produtora estava preocupado com a forma, a imagem bem captada. São eles: *Artes plásticas*, *Do sertão ao beco da Lapa* e *Festas populares*. É importante ressaltar que nas três produções o debate está longe de ser sobre novos parâmetros para a cultura brasileira. A temática exalta as produções nacionais como as artes plásticas, a literatura e a cultura.

Artes plásticas teve a direção de Getúlio de Oliveira e foi exibido no dia 30 de outubro de 1973. O documentário revelou os movimentos importantes que se apresentaram nas últimas edições da Bienal em São Paulo e a trajetória das artes plásticas no Brasil. O diretor ouviu os artistas plásticos Cândido Portinari e Heitor dos Prazeres e também os artistas de vanguarda Alfredo Volpi e Rubens Gerchman.

Do sertão ao beco da Lapa foi um documentário exibido no dia 27 de novembro de 1973. O filme foi ao ar na faixa de programação da série *Globo Repórter Documento* com o nome da série de *Globo-Shell Especial*. O filme tratou da vida e obra de três escritores brasileiros: Guimarães Rosa, Manuel Bandeira e Oswald Andrade. Para isso, os diretores revelaram o mundo em que esses escritores viveram e suas fontes de inspiração. O mundo de Guimarães Rosa foi gravado por Maurice Capovilla em Minas Gerais e apresentou entrevistas com velhos vaqueiros que foram personagens das obras do escritor. Já para revelar o universo de Manuel Bandeira, o diretor Maurice Capovilla foi até o Recife, e

³⁸ O cineasta trabalhou em filmes da pornochanchada, gênero do cinema brasileiro que ficou conhecido na década de 1970. Ismar Pôrto dirigiu em 1973 *Como é boa a nossa empregada*, em parceria com Victor di Mello; em 1979, fez a direção de *Quanto mais pelada... melhor*; já em 1977 dirigiu *As granfinas e o camêlo*.

quase todo o texto narrado eram as poesias de Bandeira. Mas um documentário não foi dirigido por Maurice Capovilla. Rudá de Andrade, filho de Oswald de Andrade, assumiu a direção do documentário que retratou a vida do modernista. O filme trouxe documentos inéditos da obra de Oswald de Andrade e abordou suas paixões, decepções e seu espírito irreverente e questionador.

O último trabalho da série *Globo-Shell Especial* foi *Festas populares*, que teve como diretor Carlos Augusto Oliveira. O documentário, exibido no dia 25 de dezembro de 1973, mostrou as mais representativas festas populares do nosso folclore. Na faixa de programação do *Globo Repórter Documento*, sob o nome da série *Globo-Shell Especial*, o realizador viajou pelo Brasil e focalizou as festas de Nossa Senhora dos Navegantes, na Bahia; Reisados e Presépios, em Alagoas; as Cavalhadas, no Centro Oeste; a Congada, em Minas Gerais; o Bumba Meu Boi, no Maranhão; a Vaquejada e a Doma, no Rio Grande do Sul; a festa do Boi-Mamão, em Santa Catarina; e o Carnaval, no Rio de Janeiro.

Já as questões nacionais foram tratadas nos filmes *A gaiola de ouro* e *Velho Chico, santo rio*. O primeiro programa foi feito por Silvio Back³⁹ para a série *Globo-Shell Especial*. Contratado pela Blimp Film, o cineasta tratou do problema dos minérios no Brasil e das repercussões nas comunidades atingidas pela exploração das riquezas, um tema caro para os militares. O documentário foi filmado no Amapá, no Amazonas e em Minas Gerais. O filme contou com a narração de Juca de Oliveira e fotografia de Walter Carvalho.

Velho Chico, santo rio foi um documentário que mostrou a grandiosidade do Brasil, a diversidade e a desigualdade social. Realizado pela produtora paulista, o documentário teve a direção de Carlos Augusto de Oliveira, o Guga. A exibição estava programada para o mês de março, mas por causa de problemas no laboratório o programa só foi exibido no dia 26 de junho de 1973. Foram 25 dias de viagem pelo rio São Francisco desde a nascente (Serra da Canastra) até a foz, três meses de pesquisa, 2.700 quilômetros de rio navegados e o resultado foi um documentário de 45 minutos. O que motivou a equipe composta por oito

³⁹ Silvio Back foi um dos poucos cineastas que teve a sua trajetória descrita em um dos boletins de programação da Rede Globo. O cineasta fez o seu primeiro curta-metragem em 1964, chamado *As Moradas*. Depois de passar quatro anos dirigindo documentários, Silvio Back iniciou a filmagem de uma trilogia sulista. O primeiro filme da série foi *Lance Maior*. Em 1970, fez o segundo filme, a *Guerra dos Pelados* e o terceiro filme foi rodado em 1976 sob o nome de *Aleluia Gretchen*. A visão sulista em contraposição à temática nordestina ou até mesmo carioca da época é o grande diferencial desse cineasta.

peças foi revelar através do rio os diversos Brasis que havia nele. O trabalho apresentou as cidades banhadas pelo rio, sua importância econômica e social. O documentário ganhou as páginas dos jornais antes e depois da exibição. Todos elogiaram a “boa imagem” do filme (O GLOBO, 28/06/1973, p. 36; JORNAL DO BRASIL, 26/06/1973). O documentário fez sucesso pelo cuidado em todo processo de produção, captação e edição do material, chegando a ser chamado de “o melhor trabalho documental já apresentado na TV brasileira”. O trabalho de fotografia feito por Walter Carvalho Corrêa foi elogiado em todas as publicações consultadas. A narração contou com uma estrela da televisão: o ator Lima Duarte, que nasceu em Januária, na beira do rio São Francisco. À medida que o documentário avançava pelas águas, a interpretação de Lima Duarte toma contornos regionais, adaptando o sotaque. A mesma estratégia também foi usada na trilha sonora, que foi composta especialmente para o documentário (JORNAL DA TARDE, 26/06/1973). Feita pelo maestro Chiquinho de Moraes, a música passou pela viola caipira até os ritmos nordestinos. O trabalho demorou mais de um mês para ser editado e pós-produzido⁴⁰.

O Comportamento é tema em dois filmes *As crianças* e *3ª Classe: atlântico pacífico*. Logo após o *Jornal Internacional* foi exibido em cores no dia 27 de fevereiro de 1973 o documentário *As crianças*, dirigido pelo cineasta Maurice Capovilla e realizado pela produtora paulista. A narrativa do documentário deu mais ênfase à fala das crianças, dos pais e professores que ao texto. Talvez esse seja o elemento criativo, já que o tema não parece questionar as diretrizes do governo, nem incomodar a classe média. O filme investigou o universo infantil da geração da década de 1970 e a pergunta inicial que percorre o filme foi se a criança era feliz.

3ª Classe: atlântico-pacífico foi exibido em 31 de julho de 1973 e, como o próprio Boletim de Programação da TV Globo apresenta, foi um “filme documento” que contou a saga dos imigrantes no Brasil. O documentário foi gravado no Sul do país e em São Paulo e mostrou as correntes migratórias, em especial as dos italianos e japoneses, mas não deixou de revelar a contribuição econômica e cultural proporcionada pela vinda de espanhóis, portugueses, árabes e judeus. Mais uma vez não houve uma preocupação em revelar o

⁴⁰ Trabalho feito após a edição do material bruto que prevê a inclusão de efeitos de edição, gráficos, trilha, locução e outros recursos.

Brasil sofrido pela imigração, mas em enaltecer o processo migratório. Também da Blimp Film, *Futebol sociedade anônima* não tem registro nos Boletins de Programação, mas foi exibido em 27 de março de 1973 e dirigido por Marcos Matraga, cineasta que trabalhava em agências de publicidade.

O tema Meio Ambiente surgiu pela primeira vez na série com o filme *O caminho do homem (Ar, Terra e Mar)*, que foi exibido no dia 25 de setembro de 1973. Os episódios foram dirigidos por Carlos Augusto de Oliveira, Getúlio de Oliveira e Maurice Capovilla, a narração foi do ator Paulo Gracindo. O trabalho revelou as pesquisas que vinham sendo feitas em relação aos recursos naturais. O “Ar” foi a primeira parte exibida e contou o desenvolvimento da aviação nos últimos 70 anos. Deu destaque à ampliação do comércio, abordou o aumento nos transportes e a indústria aeronáutica e aeroespacial que estava voltada para o aperfeiçoamento das viagens espaciais. A “Terra” tratou dos problemas urbanos enfrentados pelo homem moderno. Na época, 48% da população vivia nos grandes centros. Por esse motivo, o documentário abordou com arquitetos a melhor maneira de se viver nestas cidades, tratou dos problemas de tráfego, poluição e o crescimento das favelas, além de novas estratégias para as cidades do futuro. A terceira e última parte do documentário foi o “Mar”. O trabalho revelou que 50% do peixe consumido no país ainda era pescado de forma artesanal. O documentário alertou para a extinção de algumas espécies, já que a pesca não era fiscalizada. O diretor mostrou também como um pescador poderia se transformar num aquicultor.

Diante descrição de todos os filmes exibidos no programa *Globo-Shell Especial* e os filmes vistos pela autora, já citados anteriormente, aponto que há diferença na produção das duas fases. A primeira fase, feita pelo grupo de cineastas e jornalistas sediados no Rio de Janeiro, se mostra mais engajada, com uma preocupação de mostrar o povo e a realidade brasileira. Nos filmes vistos, acredito que o conteúdo supera a forma. O texto e as entrevistas são o guia do documentário, textos que discutem a realidade brasileira por meio da condição humana e a cultura popular. As imagens ficam em segundo plano, mas não são menos importantes. Apenas há uma preocupação maior em analisar a realidade.

Já na segunda fase da série, produzida pela produtora, acredito que as imagens são mais importantes que texto. Os documentários vistos revelam uma grande preocupação com

as imagens: elas são grandiosas, bem enquadradas, movimentam-se com menos agilidade, mas revelam uma realidade plástica por meio de imagens produzidas. O texto não é menos importante que a imagem, mas não tem a mesma força dramática, se ancora no lirismo e na poesia. A montagem do material, unindo texto, imagem e som, é o diferencial nessas produções. Essas análises também estão presentes nas críticas feitas à época e que já foram abordadas anteriormente.

Analisando os temas escolhidos no ano de 1971, 1972 e 1973, considero que estes documentários são uma influência das lições aprendidas anteriormente no Cinema Novo. A temática do subdesenvolvimento, a valorização da arte popular como uma forma de superar a colonização, a presença do Nordeste como um espaço simbólico para discutir a realidade social do país, a educação como um elemento transformador num Brasil de analfabetos, a alimentação precária num país com forte agricultura e o questionamento de como o brasileiro vê a sua moradia e como reside nela, são assuntos influenciados por uma dimensão política. Assim, é analisada a realidade brasileira por meio do registro de eventos de cultural popular, da literatura, dos contrastes entre a tradição e a moderno. Nos documentários urbanos, o que observo é uma necessidade de apresentar o problema das grandes metrópoles e seus desdobramentos, porém não questionam a falta de políticas públicas do governo.

Se o Cinema Novo vai buscar na cultura popular uma forma de atingir o povo, utilizando uma temática universal – como o futebol, as festas populares, a literatura nacional – e apostando na nova estética transformadora (GALVÃO; BERNARDET, 1983); o programa *Globo-Shell Especial* também vai travar um diálogo influenciado pelo Cinema Novo. Não é à toa que o tema Arte seria um dos mais produzidos, buscando inspiração nas artes plásticas, na literatura, na música e nas festas e manifestações populares. O tema Comportamento também reflete uma necessidade de entender como a sociedade vivia naquele momento. Não há nos documentários uma preocupação em fazer questionamentos contundentes, mas de mostrar as contradições vividas pela sociedade. Assim, buscavam na temática nacional uma aproximação com o telespectador e apostavam na nova estética documental.

Vale lembrar que nesta década de 1970 o “realismo”, “vida real”, “realidade brasileira” eram as grandes bandeiras do cinema, do teatro, das novelas e, como não poderia deixar de ser, dos documentários televisivos ou cinematográficos, cada um adaptando as suas doses de “realidade” para o meio destinado (KEHL, 1979, p.53). Essas pretensões pedagógicas tiveram origens em grupos em torno de projetos políticos como o Teatro de Arena, o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, o ISEB (Instituto Superior de Educação Brasileira), o Cinema Novo, o movimento do cinema Latino-Americano, o cinema paulista e a Caravana Farkas.

Longe das aspirações políticas e revolucionárias, nesse momento, a TV Globo queria se aproximar da cultura cinematográfica, das linguagens do cinema. Mesmo sendo uma relação aparentemente contraditória, a emissora e a direção do programa escolhiam os temas que envolviam o conceito de “nacional-popular”. Esse conceito, amplamente utilizado nas artes e principalmente no cinema na década de 1960, deu-se em um momento de grande efervescência social, política e cultural influenciado pelos movimentos de cultura popular. Assim, as ideias do “nacional” e do “popular” encontram no cinema uma fonte de reflexão. O conceito do “nacional-popular” afirmava que a cultura popular não era apenas a cultura que vinha do povo, mas a que se fazia pelo povo, um instrumento de descoberta e reflexão sobre a realidade nacional. Desta forma, os cineastas tentaram fazer um “cinema popular sobre o povo” (GALVÃO; BERNARDET, 1983). Observando a temática do programa, acredito que ela estava em sintonia com o tempo nacional, pois os documentários tinham uma preocupação em revelar o homem brasileiro, o desenvolvimentismo, a cultura nacional e o embate entre a tradição e a modernidade.

O conservadorismo estético e narrativo da televisão não esteve presente nesse momento no programa, mas isso não impediu que os cineastas se preocupassem com o público. A comunicação não foi negligenciada. Pelo contrário, alguns se mostraram preocupados com a recepção (Domingos Oliveira, Walter Lima Júnior, Carlos Augusto de Oliveira, Paulo Gil Soares) reelaborando as narrativas a cada programa realizado. O próprio ato de repensar o programa, feito por Paulo Gil Soares diante do arrefecimento das produções do *Globo-Shell Especial*, foi um sintoma claro de que algo precisava ser feito.

Mas a abordagem desses temas também revelou que a emissora estava preocupada em agradar militares, jornalistas e a classe média. Por isso, a escolha temática também colaborou com a integração nacional, permitindo que os telespectadores vissem, em rede nacional, o que faziam os negros, o que pensavam os brasilienses e como se deu a imigração no Brasil, foram temas nacionais abordados num veículo de massa popular. Dessa forma, a televisão cumpriu o papel de prestar esse serviço por meio do telejornalismo e o documentário, um produto nobre, também foi incluído no projeto de mostrar um Brasil forte.

Se analisarmos o momento político, a instauração de uma indústria cultural estruturada, de uma televisão líder em audiência popular, o projeto *Globo-Shell Especial* pode parecer contraditório. Entender a criação desse programa “experimental” exige um exercício que vai além das questões formais. A criação do *Globo-Shell Especial* faz parte de uma estratégia de marketing importante para elevar o nível da programação, afirma Bolaño (2004, p.127-129), mas ele destaca que, muito mais do que elevar o nível da programação e atender aos desejos da mídia, da igreja e do governo, havia a real intenção de conquistar outro público: as classes A e B, que ainda não tinham costume de assistir televisão. Para o autor, a teoria de que essa mudança foi provocada pelo incidente de agosto de 1971, quando uma curandeira incorporou a entidade Seu Sete da Lira em duas emissoras diferentes (TV Globo e TV Tupi) e fez com que o governo criasse um protocolo para melhorar o nível da programação, é “insuficiente”. Bolaño defende que, como a TV Globo já tinha a liderança na audiência das classes mais baixas, faltava agora expandir o seu mercado e privilegiar uma audiência que agregasse mais notoriedade, assim incluiria outro mercado consumidor e aumentava a arrecadação.

O envolvimento desses cineastas e jornalistas com a indústria cultural não revelou os embates que eles desejavam, mas eles produziram inquietações entre a classe de intelectuais que os renegava, a emissora que olhava desconfiada para os documentários e a própria ditadura militar. A procura por um caminho para a produção artística já não era revolucionária como antes. Os trabalhos revelaram uma forma de resistência aos padrões televisivos da época e a inclusão de possibilidades cinematográficas nunca antes vistas. O traço da produção cinematográfica está presente também nas fichas técnicas dos

documentários. Em todas as fichas técnicas encontradas, a montagem da equipe respeita os termos e funções usados no cinema documentário. Nelas, é possível identificar o diretor, a direção de fotografia, a montagem, narração, os assistentes de câmera, de áudio, o som direto, a sonorização.

No próximo capítulo, discorro sobre o surgimento do *Globo Repórter*, os três núcleos que construíram a imagem do programa, a relação do documentário com o jornalismo e a presença da censura.

3 GLOBO REPÓRTER

O *Globo Repórter* surgiu 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, em depoimento a sua filha, contou que resolveu criar um novo formato. Certo dia, Soares leu nos jornais que Henry Kissinger negociava a paz no Vietnã. Então, pediu ao amigo jornalista, Humberto Vieira, editor de internacional do *Jornal Nacional*, que escrevesse um texto-pesquisa sobre a guerra (*apud* MUNIZ, 2001). A inspiração do texto estava alicerçada no sucesso que tinha a revista *Realidade*, publicada pela Editora Abril, à época. O sucesso do trabalho investigativo dos repórteres da revista era um caminho editorial que poderia ser seguido pela televisão. O novo programa, que abordou as causas da guerra, foi notícia em todos os jornais da época. Paulo Gil Soares entrevistou o único repórter brasileiro que viveu a tragédia da guerra do Vietnã: José Hamilton de Oliveira, então repórter da revista *Realidade*, que perdeu a perna esquerda ao pisar em uma mina terrestre no Vietnã em março de 1968 (RIBEIRO, 2006), e que mais tarde integraria o time de jornalistas do *Globo Repórter*. O programa experimental de 42 minutos foi ao ar dia 28 de novembro de 1972 e se chamou *Vietnã, o preço da paz*. Utilizava material de externa como entrevistas, imagens de filmes e de agências internacionais, e tinha um texto bem elaborado (*apud* MUNIZ, 2001). Foi dessa experiência que surgiu o programa *Globo Repórter*. O caminho proposto foi abordar grandes acontecimentos históricos, que tinham extenso material de arquivo, filmes e fotos, além de captar entrevistas com cientistas e personalidades brasileiras. A fórmula foi repetida em outro documentário: *Ascensão e queda do III Reich*, exibido dias após *Vietnã, o preço da paz*.

O programa *Vietnã, o preço da paz* causou mal estar na redação. Paulo Gil Soares foi chamado pela direção da emissora, pois as “forças de segurança” estavam reclamando que o programa tinha uma “visão comunista da guerra”. No depoimento à sua filha, Soares

contou que foi salvo de dar explicações, pois o Marechal Odílio Denis pediu que o programa fosse exibido novamente, porque seus dois netos iriam prestar o vestibular e o tema poderia cair na prova. Assim, o programa foi reapresentado no sábado, às 11 horas da manhã (*apud* MUNIZ, 2001).

O programa se mostrou viável do ponto de vista financeiro. Com material de arquivo, filmes e entrevistas não era preciso contratar grandes equipes, nem investir em locações distantes, que aumentariam o custo da produção. Era preciso criar um núcleo com redatores, jornalistas e diretores e diversificar com produções locais e outras feitas no próprio núcleo. Assim surgiu em caráter experimental o programa mensal *Globo Repórter*, em 3 de abril de 1973. A emissora passou a exibir o *Globo Repórter* uma vez por mês dentro do programa *Terça Global*, que apresentava um rodízio de quatro programas entre os quais estavam o *Globo Gente* (um programa de entrevistas ancorado por Jô Soares), musicais e especiais.

O primeiro *Globo Repórter* abordou quatro temas: as eleições no Chile, Argentina e França; a revolta dos índios Sioux (norte-americanos); Emerson Fittipaldi e a Fórmula 1; e as Escolas de Samba. A ideia da direção de jornalismo era criar um programa que analisasse os temas jornalísticos do mês, pois não havia nenhum com este perfil editorial e os telejornais eram criticados pela superficialidade com que tratavam a informação. Acredito que neste primeiro momento a equipe estava preocupada com o texto e não com as imagens. Por exemplo, o segmento sobre a revolta dos índios Sioux mostra um grupo de índios norte-americanos protestando para a criação um estado “Pele Vermelha”, independente dos EUA. Dos 12 minutos de material que chegaram das agências internacionais, só foi possível usar 1 minuto e meio, pois as imagens eram repetidas. A saída para contar o conflito que se arrastava há décadas foi usar trechos de filmes do velho oeste. A voz de Sérgio Chapelin narrava as informações factuais, já o ator Mário Lago dramatizava lendo trechos do livro *Enterrem o Meu Coração na Curva do Rio*, escrito por Dee Brown, especialista em história norte-americana, que conta por meio dos relatos dos chefes de tribos o massacre de várias etnias. Ou seja, utiliza-se um texto dramático e rico em informações, porém com uma imagem que muitas vezes não corrobora com o texto. De acordo com os programas vistos na emissora e fora dela, esse descompasso entre o que é

narrado e o que é visto foi solucionado por completo no momento em que se criam três núcleos de produção. Imagino que nesta primeira fase do *Globo Repórter* (abril de 1973 até novembro de 1974), os diretores e produtores estavam alicerçando seus conhecimentos com a rotina de produção de um programa semanal para televisão. O importante é destacar que a preocupação era em acertar a temática, ter audiência e cumprir os prazos estabelecidos pela emissora de exibição dos documentários.

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. Soares conta que:

Em 1973, foi programado um novo jornalístico e numa reunião [Boni] me pediu para ver um cassete do programa americano *60 Minutes* que poderia ser um formato que se queira. A partir da experiência do *Globo-Shell Especial*, insisti que poderia fazer um programa de jornalismo aprofundado com formato documentário. Boni topou a ideia e pediu que se fizesse um piloto. Fizemos, mas ele não se convenceu de que aquele formato deveria ser usado de imediato e ordenou que, nas primeiras experiência, num programa de 43 minutos e quatro intervalos comerciais desenvolvêssemos quatro temas diversos (*apud* MUNIZ, 2001).

A ideia 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 multitemático, 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.

⁴¹ O programa *60 Minutes* está até hoje no ar. É uma revista informativa que quebrou o tempo-padrão de 30 minutos do telejornalismo americano definido em 1963. Colocado no ar depois dos jogos de futebol no domingo à tarde, o *60 Minutes* criou jornalistas-personagens e os colocou em situações de graça, deslizes e constrangimentos tendo por trás da dramatização, a notícia.

Até 1975, as temáticas múltiplas estiveram presentes. A partir desse ano, a direção do programa decidiu apostar em temas únicos.

A estreia do *Globo Repórter* na emissora não rendeu notícia no jornal da empresa, somente uma nota na coluna “Zoom”. Na pequena nota, Armando Nogueira, diretor de jornalismo da emissora, disse que o programa faria uma análise dos últimos acontecimentos, um sintoma de que estava sendo avaliado (O GLOBO, 03/04/1973, p.12). Na semana de estreia do *Globo Repórter* a *Veja* publicou uma matéria com o título “Jornal Mensal”. O texto tratou sobre o aumento do tempo destinado ao jornalismo na emissora, passando de 12 minutos para duas horas de programação e afirmou que o *Globo Repórter* seria um espaço destinado a “analisar cuidadosamente os principais acontecimentos jornalísticos nacionais e internacionais dos últimos trinta dias.” (JORNAL, 04/04/1973, p.60) Na mesma matéria, o diretor da Central Globo de Jornalismo avaliou que, com o *Globo Repórter*, seria possível “dar uma informação média procurando o meio-termo entre o excesso que satura e o superficial que não satisfaz”. Uma crítica velada ao *Globo-Shell Especial*, um programa monotemático feito eminentemente por cineastas e que muitas vezes recebeu críticas por apresentar um texto formal e distante do telespectador médio.

Um mês antes de essa farpa ser publicada na *Veja*, Armando Nogueira já falava sobre as mudanças no jornalismo, o aumento nas horas de exibição e a importância que o gênero traria para a TV. Em reportagem publicada na revista *Amiga*, o diretor de jornalismo da emissora reforçou que a grande audiência do telejornalismo se devia à nova forma de transmitir a notícia. Ela estaria cada vez mais distante do rádio: “Em nossos noticiosos o texto é complemento da imagem, o texto é apenas adicional e pode ser considerado ilustrativo”. Nogueira afirmou também que o segredo estava na técnica de escrever, pois, ela estava “programada de acordo com um livro de estilos: os períodos curtos, as frases na ordem direta, gerando assim textos comunicativos” (A NOVA, 19/03/1974, p. 32 e 33). A reportagem revela o real interesse da direção de jornalismo: controlar o formato dos programas jornalísticos, com manuais de estilo. Assim era possível formatar a notícia e disponibilizá-la em todo o território nacional. Talvez por isso, em 1973, o investimento no jornalismo foi expressivo, chegando a 42% dos custos totais de produção da emissora (RADIOGRAFIA, 5/12/73).

Sobre o *Globo Repórter*, o Boletim de Programação da emissora destacou as novas características de sua linguagem:

[...] adotando uma linguagem clara e concisa e procurando estabelecer um contato mais direto do jornalismo com o grande público e com a responsabilidade maior de documentar e interpretar. Obedecendo a um rodízio semanal, assuntos de interesse geral passaram a ser mostrados semanalmente, focalizando desde os acontecimentos cotidianos às grandes experiências científicas do presente e do futuro (BOLETIM, nº 63, 27/03/1974, p. 21).

Nesse contexto, pode inferir que 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. Esse foi um momento, a partir das lições do cinema, de construir uma nova narrativa para o documentário televisivo e para o telejornalismo.

Foi diante desse cenário de tensão editorial que o *Globo Repórter* estreou semanalmente, quatro meses depois da estreia mensal, numa terça-feira dia 7 de agosto de 1973, às 23 horas. O programa começou com uma homenagem ao cinegrafista argentino Leonardo Henricksen, que filmou a própria morte nas ruas de Santiago do Chile. Henricksen filmava o início do golpe militar, que dois meses depois derrubaria o governo do presidente Salvador Allende. A cena faz parte do filme *A batalha do Chile*, de Patricio Guzmán. A homenagem foi a reapresentação da própria morte.⁴² Depois dessa homenagem, o programa exibiu *Os intocáveis*, uma análise da excursão da Seleção Brasileira de Futebol à África e à Europa. O documentário foi dirigido por Jotair Assad. *Meu Padim, Padre Cícero* foi o segundo documentário e abordou a canonização de Padre Cícero, com a direção de Paulo Gil Soares. O terceiro programa da série foi dirigido por Walter Lima Júnior. *Os cavaleiros correndo* abordou a criação de cavalos de corrida num dos principais haras brasileiros. E o último tema do dia foi *Porque os aviões caem?*, uma reportagem

⁴² A Rede Globo não tem o arquivo deste programa. A informação foi publicada no Boletim de Programação nº 30, da emissora.

dirigida por Paulo Gil Soares, que tratou da segurança aérea (BOLETIM, nº 30, 07/08/1973).

A equipe iniciou uma fase de reconhecimento. Pela exibição de um documentário sobre a obra de Pablo Picasso, Moacyr Masson, então coordenador do Departamento de Reportagens Especiais, recebeu um voto de louvor da Assembléia Legislativa da Guanabara pela sua contribuição (GLOBO REPÓRTER, 17/05/1973, p. 12). Em agosto de 1973, o documentário *O negro na cultura brasileira*, da série *Globo-Shell Especial*, dirigido por Paulo Gil Soares, foi exibido pela Shell britânica em todo o Reino Unido pela BBC (BOLETIM, nº 30, 07/08/1973). Jornalistas reconhecidos enviavam telegramas à redação dando os parabéns ao programa. Foi o caso de Joel Silveira, que elogiou um *Globo Repórter* sobre Igor Stravinski, dizendo: “Parabéns pelo fabuloso, celestial, comovente *Globo Repórter* sobre Stravinski, que merecia repeteco” (BOLETIM, nº 37, 25/09/1973). Os prêmios também não demoraram a aparecer. O troféu Helena da Silveira, uma homenagem aos melhores programas da televisão brasileira, premiou em outubro de 1973 o *Globo-Shell Especial* na categoria documentário (BOLETIM, nº 39, 10/10/1973). Outro termômetro da repercussão eram as colunas escritas por Artur da Távola, que manteve durante a década de 1970 pelo menos um artigo semanal no jornal *O Globo* falando sobre o *Globo Repórter*. Jornais como *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *Última Hora*, *Jornal da Tarde*, *Jornal do Brasil* e as revistas *Veja* e *Amiga* também analisavam os programas com um olhar questionador quanto à linguagem e à temática.

O sucesso do programa se deu pela originalidade⁴³ do formato adotado. Na semana de estreia, Artur da Távola, crítico de televisão do jornal *O Globo*, publicou em seu artigo que tinha “inveja do pessoal da Rede Globo”. A afirmação foi feita baseada na certeza de que os cineastas e jornalistas que compunham o programa estavam fazendo “jornalismo interpretativo em TV”. Para ele, o programa foi “a resposta da reflexão à urgência dos informativos”. Távola, que também era crítico de televisão da revista *Amiga*, da editora Bloch, publicação que tratava das notícias sobre o mundo dos artistas de televisão, publicou

⁴³ Em 1968, o programa *Perspectiva*, da TV Tupi, realizou a primeira experiência no gênero utilizando o documentário, mas saiu do ar no ano seguinte. O telejornal fazia análise da notícia e não a simples descrição do fato. Em alguns momentos, usava o formato documentário. (TÁVOLA, 6/04/1973; 31/08/1977)

trechos dos textos do *Globo Repórter* na revista. Já para Paulo Gil Soares, o *Globo Repórter* “era um programa nobre, de qualidade, responsável, inquieto, instigador. De repente, professores e estudantes começaram a solicitar os textos do programa e, logo, a tiragem para atendimento externo foi ampliada” (OUTRO, 6/04/1973).

Toda essa repercussão atingiu a emissora e os seus departamentos de jornalismo. Antes mesmo de o programa fazer sucesso, a equipe do *Globo-Shell Especial* ficava numa casa distante da redação de jornalismo da emissora. Em depoimento, Paulo Gil Soares contou que “trabalhávamos em um lugar sossegado, longe do alvoroço da emissora, do jornalismo. O telejornalismo diário é uma coisa da maior adrenalina, porque tem que ir ao ar todos os dias. Um programa semanal como o *Globo Repórter* era mais calmo” (apud MUNIZ, 2001). Talvez a distância física do Núcleo de Reportagens Especiais da redação revelasse uma certa falta de interesse que os diretores de jornalismo tinham pelo programa na época. Mas para os cineastas e jornalistas isso foi libertador, pois é recorrente em seus depoimentos a falta de controle do material captado e editado dos programas. Maurice Capovilla (2008) contou que as produções da Blimp Film iam direto para o José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, “não passavam por nenhum tipo de censura”.

Com o programa semanal veio a necessidade de modificar e ampliar a equipe. O jornalista Moacyr Masson, que foi diretor do programa *Globo-Shell Especial* e do *Globo Repórter*, se afastou do projeto em outubro de 1973 e Paulo Gil Soares assumiu a direção do Departamento de Reportagens Especiais e do programa. Soares formou uma equipe de cineastas com experiência em jornalismo e repórteres que tinham trabalhado em jornais e revistas. O importante era ter profissionais de diversos ramos, mas todos com alguma experiência em jornalismo. Assim, o editor-chefe foi o jornalista Luiz Lobo que, em agosto de 1974, foi substituído pelo jornalista Washington Novaes⁴⁴, que tinha larga experiência em direção de editorias e jornais e já havia trabalhado na TV Rio. Ele foi ocupar o cargo no *Globo Repórter* por determinação da emissora um mês depois de ter sido contratado como redator do *Jornal Nacional*. Sua permanência no programa foi longa, só deixou o cargo em 1981 para voltar ao *Jornal Nacional*. A ele ficava a responsabilidade de comandar o

⁴⁴ O jornalista fez em setembro de 1974, na TV Rio, o programa Edição Especial: um documentário jornalístico semanal que tratava de temas nacionais. (O GLOBO, 17/09/1974)

programa e pelo cumprimento dos prazos. No cargo de diretor de filmagem de documentários estava Walter Lima Júnior, cineasta que tinha trabalhado no *Correio da Manhã*, no *Diário do Povo* e na *Tribuna da Imprensa*. Wladimir Godoy, Benito Medeiros, Hélio Cardoso e Emílio Bernarderet eram produtores e tinham trabalhado em jornais e na televisão; Jotair Assad, produtor e editor de texto era da TV Globo; Luiz Carlos Maciel ocupava o cargo de editor de texto, mas era dramaturgo com experiência no jornalismo impresso tendo fundado o *Pasquim* (1969); Mário Pagés foi editor de imagem; Luiz Edgard de Andrade foi editor de texto; Macedo Miranda e Wilson Bueno, trabalharam na montagem e edição de texto e foram homens que se fizeram na televisão. Na direção de fotografia estavam câmeras com experiência em televisão e no cinema. O coordenador da equipe foi Dib Lutfi, câmera que trabalhou na TV Rio e conseguiu reconhecimento profissional quando foi para o Cinema Novo. Edson Santos e Mário Ferreira tinham experiência em televisão. Mais tarde, integraram a equipe os editores de texto Eduardo Coutinho, cineasta com passagem pelo *Jornal do Brasil* e revista *Visão*; Elói Calage, jornalista que trabalhou em jornais impressos; Fernando Pacheco Jordão e Georges Bourdoukan, jornalistas que tinham trabalhado em jornais, revistas e na TV Cultura; e o cineasta João Batista de Andrade, que também tinha trabalhado na TV Cultura. Ao todo, de acordo com o Boletim de Programação nº 65 (10/4/1974) da emissora eram vinte pessoas, sendo cinco diretores de filmagem, três fotógrafos, quatro produtores, um pesquisador, um organizador da filмотeca e o pessoal da administração.⁴⁵

Ampliar a equipe não era suficiente para manter a grade de programação. A saída foi a compra de documentários estrangeiros e nacionais. O impasse foi para as páginas dos jornais: o *Jornal da Tarde* (UM FILME, 06/06/1973) publicou uma reportagem sobre a terceirização dos programas. A matéria iniciava com a seguinte frase: “A ordem é comprar pronto e a televisão aderiu.” O fato é que a emissora lançou mão da compra dos documentários estrangeiros já produzidos para manter o programa no ar. A TV Globo reafirmou o contrato que tinha feito com a Blimp Film e pediu para que Paulo Gil Soares viajasse o mundo comprando documentários da BBC, da RAI e de várias outras televisões.

⁴⁵ Informações contidas na planilha anexa.

A ideia de comprar os documentários nacionais e internacionais prontos foi tomada diante de “fatores econômicos”, pois “a primeira série do programa produzida pela Rede Globo se mostrou inviável financeiramente.” O fato é que, a partir do dia 6 de março de 1974, o programa *Globo Repórter* passou a ser exibido às quartas-feiras às 23 horas e reprisado no sábado às 13h30.

Paulo Gil Soares, junto com a sua equipe, criou sessões fixas ou, como denomino, segmentos (A NOTÍCIA, 12/10/1973, p. 28-29). O primeiro foi *Globo Repórter Atualidade*, mostrando “de três a quatro principais assuntos de interesse jornalístico do mês com maior profundidade”. Na segunda semana, o *Globo Repórter Pesquisa*, com documentários sobre música, arte, história, “personagens de destaque, além de produção feita em parceria com a CBS News norte-americana encarregada das filmagens”. Na terceira semana do mês, o *Globo Repórter Futuro*, que abordava as pesquisas mais recentes, as tendências da ciência, “tudo relacionado ao futuro do homem”. E, por fim, o *Globo Repórter Documento*, que “abordava sempre um assunto brasileiro como folclore, minério, ecologia, música e esporte com linguagem específica de documentário”. Sobre a escolha dos segmentos, a repórter Iracema Soares publicou uma entrevista de Luiz Lobo, então diretor de criação:

Nosso interesse é levar ao ar um programa jornalístico que interesse e transmita informações ao grande público; um tipo de informação que, aos poucos, somando-se forme o que se chama hoje de cultura de massa. Para nós, a repercussão do programa era mais importante em termos de qualidade que de quantidade (Ibope) (A NOTÍCIA FAZ, 12/10/1973, p. 28-29).

A direção manteve a exibição de alguns programas do *Globo-Shell Especial* em um segmento especial: o *Globo Repórter Documento – Globo-Shell Especial*, que saiu do ar no dia 27 março de 1974, dando espaço ao segmento *Globo Repórter Documento*, que já vimos anteriormente. O Boletim de Programação (BOLETIM, nº 63, 27/03/1974)⁴⁶ da emissora anunciou o fim do segmento. No texto, fica claro que havia uma mudança na linha editorial do programa.

⁴⁶ Uma retrospectiva dos melhores programas foi exibida. Foram: *A estrada da integração*, de Hélio Polito; *Arte popular*, de Paulo Gil Soares; *Aldeia global*, de Domingos Oliveira; *Onde mora o brasileiro*, de Fernando Amaral; *Arquitetura: transformação do espaço*, de Walter Lima Júnior; *O som do povo*, de Gustavo Dahl; *Um salto para o futuro*, de Antônio Calmon; *Sob o signo de Aquarius*, de Therezinha Muniz e *Do sertão ao beco da Lapa*, de Maurice Capovilla e Rudá de Andrade.

A série *Globo Shell* cumpriu a sua missão, um trabalho pioneiro na história do telejornalismo brasileiro, e que apresentou documentários exclusivos para a televisão, reunindo uma talentosa equipe de jornalistas, diretores e produtores (BOLETIM, nº 63, 27/03/1974).

Com exceção do *Globo Repórter Documento*, os outros programas se caracterizavam pela segmentação de até quatro temas. Esses tinham temáticas diversas e desconectadas, uma clara preocupação com o dinamismo do programa e não com uma unidade temática. A necessidade dos segmentos era para tornar o programa mais atual.

Para se fazer um documentário da série *Globo-Shell Especial* de no máximo 52 minutos de duração, gravado com equipamento de cinema, em filme colorido, era preciso muito tempo e investimento. Só foi a partir de 1974 que a Central de Jornalismo adquiriu duas moviolas que, juntas com os laboratórios para a revelação de filmes coloridos e em preto e branco, ofereceram melhores condições de trabalho (BOLETIM, nº 56, 5/02/1974, p. 10).

Soares destacou ainda na reportagem que o *Globo Repórter* estava preocupado com a “linguagem jornalística”. Tal afirmação se deve ao fato de que a direção do programa já sabia da repercussão dos documentários nas escolas e universidades e que para esse público, talvez ainda sem contato prévio com o tema, o programa deveria ser didático. Um inconveniente, pois era também reexibido no sábado, às 13h30, para o público da classe C e principalmente aos estudantes (A NOTÍCIA, 12/10/1973, p. 28 e 29; BOLETIM, nº 28, 24/07/1973). Uma forma de facilitar o entendimento da população foi apostar num só narrador. Por exigência da emissora, quase todos os programas tinham a narração em voz *over* de Sérgio Chapelin, uma das vozes oficiais do *Jornal Nacional*. Mas não era apenas com a linguagem simples e acessível que Soares estava preocupado. No Boletim de Programação nº70 (15/05/1974), o diretor geral do programa afirmou que essa “experiência era um começo de modificação nos programas apresentados pela TV”:

Um começo de programa de análise de fatos acontecidos ou que serão notícia; um começo de experiência de utilização de linguagem de cinema e jornalismo na realização da reportagem; e a utilização de um canal de televisão: a Rede Globo, com o seu prestígio e sua decisão de mudar os caminhos da TV brasileira. Estamos acostumando o público com um tipo de especial que deverá informá-lo e lentamente modifica-lo como telespectador. Se atingirmos o ponto de modificá-lo, necessariamente estaremos modificando a nós mesmos como informadores. A sua

audiência vem crescendo gratificadamente, mas ainda não sabemos qual a qualidade dessa quantidade. Logo, temos que fazê-lo com imagens e textos que permitem o acesso de pessoas ainda não informadas e que completem a daqueles que já a possuem anteriormente. É um trabalho difícil, mas sedutor. Temos uma responsabilidade profissional, uma tarefa a cumprir, acostumando as pessoas à mágica da televisão nova. É também fazer um programa jornalístico que dia-a-dia se transforma em prestação de serviço (BOLETIM, nº 70, 15/05/1974, p. 9) [grifo meu].

Em 1974, a preocupação de Soares era “como” informar para “modificar o telespectador”. Vale lembrar que a discussão em anos anteriores era sobre a arte como elemento de transformação do povo. Igor Sacramento (2008) vai ponderar que essa era uma visão romântica dos artistas simpáticos aos movimentos de esquerda. Levo em consideração que o Boletim de Programação da Rede Globo não era o veículo adequado para se difundir as ideias “revolucionárias”, mas não posso deixar de notar que a modificação estética da televisão, visionada por Soares, se baseava numa busca por uma linguagem brasileira na televisão, já tão influenciada pela linguagem televisiva norte-americana. A mesma busca feita anos antes pelos cineastas do Cinema Novo para encontrar um “cinema verdadeiramente brasileiro”, agora vai para as telas da televisão.

Por mais que o programa estivesse sendo construído e formatado de acordo com as preocupações da emissora, ainda havia certa “liberdade” na produção. Luiz Carlos Maciel, então editor e redator do programa, contou à filha de Paulo Gil Soares que o *Globo Repórter* era de “autores”: primeiro os diretores conversavam com envolvidos e depois começavam a gravar, e explicou:

O tempo do programa era outro. A linguagem do programa era outra. A proposta do programa era outra. Às vezes éramos criticados: este programa se chama *Globo Repórter*, mas nem aparece o repórter! Mas tinha o diretor do programa, que não aparecia, mas era um autor deste programa; no sentido de que o cineasta é o autor de um filme. Então eles tinham vivenciado o assunto de uma forma que o repórter não vivência (*apud* MUNIZ, 2001).

Esse depoimento contradiz uma prática da direção, que, para atender a exibição semanal, reduzia a autoria em alguns outros programas. Soares revelou que muitas vezes:

O editor informava ao repórter o que queria e orientava a captação das imagens, das entrevistas, analisava o material recolhido, organizava a edição, escrevia o texto e fazia o corte final. Essa era regra. Mas algumas vezes, nas premências, um texto era escrito e gravado no tempo do

programa e a equipe corria atrás de imagens produzidas ou de arquivo e o programa ia sendo recheado (*apud* MUNIZ, 2001).

Ou seja, a direção do programa iniciou uma fase de controle da produção e enfraquecimento dos trabalhos autorais, mas não os deixou de lado. A necessidade de abastecer o programa com temas inéditos muitas vezes reduziu a criatividade e formatou a rotina de produção, pois aumentava a responsabilidade da equipe, que tinha a obrigação de entregar um documentário por semana. Essa preocupação em abastecer o programa pode ser entendida diante dos dados da audiência da época. Homero Icaza Sanches, diretor do departamento de pesquisa da emissora, conta que o *Globo Repórter* estreou com audiência entre 10% e 12% e seis meses depois subiu para 18%. Aos sábados, a reprise atingia 24% a 26% no Ibope (SANCHES, 1988, p.51).

Para esse grupo sediado no Rio de Janeiro foi criada a Divisão de Reportagens Especiais, que assumiu o compromisso do *Globo Repórter* e das reportagens especiais do programa *Fantástico*. Dessa forma, o diretor de jornalismo Armando Nogueira incluiu o programa nas produções jornalísticas da Central Globo de Jornalismo e começou a controlar, mesmo que de longe, as produções. Quando os jornais e revistas começaram a pautar suas páginas com as repercussões do programa e a empresa petrolífera Shell deixou de patrocinar a série, houve um interesse da emissora em manter o programa no ar e, juntamente com isso, mudar a linha editorial. A temática passou a abordar assuntos factuais. Documentários internacionais foram comprados e os documentários nacionais ficaram cada vez mais escassos. Paulo Gil Soares desabafou em depoimento a sua filha:

Com os olhos da distância e, apaziguado ao olhar o tempo, havia uma área da empresa que não gostava desse sucesso. Era a área do jornalismo da própria Globo. Eles não gostavam do anonimato do jornalismo diário, olhavam o GR, sei lá, com ressentimentos, não ajudavam e casos extremos, em alguns momentos, até sabotavam. Sabotavam não emprestando equipamentos, não abrindo espaços para a gravação em VT (o programa embora feito em filme ia ao ar em videoteipe), não abriam espaços na sonorização, davam os horários mais complicados de finalização como editar em VT de meia noite às 8 horas da manhã e sonorizar de oito da manhã ao meio dia ... ou sonorização a partir das oito da noite no dia do programa ir ao ar 21 horas! Várias vezes chegamos a entrar no ar com o primeiro bloco enquanto sonorizávamos o segundo. Mas conseguíamos, com raiva, mas conseguíamos (*apud* MUNIZ, 2001).

Na primeira fase do programa, de 1º de abril de 1973 até novembro de 1974, trabalharam no *Globo Repórter* o núcleo do Rio de Janeiro e a Blimp Film. É importante entender essa produção dos dois núcleos, pois é o primeiro passo da equipe em abastecer uma grade de programação, montar uma estratégia editorial e impressionar o telespectador com uma nova linguagem televisiva. Retirando as reprises e os programas *Globo-Shell Especial – Globo Repórter Documento* que ainda estavam sendo exibidos, o núcleo do Rio de Janeiro, no mesmo período (abril de 1973 até novembro de 1974), exibiu 53 documentários inéditos com temas nacionais e internacionais. Desses, 44 documentários exibidos foram produzidos pela equipe carioca. Esses trabalhos eram documentários captados no Brasil ou documentários feitos com material de arquivo de filmes, de outros documentários, trechos de imagens de reportagens feitas pela emissora. Outros cinco programas foram documentários comprados no exterior e os quatro restantes foram feitos pela Blimp Film. A produtora de São Paulo exibiu, sob o segmento *Globo Repórter Documento* o *Barroco mineiro*, dirigido por Getúlio Oliveira; *Bahia de todos os santos*, dirigido por Maurice Capovilla; *Rio Negro*, dirigido por Guga de Oliveira e *Os pampas segundo Érico Veríssimo*, de Maurice Capovilla. Documentários em que os diretores apostaram em uma voz *over* de um ator ou atriz narrando um texto informativo ou declamando poemas, em entrevistas que dão força ao documentário. Mas o ponto forte desses trabalhos é a imagem, uma marca da produção da Blimp Film. O uso de lentes grande angular e os planos longos e sem imperfeições revelam o cuidado que a equipe de São Paulo destinava às imagens.

Como cada programa tinha mais de um tema, aprofundo o recorte e observo que foram produzidos 35 temas nacionais. Entre eles estão *O Caminho do tetra*, *Enchentes*, *O barroco mineiro*, *A morte nas estradas*, *Poluição do ar* entre outros. Outros 58 assuntos tiveram temática estrangeira. Foram produzidos com material de arquivo de agências internacionais, filmes ou até mesmo de documentários comprados e adaptados ao gosto brasileiro, alterando palavras e fazendo entrevistas com personalidades nacionais. São eles: *A viagem incrível*, *A vida e obra de Picasso*, *Alberto Santos Dumont*, *O caso Watergate*, *Carlitos o eterno vagabundo* entre outros. Esses filmes seguiam o formato do

documentário clássico em que uma voz *over*, neste caso de Sérgio Chapelin conduzia cronologicamente o documentário.

Outro termômetro da mudança do perfil da produção dos documentários no Rio de Janeiro, que antes faziam trabalhos autorais, é que nas fichas técnicas de cada filme o crédito de diretor deu espaço para o do editor de texto ou o do tradutor. Eram eles que adaptavam o texto do documentário comprado. Isso significa que o núcleo carioca tinha a responsabilidade de colocar o programa no ar e deveria ter documentários de sobra caso algum fosse censurado ou não ficasse pronto a tempo, o que revela a urgência de se montar uma nova equipe que pudesse ajudar na produção de documentários nacionais.

Poucos são os momentos em que vi as produções nacionais do núcleo carioca. O cineasta Walter Lima Júnior foi um dos que mais realizou produções nacionais neste período. *Os cavaleiros correndo*, *O homem violento*, *Poluição do ar e sonora*, *A ponte invisível*, *Enchentes*, entre outros foram alguns dos documentários gravados nesse período pelo diretor. Em *A Poluição sonora*, Walter Lima Júnior faz um programa perturbador, pois o diretor lançou mão dos sons da cidade como um elemento dramático dentro do filme chegando ao ponto de deixar o espectador perturbado e reflexivo.

Em julho de 1974, o programa ampliou a realização dos documentários e especiais fora do eixo Rio-São Paulo e diversificou a programação do *Globo Repórter*, começando por Recife, Pernambuco (FORA, 17/07/1974, p.105). A equipe contratou o cineasta Fernando Monteiro, para realizar um documentário a ser exibido em agosto do mesmo ano, mas não sabe se o documentário deu certo, pois esse trabalho não aparece nos boletins de programação, nem nos jornais e revistas da época.

Em setembro de 1974, o *Globo Repórter* apresentou uma nova estrutura. *História*, *Ciência e Aventura* foram os novos segmentos que passaram a fazer parte do programa. Assim, o *Globo Repórter* deixou de manter um esquema rígido de temáticas semanais e ampliou com os segmentos anteriores de *Atualidade*, *Futuro*, *Pesquisa*, *Documento* e *Artes*, mantendo apenas na primeira semana do mês o *Globo Repórter Atualidade*. Também houve mudança no dia e principalmente no horário de exibição. O programa ia ao ar toda quarta-feira, às 23 horas. Após setembro de 1974, passou a ser exibido às segundas-feiras, só que agora às 21 horas. E não foi só isso: o *Globo Repórter* passou a ocupar o horário nobre das

segundas-feiras, sendo exibido entre a novela *Fogo sobre terra*, de Janete Clair, e *O Rebu*, de Bráulio Pedroso (BOLETIM, nº 91, 7/10/74. p. 6). De acordo com o Boletim de Programação (16/09/1974, nº 88), Paulo Gil Soares afirmou que o horário das 23 horas atingia um público específico. Agora, às 21 horas, ele atingiria “uma platéia habituada aos programas humorísticos. Qual será a sua reação?” Esse público desconhecido deveria ser cativado, segundo a emissora, com uma linguagem que misturava “show e informação”. Tanto que a estreia em novo horário foi com o segmento *Pesquisa*, com o documentário *Hollywood, fábrica dos sonhos*, considerado um tema amplo. O *Globo Repórter Ciência* estreou com o documentário: *Infância: os anos encantados*, no dia 23 de setembro de 1974. Já o *Globo Repórter Arte* estreou com *Os impressionistas*, em 24 de julho de 1974.

Ainda no Boletim de Programação da emissora, o *Globo Repórter* aparece como um programa totalmente idealizado no Brasil e que introduziu “a forma de documentários jornalísticos interpretativos” na televisão, pois, mesmo quando usava documentários estrangeiros, quase sempre eram complementados por textos produzidos pela equipe; assim, o programa reeditava quase todos os documentários importados, adaptando a linguagem (BOLETIM, nº 99, 02/12/1974, p. 1-4). De acordo com o Boletim de Programação da emissora, a revista americana *TV Guide* classificou que, entre os países do ocidente, a Rede Globo era a que apresentava o maior índice de programação nacional no horário das 18 horas às 23 horas. O *Globo Repórter* figurava como “um programa totalmente idealizado no Brasil e que introduziu a forma de documentários jornalísticos interpretativos permanentes na TV”. Com relação aos filmes enlatados comenta: “mesmo quando usa filmes estrangeiros, quase sempre complementados por textos e pesquisas produzidos por sua equipe, o programa reedita todo o material importado, adaptando-o a nossa linguagem”.

A produção de programação nacional na época não ficou restrita ao *Globo Repórter*. A Rede Globo começou a investir na produção de novos programas. Desde 1970, a emissora expandiu na grade de programação os programas jornalísticos. Criou o *Fantástico* (1973), o *Globozinho* (1972), o *Jornal Hoje* (1971), o *Jornal Internacional* (1972) e o *Globo Repórter* (1973). Artur da Távola anunciou que “a década de 1970, em termos de programação, ficará conhecida como a da expansão do telejornalismo”. (TÁVOLA, 02/12/1974, p.9) No ano de 1974, a emissora criou os *bureaux*, ou seja, escritórios em três

países, com correspondentes. Foram criados os escritórios de Nova York, Tóquio e Genebra. A chegada dos correspondentes ampliou a cobertura para os telejornais e de certa forma a cobertura do *Globo Repórter*, que podia contar com os correspondentes para o envio de entrevistas internacionais. Também foram adquiridos os direitos de exibição de documentários internacionais, como os da norte-americana ABC, da inglesa BBC e da italiana RAI, a contratação da exibição da cobertura da ABC, da CBS News e da NBC e também do recebimento das imagens da televisão espanhola por meio de uma associação européia (BOLETIM, nº 56, 05/02/1974).

É nesse cenário que um ano e sete meses depois de inaugurado o *Globo Repórter* semanal, surge o terceiro núcleo, criado em São Paulo. Em novembro de 1974, inicia-se a segunda fase do programa. A direção de jornalismo convidou João Batista de Andrade⁴⁷, cineasta mineiro, para o cargo de editor de Reportagens Especiais em São Paulo, responsável por produzir programas não só para o *Globo Repórter* como para o *Fantástico*. O convite partiu por causa da sua participação em televisão no telejornal *Hora da Notícia*, da TV Cultura. Em 1972, João Batista foi convidado por Fernando Pacheco Jordão e Vladimir Herzog para realizar pequenos documentários diários.⁴⁸ Assim, estava formada a espinha dorsal do *Globo Repórter*: um núcleo no Rio de Janeiro, outro em São Paulo e a produtora Blimp Film. A inclusão deste terceiro núcleo de produção é um sinal de que a emissora queria experimentar uma descentralização da produção por parte do Rio de Janeiro e atender aos interesses do departamento comercial de São Paulo, que era responsável por 70% do faturamento da emissora. É com a chegada deste terceiro núcleo que inicia a segunda fase do programa, que foi de novembro de 1974 a maio de 1978, com a saída da Blimp Film. Cito esses importantes aspectos do programa em outro subitem.

No Boletim de Programação do dia 4 de novembro de 1974, fica clara a mudança de linha editorial após a inclusão no núcleo de São Paulo no programa *Globo Repórter*:

[...] Enquanto a primeira série procurava um registro da memória nacional, utilizando um processo cinematográfico de documentários, o

⁴⁷ O cineasta fazia reportagens especiais para diversos programas como *Fantástico*, *Globo Repórter* e o *Globo Esporte*. João Batista de Andrade construiu sua carreira em São Paulo. Seu primeiro filme foi *Liberdade de Imprensa*, em 1966.

⁴⁸ Para saber mais sobre João Batista de Andrade, ver Renata Alves Paiva Fortes (2007).

seguimento da série Globo Repórter procurava trabalhar diretamente ligado à notícia, com um enfoque jornalístico, uma necessidade de sua programação.

O texto acima trata de um embate presente em todos os nove anos de existência do *Globo Repórter*, até a sua suspensão em 1983: a tensão entre o cinema e a televisão, entre fazer documentário ou reportagem especial. A reportagem de capa do Boletim de Programação, sob o título “Um caminho de Conquistas”, analisa o programa e seus segmentos (*Atualidade, Pesquisa, Documento, Futuro*), mas mostra um descompasso na valorização do formato documentário:

Fugindo às regras normais do telejornalismo, acostumado a anunciar apenas as manchetes das notícias, Globo Repórter Atualidade passou a analisar detidamente fatos que se sustentaram como notícia no decorrer do mês, criando uma forma própria para o programa, sem adotar o esquema das reportagens especiais. Desde Nossa Escola de Samba, primeiro filme produzido por sua equipe, até os documentários atuais, o programa enfrentou problemas naturais de uma experiência, mas, aos poucos, não conseguiu consolidar sua audiência como, o que é mais importante, ligar os aparelhos de televisão que normalmente permaneciam mudos no seu horário. [grifo meu]

Mais à frente, o texto reafirma o que disse anteriormente com relação à redução dos documentários autorais e a valorização da equipe: “*Globo Repórter Atualidade* é fruto do trabalho de uma equipe que, durante todo o mês, está voltada para a sua realização.” Sobre o método de produção e a precariedade de fazer programas inéditos a cada semana, conta:

Os responsáveis pelo programa fazem uma seleção dos fatos que permanecem como manchetes durante o mês e estudam a possibilidade de realização destes filmes. [...] No momento apenas as imagens não são totalmente produzidas pela equipe do programa, sua estrutura de pouco mais de um ano ainda está em fase de expansão.

Em resposta aos filmes estrangeiros, o texto esclarece:

Apesar de pretender substituir os filmes importados por documentários produzidos no Brasil, o Globo Repórter não abandonará aquelas produções, procurando sempre adquirir programas que por sua alta qualidade poderão figurar excepcionalmente em sua programação. Neste caso, como atualmente, será preparada uma versão nacional do filme, adaptando-o as características do programa. Mesmo os melhores filmes importados são reeditados pela equipe de Globo Repórter, com acréscimo e retirada de imagens e informações quando necessário, criando uma nova versão.

Se, de um lado, há a ampliação de núcleos, de outro, há um afastamento das lições do *Globo-Shell Especial*. O programa primava pela temática nacional dando destaque à realidade brasileira e fez o “nacional-popular”⁴⁹ se popularizar na televisão. Auxiliados pela tecnologia que permitiu a sincronia do som e a imagem, as cenas brasileiras ganharam a televisão e coincidiram com um debate nacional que se travava naquele momento: a busca por um contato mais real com os protagonistas. Por meio dos Boletins de Programação e das matérias publicadas em periódicos pude constatar que estes avanços técnicos vão continuar, mas os temas sociais vão sofrer um recrudescimento. A divisão de temas em um só *Globo Repórter* e a compra de documentários estrangeiros ou “enlatados” reduziu os trabalhos nacionais. Abaixo observo esse recrudescimento, diante de uma tabela que mostra a quantidade de temáticas nacionais e estrangeiras:

Quadro 2 – Globo Repórter / produções nacionais e estrangeiras

	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983
Temas nacionais	17	20	31	36	25	31	29	18	23	9	2
Temas estrangeiros	22	39	42	46	20	12	12	10	4	1	1

Fonte: Boletins de Programação da emissora (04/1971 – 09/1983); *O Globo, Jornal do Brasil, Folha de São Paulo, O Estado de São Paulo* (04/1971- 09/1983)

Observando os dados acima, acredito que nos primeiros anos do programa a temática internacional era valorizada em detrimento dos temas nacionais. Um traço de que a direção do programa abasteceu a grade de programação com temas estrangeiros, documentários comprados e exibidos integralmente ou adaptados. Essa proporção de mais temas estrangeiros que nacionais reverte se em 1977, pressionada ou não pela imprensa que pedia mais temas nacionais ou até mesmo pelo enfraquecimento da censura feita pelos militares. Essa é a segunda fase do programa (nov. 1974 a maio de 1978), caracterizada pela produção de três núcleos de produção (São Paulo, Rio de Janeiro e Blimp Film). Ou seja, com esses três núcleos foi possível produzir material nacional, mas muitos desses programas foram feitos com base no que foi notícia na semana ou em imagens de arquivo de personalidades e pesquisas científicas.

⁴⁹ A questão do nacional popular esteve presente no cinema brasileiro durante as décadas de 1950 a 1960. Sobre essa questão, ver Bernardet e Galvão (1983)

Outro aspecto a ser destacado é que nos Boletins de Programação dos anos de 1974, 1975 e 1976, nota-se que o padrão Globo de Qualidade vai, aos poucos, tomando conta do programa. Nos boletins dos anos de 1975 e 1976, são poucos os textos que mencionam a ficha técnica do programa – uma forma clara de mostrar que a emissora não era feita por autores e sim pela Central Globo de Jornalismo. Nas poucas vezes em que se publica uma sinopse e o nome do autor é mencionado, o documentário é feito por cineastas contratados pela emissora ou pela Blimp Film. As obras dos cineastas e da Blimp Film parecem agregar valor a emissora, por isso o destaque nos Boletins de Programação. No quadro abaixo é possível notar a valorização dos cineastas, de acordo com os Boletins de Programação da emissora:

Quadro 3 – Globo Repórter / produções de cineastas e de jornalistas

	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983
cineastas	14	10	9	12	10	8	3	6	5	-	2
jornalistas	16	11	2	6	6	23	30	13	11	4	1

Fonte: Boletins de Programação da emissora (04/1973 – 09/1983)

Os dados acima revelam que até o ano de 1977 o trabalho dos cineastas foi valorizado pelos Boletins de Programação da emissora, sendo sempre mencionado o nome do cineasta e sua trajetória profissional. O que os jornalistas produziam era pouco divulgado pela emissora. A partir de 1978, os jornalistas são valorizados. Em fevereiro de 1978 aparece nas fichas técnicas a palavra reportagem nos documentários. A confusão nos termos técnicos pode ser detectada no programa *São Paulo, uma tribo de 11 milhões*, exibido em 7/08/1978. Nesse programa, o cineasta João Batista de Andrade é creditado como reportagem junto com outros jornalistas paulistas. No mesmo ano, integram a equipe carioca os jornalistas formados na emissora: Vanda Viveiros, Raul Silvestre, Sandra Passarinho, Virgínia Cavalcanti, Mário César Lopes, Rita Luz e Isabel Maria. Aos poucos, o jornalismo vai tomando conta do programa. Em 27 de novembro de 1979, o programa exibe *A nação dos romeiros*, documentário que contou com a colaboração de repórteres da emissora nas TVs Verdes Mares, de Fortaleza, e Gaúcha, em Santa Catarina.

É essa atitude da emissora que vai marcar a terceira fase do programa (maio de 1978 a março de 1980). A fase é por mim caracterizada pela mudança na linha editorial e a chegada de jornalistas ao núcleo, mesmo mantendo a narrativa documentária. Essa fase vai

terminar quando o programa suspende os segmentos dos documentários, passa a chamar *Globo Repórter*, e contrata produtoras independentes para fazer alguns programas especiais.

Um dos motivos dessa invasão de jornalistas num programa eminentemente de cineastas e jornalistas vindos do jornalismo impresso foi a guerra pela audiência. Esse foi um dos motivos de instabilidade no *Globo Repórter* e mudança na linha editorial. Dados do Departamento de Análise e Pesquisa da Rede Globo apontaram que, em 1975, o documentário com maior visibilidade foi o *Globo Repórter Pesquisa – a crucificação de Jesus Cristo*, com 61,5%, um programa estrangeiro com texto adaptado por Luiz Lobo. Algo precisava ser feito, já que os documentários nacionais não apareciam entre os líderes de audiência (BOLETIM, nº168, 30/03/1976, p. 11).

Para Paulo Gil Soares, o programa “funcionou até 1983”, pois era difícil contemplar a direção da emissora: “enquanto a direção do jornalismo pedia comedimento, o Boni pedia impactos, soco no estômago. Era difícil agradar aos dois senhores. Mas a gente ia levando” (apud MUNIZ, 2001). Mesmo o programa estando entre os mais vistos, a cobrança era grande para descobrirem novos formatos e se renderem a um estilo mais jornalístico.

A partir daí [1980], o Boni ameaçava tirar o programa do ar. Era estranho, mas ameaçava. Começou a ser exigente nos títulos, no tema, na aproximação, na qualidade, no diabo. Algumas vezes programou outra coisa no lugar e ameaçava tirá-lo de vez. Não dava para entender nada. Tentei conversar, mas havia algo a mais que eu não sabia. Boni começou a alegar que eu só sabia fazer documentários, ele queria um novo formato e simplesmente dizia “mais jornalístico” (apud MUNIZ, 2001).

Para Luiz Lobo (2008), em entrevista à autora, o automatismo foi um dos motivos do enfraquecimento do programa:

Depois de certo tempo fica automatizado. [...] corta isso, corta aquilo e você aprende qual é a regra do jogo. [...] O erro principal foi o excesso de confiança na imagem de cobertura (sobre os documentários comprados) era falso. Mas o acerto principal foi a coragem de enfrentar determinadas situações anti-jornalísticas de forma jornalísticas. Então, nós, de certa forma, fizemos a desconstrução do documentário e eu acho que isso funcionou bem.

Outro ponto de conflito eram os temas. Pelos Boletins de Programação, nota-se que o núcleo de São Paulo vai apostar em temas questionadores da condição brasileira. Nada de

glamour, sertão idealizado ou da arte primitiva descoberta no interior de um estado qualquer. *Wilsinho Galiléia; A vida dos seringueiros; Sal, azeite e veneno; S.O.S. do mar, Uma tribo de 11 milhões, O grito dos rios, Os sobreviventes, Retrato de classe* foram alguns dos temas que provocaram o governo militar e a direção da emissora, porque tocavam em questões delicadas para o setor comercial da TV Globo ou desafiavam a política de segurança nacional. O resultado de tamanha polêmica é que em junho de 1980, o editor de São Paulo, Georges Bourdoukan, foi demitido, o núcleo de São Paulo foi fechado e o do Rio de Janeiro passou a coordenar novamente o *Globo Repórter*.

A demissão dos integrantes do núcleo de São Paulo foi para as páginas dos jornais. *A Folha de S. Paulo* (O RIO PASSA, 14/06/1980) declarou na época que a “demissão da equipe de São Paulo acabou com uma das mais elogiadas produções da emissora, colocando um ponto final nas tentativas – quase sempre bem sucedidas – da equipe paulista em realizar documentários polêmicos sobre a realidade brasileira”. A demissão teria sido feita por telefone pelo diretor do programa, Paulo Gil Soares, “sem maiores explicações, a não ser a justificativa pessoal de Gil – decisão da alta cúpula da emissora”. A reportagem relata ainda que Bourdoukan deixou inacabado um documentário sobre o Hospital das Clínicas, tão polêmico como os outros trabalhos feitos por ele, como: *Sal, azeite e veneno, O grito dos rios e Cubatão*.

Helena da Silveira, na *Folha de S. Paulo*, publicou um artigo três dias após a demissão do núcleo indignada com o fim. No artigo, diz que ficou “perplexa” com tal atitude da empresa e enumera:

Da denúncia da morte de nossos rios à análise de nosso sistema carcerário, do enfoque dos problemas da poluição impedindo que uma indústria fosse instalada junto ao Paranapanema, até a triste saga do menor abandonado agente do Globo Repórter São Paulo pode dizer que teve uma belíssima missão cumprida. [...] Agora, com a notícia chegam-nos as explicações. As reportagens que cobrem os problemas brasileiros vão diminuir e vão aumentar aquelas de enlatados a mais das vezes cheirando a “Seleções” de “Reader Digest”. Isto é muito triste. O Brasil [...] é um constante desafio para a televisão, cuja uma das missões seria a de mostrá-lo aos brasileiros [...] (TELEJORNALISMO, 17/06/1980).

O que mais afetava a equipe que dirigia o programa era sem dúvida a audiência. Em reportagem publicada por *O Globo*, em 30 de abril de 1980, Armando Nogueira foi

entrevistado para falar sobre o jornalismo em meio a uma série de reportagens que falava sobre os 15 anos da emissora. O diretor de jornalismo avaliou as dificuldades enfrentadas no telejornalismo e a guerra pela audiência. O *Globo Repórter* foi citado, pois estava perdendo pontos para a *Buzina do Chacrinha*, na TV Bandeirantes, e a solução para esse problema talvez estivesse no equilíbrio entre as reportagens e os documentários.

Temos a preocupação de aperfeiçoar e balançar esse equilíbrio. A reportagem na TV tende a crescer, a meu ver, cada vez mais. Sobretudo quando o telejornalismo tiver a seu alcance equipamentos ainda muito mais sofisticados do que existem. Ou seja, equipamentos portáteis, que permitam a reportagem investigativa, uma das mais fascinantes. Por enquanto, os equipamentos são muito ostensivos, o que não permitem ainda o trabalho de realizar plenamente a documentação de denúncia. Por enquanto o repórter de TV ainda é um agente secreto com crachá no peito (O RIO PASSA, 30/04/21980, p. 35).

Em março de 1980, início da quarta fase do programa, o *Globo Repórter* perdeu os segmentos. No final do mesmo ano, a direção carioca contratou o trabalho de uma produtora independente, a Produções Manduri 35, do jornalista Goulart de Andrade, que já tinha realizado documentários para a Blimp Film e para o núcleo de São Paulo, para produzir alguns documentários. No ano seguinte, há a entrada de outras duas produtoras: a Produções Silvio Back, de Silvio Back, e a StopFilm, do cineasta Jorge Bodansky. Para fugir da queda de audiência, em março de 1981, a direção da emissora mudou a exibição do programa para quinta-feira, no mesmo horário, às 21 horas. E, principalmente, mudou a operacionalização do trabalho. De acordo com o Boletim de Programação nº 425, agora seriam “cinco canais” diferentes de produção que iriam colaborar. A primeira seria o aproveitamento dos roteiros prontos de repórteres “free lancers”; a segunda, a contratação de realizadores fora do quadro da emissora para a produção de documentários, como foi o caso da produtora Manduri 35 e a produtora de Silvio Back,⁵⁰ a quarta fonte foi a produção própria da equipe do programa; e a última foi a contratação de jornalistas fora do quadro do programa. Essa novidade abriu uma oportunidade aos jornalistas da casa que queriam realizar reportagens especiais.

⁵⁰ Esta última fez um documentário para a televisão chamado *A revolução de 30*, que, depois de ser exibido na televisão, entrou em circuito comercial de cinema.

Para inaugurar essa nova fase, o programa de estreia foi *Por um lugar ao sol*, exibido dia 5 de março de 1981, que tratava do déficit educacional no país. No Boletim de Programação da emissora não havia mais a menção da palavra documentário, o *Globo Repórter* passou a ser chamado de “programa”. A estreia contou com uma equipe fixa dos jornalistas Raul Silvestre, Vanda Viveiros e Mário César Lopes, além de câmeras, operadores de áudio e editores. Somente o cineasta João Batista de Andrade, que já tinha se desligado da emissora, foi contratado temporariamente para a realização desse trabalho. A partir deste momento, a linha editorial passou a ser a “colaboração externa de vários profissionais” na busca por “tratamentos novos” sobre a realidade brasileira (BOLETIM, nº 425-426, 5/03/1981).

No mesmo ano, foram feitos mais três trabalhos com cineastas. O primeiro foi em 9 de julho de 1981, com a exibição de *Transporte urbano: desespero do povo*, com a direção de Geraldo Sarno e texto de Eduardo Coutinho (TRANSPORTE, 9/07/1981, p. 48). Já o cineasta Jorge Bodansky fez para a televisão *Amazônia – o último eldorado*, exibido em três episódios nos dias 30 de julho de 1981, 6 e 9 de agosto de 1981. (GLOBO REPÓRTER, 30/06/1973, p. 44) Silvio Back fez o último trabalho produzido por um cineasta, *Jânio Quadros, 20 anos depois*, exibido no dia 20 de agosto de 1981.

Em 1982, a produção do *Globo Repórter* foi suspensa por três meses. No lugar foi exibida uma série americana chamada *Os gatões*. Em março do mesmo ano o programa voltou a ser exibido, ainda sob a batuta de Paulo Gil Soares, mas os jornalistas da emissora são maioria nas fichas técnicas. Entre os nomes citados nas fichas técnicas estão: Rodolfo Gamberini, Galvão Bueno, Renato Machado e Silvia Sayão (atual editora-chefe do *Globo Repórter*). A presença dos jornalistas no programa e a mudança da linha editorial agora são definitivas (BOLETIM, nº 469, 7/01/1982; O GLOBO, 11/03/1982, p.42).

Sem explicação nos Boletins de Programação da emissora e na imprensa, o *Globo Repórter* começou a ser exibido esporadicamente. O programa teve a sua primeira suspensão em 20 maio de 1982, sem o afastamento da direção, com o documentário multitemático que abordava sobre a vida de Ivo Pitanguy, a fraude da mandioca e a poluição dos rios. Depois de nove meses fora do ar, voltou com o nome *Globo Repórter Especial*, com um programa chamado *A seca*, realizado pelos repórteres Paulo César

Araújo (CE), Antonio Carlos Ferreira (RN/Paraíba), Carlos Tramontina e Francisco José (PE), José Raimundo e Rose Vitale (BA), Francisco Pinheiro (MG). Dois meses depois, o *Globo Repórter* voltou temporariamente para a grade de programação com *Cem anos de Getúlio Vargas*; no mês seguinte, em 22 de maio de 1983, foi exibido *Alô... Alô Brasil*, com texto de Eduardo Coutinho e edição de Jotair Assad. Esse foi o último trabalho exibido sob a direção de Paulo Gil Soares, e quase toda a equipe foi transferida para outros departamentos da emissora (BOLETIM, nº 541, 22/05/1983).

Em 22 de setembro de 1983, às 21h, o *Globo Repórter* voltou em novo formato. No Boletim de Programação nº 558, a emissora deixou de lado definitivamente as palavras documentário e programa para utilizar a palavra reportagem. Saíram de cena as palavras “cineasta” e “jornalista” e entrou “repórter”.

O Globo Repórter agora é um programa muito mais de campo do que de estúdio. Como “anchorman”, Eliakim Araújo introduz as matérias que são conduzidas pelos repórteres Bob Feith, Carlos Nascimento, Tonico Ferreira, Francisco José, Ricardo Pereira, Renato Machado, Sérgio Brandão e Ernesto Paglia, entre outros (BOLETIM, nº 558, 17/09/1983).

O diretor do programa desaparece da ficha técnica e surge o editor-chefe Roberto Feith. Um repórter que veio do escritório de Londres, na Inglaterra, assume o cargo. Agora o *Globo Repórter* era dos repórteres. Saem as câmeras que descobrem e vasculham - oriundas do Cinema Novo - e entram em cena os repórteres, intermediários dos acontecimentos.

Em reportagem publicada no dia 18 de setembro de 1983, *O Globo* apresenta a proposta da Rede Globo de nacionalizar totalmente a programação. Entre os destaques está o *Globo Repórter* que muda a linha editorial:

A volta do Globo Repórter, depois de quase um ano fora do ar, além de abrir mais espaço para o jornalismo, vai permitir um novo tipo de trabalho para o repórter, que passa a vivenciar os assuntos abordados, num trabalho de campo. Para o programa de estréia, quinta-feira, dia 22, às 21h20m, foram selecionadas três reportagens, mas nem sempre o formato será mantido. Dependendo da importância e a atualidade, determinando assunto poderá servir de tema único para o Globo Repórter (NO JORNALISMO, 18/09/1983. p 6). [grifo meu]

O *Jornal do Brasil* publicou uma reportagem sob o título “Notícia como espetáculo”. Nela, a repórter Miriam Lage disse que a nova fórmula estava dando certo:

“melhorou a qualidade e mantém uma média de 40% de audiência no Rio e 35% em São Paulo.” Afirmou ainda que a “fórmula dura do locutor narrando” o documentário foi aposentada e que a chave do sucesso se devia ao “espetáculo”:

Este casamento de notícia/espetáculo levou a direção do Globo Repórter a uma série de reuniões com Paulo Afonso Grissoli e Walter Avancini. [...] Com Grissoli e Avancini eles aprenderam o grande truque em cada um dos quatro blocos a linguagem cria uma dramaticidade crescente, uma expectativa que só é resolvida nos minutos finais. Para isso, as reportagens do programa passaram a ter roteiro de profissionais competentes (NOTÍCIA COMO, 18/04/1984, p. 16).

Walter Avancini e Paulo Afonso Grisolli eram dois conhecidos diretores da teledramaturgia brasileira. Eles ensinaram a equipe a como pensar em um roteiro para a televisão. Mas Alex Viany e Sérgio Augusto, dois críticos e realizadores de cinema, é que foram contratados para fazer os roteiros aos repórteres. A ideia era fazer um programa informativo e divertido, visando o entretenimento, para um “público variado”. Assim, Feith estava deixando as propostas de Paulo Gil Soares e atendendo a uma nova demanda da emissora. Em resposta a essa demanda ele disse:

Não queremos fazer programas em circuito fechado, agradando apenas a pequenos seguimentos. Foi por essa razão que abandonamos as linhas didáticas e sociológicas, sempre herméticas. Uma de nossas maiores preocupações é não desperdiçar esse espaço aberto para o jornalismo dentro do horário nobre. [...] O programa comporta um pouco de tudo, desde que a gente saiba fazer. Mais um pouco de tempo, de experiência e ajustaremos os controles. [...] Um dos desafios mais complicados é popularizar sem baixar o nível. Nosso calcanhar de Aquiles é a classe D, especialmente em São Paulo, onde a concorrência com a TVS e da TV Record são mais poderosas. Sem abrir mão da informação estamos de olho em todos, de A a D. O mistério é essa dosagem ideal entre a notícia e o acabamento do programa. Temos que encontrar a maneira certa de “dar carona” ao público, do princípio ao fim (A NOTÍCIA, 18/04/1984, p. 16).

Foram muitos os motivos para o final do programa *Globo Repórter* no formato documentário televisivo com a participação de cineastas. Um deles foi a disputa de audiência com os programas popularescos. Essa disputa afetou a linha editorial do programa, pois a audiência da programação não era mais formada pelas classes dominantes, mas sim pelas classes desfavorecidas. O *Globo-Shell Especial* foi criado em 1971, logo em seguida surgiu o *Globo Repórter*, em 1973, para superar os programas popularescos. Mas

no começo da década de 1980, com a queda de audiência e a necessidade de se identificar novamente com o gosto popular, a estratégia do programa foi modificada. É importante lembrar que o país estava respirando novos ares, o da redemocratização. O governo militar já não intervinha na grade de programação e as televisões aproveitaram a oportunidade para rever seus programas.

Nesse novo contexto não havia mais espaço para o cinema na televisão. A contribuição da linguagem cinematográfica tinha sido incorporada pelas telenovelas, séries especiais, documentários e pelo telejornalismo. Com a chegada do videoteipe, o processo de captação e edição ficou mais rápido e agregou velocidade a todo o processo. Não havia mais tempo para a produção de documentários em película e de prazos extensos para a captação e edição. A redação recebia as unidades móveis, em 1974 e 1976, na Rede Globo, e com elas o telespectador podia ver imagens feitas diretamente do local. Para os repórteres cinematográficos, era possível ver através do *view finder* – um retorno de imagem disponível na câmera – a imagem que estava sendo feita naquele momento, reduzindo o tempo de gravação e aperfeiçoando o trabalho. A evolução tecnológica encurtou o tempo entre o fato e sua recepção. Agora, a informação chegava às casas dos telespectadores ao mesmo tempo em que estava acontecendo. E os jornalistas eram as testemunhas desses fatos e davam credibilidade ao programa, já que relatavam as situações vividas. Com o desgaste do modelo documentário televisivo, a renovação surgiu com um formato já antigo dos norte-americanos: *60 Minutes*. O programa da CBS News que transformava o repórter num personagem dentro da notícia, agora fazia sentido, pelo menos do ponto de vista da emissora. Assim, a nova estratégia privilegiou a linguagem do repórter, um antigo sonho do diretor de programação da emissora, Boni.

A seguir, retomo o assunto para aprofundar a análise sobre os três núcleos que fizeram o *Globo Repórter*.

3.1 Os três núcleos

Os três polos de produção existiram juntos desde novembro de 1974 e produziram até maio de 1978, quando a Blimp Film deixa a emissora. Essa é nomeada por nós como sendo a segunda fase do programa e que neste subitem tento demonstrar a sua importância. Com a criação dos núcleos, eles passaram a ser subordinados ao Departamento de Jornalismo da Rede Globo, chefiados pelo então diretor de jornalismo, Armando Nogueira. Um núcleo era a Divisão de Reportagens Especiais do Rio de Janeiro, que reunia a direção do programa; o segundo pólo foi a produtora Blimp Film, e o terceiro, a Divisão de Reportagens Especiais de São Paulo, chefiado a princípio pelo editor de Reportagens Especiais e cineasta, João Batista de Andrade (FORMAGGINI, 2002, p. 92).⁵¹

O primeiro documentário de que se tem notícia da Divisão de Reportagens de São Paulo é *Linha leste oeste do Metrô*, dirigido por João Batista de Andrade, que foi ao ar em 2 de dezembro de 1974. A criação desse núcleo fixo em São Paulo surge para diversificar a produção e atender à demanda de temas de São Paulo, além de valorizar a emissora paulista responsável por 70% da verba comercial da Rede Globo.

Num primeiro momento, o grupo do setor Reportagens Especiais de São Paulo tinha João Batista de Andrade como chefe, Marília Gabriela, uma jovem jornalista, e o produtor Wagner Carvalho. Mas o setor só ganhou status de Departamento quando, em julho do mesmo ano, contratou o jornalista, Fernando Pacheco Jordão. Jordão foi contratado pela Rede Globo para o cargo de editor de criação da Central Globo de Televisão, no *Jornal Nacional*. Meses depois, estava chefiando o Departamento de Reportagens Especiais de São Paulo. Esse jornalista já havia trabalhado na BBC de Londres, na TV Excelsior e, como diretor de jornalismo, na TV Cultura (BOLETIM, nº 73, 05/06/1974).⁵²

Logo depois, Jordão chamou outro importante jornalista para ser o chefe de reportagem, Georges Bourdoukan. O que os três têm em comum? Os dois jornalistas e o cineasta trabalharam juntos em 1972 no *Hora da Notícia*, da TV Cultura, do qual Jordão

⁵¹ Sigo Beth Formaggini (2002) no levantamento dos três núcleos.

⁵² Antes de entrar na Rede Globo, Jordão havia sido demitido da TV Cultura por exercer um jornalismo social e de análise. Ele era o editor-chefe do telejornal *Hora da Notícia*, exibido na TV Cultura.

era editor-chefe. Exibido das 21 horas às 21h30, esse telejornal tinha 300 mil telespectadores e incomodava a Rede Globo, os políticos e os generais por apresentar reportagens mais aprofundadas e ligadas às questões sociais. O *Hora da Notícia* era um telejornal com poucos recursos. Tinha apenas três câmeras para todo o jornalismo e recebia o material das agências internacionais com 24 horas de atraso. A alternativa da equipe para vencer a frieza das informações era focar nos acontecimentos locais e com o máximo de informação (O RATO, 1973, p. 113-114). Assim, o telejornal conseguiu sair do traço de audiência e chegar a quatro pontos no Ibope.

Para inovar a narrativa, o cineasta João Batista de Andrade foi convidado por Jordão e Vladimir Herzog, editor e diretor do programa *Hora da Notícia*, para fazer pequenos documentários sobre temas do cotidiano da cidade. Batista usou a técnica desenvolvida em seu documentário *Liberdade de Imprensa*, a chamada “intervenção”. O filme era o resultado de uma provocação feita por ele aos entrevistados, por exemplo: o cineasta levava para a rua um pronunciamento dos militares e pedia para que as pessoas lessem, filmava a reação dos entrevistados e assim fazia crítica indireta ao regime militar. Quase todos os dias o cineasta voltava para a redação com um tema social – transportes, migrantes e invasão de favelas pela polícia. Se Batista tinha liberdade para executar esse trabalho, a redação também exercia o mesmo jornalismo voltado para as questões sociais e usava a televisão como um canal de comunicação (BATISTA, 2001, p.53-63). Em entrevista à autora e à pesquisadora Renata Fortes⁵³, Andrade (2007) nos conta qual era o espírito dessa equipe:

O quê que nós achávamos? Nós éramos bem pequeninhos, tínhamos canhão nenhum, tínhamos um estilinguezinho e uma mamona para pôr no estilingue e fazer o quê? Se você atirar contra a ditadura eles passam um tanque em cima da gente e acabou. E quem que atira? Essa é que é a chave do programa, se atira na população. Então, isso batia muito com o meu espírito de filmar, então as reportagens especiais evidentemente eram muito importantes no programa, era uma coisa inédita e muito crítica dentro do programa. Mas atirava contra quem? Eu dei esse exemplo para vocês, atirava contra o povo. Você está vendo errado, ali está errado, ali é um absurdo, a imprensa está completamente distorcida, não falava mal do governo nem dos militares. Isso era uma das chaves do programa, na consciência de que a gente tinha que procurar uma maneira de bem

⁵³ Fortes e Vargas, 2007.

informar, de tentar colocar na pauta os assuntos importantes da vida do Brasil no mundo.

Essa é a gênese do núcleo criado em São Paulo: jornalistas e cineastas envolvidos com as questões sociais, em sua maioria ex-presos políticos. Em entrevista à autora, o jornalista, Georges Bourdoukan (2008), que a partir de 1978 assumiu o cargo de editor-chefe do núcleo paulista, confessa que o trabalho no núcleo São Paulo do *Globo Repórter* foi uma extensão do que foi feito no telejornal *Hora da Notícia*.

Claro que ninguém chamou a gente porque a gente era bonito. Eles sabiam do nosso trabalho e sabiam que a gente tinha firmeza. Poxa, a gente tinha sido preso inclusive, nós abrimos mão. Não é que o cara saiu preso e disse: a vou mudar, vou crescer. Não nada disso! É isso aí amigo, nos estamos aqui nesse planeta e ponto final. Com certeza o Hora da Notícia foi a porta aberta de todo esse pessoal (...) É nós tínhamos uma história muito grande no jornalismo escrito (...) A gente não aceitava cara que formavam na televisão, nós tínhamos esse problema. Para nós era muito importante que o cara criasse a imagem através do texto para ele poder evitar justamente o que acontece hoje, que é tudo papagaio. O que é um repórter hoje é um assessor da imagem, mas nada, infelizmente é isso hoje, no nosso tinha começo meio e fim, e quando a gente podia a gente dava o recado.

O núcleo de São Paulo também ficava fisicamente separado do jornalismo, como o do Rio de Janeiro. Em São Paulo estavam sediados em uma casa na rua Gabriel dos Santos, no centro da cidade, bem próximos da sede da emissora que ficava na rua Marechal Deodoro, também no centro. O grupo realizava reportagens especiais para os programas *Globo Repórter*, *Fantástico*, *Esporte Espetacular* e *Domingo Gente*. A equipe era composta por Fernando Pacheco Jordão, editor-chefe; Georges Bourdoukan, chefe de reportagem e repórter; João Batista de Andrade, diretor; Wagner Carvalho⁵⁴, repórter e produtor; Goulart de Andrade, repórter; Gregório Bacic, Renato Tapajós e Denoy de Oliveira eram diretores; Heloisa Campos, produtora; Jorge dos Santos e Luis Manse, cinegrafistas; Nelson Bello, assistente de câmera; e Reinaldo Volpato, produtor e montador. Com uma equipe reduzida em comparação com a do Rio de Janeiro, o núcleo de São Paulo tinha no máximo duas equipes trabalhando simultaneamente, caso algum documentário fosse censurado.

⁵⁴ Wagner Carvalho e Reinaldo Volpato trabalharam na produção e montagem dos filmes de João Batista de Andrade, antes de ele fazer parte do *Globo Repórter*.

Outra preocupação do grupo de São Paulo era o público. Eles sabiam pelas pesquisas, que a emissora pontuava nas classes mais favorecidas, as classes A e B. Quando o programa passou para o horário das 21 horas, a audiência aumentou. Os formadores de opinião, políticos, empresários e principalmente as áreas administrativas do governo assistiam ao *Globo Repórter* com interesse ainda maior. Segundo Bourdoukan (2008), o Ibope registrava o pico de até 60 pontos de audiência nos programas paulistas.

A relação entre os cineastas e jornalistas no núcleo de São Paulo foi diferente da ocorrida no Rio de Janeiro. Se, na sede da emissora, o fato de Paulo Gil Soares ter vindo do cinema abria a possibilidade para um diálogo maior com a sétima arte, em São Paulo, os jornalistas não estavam preocupados com a presença ou não de cineastas. Tudo dependia do tema a ser tratado. Se era um tema que exigia um cuidado maior na imagem, escolhia-se um cineasta; se era um documentário denúncia, escolhia-se um jornalista. Segundo Bourdoukan, quando um cineasta dirigia o programa havia uma conversa sobre os objetivos do trabalho, o público, o impacto da notícia. “Muitos não gostavam”, mas como os cineastas iriam narrar essa história, “isso era problema deles”. Para Bourdoukan, o que os cineastas não entendiam é que “a televisão é um conjunto, não existe o eu na televisão.” Assim, o jornalismo comandava as produções em São Paulo.

Uma análise dos boletins de programação da Rede Globo de novembro de 1974 até 1980 nos mostra o perfil da temática captada pelas lentes paulistas. Com fichas técnicas publicadas, foram 27 documentários, mas é claro que o núcleo produziu muito mais. É que a partir de 1975 as sinopses e principalmente as fichas técnicas dos programas ficaram escassas, só voltando a serem publicadas em 1978, para depois, na década de 1980, desaparecerem, por causa do fechamento do núcleo de São Paulo. Desses 27 documentários com fichas técnicas publicadas, oito estão catalogados com o segmento de *Globo Repórter Atualidade*, aprofundando as notícias do mês. Entre os trabalhos exibidos estão *Os bóias-frias*, de João Batista de Andrade, *A poluição da Bahia por mercúrio*, João Batista de Andrade; *O pecado da carne*, de Gregório Bacic; *A batalha do repolho*, de Georges Bourdoukan; *Os sobreviventes*, de Georges Bourdoukan; *O grito dos rios*, de Georges Boudoukan; *Amazônia – a vida dos seringueiros*, de Georges Bourdoukan e *A crise da medicina*, de Wagner Carvalho e Fernando Pacheco Jordão. Em segundo lugar, com sete

documentários produzidos, está o *Globo Repórter Pesquisa*, este segmento trazia temas que incluíam investigação e comportamento. Entre os documentários estão: *Boa Esperança – viola ou guitarra*, de João Batista de Andrade; *O caso Norte*, de João Batista de Andrade; *Nervos de aço*, de Denoy de Oliveira; *A ditadura da balança*, de Wagner Carvalho e Fernando Pacheco Jordão; *Energia – o jeito brasileiro*, de Goulart de Andrade; *Crime sem castigo*, Dácio Nitrini e Raul Silvestre; *A xerife de saia*, de Georges Bourdoukan e Dácio Nitrini. Sob o segmento do *Globo Repórter Documento* foram produzidos quatro documentários: *Retrato de classe*, de Gregório Bacic; *São Paulo, uma tribo de 11 milhões*, de João Batista de Andrade (censurado para o dia da exibição e na semana seguinte liberado); *Sal, azeite e veneno*, de Georges Bourdoukan; e *Wilsinho Galiléia*, de João Batista de Andrade esse último foi censurado. Já para o *Globo Repórter Ciência* foram feitos dois documentários: *Os peçonhentos*, de Renato Tapajós e Georges Bourdoukan; e *O homem feito em São Paulo*, de Goulart de Andrade. E por último, com o nome *Globo Repórter*, foram produzidos seis trabalhos: *Linha leste oeste*, de João Batista de Andrade; *Fruto da insegurança*, de Goulart de Andrade; *O machão brasileiro*, de Flávio Porto; *Matança, o dia da caça*, de Sergio Markun; *Agonia da natureza*, de Georges Bourdoukan; e *Problemas da coluna vertebral*, de José Hamilton Ribeiro.

Nota-se que a denúncia foi o tema central do núcleo paulista. A contaminação do solo, dos alimentos, dos rios, a vida dos seringueiros e bóias-frias, a situação dos transportes, o trabalho escravo e os problemas da saúde pública eram questões públicas e que atingiam os interesses econômicos e políticos do país. Eram documentários jornalísticos em que a questão social, a desigualdade, a luta de classes e a denúncia estavam em primeiro lugar. Talvez a denúncia só tenha sido possível por causa da falta de controle, confessa João Batista de Andrade (2007), em entrevista a Fortes e Vargas.

A gente tinha independência, até era algo que incomodava bastante lá. O Paulo Gil e o Washington, que eram de lá [Rio de Janeiro], incomodavam bastante. Até mesmo porque a produção de São Paulo, por minha causa e por causa do Fernando Pacheco Jordão, era muito carregada socialmente, tinha um viés político evidente. O que não era o caso da Globo do Rio.

Dos documentários que não apresentam fichas técnicas, é possível notar pela temática que o núcleo São Paulo produzia, quase sempre, o *Globo Repórter Atualidade*.

Títulos como *A poluição atmosférica em São Paulo*, *O grande número de automóveis em São Paulo*, *Café - adeus do Sul*, *Violência no trânsito (São Paulo)* denotam temas de grande interesse popular e da rotina de quem mora na cidade de São Paulo ou nos grandes centros.

Para Georges Bourdoukan (2008), o núcleo de São Paulo “era o que realmente fazia jornalismo. Não fazia entretenimento, fazia jornalismo de fato. Sabia o que interessava à comunidade, era o jornalismo solidário.” Em entrevista à autora, conta que a equipe de São Paulo teria dado trabalho ao núcleo do Rio de Janeiro, que precisava se defender da repercussão negativa dentro da emissora dos documentários feitos pelo núcleo de São Paulo.

Nós demos o recado direitinho, isso eu não tenho a menor dúvida. Tão bem, mas tão bem, que acabaram com o programa. Aliás, tinha até pena do Paulo Gil [...] eles ameaçavam, tanto que o Paulo Gil ligava para mim e dizia: “Bourdoukan, hoje levei mais uma. Na reunião de quarta-feira a gente vai bater um papo. Vem preparado que você vai ouvir o que você não gosta.” Aí eu chegava lá e a gente tomava café. Aí eu falava: “o baiano, você não disse que eu vinha ouvir cobras e lagartos?” “Ah, vamos almoçar, já passou [...] Sabe era muito legal, a gente vivia sobre aviso, nosso problema não era só censurar, era a polícia bater na porta e levar você preso.

Foi essa postura de denúncia que, segundo ele relata, causou o fechamento do departamento em 1980. Um exemplo é o documentário *Agonia da natureza*, exibido em 13 de novembro de 1979, que denunciava a possível instalação de uma usina nuclear na região da Juréia: “eu fui para lá (...) e os militares queriam matar a gente e foi aí que eles criaram a reserva ecológica, você imagina que mexe, mexe com os militares, você mexe com os empresários e você dá um recado social.” (BOURDOUKAN, 2008)

Outro exemplo teria sido o documentário *Sal, azeite e veneno*, exibido em 16 de maio de 1978, que mostrava o envenenamento das verduras e legumes por pesticidas. Este documentário ganhou a manchete dos jornais da época. No artigo, do *Jornal do Brasil*, o articulista Paulo Maia alertava sobre a responsabilidade dos veículos de comunicação e completava que a força da mídia estava na responsabilidade social e não “no amor à denúncia e ao espetacular” (A POLUIÇÃO, 2/06/1978). Documentários como *Caso norte e Wilsinho Galiléia*, ambos de João Batista de Andrade, também incomodaram a emissora.

Outros filmes como *A poluição da Bahia por mercúrio* e *Poluição do mar* causaram tensões, foram elogiados e criticados pela mídia, que estava dividida entre denunciar a poluição ou falar da “moda” da preservação da natureza, que despertava interesses. As sucessivas denúncias na área do meio ambiente, para o jornalista Bourdoukan, estão na base da criação do programa *Globo Rural*, em 1980. O *Globo Rural*, de acordo com ele, seria uma resposta do comercial da emissora para os anunciantes dos defensores agrícolas, diante dos constantes ataques do *Globo Repórter* à poluição das águas e rios.

A equipe do núcleo de produção de São Paulo foi demitida em junho de 1980. No lugar, a direção da emissora contratou produtoras. Uma delas foi a Cinespaço, dirigida por Carlos Augusto de Oliveira, o Guga. O artigo de Paulo Maia (AFINAL, QUAL É, 19/06/1980, p. 2) dava conta de que a demissão desse grupo de profissionais já era sabida: “os próprios ex-produtores paulistas do *Globo Repórter* admitem que algumas de suas produções não foram ao ar. Essa é apenas uma prova de que seu trabalho não interessava mais a Globo.” E defendia a contratação da produtora Cinespaço: “aceitar o contrato com uma empresa é uma atitude legítima de Guga. Então, qual é o problema?”

Voltando à análise das produções dos três núcleos, entendo que por conta das temáticas também é possível apontar um caminho nas produções da Blimp Film. De novembro de 1974 até 1978, a produtora paulista produziu 14 documentários, até se desligar do projeto em 1978 por motivos pouco esclarecidos. Mas é importante ressaltar que a Blimp Film se destacou por realizar documentários com o segmento *Globo Repórter Documento*. Nesse período foram 11 produções nesse segmento: *Folias do Divino*, de Guga de Oliveira; *Vera Cruz*, *A fábrica de sonho*, de Sérgio Muniz; e *Padim Cícero – o padrinho do Nordeste*, de Marcos Matraga; *Crise no amor*, de Goulart de Andrade; *As mulheres guerreiras*, de Sílvio Back; *Empregada versus patroa*, de Alberto Salvá; *Loucura nossa de cada dia*, sem diretor definido; *Antônio Conselheiro*, de Guga da Oliveira; *Atenção! profissão perigo!*, de Alberto Salvá; *Homens verdes da noite*, de Maurice Capovilla; *Alcoolismo*, de Alberto Salvá. Com a rubrica de *Globo Repórter Aventura* foi produzido um documentário: *O último dia de Lampião*, de Maurice Capovilla. *O coração*, de Goulart de Andrade, foi o único produzido sob o segmento de *Globo Repórter Ciência*. Sem segmento, apenas como *Globo Repórter*, foi produzido *A mulher no cangaço*, de Hermano Penna.

Avaliando a produção da Blimp Film, noto que a temática nordestina surge com frequência, exaltando festas populares como em *Folias do Divino*, e personagens míticos, anônimos ou controversos como Padim Cícero, Lampião, e Antônio Conselheiro. Já os temas do cotidiano dos brasileiros estão em segundo lugar: crise no relacionamento, conflitos entre empregadas e patroas, os problemas do alcoolismo, o funcionamento do coração, profissões de risco e a loucura. Acredito que a Blimp Film tenha produzido documentários mais bem acabados do ponto de vista estético. Seu trabalho na publicidade reflete uma preocupação maior com a imagem, com a plástica, o enquadramento, o movimento de câmera, além de ter um tempo maior para a produção desses programas se comparado com o dos outros núcleos, mais preocupados em atender a grade de programação.

Já a Divisão de Reportagens Especiais do Rio de Janeiro produziu 116 documentários inéditos para o *Globo Repórter* entre novembro de 1974 até maio 1978, ou seja, período que corresponde à segunda fase do programa. Sei que este núcleo era responsável pela coordenação do programa, por isso acredito que eles fizeram mais programas do que está publicado. O levantamento, presente no anexo feito pela autora, indica que o núcleo do Rio de Janeiro produziu mais programas sob o segmento *Globo Repórter Pesquisa*. Ao todo foram 34 documentários abordando avanços da medicina, discos voadores, problemas do mar, a origem da vida, as grandes tragédias, massacre das baleias, o futebol e os índios.

Não é à toa que o Rio de Janeiro produziu mais para o *Globo Repórter Pesquisa*: muitos destes documentários eram comprados de emissoras estrangeiras, traduzidos e adaptados para a televisão brasileira. Como a televisão já funcionava em uma estrutura industrial, ou seja, a grade de programação exigia um programa inédito cada semana, o grupo carioca tinha a missão de garantir a exibição. Dessa forma, foi criado um grupo de editores de texto, com Jotair Assad, Luis Carlos Maciel, Odacy Costa, Washington Novaes, José Antônio Menezes e Eduardo Coutinho, que traduzia programas estrangeiros ou criava programas usando imagens de arquivo e gravando sonoras complementares.

Os documentários apresentados sob o segmento *Pesquisa* foram: *Índios Kanelas I e II*, de Walter Lima Júnior; *Discos voadores*, de Walter Lima Júnior; *Hollywood, fábrica dos*

sonhos, texto de Alex Viany; *O pistoleiro de Serra Talhada*, direção de Eduardo Coutinho; *Os deuses do mar*, texto de Virgínia Kuilici; *Café, pão e leite*, direção de Eduardo Coutinho; *O feijão nosso de cada dia*, direção de Jotair Assad; *S.O.S do mar*, texto de Eduardo Coutinho, e tantos outros.

Em segundo lugar ficou *Globo Repórter Ciência* com a 26 produções no mesmo período. O segmento Ciência, assim como o segmento Pesquisa, era feito com material de arquivo, filmes ou programas estrangeiros adaptados. Entre eles estão: *As estações da vida*, *O coração*, *O mundo que você não vê* e *A maravilhosa máquina humana*.

Mesmo não sendo bem vistos pela equipe de cineastas e jornalistas, os programas enlatados ou estrangeiros permitiam que a equipe conhecesse o que estava sendo feito lá fora. Além disso, incluí-los na programação, significava que diretores e editores teriam mais tempo para realizar as produções. Jotair Assad (2009) conta que, em alguns momentos, era um alívio. Quando “entrava um programa enlatado, era mais uma semana pra você fazer o seu programa. Muitas vezes você pedia socorro. Não tenho um programa pronto! Pelo menos tinha lá um enlatado”.

Em terceiro lugar, está o segmento *Globo Repórter Atualidade* com 25 produções. São eles: *O caso Aracelli*, *O progresso na visão de literários*, *O futuro do Brasil no mar*, entre outros. O *Globo Repórter Aventura* está em quarto lugar com 17 produções, entre elas: *A terra violenta*, *Yoga*, *Polícia e ladrão* entre outros. Em quinto lugar está o segmento *Globo Repórter Documento* com dez documentários como *Poluição do Ar*, de Walter Lima Júnior, *Um balanço dos anos cinquenta*, *Os Kennedy não choram*, *Menor abandonado* entre outros. Em sexto lugar estão as produções correspondentes aos segmentos de *Globo Repórter Futuro* e *Globo Repórter* com quatro documentários exibidos no mesmo período.

Analisando a produção dos três núcleos, pude inferir 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.

Aqui considero que há um desequilíbrio na produção dos três núcleos. Os documentários parecem descontínuos e sem diálogo: não há linha editorial comum, nem esquema rígido de produção, muito menos de exibição. Cada programa era feito de acordo com as condições de produção de cada núcleo. A única regra respeitada por todos era o tempo do programa: no máximo 52 minutos e a colocação de três a quatro intervalos. Mas olhando a produção dos núcleos nos anos de 1974 até 1978, observo que sua heterogeneidade colabora para ampliarmos a visão dos embates sociais e ideológicos da época. O surgimento de diversos segmentos nos mostra um país tecnológico e científico, um país culturalmente rico, um país com as suas mazelas e diferenças sociais. Bourdoukan (2008), em entrevista à autora, disse que os diretores do programa (Paulo Gil Soares, Luiz Lobo e Washington Novaes) acertaram quando reuniram jornalistas e cineastas no mesmo programa.

Eles acertaram. Nós [jornalistas] muitas vezes fizemos cinema também com jornalismo. [...] Eu diria para você que, os três núcleos conseguiram entender para quem eles estavam fazendo televisão. [...] Por isso, o Globo Repórter deu certo. Porque tinha um cara de cinema preocupado com a imagem, tinha o cara de jornalismo preocupado com a informação.

A seguir, vou tratar dos filmes, da preocupação com a linguagem adequada, das críticas publicadas na imprensa que percorreram o trabalho dos cineastas e jornalistas e as tensões vividas por eles.

3.2 Críticas e tensões

A produção do *Globo Repórter* foi acompanhada de perto pela imprensa, com críticas ou elogios quanto à linguagem, à temática, ao formato e à compra de programas “enlatados”. A imprensa pautou, de certa forma, o trabalho dos cineastas e jornalistas do programa. Para nós, as críticas podem ser encaradas como um termômetro de como o documentário era recebido na imprensa e quais os embates enfrentados pelos jornalistas e cineastas. Os jornais *O Globo* e o *Jornal do Brasil*, em quase toda a semana, publicavam artigos. Já os jornais e uma revista paulista como *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *Jornal da Tarde* e a *Veja* se restringiram apenas a tratar dos temas polêmicos.

A experimentação da linguagem cinematográfica foi valorizada pelos críticos. Artur da Távola (8/06/1973, p. 12) destacou o trabalho de Walter Lima Júnior em *A Neurose do trânsito* em detrimento de outros três temas apresentados no mesmo programa. Távola afirmou que a união do cinema e da televisão resultava no jornalismo interpretativo e que este programa tinha “síntese e força”:

Walter Lima Júnior enfiou uma buzina constante na trilha sonora. Seu som martelante e obsessivo acompanhou toda a narrativa onde a imagem passeava por pessoas perplexas e aturdidadas num centro urbano ou sobre “big closes ups” de orelhas humanas que recebiam o neurotizante bombardeiro sonoro. Intercalando igualmente um desenho animado genial de Walt Disney [...] no qual o doce e terno Pateta começa a se transformar em bicho ao entrar no automóvel [...] O mais foram as entrevistas em som direto, montadas de maneira a parecer um diálogo entre os pesquisados.

Essa linguagem simples e clara também foi elogiada muitas vezes por Artur da Távola. Em sua coluna em *O Globo*, o crítico abordava o texto adaptado para o documentário *O choque do futuro*, baseado num livro de Alvin Tofler que tratava da cultura do consumo:

Mas a despeito disso tudo (e de terem colocado após o filme uma informação sobre o diabetes totalmente solta no espaço e sem sentido), repito, foi o programa mais importante do não, pela simplicidade de exposição de temas e idéias [...] focalizando assuntos do tamanho de pessoas cultas, ao nível do entendimento de um guri de onze anos. [...] Toda vez que a televisão conseguir um nível de comunicação geral, e

veicular temas com liberdade e coragem de tocar em problemas humanos com seriedade, amplitude conceitual e respeito ao público, estará lançando sementes de reflexão e transcendendo a esfera de simples máquina de entretenimento ou distração. Viverá sua implícita vocação educativa (TÁVOLA, 22/11/1973, p. 10). [grifo meu]

Mas a linguagem também recebeu críticas. Sob o título provocativo “Globo Repórter (e seus orgulhosos repórteres)”, a matéria publicou um “pingue-pongue” (texto com pergunta e resposta) com o Paulo Gil Soares e Luiz Lobo. A reportagem afirmava que o programa era “metido a intelectual”, ou seja, não utilizada uma linguagem clara. Na época, o público-alvo era A e B e C. A reprise no sábado, às 13h30, era vista principalmente pela classe C e por estudantes. Muitas escolas propunham trabalhos em torno das edições do *Globo Repórter*. Sobre esse fato, Paulo Gil Soares disse que:

Por mim todos estariam culturalmente muito bem equipados, mas não cabe a televisão, nem a mim resolver esse problema. [clareza] E também acho que o fato de não poder fazer um programa que alcance mais verticalidade seja motivo para deixar de fazer um bom programa para um menor número de pessoas. Acho que aos 22 anos (...) a televisão deveria estar um pouco livre dessa mania de quantidade (GLOBO REPÓRTER, 2/12/1973).

Nesta mesma matéria, Luiz Lobo reafirmou que o ineditismo do programa estava em experimentar linguagens e formatos: “Um negócio que é documentário, telejornal, cinema e informe científico, mas que não é só isso tudo. Um negócio que ainda não existe igual por aí, nem mesmo na televisão americana”.

Como a televisão consolidava a sua grade de programação e também valorizava o telejornalismo, era previsto que suas obras se tornassem alvo de críticas e análises. Tanto os acadêmicos como os jornalistas questionavam sua programação, cobravam menos espetáculo e mais profundidade nos temas abordados. Uma dessas críticas se referia à linguagem. Na época, os críticos apontavam que o programa nem sempre era claro e acessível. Para resolver esse impasse, Paulo Gil Soares contou que eles eram cuidadosos e “não usávamos nos textos palavras difíceis ou rebuscadas, escrevíamos em frases diretas, concisas, sem adjetivações, se a imagem ‘contava’ não usávamos textos” (*apud* MUNIZ, 2001). A mesma preocupação com a construção do texto foi abordada por Luis Lobo, então editor de texto e diretor de criação, em entrevista à autora. Lobo (2008) revelou que a

equipe fez um levantamento sobre o vocabulário brasileiro, “que palavras valiam igualmente em todos os pontos do Brasil”. Eles descobriram “mais de 400 palavras de uso comum” e com elas editores e diretores se esquivavam de regionalismos e tornavam o texto acessível. A preocupação não era apenas porque estavam trabalhando em uma emissora de televisão em um programa nacional. Era porque muitos dos jornalistas e cineastas já haviam trabalhado em jornais impressos e o estilo empregado na imprensa até então privilegiava a linguagem culta. Adequar o texto para a televisão foi uma atitude que revelou a adaptação da equipe ao novo veículo.

Na estreia do *Globo Repórter Arte*, em 27 de julho de 1974, o documentário estrangeiro *Impressionismo* teria sido traduzido rigorosamente igual ao documentário original e o texto recebeu mais uma vez críticas: “Então o que era? Era que apesar de ter sido bem escrito e traduzido, o texto deveria ter sido reescrito em função de abranger uma gama maior de público e também em função do ritmo da narração [...]” (TAVOLA, 27/07/1974, p.30).

A divisão de temáticas em um só programa não agradava aos críticos. Para Távola, tal divisão reduzia o tempo para aprofundar cada um dos temas:

A natural ânsia de material original para o programa e o uso das (ao início) excelentes séries estrangeiras por ele compradas, têm retirado de O Globo Repórter a possibilidade de um acompanhamento mais próximo das notícias de cada semana, ou quinzena, o que lhe daria um sentido de atualidade bem maior que o atual, no qual são apenas uma vez por mês tais fatos são abordados e mesmo assim em quatro breves segmentos, bastante diferentes entre si, alguns casos apenas roçando a interpretação mais funda ou mais ampla no contexto interpretativo dos fatos (ALGUMAS SUGESTÕES, 17/11/1975, p. 46). [grifo nosso].

Outra crítica recorrente na época era com relação à aquisição de programas estrangeiros e à pouca produção nacional de qualidade. Renato de Moraes, da *Veja* (19/03/1975, nº 341, p. 100), fez elogios à produção de *O último dia de Lampião*, dirigido por Maurice Capovilla, produzido pelo núcleo da Blimp Film. Diz que a televisão “recebeu um auspicioso facho de claridade.” Mesmo em se tratando de documentário histórico composto por entrevistas, o repórter lembrou outro tema de interesse nacional produzido pelo núcleo de São Paulo no mesmo período, o metrô de São Paulo, dirigido por João Batista de Andrade. No final da reportagem, há um apelo por mais programas nacionais na

televisão: “O que se deve esperar agora é que à vereda aberta sucedam-se outras produções brasileiras de nível, com maior densidade reflexiva e menor cautela analítica”.

O documentário *O último dia de Lampião* também rendeu elogios na coluna de Távola. Com o título “Último dia de Lampião: uma Obra-prima”:

Por que obra prima? Pelo seguinte, era um filme. Certo? Mas um senhor filme, da melhor qualidade cinematográfica. E um filme feito para não ser passado no cinema, mais para ser montado, narrado e apresentado pela televisão, levando em conta seus tempo e interrupções. Vale dizer, a concepção que o presidiu jamais esqueceu ser a televisão o veículo pelo qual chegaria ao grande público. Era uma reconstituição do dia em que Lampião foi morto (encenação, portanto), mas o andamento jornalístico testemunhal, todo com personagens reais do acontecimento (os ainda vivos). Eles mesmos narrando no próprio local onde tudo aconteceu. Era reportagem, portanto, ou se preferem narrativa dramatizada, o gênero mais rico e típico para rádio e tevê, mas infelizmente muito pouco usado no Brasil. Há mais razões para ser obra prima: era cultura brasileira, era fala brasileira, era ambiência de um dos mais marcantes, discutidos e apaixonantes temas sociais: o cangaço. Mas sendo assim jamais disparou para as teses dos autores, deixando ao público a liberdade de pontos de vista e opiniões: obra aberta, portanto (TÁVOLA, 13/03/1975, p. 44).

Ainda no mesmo texto, o articulista lamentou que projetos como esse fossem exceção na televisão brasileira. As emissoras não aguentariam o fato de gastarem “um bilhão” de cruzeiros para realizam um único filme de 50 minutos (O GLOBO, 13/03/1975, p.44).

Na semana seguinte, Távola voltou a analisar o documentário *O Último dia de Lampião*. Suas ponderações apontaram para a fusão do cinema com a televisão como geradora de um novo elemento. O artigo abordou a ruptura dos padrões vigentes da narrativa televisiva e a fusão com outra linguagem: o cinema. Para Távola, o resultado dessa fusão de linguagens foi uma nova realidade na televisão e esse processo era irreversível:

Qual foi o ponto central do filme? A fusão de tecnologias. Explico mais claro: era cinema, mas filmado para ser exibido num programa de televisão com narrador da emissora aparecendo ao vivo e funcionando off. Sendo cinema feito para televisão, obviamente os enquadramentos, os planos etc. tem que ser concebidos em função desta (TÁVOLA, 17/03/1975, p.46).

O que agradou ao articulista de *O Globo* não agradou ao do *Jornal do Brasil*. Alguém denominado B.C.C. fez pontuações contundentes ao filme de Maurice Capovilla, pois o diretor não teria explicado quem foi Lampião. O crítico afirma que os produtores se esqueceram que a televisão atinge as grandes massas “culturalmente desniveladas” e que a informação precisa ser “simples, direta e linear”:

De maneira alguma estou a pregar uma televisão burra. Isso jamais. Nivelar por baixo é, culturalmente, mais pernicioso do que exigir um superesforço para o entendimento. É preciso fazer uma televisão (no caso do documentário) inteligente, mas de fácil absorção. Se essa linha não for encontrada e/ou seguida, duas hipóteses surgirão: 1 – teremos uma televisão inteligente, mas sem audiência de massa, como ela presa; ou 2- uma televisão chula, desservindo o povo e a cultura brasileira. O documentário, além do defeito de não ter dado um retrato melhor de Lampião, explora pouco os depoimentos dos sobreviventes do episódio, não nos ilustra com mapas de localização e desenvolvimento da ação. Além disso, a narração não acompanha a ação, como é –ou deve ser elementar na televisão (NINGUÉM SOUBE, 17/03/1975, Segundo Caderno, p. 2).

Esse mesmo crítico fez uma ressalva de que o documentário tinha o mérito de “ser coisa nossa, nossa cultura e não mais um dos muitos outros enlatados que nos querem fazer uma colônia cultural”.

Outros documentários da produtora Blimp Film foram criticados nas páginas dos jornais. Uma crítica voraz e pontuada de contrapontos históricos foi a de Enio Squeff, em *O Estado de S. Paulo*, (FITA, 10/04/1977, p. 13). O articulista alega que faltou critério histórico ao documentário *Antônio Conselheiro e a Guerra de Canudos*, colocando “em xeque a própria possibilidade de se repensar a história do Brasil” e que a “fita” exagerou nos “efeitos especiais”: “sem rebuliços a fita mostra mesmo a que veio: é ruim e talvez até cumpra a proposta comercial do programa.” Squeff argumentou que o documentário deveria ter sido baseado na obra de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, mas contraditoriamente “o realizador Carlos Augusto de Oliveira afirmou peremptório que ‘Os Sertões’ mal lhes serviu de ponto de partida.”

Artur da Távola, talvez em resposta à crítica anterior, elogiou, assim como fez com o trabalho de Maurice Capovilla, a união do cinema com a televisão no documentário *Antônio Conselheiro e a Guerra de Canudos*:

Daí o sentido didático (indireto) do filme. Ele não ensinou Canudos. Ele não esgotou um assunto discutido acerbadamente até por seus estudiosos. Ele não defendeu a teses de direita, de centro ou de esquerda. Ele motivou o público sobre Canudos, ele ouriçou professores nos colégios, ele provocou alunos. E mesmo assim conseguiu belos momentos de cinema, tanto na direção como na produção (TÁVOLA, 22/04/1977).

Em vários momentos, a voz *over* de Sérgio Chapelin (obrigatória no programa) foi criticada. Em *Antônio Conselheiro e a Guerra de Canudos*, programa dirigido por Carlos Augusto Oliveira, o Guga, e exibido no 12 e 19 de abril de 1974, a voz *over* foi vista como uma redutora do impacto do filme elaborado para a televisão. Maria Rita Kehl, então articulista da revista *Veja* (27/04/1977, p. 75), disse que a “voz de Sérgio Chapelin – substituindo o que poderia ser mostrado através do enredo ou diálogo – fez com que a história filmada de Canudos perdesse muito da vida e mesmo do efeito didático que poderia ter.” Já a mesma articulista, em outro momento, elogiou a ausência da voz *over* no documentário *O garimpo*, dirigido por Wagner de Carvalho, do núcleo paulista:

Afinal, uma reportagem em Globo Repórter. A câmara saiu atrás do assunto – a vida dos garimpeiros em Minas Gerais e Goiás – sem minutos contatos, sem ter que dividir seu tempo com cenas de estúdio, conversas com especialistas, filmes de arquivo. E se entregou ao fato vivo, ao garimpeiro falando e trabalhando às coisas acontecendo ali em sua presença: melhor registrar a vida do que tentar resumi-la em frases de efeito. [...] Simples e direto, este programa – como quase todos os produzidos pela equipe de Fernando Pacheco Jordão, em São Paulo – poderia servir como guia nos tortuosos caminhos em que se meteu o Globo Repórter. [...] Perdido muitas vezes em elucubrações em torno de orientalismos, seres extra-terrenos, quando não faz crescer uma baixa filosofia sobre tendências de comportamento (caso recente do programa sobre machismo) o melhor do Globo Repórter vem sempre acompanhado de objetividade e despojamento. É a formula, como bem mostrou o especial sobre garimpo, não parece complicada: é só dar mais voz aos fatos que a Sérgio Chapelin (KEHL, 10/08/1977, p. 65).

Em 1977, a abertura política dava novos ares ao *Globo Repórter*. Sua temática social recebeu apoio dos críticos de televisão. O programa *Menor abandonado*, exibido em 11 de outubro de 1977, foi elogiado por Arthur da Távola:

Particularmente o jornalismo televisivo joga um papel decisivo. Graças à imagem ele pode levar a realidade (ou parte dela) usando o menor número possível de mediadores entre ela (realidade) e o público. [...] Na medida que o Globo Repórter continue a fazer reportagens como a do menor abandonado e há semanas como fez terça passada sobre o caso Aracely,

estará merecendo o apoio e o aplauso de todos nós (TAVOLA, 04/11/1977, p.40).

O núcleo de São Paulo era mais valorizado pelos jornais paulistas. Helena da Silveira, crítica de TV na *Folha de S. Paulo*, era uma de suas fãs. Quase sempre elogiava a equipe de jornalistas que compunham o núcleo São Paulo. Em 14 de dezembro de 1977, elogiou o programa *Paranapanema*, dirigido por Fernando Pacheco Jordão. O programa evitou que uma fábrica fosse instalada às margens do rio. Sobre o programa, ela escreve:

Mas onde o telejornalismo acertou a mão, foi no documentário. [...] A Globo, sobretudo a equipe de São Paulo, tendo à frente, entre outros profissionais de gabarito, Fernando Pacheco Jordão, esmiuçou em Globo Repórter o caso de Bras Kraft, ameaçando a vida de peixes e da fauna circundante do rio Paranapanema. Questionou o problema desapassionadamente até onde o progresso pode tornar-se sinônimo de morte? (A NOTÍCIA DE CABEÇA, 14/12/77, p. 33).

O documentário *Retrato de classe*, dirigido por Gregório Bacic, sediado no núcleo paulista, recebeu inúmeros elogios de jornais e revistas. Exibido em 13 de dezembro de 1977, o programa narrou o reencontro, vinte anos depois, de ex-alunos de uma escola pública, uma forma escolhida pelo cineasta para retratar a trajetória da sociedade brasileira impactada pelos anos de ditadura. A revista *Veja* (21/12/1977, p. 72-74) destinou três páginas de elogios, mas o preâmbulo da reportagem revelou que a emissora vivia uma crise. A reportagem citou que a TV gastava com as experiências e havia programas que precisavam ser revistos:

Agora, no momento em que o próprio Boni incentiva uma renovação para prolongar o ciclo de sucesso da Globo, vê-se preso nas garras do monstro que ele mesmo criou: por todo o lado, de iluminadores a diretores de núcleo, a maioria dos comandados se condicionou a produzir de acordo com os moldes pregados — não sem autoritarismo — durante bom tempo por seu comandante. Por outro lado, as limitações impostas pela censura política e de costumes aos noticiosos e às dramatizações inibe imensamente a pesquisa de novas propostas. E eis aí reunidos, os dois aspectos do dilema atual da Globo: o imóvel a forma, imobilizando o conteúdo (PRIMOROSO, 21/12/1977, p. 72).

Era o experimentalismo do *Globo Repórter* que mantinha o programa nas páginas dos jornais e revistas. Paulo Maia, articulista do *Jornal do Brasil* (A ORQUÍDEA, 6/12/1977), publicou que o programa *As condenadas*, feito pelo núcleo de São Paulo, foi

uma produção de talento que “conseguiu rasgar o véu da insipidez”. Mas o núcleo de São Paulo era conhecido pelas suas “reportagens” polêmicas e nem sempre recebia elogios dos críticos. O mesmo Paulo Maia (A POLUIÇÃO, 2/06/1978) publicou críticas contundentes ao tratamento dado ao tema contaminação das hortaliças. O programa *Sal, azeite e veneno* foi dirigido por Georges Bourdoukan e tratou do envenenamento das verduras por pesticidas. Sobre esse programa, Maia escreveu:

[...] o impacto foi tão grande que podemos dizer que uma atividade econômica da sociedade foi seriamente abalada, se não comprometida, pelas informações veiculadas [...] é perfeitamente lícito e não apenas isso, mas uma obrigação inquestionável o fato de um jornalista denunciar as coisas erradas de uma comunidade, particularmente se afetam a saúde e a vida da população. Mas é também muito perigoso abalar e comprometer uma atividade econômica determinada a ser a base científica, não é perfeitamente inquestionável e pode ser levantada qualquer dúvida. Os efeitos do Globo Repórter, a respeito de nossa salada, podem ter sido mais nocivos do que seriam os efeitos dos herbicidas sobre as folhas verdes que todos comemos, desde que a reportagem não tenha sido baseada em fatos irrefutáveis e realmente tão graves que sirvam para justificar o estardalhaço. E isso vale para todos os programas que tem sido produzido naquela série, que a Rede Globo de Televisão apresenta todas as terças-feiras, às 21 horas. O programa sobre mercúrio nos peixes e, mais recentemente sobre a poluição no mar, também estão envolvidos nesse raciocínio. É preciso ter cuidado com essa onda de poluição, essa verdadeira moda de preservação pela preservação da natureza [...] (JORNAL DO BRASIL, 2/06/78, p. 4).

Paulo Moreira Leite, da revista *Veja*, também elogiou o experimentalismo do cineasta Eduardo Coutinho no documentário *Theodorico, imperador do sertão*. O documentário tratou da realidade de uma fazenda no Rio Grande do Norte: de um lado, três mil trabalhadores rurais submetidos ao regime de parceria ou meiação, de outro, o major Theodorico Bezerra, de 75 anos, e candidato a deputado estadual pela Arena, dono da fazenda e mais três usinas de algodão, dois açudes, duas fábricas de óleo e de um hotel. Sobre o filme que mostrou o velho coronelismo que ainda estava vigente no Brasil, o repórter escreveu:

Para mostrar, talvez, que em seus domínios não se brinca, o major tomou conta até do microfone, transformando-se num bem-humorado locutor e apresentador de suas próprias façanhas. Com isso, o programa perdeu aquele tom de ilusória neutralidade, de quem não sente o calor dos fatos que apresenta – uma tarefa que o “Globo Repórter” costuma atribuir a narração de Sergio Chapelin. Mas ganhou uma nova e compensadora

dimensão: diante de um major que assumia, abertamente, a defesa de suas ideias e seus mandamentos, era possível acreditar apenas em suas palavras — ou confrontá-las com as imagens que a câmara ia mostrando. Sutilmente, tudo se movia como um jogo de duplo sentido (PRÉ-HISTÓRICO, 30/06/1978, p. 70 e 72).

O *Globo Repórter* também foi alvo do estilo grotesco de fazer televisão (baixa qualidade) e recebeu críticas. Em 1978, atingido pela guerra da audiência do programa popular, *A Buzina do Chacrinha*, na TV Bandeirantes, a direção do *Globo Repórter* tentou rebater a queda de pontos no Ibope e produziu um programa impactante. No dia 29 de agosto de 1978, a emissora exibiu o documentário *As grandes tragédias*, com sucessivas imagens de catástrofes, e a crítica imediatamente criticou a produção. Ainda mais porque o documentário anterior exibido foi *Theodorico, o imperador do sertão*:

Por isso, o programa me pareceu totalmente fora da linha de coerência do Globo Repórter. Acidentes estúpidos só acontecem em esportes estúpidos, nos quais a máquina e a medida e não o homem. [...] Outro ponto que me pareceu negativo foi o conceito de tragédia. Um carro que explode e mata doze pessoas vira tragédia, é notícia no mundo inteiro pelo caráter grotesco e inusitado, espetacular ou raro, do acontecimento. Aí o conceito de tragédia vai para o que é raro. Indo para o que é raro e bizarro deixa de se aplicar ao que é corriqueiro, comum, diário, embora seja muito mais trágico [...]. Não defendo uma televisão de misérias, mas uma televisão de realidades como tantas vezes o Globo Repórter já fez (TÁVOLA, O GLOBO, 2/09/1978).

Helena da Silveira, articulista da *Folha de S. Paulo*, ficou indignada em 16 de outubro de 1980 quando o *Globo Repórter* exibiu um documentário no Dia das Crianças. Na época, a direção da emissora tinha demitido todo o núcleo paulista e a saída para manter a programação foi comprar documentários estrangeiros. Silveira lembra ainda que, se antes “tínhamos documentários jornalísticos brasileiros”, agora vamos voltar ao três para um, ou seja, três “enlatados” para um documentário “nosso”:

Esse Globo Repórter de terça-feira veio como mais um malogro depois de estranhas decisões que afastaram da emissora a melhor prata da casa em matéria de telejornalismo. “Crianças Nossa de Cada dia” chegou-nos [...] como mais um produto colonizador no pior sentido, querendo passarnos crianças loiras, algumas vezes sob a neve, para entendermos nossa realidade no tocante à infância (SILVEIRA, 16/10/1980).

Em 1983, quando o *Globo Repórter* passou a ter uma nova linha editorial, os críticos aprovaram. *O Globo* (18/09/83, p. 6) elogiou a volta do programa que ficou fora do

ar por quase um ano. A reportagem destacava que o novo programa “vai permitir um novo tipo de trabalho para o repórter, que passa a vivenciar os assuntos abordados, num trabalho de campo.” Já Miriam Lage (18/04/1984) publicou no *Jornal do Brasil* que: “Nessa nova fase, o jornalismo é tratado com vivacidade pelos repórteres, a informação é tratada como arte e a narrativa é leve, interessante, bem perto do entretenimento. Foi aposentada a fórmula dura do locutor no estúdio, desafiando um texto caudaloso”.

Como observo, muitas foram as críticas aos trabalhos feitos pelos cineastas, mas pouco se falou dos jornalistas e dos programas *Atualidade* e *Pesquisa* que fizeram. Isso indica, mais uma vez, que a ida dos cineastas à televisão conferiu prestígio à emissora e aumentou o reconhecimento desses profissionais. A valorização da sétima arte se dá pelo importante espaço que o Cinema Novo ocupou entre os intelectuais. Como até meados da década de 1970 a televisão ainda não tinha definido a sua linguagem, nada mais natural que a imprensa valorizar estilos já consagrados do cinema. Por isso, nesse período, o *Globo Repórter* foi considerado um programa de cineastas e não de jornalistas. Aos cineastas foram conferidas as contribuições do cinema para a televisão, a arte de se fazer um documentário, as belas imagens, os experimentalismos audiovisuais. Aos jornalistas, as críticas ou elogios estão sempre voltados a como foram feitas às denúncias e se o documentário teve impacto na economia ou na vida dos brasileiros. Por isso, é necessário entender a crítica como parte de um processo de legitimação do que é visto e aceito no mercado, e dessa forma, a imprensa também escreveu parte dessa história.

No próximo subitem trato de como se deu a censura no programa e como os cineastas e jornalistas lidaram com ela.

3.3 Censura

O programa *Globo Repórter*, do seu surgimento em 1973 até a primeira suspensão em 1983, passou por dois momentos distintos da censura: de 1964 até a extinção do AI-5, em 1979; e de 1979 até 1983. A primeira fase foi caracterizada pela maior influência do Estado, principalmente depois do Ato Institucional número 5, quando o governo passou a

ter plenos poderes para censurar, evitando qualquer publicação ou transmissão inconveniente aos olhos do regime militar. Já a segunda fase se caracterizou por uma menor influência do Estado e por uma censura interna feita por editores, diretores e os próprios jornalistas. No dia 3 de fevereiro de 1980, a censura no telejornalismo teve seu fim decretado e em 1982 foi suspensa a censura prévia aos noticiários e à programação de TV. Mesmo assim, as direções das televisões se mantiveram conservadoras tanto na ideologia como na programação.

O papel do censor era o de ver tudo o que era exibido na televisão. A censura era feita pelo departamento de Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP). A rotina da produção para ter um programa liberado era a seguinte: primeiro fazia-se uma sinopse do tema que seria produzido; sendo aprovada a sinopse, o programa começava a ser feito; depois, o roteiro e o programa pronto eram exibidos aos censores. Mas essa rotina não era fixa. Muitas vezes, o programa só era visto dias antes de ir ao ar, sem avaliação anterior da temática.

Nessa fase, o controle era feito principalmente pelas normas de concessão, ou seja, permissões para administrar um canal. O Estado argumentava que a censura tinha como objetivo preservar a família de mensagens que poderiam contrariar os interesses éticos do Estado, de cumprir o papel de educador em substituição a escola e de manter um canal de comunicação do Estado com a população, ou seja, o discurso do Estado se confundia com o discurso institucional nacionalista (MATTOS, 1996).

Em 1970, o presidente Garrastazu Médici baixou o decreto-lei nº 1.077, em que não seriam toleradas as publicações contrárias ao regime, à moral e aos bons costumes, em quaisquer meios de comunicação. No ano anterior, foram estabelecidos padrões para a censura. Diante desse cenário, as televisões responderam rapidamente aumentando o controle interno, ou seja, fazendo a autocensura. Na Rede Globo, foram contratados consultores que já tinham experiência na Censura Federal. Um deles era o coronel Paiva Chaves. Esses consultores liam os roteiros e emitiam a sua opinião, tudo para evitar prejuízos na produção de um programa que pudesse ser engavetado pelo regime militar (HAMBURGUER, 2005, p. 35). Mas essa atitude era aplicada principalmente com relação às telenovelas. Segundo Walter Clark, elas eram a “dor de cabeça da direção”. Muitas

tiveram seus conteúdos alterados, como foi o caso de *Fogo sobre terra*, em 1974. Já outras telenovelas, como *Roque Santeiro*, em 1976, tiveram seus primeiros vinte capítulos proibidos prestes a entrar no ar. A telenovela *Despedida de casado*, de 1977, foi proibida integralmente por tratar do tema divórcio (CLARK; PRIOLLI, 1991, p. 258).

No jornalismo, de acordo com Clark, as coisas estavam controladas pelas mãos de Armando Nogueira:

No telejornalismo, tomávamos muito cuidado para não atrair a repressão e acabar punidos com um castigo maior do que a falta cometida. Uma das coisas fundamentais em nossa estratégia era não “editorializar” a televisão. Operávamos na faixa do entretenimento e da informação fria, *hard news*, sem comentários. Se déssemos um pequeno passo no sentido da opinião, da crítica, trombaríamos ou com o regime, ou com o Roberto Marinho (CLARK; PRIOLLI, 1991, p. 255).

O controle era tanto que o telejornalismo da Rede Globo priorizou o noticiário internacional, já que muitos temas nacionais estavam proibidos, e valorizou a editoria de esporte, pois não incomodava os militares.

No *Globo Repórter*, a censura prévia e interna ficava nas mãos de Paulo Gil Soares. Washington Novaes (2009) contou em entrevista à autora que era Paulo Gil quem fazia esse “meio de campo” entre as produções, a direção e a censura e que as dificuldades de aprovação dos temas na emissora eram maiores que a censura oficial. Em primeiro lugar, o tema tinha que agradar as duas direções: Armando Nogueira e Boni. Em segundo, agradar ao público, o Ibope. Em terceiro, a censura oficial. Sobre essas tensões ele relembra:

Eu tinha um acordo com o Paulo Gil. Eu dizia: “Paulo Gil, eu acho muito difícil fazer essa relação com a direção da Globo.” Por que, para começar, era uma coisa complicada porque nós tínhamos duas subordinações: o Boni e o Armando Nogueira. O Boni, porque o Globo Repórter era registrado como um programa da Central Globo de Produções, o que fazia ele ter censura prévia da Polícia Federal. Mas como ele [Globo Repórter] era um programa jornalístico e eu também era subordinado ao Armando Nogueira. Agora o Boni cobrava a audiência. O Paulo Gil, em geral, sabia o programa [que daria certo]. Ele aprovava o começo, como ia ser feito, depois ele via o programa pronto. Mas era difícil, porque tinha que dar 50 pontos de audiência. Eram duas chefias. E a terceira questão era a censura, nós tínhamos censura, então nós tínhamos que mandar para a Polícia Federal o script do programa e quando ele ficava pronto, iam dois censores lá pra ver o programa pronto e diziam: pode, não pode, corta aqui, corta ali, corta lá (NOVAES, 2009).

Mas o que incomodava mesmo, era a pressão sobre a audiência:

A nossa vida não era fácil! O Boni era muito exigente em relação ao *Globo Repórter*, porque ele [programa] era exibido no horário nobre. Naquele tempo, ele ia ao ar às nove horas da noite, tinha a novela das oito e em seguida entrava o *Globo Repórter*. Quando o *Globo Repórter* dava menos de 50 pontos de audiência, o Boni ficava furioso, furioso, era uma crise. O *Globo Repórter* tinha a obrigação de dar mais de 50 pontos de audiência (NOVAES, 2009).

Gregório Bacic (2008), diretor contratado pelo núcleo paulista, contou o que era preciso fazer para obter liberação junto aos censores. Ele disse, em entrevista à autora, que quem trabalhava em televisão tinha uma carteirinha emitida pela Polícia Federal, registrada na divisão de Censura, e para ter um documentário aprovado precisava preencher uma ficha:

O que significava isso? Que cada vez que eu fazia um programa eu tinha que preencher um formulário respondendo a determinadas perguntas sobre o programa que eu tinha feito e identificar-me como produtor pelo numero. [...] Aí o que acontecia: eu tinha que responder a perguntas que eu me lembro muito bem.[...] Qual era a primeira pergunta? Era aquela coisa, a gente tinha que descrever qual era o programa, o que tinha no roteiro, tinha cinco perguntas. E tinha a ultima pergunta que me parece a mais significativa A última era a seguinte: descrição completa dos quadros caracterizados pela imediatividade. Ou seja: quando existia improviso você tinha que descrever previamente para a censura federal como seria o improviso. Descrição completa. E aí era em cima disso que os censores recebiam, carimbavam e assinavam, e falavam: tá liberado e o programa ia pro ar. Agora, quando eles liam aquela coisa e achavam que perai, mas este tema? Por que nos tínhamos um jeito padrão de responder isso tudo, nos combinávamos entre nós todos um jeito padrão disso aí. Mas quando eles achavam que pelo tema, que pelo personagem que aparecia, pelo convidado, pelo entrevistado, pelo cantor, fosse quem fosse, poderia ter alguma coisa subversiva, aí eles iam lá e assistiam o programa. Requisitavam o programa, paravam tudo, assistiam e decidiam se liberavam ou não. (BACIC, 2008)

Os depoimentos ouvidos pela autora corroboram a atuação de Soares à frente das negociações com os diretores da empresa e com os censores do governo militar. Para Georges Bourdoukan (2008), “nunca” disseram ao núcleo de São Paulo os temas que deveriam ser evitados ou exibidos. “A censura era posterior. Nunca ninguém falou pra gente nada. É claro que chegava lá [Rio de Janeiro] e ele dava risada [Paulo Gil], porque a gente era solidário. [...] acho até que nós exageramos. Tanto que fecharam o núcleo.”

Os documentários não eram vetados nas reuniões, mas eram censurados depois de prontos, pela emissora ou pelos próprios censores do governo. Quando eram os censores que estavam analisando o trabalho em São Paulo, a equipe paulista contava com uma estratégia, conta Bourdoukan (2008): “São Paulo virou sinônimo de Tarcísio Meira e Glória Menezes. Quando eles [os censores] iam pra ilha de edição, a gente vinha com os dois e eles [censores] deixavam de ver o documentário para pegar autógrafos com os artistas”.

O discurso do regime militar foi marcado por um paradoxo. Ao mesmo tempo em que pregava a integração nacional, permitia a compra de produtos enlatados, principalmente programas norte-americanos, como as séries *A Feiticeira*, *Perdidos no Espaço* entre outros. No *Globo Repórter* não foi diferente. Paulo Gil Soares – em entrevista a Sônia Gama (1999) – revelou foram comprados muitos documentários estrangeiros, mas mesmo os “enlatados” também sofreram restrições. Soares lembrou que, em 1973, o programa *Memórias de Krushev*, produzido pelo grupo Time-Life e exibido pela CBS, teve mais de 30 cortes para poder ser veiculado. “Não podia falar em Lenin, não podia falar em revolução socialista, não podia falar em militares. Militares, era uma palavra que a gente não podia usar.” (apud GAMA, 1999, p. 73) Em março de 1975, o documentário *Crucificação de Jesus Cristo*, comprado da produtora Wolper Productions, teve cortes no texto e na locução por causa do uso da palavra “militares”. “Tinha substituído por exército romano, não podia dizer exército, tinha que dizer legião romana, para não fazer alusão ao fato de o país estar passando por uma ditadura militar”, explicou o diretor. A preferência então era por temas ecológicos:

Aliás, eu tenho a mais absoluta certeza de que a divulgação da expressão “meio ambiente” e da palavra “ecologia” começou no *Globo Repórter*. Foi a primeira vez que começou a usar-se sistematicamente. E nós descobrimos que quando você fala do mau trato dos animais, quando você fala do mau trato da natureza, você podia falar da repressão, do próprio horror, da prisão, do aprisionamento das pessoas, da tortura, que as pessoas sofriam, exatamente falando sobre confinamento de animais, extinção de animais, maus tratos a animais, mau trato à natureza. Então, era uma saída magnífica (SOARES, apud GAMA, 12/07/1999, p. 73).

Mas nem sempre essa técnica dava certo e, para evitar conflitos com o Governo Federal, Soares era cobrado para que tivesse cautela na escolha e na abordagem dos temas:

Chegou a um ponto que Armando Nogueira me chamou e disse assim: “Eu não quero mais ter problemas. Então, eu vou registrar você como produtor do programa na Censura Federal. Então, a partir daí, você tem que conseguiu o certificado de censura.” O programa vinha com “este programa foi liberado pela censura”, ele tinha um certificado de censura. E só depois que começa o programa. (a ser gravado) “Então, se você conseguir burlar essa censura, maravilha, palmas para você. Agora, nós não queremos aporrinhção com a empresa.” E nesse exato momento em que a censura já estava mais liberal, medianamente mais liberal, os coronéis já tinham se retirado e havia uma mulher chamada Dona Lúcia, que ficava aqui e assistia aos programas no vídeo-tape. Então, eu tinha que obter o Certificado de Censura e ela lutava para censurar. Era um encontro muito interessante (*apud* GAMA, 12/07/1999, p. 77).

Em março de 1977, o documentário *Conexão plutônio* abalou a direção da empresa. Washington Novaes (2009) contou:

Tivemos momentos muito difíceis. Por exemplo, um dia tinha um documentário que foi feito uma adaptação, que era um documentário sueco que mostrava que com as informações disponíveis em bibliotecas públicas, seria perfeitamente possível uma pessoa planejar uma bomba atômica, uma bomba nuclear. Aí eles provavam isso e os conhecimentos estavam todos lá disponíveis e que em seguida eles iriam investigar se seria possível obter esse material pra fabricar a bomba atômica, e provaram que podia, que se comprava, subornava pessoas, indústrias nucleares. Bom quando a chamada desse programa foi ao ar, o diretor da censura ligou pro gerente de programação da Globo dizendo “Esse programa está proibido pra qualquer dia e qualquer hora, não pode ir, não pode ir ao ar”. E isso gerou uma primeira crise do *Globo Repórter*, porque na época o Ministro da Justiça era o Armando Falcão, que era muito amigo do Dr. Roberto Marinho. Então uma coisa que é Ministro da Justiça proibindo um programa da Globo era, era um caso político, grave. (NOVAES, 2009)

João Batista de Andrade, em entrevista à autora e a Renata Fortes, contou que apesar de haver um censor dentro da emissora, a relação da empresa com os cineastas e jornalistas era ambígua:

Fui fazer um filme sobre os bóias-frias, mas onde? Em Mogi Mirim, não era uma coisa ingênua. Então o que era? Bóia-fria, um fenômeno, vamos filmar. Mas onde? Em Mogi Mirim numa hora que tinha greve lá, aí eu fui. Os fazendeiros me receberam muito bem porque éramos da Globo. Fiz o filme falando da greve e tudo, dos bóias-frias, das condições de trabalho deles, políticas e tal e foi para o ar aquilo. Os fazendeiros chegaram depois a fazer uma reunião em Mogi, publicaram um jornal contra mim e pressionaram a Globo para tentar rever aquilo, dar respostas e a Globo não deu a menor satisfação. Nem me pressionou nada, não

recebi nenhuma pressão da Globo, nada. Eu fiz uma outra sobre indústria farmacêutica que vendia remédios no Brasil que já estavam proibidos nos EUA, na Europa.[...] Eu fiz um *Globo Repórter* sobre isso e eles fizeram uma pressão imensa sobre mim. Eu e o Fernando falávamos “bom, eles devem estar falando com o Roberto Marinho lá sobre isso aí, porque indústria farmacêutica?” Você sabe que foi para o ar o programa e não aconteceu nada. Tinham momentos de grandeza jornalística que afinal tinham bons jornalistas na Globo, não era a miséria, eram bons jornalistas, só que o domínio político, os interesses da Globo eram muito grandes, então ela vivia nessa ambigüidade. Ao mesmo tempo queria afirmar seu jornalismo e trabalhava para afirmá-lo como grande jornalismo, mas ao mesmo tempo não queria brigar com o governo, queria ficar bem com o governo, tinha o tempo todo essa ambigüidade (ANDRADE, 2007).

Outra ambigüidade foi o programa exibido em novembro de 1976. Washington Novaes foi o editor/redator do documentário, que contava a importância da visita do presidente Geisel ao Japão. Este documentário foi uma exigência da emissora. Novaes (2008) conta que ele e Soares tentaram argumentar que “tal documentário prejudicaria a credibilidade da emissora”. Mas não houve jeito. A saída proposta por ambos foi colocar “um programa sem texto no ar”. Da mesma forma que foi feito durante o incêndio da Rede Globo, em 1976, os diretores optaram por um programa sem “texto-narrativa”, conduzido por falas de participantes da viagem e outros. As gravações foram dirigidas pelo jornalismo de Brasília.

Antônio Conselheiro e a Guerra de Canudos fez parte de um capítulo nebuloso entre a direção da emissora e a censura. O documentário foi produzido pela Blimp Film e era a última parte da trilogia de personagens míticos do Nordeste criada pela produtora, que já tinha exibido: *O último dia de Lampião*, de Maurice Capovilla, e *Padre Cícero*, de Marcos Matraga. *Antônio Conselheiro* custou 2 milhões de cruzeiros e a emissora teria investido 700 mil cruzeiros no projeto. O fato é o filme não foi exibido, como prometia a TV Globo, no dia 12 de abril de 1977. No *O Estado de S. Paulo* (FITA SOBRE, 7/04/1977, p.13), uma reportagem dizia que o departamento da Censura Federal ainda não tinha recebido a cópia do filme e que daria o parecer assim que recebesse. Já a repórter Maria Helena Dutra, do *Jornal do Brasil*, disse ter havido uma confusão: os censores do Rio de Janeiro, se vendo impossibilitados de dar tal decisão, mandaram a fita para a Censura Federal, em Brasília, mas a emissora não tinha sido avisada (DUTRA, 17/04/1977).

A TV Globo já tinha previsto uma pré-estreia para os críticos de televisão no cineclube Meridién, no Rio de Janeiro, e também suspendeu o evento, marcado para o dia 6 de abril do mesmo ano. O primeiro longa-metragem feito para a televisão, que já veiculava as chamadas durante a programação, foi suspenso e a assessoria da emissora não comentava o caso. Uma reportagem publicada pela *Folha de S. Paulo* levantou suspeita desses desencontros entre o departamento de Censura e a TV Globo. “(...) fica a impressão de que a Globo criou um clima artificial com a Censura que acabou dando uma promoção maior do filme, cuja a produção foi a mais cara de toda a história da televisão brasileira, levando seus produtores (Blimp Film) a exibir o filme em circuito comercial para cobrir o déficit [...]” (CENSURA, 12/04/1977, p. 30). Por fim, o documentário foi exibido no dia 19 de abril de 1977, sem cortes.

Outro capítulo da tensão entre a produção do *Globo Repórter* e a direção da emissora ocorreu no documentário *Seis dias de Ouricuri*. Dirigido por Eduardo Coutinho, o programa foi ao ar no dia 3 de fevereiro de 1976, só que em outro horário, às 23 horas e não às 21 horas, como era habitual. O documentário acompanhou as frentes de trabalho no Nordeste, numa das áreas mais afetadas pela seca, o extremo-oeste de Pernambuco. Washington Novaes (2009), em entrevista à autora, disse que “o programa podia ser interpretado como uma crítica ao governo e poderia gerar uma crise na emissora. Por isso, foi exibido em outro horário e isso podia”. Para nós, o investimento feito pela emissora nesse documentário era motivo suficiente para exibi-lo em horário alternativo.

A censura também limitou a exibição em algumas regiões. *Theodorico, imperador do sertão*, um documentário dirigido por Eduardo Coutinho, foi exibido em 22 de agosto de 1978 para todo o país, menos para o Rio Grande do Norte. O programa só não passou no estado de origem do major porque, sendo ele candidato à reeleição a deputado estadual pela Arena, “utilizou a lei Falcão para banir os vídeos locais” (PRÉ-HISTÓRICO, 30/08/1978, p. 70-72).

A mesma situação ocorreu com outros dois documentários de João Batista de Andrade: *Escola das quarenta mil ruas* e *A batalha dos transportes*, vetados pela direção

da emissora. João Batista de Andrade (2007)⁵⁵ contou que exibição desses documentários ficou restrita a São Paulo: o resto do Brasil viu *O caso Lu*. “Sabe qual a desculpa deles [direção]? É que *Escola das quarenta mil ruas* e *A batalha dos transportes* eram temas paulistas, não interessavam para o resto do Brasil”.

No dia 31 de outubro de 1978, o documentário *Wilsinho Galiléia* iria suscitar embates entre os militares e a direção da emissora. No Boletim de Programação da Rede Globo, o programa do cineasta João Batista de Andrade ganhou destaque na capa e oito páginas de matéria. A primeira parte contou quem foi Wilsinho Galiléia, fez reconstituições das ações mais violentas, conversou com os amigos dele e com a mãe. A segunda parte mostrou a saga dos irmãos Galiléia no crime, o recolhimento de menores e a morte reconstituída de Wilsinho. O problema é que o documentário, que contava a vida de Wilsinho Galiléia seria exibido em duas partes, foi censurado e nunca foi exibido (BOLETIM, nº 303, p. 1-8).

O fato estourou nos jornais. Na *Folha de S. Paulo* (CENSURA, 1/11/1978, p. 28), a reportagem revelou que às 16 horas do dia 31 de outubro a direção do programa recebeu um comunicado da Polícia Federal do Rio de Janeiro declinando da responsabilidade de aprovar ou não a exibição do programa e a mesma sugeria que a TV Globo enviasse o pedido de liberação para averiguação na Polícia Federal de Brasília. Para a direção do programa, essa decisão não foi inesperada. Dias antes, cinco censores tinham visitado a redação para assistir ao documentário, quando normalmente um censor fazia este trabalho. Mesmo assim, a direção da emissora usou a mesma estratégia feita na exibição de *Seis dias de Ouricuri* e mudou o horário do programa para as 23 horas. A sugestão foi aceita e a emissora montou as chamadas de mudança de horários para serem exibidas. No entanto, os censores federais voltaram atrás.

O jornal *O Globo* saiu em defesa do documentário de forma tímida. Publicou no dia 2 de novembro de 1978 uma pequena matéria sobre as justificativas para a Censura Federal ter suspenso a exibição. A reportagem entrevistou o diretor da Censura Federal, Rogério Nunes, que alegou que o “conteúdo [do programa] poderia exercer influências nefastas ao

⁵⁵ Não há menção dos documentários em nenhum Boletim de Programação da emissora.

espírito infanto-juvenil ao mostrar cenas de desumanidade, criminalidade e violência.” Ainda segundo o diretor, “o documentário tinha imagens que, de acordo com a legislação, jamais poderiam entrar em casa de família. Este tipo de mensagem é vetada para o rádio e a televisão” (CENSURA, 2/11/1978).

No *Jornal do Brasil*, o mesmo diretor, afirmou que a mensagem do documentário não se adaptava à televisão. Isso nos leva a perguntar que televisão era essa que a Censura Federal imaginava. Fernando Pacheco Jordão nos responde:

Não nos interessava discutir qual a verdadeira versão da morte de Wilsinho Galiléia. Não que sejamos a favor de fuzilamentos, mas, para o debate que pretendíamos levar, a questão era irrelevante. Mais importante do que isso era ir fundo no problema, pôr o dedo na ferida, expor uma situação de miséria humana, dentro da cidade de São Paulo. Que gera um Galiléia, a quem com menos de 18 anos já eram atribuídos tantos crimes. Carlos Saura fez o seu “Cria Cuervos” e eu achei que poderíamos fazer o nosso “Cria Bandidos” (WILSINHO, 2/11/1978, p.9).

O *Estado de S. Paulo* publicou uma entrevista com João Batista de Andrade em que ele desabafava:

Num momento em que se fala de uma abertura democrática, a proibição de Wilsinho Galiléia só pode ser considerada como intempestiva, extemporânea e retrógrada. Uma tentativa de se querer ilhar o país de informações. [...] Eu repudio a forma como foi censurado o filme. Eu estava cansado de ver os meus filhos, ainda pequenos, aterrorizados com a violência dos enlatados. Não posso admitir que um filme que, do ponto de vista físico, é menos acintoso, é menos violento do que um enlatado qualquer, seja censurado por causa da violência. O que eu pretendi foi apresentar a violência a serviço de alguma interpretação, de alguma análise (VIOLENCIA, 12/11/1978).

Em entrevista, João Batista de Andrade, relembra que, à época, a censura interna era grande. Uma era o medo de fazer algo que desagradasse a direção, a outra era o significado político que as obras poderiam suscitar, e por fim, a censura corporativa:

[...] tinha um outro tipo de censura que só havia na Globo, era a corporativa. Isto é, uma visão anti-autoral crescente. Quanto mais o país foi abrindo, mais a corporação dos funcionários, dos diretores de jornalismo, daquelas pessoas que ganhavam prestígio na direção, mais esse espírito corporativo deles se afirmava contra os autores. [...] Nos anos 80, eu fiz um filme sobre educação que não foi para o ar. A diretora Laís Faria meteu a mão no filme sem eu estar presente. Aí eu falei que não admitia aquilo. E ela disse: “ah, vocês precisam para com essa mania de

autor, aqui não tem autor, é tudo coletivo”. Aí eu disse: “então, vocês contrataram a pessoa errada” (ANDRADE, 2007).

Com a abertura lenta e gradual do governo militar, era de se esperar que a emissora adotasse ares mais progressistas. Infelizmente, segundo Washington Novaes (2009), as exigências internas quanto à escolha do tema foram aumentando a partir de 1978.

Foi ficando difícil escolher os temas, por que eram vetados. [...] Exatamente a partir do momento da abertura, de alguma abertura política, nós começamos a tratar de mais temas sociais no *Globo Repórter* (bóias-frias, mortalidade infantil em Alagoas) e com esses temas a audiência do programa começou a cair. O Boni ficou indignado. Então, nós pedimos ao Homero Icaza Sanches [coordenador de pesquisas da emissora] que fizesse uma pesquisa para entendermos o porquê estava caindo a audiência do programa. A pesquisa mostrou que a audiência estava caindo na classe A que ficava indignada de ter esses temas no que ela chamava de “a hora do jantar” e não queria temas pesados. E na classe D e E, porque os pobres diziam mais ou menos o seguinte: “se é pra mostrar, só pra mostrar a miséria e a pobreza, isso nós sabemos, nós estamos dentro dela, nós vivemos essa pobreza, essa miséria. Ou vocês têm o que propor no programa, alternativas, etc. Ou é melhor tratar de outros temas. Se for só pra documentar a miséria, nós não estamos interessados.” E aí o Boni dizia: “Vocês vão acabar perdendo pro Chacrinha, porque o Chacrinha tinha o programa no mesmo horário”, então isso foi outra crise que somou no caminho do *Globo Repórter*.

Da mesma forma que a cobertura jornalística levantou questionamento sobre o fazer cinematográfico na televisão, as temáticas escolhidas, as técnicas utilizadas, os embates ideológicos; outra tensão foi vivida pela equipe de produção dos núcleos: a utilização do modelo do documentário ou da reportagem.

3.4 Documentário X Reportagem Especial

Você me pergunta quais as semelhanças ou diferenças entre as duas linguagens. Eu não sei. Sempre vi o cinema (como vejo a TV) como meio. Não acredito (ainda) que a TV tenha uma linguagem própria. TV é meio. Linguagem é o formato narrativo a que você se obriga a partir dos equipamentos de registro que você utiliza. O resto é apenas exibição. No cinema você escolhe, paga, fica na sala escura e vê na tela grande. A TV já está paga, está em casa e você pode ver sem apagar as luzes. A TV permite a você falar com um universo maluco de pessoas ao mesmo tempo. Para quem veio do Cinema Novo, um fenômeno cultural da maior importância, mas sem audiência; para quem vem do sucesso de crítica,

premiações e fracassos de bilheteria, a TV é um orgasmo absoluto, milhões vendo e comentando o seu trabalho. Só há um lado absolutamente frustrante: a TV não tem memória [...] a televisão é autofágica, rápida, frugal, sempre vem mais no próximo horário [...] Por enquanto o filme permanece. Descansa em paz numa cinemateca até alguém volte a descobri-lo. O cineasta permanece como autor de cinema. Na TV quem está fora do ar está morto. (Paulo Gil Soares *apud* MUNIZ, 2001).

Esse desabafo de Paulo Gil Soares suscita uma série de questionamentos sobre o estatuto do documentário, presente até hoje tanto na academia quanto nas redes de televisão, e como o veículo de massa provocou embates no fazer documentário diante da narrativa jornalística. Não pretendo dar respostas acabadas a essas indagações, mas contribuir para o debate, apontando como o diálogo entre cineastas e jornalistas, ou entre o cinema e o telejornalismo, pode estabelecer de forma eficiente no âmbito do documentário, a partir de uma breve revisão da experiência do *Globo Repórter*, da qual participaram profissionais das duas áreas.

Antes, é preciso definir a narrativa jornalística e como ela surgiu. No século XX, o jornalismo passou por uma mudança de paradigma. Empresas foram criadas com rotinas profissionais complexas. É nesse universo que se cria uma mídia que procura transmitir a informação de forma objetiva, valorizando o distanciamento do jornalista dos acontecimentos. Para Traquina (2003), esse é o novo *ethos profissional*, em detrimento de um antigo meio de expressão do pensamento que determinava jornais com posições políticas claramente definidas. O conceito de objetividade jornalística tem seu desenvolvimento pós Segunda Guerra Mundial e congrega com os ideais do liberalismo clássico, de liberdade individual e ausência de coerções. Assim, surgem os manuais de redação com as regras do que se pode e não pode fazer e, gradativamente, estruturam e formatam o produto notícia. Para Traquina (2003), a nova ideologia jornalística traça uma relação epistemológica com a realidade, impedindo transgressões e fundamentada na credibilidade. Sai de cena o sujeito observador que faz um testemunho do fato e abre-se para uma instituição que faz a mediação entre a sociedade e o fato. É a vez do repórter narrador que intermedia os relatos do presente e do passado assegurando a noção de credibilidade.

A reportagem constitui, basicamente, um dos gêneros jornalísticos. Para Sodré e Ferrari (1986, p. 14), a narrativa jornalística desperta o interesse humano e as suas principais características são: a) predominância da forma narrativa; b) humanização do relato; c) texto de natureza impressionista; e d) objetividade dos fatos narrados. Não posso esquecer que o discurso de comunicação de massa está atrelado ao objetivo primordial que é a informação. Fato, informação e público estão presentes na definição de notícia. A prática contemporânea do jornalismo ampliou os modelos de reportagem. Sodré e Ferrari enumeram três modelos fundamentais. O primeiro é a reportagem de fatos, um modelo que prioriza o relato objetivo dos acontecimentos, é narrado em sucessão por ordem de importância (1986, p. 45). O segundo modelo é a reportagem de ação. Ela está baseada num relato mais movimentado, que começa pelo fato mais atraente, assim aproximando o leitor (1986, p. 52). E por último o modelo de reportagem documental. Esse modelo apresenta os elementos de maneira objetiva, acompanhado de citações que complementam e esclarecem o assunto. Para os autores, esse modelo é mais comum nos documentários televisivos ou no cinema. Sendo assim, “a reportagem documental é expositiva e aproxima-se da pesquisa. Às vezes, tem caráter denunciante. Mas, na maioria dos casos, apoiada em dados que lhe conferem fundamentação, adquire um tom pedagógico [...]” (1986, p. 64). Esse é o modelo a ser seguido na reportagem especial.

Assim, a reportagem especial pode ser chamada de grande reportagem. Ela é debitária do cruzamento do cinema e da televisão, mas reportagem especial não é documentário. Ela segue uma linha editorial e uma rotina que respeita a discussão realizada na reunião de pauta e os assuntos definidos. O factual sempre estará em pauta, pois é o índice de interesse. A ética narrativa da reportagem especial tem uma necessidade jornalística de buscar a neutralidade e fidedignidade com os fatos, mesmo que essa definição possa ser contestada dada a manipulação das informações dispostas na reportagem.

No entanto, neutralidade, objetividade e clareza, são palavras presentes nas discussões do campo do jornalismo e muitas delas caem por terra quando se deparam com afirmações como a de Cremilda de Araújo Medina (1991, p. 194-195):

O discurso sobre o mundo deixou de ser um retrato fiel e objetivo da realidade. Com a crise do paradigma cientificista e, sobretudo, do positivismo, a noção de que o sujeito (produtor de sentidos) recupera com objetividade o objeto que está fora dele caiu por terra. No entanto, o jornalista, armado de uma teoria técnica positivista (elaborada no final do século XIX e gramaticalizada em manuais), prossegue operando com a crença nesse paradigma [...], comunga indistintamente com produtores de informação ou proprietários dos meios de comunicação o conceito tradicional de objetividade.

Essa crença implica entender que o sistema midiático atua no campo da democracia, da verdade e da difusão do conhecimento, colocando a televisão em um lugar de poder. Grande parte das imagens se baseia no caráter socializador e na sedução ou indução, ou seja, a televisão não quer convencer, mas seduzir e induzir o telespectador. Joan Ferrés (1998, p.65) acredita que a priorização do relato na televisão seduz, pois ela funciona principalmente na área emocional, por meio dos personagens que envolvem emocionalmente o telespectador produzindo um encontro fictício entre ambas as partes. E nada melhor do que um dispositivo eletrônico num espaço público para trabalhar a relação de desejo e consumo. A televisão aprendeu rápido que era preciso estimular o desejo positivo, transformar os programas, os repórteres e sua estrutura em objetos simbólicos, que Deleuze vai tratar como uma “máquina midiática do desejo” (DELEUZE *apud* KIELING, 2008, p. 43).

Um desejo que respeita a noção de “fluxo”, conceito estabelecido em 1974 por Raymond Williams (1975), ligado à necessidade de se entender “a experiência de ver TV”. Para Williams, os produtos audiovisuais e as peças publicitárias interagem e criavam um fluxo, ou uma sequência, como forma de manter o ato de assistir à TV. Além disso, Williams acreditava que não fazia sentido pensar num programa serializado com unidades de tempo: era preciso pensar num “fluxo serializado por unidades diferentemente relacionadas, no qual a temporalidade, embora real, não é explicitada, e no qual a organização interna é uma outra coisa diversa da que é mostrada” (1975, p. 89-93). É a serialização da serialização. Dessa forma, o telespectador vê tanto a reportagem especial quanto o telejornal da mesma forma que os comerciais, exigindo qualidade imagética e procedimentos de linguagem claros para que reconheça quase instantaneamente no ambiente doméstico a televisão a que assiste.

John Corner (1999, p. 93) relata que o prazer é um produto do uso de imagens e fala, é gerado por formas narrativas diversas, está ligado a questões de conhecimento e a natureza da recepção. Para o autor, “dar prazer é imperativo primário da maior parte da produção de televisão”. O embate fica entre a cultura de massa e a alta cultura:

Dentro dessa linha, elementos de cultura popular (incluindo os prazeres da televisão) são frequentemente posicionados de forma um tanto ambivalente ou incerta. Por um lado, eles devem ser levados a sério como parte de uma tentativa de desafiar a dominância normativa da alta cultura e a sua atitude hierárquica e indiferente em relação aos gostos da maioria da população. Por outro lado, eles devem ser levados a sério porque a cultura popular é constituída em grande parte pelas mercadorias de uma esfera industrial grande e formada por vários setores, que é cada vez mais internacional em suas operações. Enquanto a primeira abordagem sugere uma apreciação da cultura popular (às vezes, uma celebração) por suas qualidades expressivas e sua relação com a vida comum e os prazeres comuns, a segunda sugere uma suspeita em relação à cultura popular, devido à intensidade com que ela reflete valores de mercado e é organizada e sustentada por interesses conservadores, corporativos. Dentro do segundo ponto de vista, os prazeres da televisão podem ser vistos como algo que distrai daquilo que é sério e fontes de diversos tipos de percepções distorcidas ou inadequadas do mundo. A precisa interação entre questões de prazer e questões de conhecimento varia consideravelmente em diferentes estudos, assim como os critérios de avaliação usados para a apreciação (1999, p. 94, tradução minha).

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 nosso objeto de estudo: o *Globo Repórter*. O modelo “inventado” por cineastas, inspirado nas reportagens da revista *Realidade*, citada anteriormente, tentou comungar uma narrativa articulada entre a reportagem especial e o documentário. Longe de definir fronteiras para ambos, é necessário estabelecer alguns parâmetros de comparação.

Para Manuela Penafria (1999, p.22), o jornalista e o documentarista se pautam por princípios diferenciados. A reportagem tem por objetivo “transportar” o leitor, o telespectador ou o ouvinte para o acontecimento, respondendo as questões essenciais: quem, o quê, quando, onde, como e por quê. Penafria acredita que, no caso da televisão, as imagens têm uma função ilustrativa, confirmando o que é dito. As afirmações da voz *over* são confirmadas pelas entrevistas, o discurso direto, a objetividade e a humanização da

história são algumas das técnicas jornalísticas que têm caráter “denotativo”, ou seja, têm a necessidade de mostrar, indicar ou revelar algo.

Já o documentarista, para Penafria, não se vale de regras para construir a sua narrativa. Nada obriga que o documentarista siga uma ordem (*off*, passagem, sonora) como na reportagem especial. Essa ordem seria dada por seu autor diante de um determinado ponto de vista. A produção do documentário coloca ênfase na imagem. Ela é articuladora dos outros elementos (*off*, depoimentos, artes). Dessa forma, as temáticas são mais abrangentes, não se atendo a critérios jornalísticos, e pode-se contar uma mesma história de diversas formas. A autoria surge como um índice decisivo para a criatividade, ou seja, o que importa no documentário é o seu caráter “conotativo”, ou seja, tem a necessidade de representar, relacionar.

Vanda Viveiros de Castro⁵⁶, que trabalha no *Globo Repórter* desde 1978, definiu a diferença entre a reportagem especial e o documentário da seguinte forma:

Uma reportagem que transmite uma notícia deve ser feita da forma mais clara, objetiva e fiel possível. A rapidez e a objetividade são tão ou mais importantes que a forma, que a criatividade não é exigida aí. O que se exige de um jornalista no momento de reportar uma notícia é a competência. Um documentário, da mesma forma, exige mais. Até pelo tempo maior em que precisarão “prender” seu espectador, exigem uma maneira atraente e criativa de contar sua história. [...] Um documentário não precisa ser baseado em um tema de atualidade, o que diferentemente acontece em uma grande reportagem e talvez resida aí a essência da quase rejeição com que documentaristas tratam programas que tenham um cunho jornalístico: apoiado em uma tema factual, exigiria menor criatividade tanto na escolha do tema quando na sua narrativa. A interferência do repórter pode ser mais aparente no resultado, mas não é maior do que a grande mudança que uma câmera e o fato de estar documentando uma ação provocam em qualquer personagem ou situação (CASTRO, 2006, p. 191).

Para Maurice Capovilla (2008), em depoimento à autora, o que diferencia um documentário e de uma reportagem especial é a narrativa, ou seja, a maneira de contar uma história:

⁵⁶ Depoimento apresentado na mesa Informação televisiva: grande reportagem, no colóquio realizado no PPGCom/Unisinos, em 2005. Esse encontro originou o livro *Televisão: entre o mercado e a academia*. Porto Alegre: Sulinas, 2006.

O jornalismo por si só é um foco de emoção, [...] ele é dramático por si, seja a saída do Dantas acorrentado, seja à imagem de um homem sendo fuzilado. O jornalismo tem um elemento emocional grande. Um documentário para se construir, é preciso que se arme uma estrutura dramática, ele não tem em si uma estrutura dramática [...]. Nossa capacidade de comunicação está baseada na formulação de uma estrutura dramática, dentro de cada um dos filmes que a gente faz. E essa estrutura vai depender da maneira como você relaciona estes elementos, de que maneira a gente manipula e organiza. Para o jornalista, [...] a imagem basta. Para o documentarista, é o que está por trás [da imagem] que basta.

Parto do pressuposto de que o documentário é um produto autoral, em que o processo de realização é determinado pelo embate entre o olhar do realizador, o assunto e as condições de produção, além da busca por um equilíbrio entre os conceitos e métodos pré-estabelecidos e aqueles estruturados diretamente na prática⁵⁷. O que se convencionou denominar “documentário jornalístico” pode ser incluído nessa definição. A adjetivação, aqui, determina apenas a adoção de procedimentos metodológicos próprios, mas não exclusivos, do jornalismo – como a eleição de temas atuais, uma estrutura narrativa sustentada em imagens de arquivos ou entrevistas e um texto de fácil compreensão.

Corner afirma que a narrativa documental, em muitos casos, é similar a narrativa da notícia:

O documentário é frequentemente um veículo para exposição. Essa exposição é principalmente baseada na fala para a câmera e em *off*, e a combinação da fala do apresentador com imagens é muitas vezes entremeada pela voz dos entrevistados. Como vários documentários dizem respeito ao caráter e à causalidade de acontecimentos não físicos, sua visualização, assim como a da notícia, precisa regularmente do apoio da fala, seja ela oferecida diretamente por um apresentador ou indiretamente pelos indivíduos retratados. Ainda assim, o documentário é uma forma de representação mais expansiva do que a notícia, capaz de desenvolver valores de duração, de acompanhar o desenrolar das ações por vários minutos, e de executar uma filmagem intensiva do seu tema, seguida por longas e ponderadas fases de edição (1999, p. 56). [tradução minha]

Bill Nichols, em vez de estabelecer uma definição hermética sobre o que é o documentário, prefere analisar os modelos existentes, que refletem situações de produção

⁵⁷ Conceito que tem por base debates realizados nos encontros de pesquisadores do Aruanda: laboratório de pesquisas e análises sobre métodos de produção audiovisual de não-ficção, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, do qual faço parte.

dispostas em quatro “ângulos” definidos pelo autor: o das instituições, o dos profissionais, o dos textos e do público (2005, p. 48-49). A estrutura institucional reflete, em parte, o que as organizações desejam do documentário e impõe uma maneira de falar e ver, estabelecendo limites e convenções. Os profissionais que nela trabalham vivem um embate entre a expectativa do que foi proposto e a inovação “individual”. Para o autor, “cada profissional molda ou transforma as tradições que herda, e faz isso dialogando com aqueles que compartilham a consciência de sua missão” (2005, p. 53). Quanto ao texto, ele segue algumas convenções: o uso da voz *over*, da entrevista, da gravação em som direto, o uso de imagens de corte (arquivo ou não), a existência de atores ou pessoas em seus papéis cotidianos, a trilha sonora, entre outras. Outra convenção é a lógica informativa, uma forma típica de organização. A lógica “sustenta um argumento, uma afirmação ou uma alegação fundamental sobre o mundo histórico, o que dá ao gênero sua particularidade” (2005, p. 55). E a última forma de considerar o documentário para Nichols está no conceito de “indexação”, ou seja, “a sensação de que um filme é documentário está tanto na mente do espectador quanto no contexto ou na estrutura do filme” (2005, p. 64). O valor documental que se origina na produção de imagens e sons serve como um diferenciador. Desta forma, o autor traça espaços para definir o documentário.

Para aprofundar o diálogo do *Globo Repórter* com o documentário típico alguns dos trabalhos. Para contar uma história em quase todos os documentários exibidos é necessário o uso da encenação. De acordo com Fernão Ramos (2008), o ato de encenar é usado largamente no documentário, seja em estúdios ou em ambientes externos preparados para a gravação. Ramos define três tipos de encenação como uma forma de distingui-las, na maioria das vezes, e utilizo essas diferenciações para deduzir que os cineastas e jornalistas faziam documentários e não reportagens especiais. A tipificação da encenação não pode ser vista aqui como um modelo hermético. Muitos documentários reúnem em um só programa diversas encenações e ficaria impossível separá-los de forma ordenada.

A primeira e a mais utilizada no *Globo Repórter* foi a “encenação-construída”. Ramos (2008, p. 39-48) define que esta narrativa é totalmente construída e “a circunstância da tomada está completamente separada (espacial e temporalmente) da circunstância do mundo cotidiano que circunda a tomada”. Neste universo vasto está o “documentário

cabo”, muito utilizado no *Globo Repórter*. Para Fernão Ramos, o “documentário cabo” tem alguns traços estruturais recorrentes. Um deles é caracterizado pelo uso da narrativa *over*, ou locução, e da multiplicidade de vozes (personagens, depoimentos, material de arquivo, diálogos). São estas vozes que corroboram a “unicidade de asserção do saber” do documentário. Essas asserções não eram feitas apenas pelo domínio da voz *over*, também pela voz dos entrevistados. É nessa multiplicidade de vozes que reside um tom menos autoral. Esse documentário é veiculado até hoje pela televisão nas produções da BBC, History Channel, Animal Planet, entre outros. No *Globo Repórter*, esses “documentários cabos”, comprados de emissoras e produtoras estrangeiras, tinham como temática quase sempre a vida animal ou os avanços das pesquisas científicas e eram apresentados como *Globo Repórter Pesquisa* ou *Globo Repórter Ciência*. São elas: *A maravilhosa máquina humana*; *Os impressionistas*; *Os caçadores de homens*; *A aurora do homem* (série); *O instinto animal* (série); *Tassadei, o povo das cavernas*; *Agricultura e os povos nômades*; *O homem em sociedade*; *A construção da esperança*, entre outros.

Grande parte da produção nacional do *Globo Repórter* foi composta por “documentário cabo”. Essa narrativa não ficou restrita aos programas estrangeiros. Muitos programas nacionais foram construídos com imagens de arquivo ou de filmes estrangeiros e recorriam, algumas vezes, a entrevistas nacionais. *A vida de Anne Frank*; *A China, esse outro planeta*; *Meu querido Clark Gable*; *Hollywood, a fábrica dos sonhos*, *O Gordo e o Magro*; *A conspiração para matar Lincoln*; *Jaqueline Bouvier*; *Vera Cruz, a fábrica de sonhos*; *A era do rock*, e vários outros documentários compuseram este universo do “documentário cabo”. Nele a voz *over*, invariavelmente, era de Sérgio Chapelin. Esses programas tratavam sobre personalidades, eventos históricos, comportamento mundial, saúde, ciência, e eram exibidos no segmento do *Globo Repórter Pesquisa*, *Ciência*, *Aventura* ou *Artes*.

A “encenação-locução” é outra tipificação também recorrente no programa. Ela se baseia em orientações dadas pelo sujeito-câmera ao sujeito filmado para que encene. Esse tipo de encenação pode ser feita por não atores ou atores. *O último dia de Lampião*, de Maurice Capovilla; *Antônio Conselheiro*, de Carlos Augusto de Oliveira; *Mulheres do cangaço*, de Hermando Penna, e *Wilsinho Galiléia* (censurado), de João Batista de

Andrade, foram alguns dos documentários em que o sujeito-câmera coordenou a tomada. Esses documentários eram produzidos pelos cineastas e exibidos quase sempre no segmento do *Globo Repórter Documento*.

A “encenação-atitude ou encen-ação”, de acordo com Ramos, reúne “uma série de comportamentos provocados pela presença da câmera e do sujeito que a sustenta.” Essa terceira tipificação é a mais utilizada na virada dos anos 1960 com a chegada do cinema Direto/Verdade e considerada ética dentro do documentário. Os documentários: *O caso Norte*, de João Batista de Andrade; *Theodorico, imperador do sertão*, de Eduardo Coutinho; *Poluição sonora* e *Poluição do ar*, de Walter Lima Júnior; *O poder do machado de Xangô*, de Pierre Verge; *Boa Esperança: viola ou a guitarra*, de João Batista de Andrade; *Retrato de classe*, de Gregório Bacic; *Seis dias em Ouricuri* e *o Pistoleiro de Serra Talhada*, ambos de Eduardo Coutinho e vários outros utilizaram essa técnica. Muitas vezes a voz *over* de Sérgio Chapelin, não foi usada e era possível conduzir a narrativa com os depoimentos dos entrevistados ou apenas com a voz do cineasta ou jornalista.

Nessa mesma tipificação coloco a produção dos jornalistas do núcleo de São Paulo. Longe das preocupações cinematográficas dos cineastas, os jornalistas experimentaram o documentário como forma narrativa, aceitando a inexistência do repórter, Fernando Pacheco Jordão e Georges Bourdoukan produziram documentário jornalístico. Usando câmera a mão, entrevistas, fotos, documentos e uma voz *over* (nem sempre estava presente), eles fizeram documentários. São eles; *O caso Brasken*, de Fernando Pacheco Jordão; *A vida dos seringueiros*, de Georges Bourdoukan; *Conexão Plutônio* (censurado e sem ficha técnica); *As condenadas*, sem ficha técnica; *São Paulo, uma tribo de 11 milhões*, de João Batista de Andrade; *Nossos carros são seguros*, Raul Silvestre; *Sal, azeite e veneno*, de Georges Bourdoukan; *Enchentes*, *O grande número de automóveis*, *Acidente de trânsito*, *O preço da morte*, *A BCG no batismo*, *A praça da Sé*; todos os documentários sem ficha técnica, entre outros. Esses documentários foram quase sempre exibidos no segmento *Globo Repórter Atualidade*.

Outra análise dos primeiros nove anos de produção do *Globo Repórter* (1973 a 1983) nos apontou a necessidade de fazermos um quadro e classificarmos a origem dos documentários. Indico categorias de produções como: produções nacionais, produções

“cabo” nacionais e somente produções internacionais. As produções nacionais foram por cineastas ou jornalistas vivendo todo o processo de elaboração de um documentário, da captação à edição. Já as produções “cabo” foram feitas também no Brasil, mas respeitavam a narrativa dos documentários “cabo” estrangeiros já definidos por Fernão Ramos. Eram adaptações feitas aos documentários comprados, com inclusão ou não de entrevistas; ou documentários criados a partir de material de arquivo ou filmes. E por último, as produções estrangeiras, que respeitavam as narrativas compradas e não havia alterações do texto. Fiz essas divisões com base nas sinopses dos programas e nos programas assistidos na emissora. A ideia é visualizar que tipos de produções eram feitas:

Quadro 4 – Planilha de produção do Globo Repórter (de 04/1973 a 09/1983)

	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983
Prod. Nacional	17	20	31	36	25	21	29	18	23	9	2
Prod. Cabo	21	29	24	32	6	1	6	5	3	1	1
Prod. Estrangeira	2	10	18	14	14	11	6	5	1	-	-
Total	40	59	73	72	45	43	41	28	27	10	3

Fonte: Boletins de Programação de abril de 1973 a setembro de 1983.

Diante da planilha, é possível avaliar que, até 1976, o número de documentários exibidos é grande tendo em vista que o programa poderia ter mais de um tema. Também noto que ao longo dos anos a produção nacional vai aumentando. Até 1978, eram feitas por cineastas e jornalistas. A partir desse ano, muitos são os jornalistas formados na própria emissora que vão fazer parte do programa. As produções cabo vão ter destaque até 1976, quando a compra desse material é reduzida e o jornalismo, aos poucos, vai tomando conta do programa e voltando a produção para a atualidade.

Agora analiso a poética do programa *Globo Repórter* para entender como os núcleos produziram seus documentários.

3.5 O modo de produção do Globo Repórter

Para produzir os programas, a rotina de trabalho era multifacetada, assim como as equipes. Não havia uma reunião de pauta com data fechada ou um momento em que a equipe se reunia para discutir o que seria feito. Os encontros se davam individualmente com Paulo Gil Soares ou por Washington Novaes e os editores ou diretores correspondentes, conforme a necessidade. Em São Paulo, as reuniões de pauta eram feitas em dois estágios. O primeiro, na redação em São Paulo, e o segundo, no Rio de Janeiro. Na Blimp Film, os encontros também não eram coletivos, os projetos eram aprovados pela direção da emissora e depois executados. Quando estavam prontos, eram enviados para Paulo Gil Soares, que os apresentava à censura. O fato de não existir uma rotina fixa no debate de pautas e na produção dos documentários favorecia o surgimento de programas nacionais criativos, pois se dava liberdade de criação aos envolvidos no processo.

Para organizar esse processo de criação, havia uma hierarquia. No topo da pirâmide estavam o diretor do programa e o diretor de criação. Depois, o responsável pela pesquisa e texto final, que seria no jornalismo o equivalente ao chefe de reportagem, uma pessoa responsável pela orientação do programa, pela divisão dos diretores, cinegrafistas, produtores, operadores de áudio e operadores de moviola. As equipes de externa eram compostas por um diretor ou um repórter, um operador de áudio, um cinegrafista e um produtor.

A dinâmica de trabalho respeitava alguns individualismos. Alguns cineastas e jornalistas tinham mais flexibilidade na entrega do documentário. As experiências individuais pesavam diante da rotina de produção e cada diretor conduzia o seu trabalho independentemente do organograma de exibição. Os cineastas tinham maior liberdade para gravar os programas e, muitas vezes, passavam de uma semana até quinze dias captando e produzindo. Quase todo documentário partia de uma pré-produção, um momento de pesquisa do assunto a ser escolhido (dados bibliográficos, pesquisas, pré-entrevistas, imagens de arquivo, visitas a campo). Quase sempre um produtor se adiantava visitando antes as locações. Depois, desenvolvia um pré-roteiro (organização das ideias diante dos

resultados da pré-pesquisa) e, simultaneamente, eram feitas as entrevistas. Walter Lima Júnior era um dos privilegiados: o único cineasta registrado na emissora carioca e que brigava para manter o seu estilo cinematográfico, longe da voz *over* de Sérgio Chapelin.

O maior embate dos cineastas era quando o programa tinha que ser reeditado. O documentário invariavelmente tinha 45 minutos, mas muitas vezes Paulo Gil Soares decidia diminuir ou aumentar o tempo, revisar o texto ou mexer na edição, a pedido ou não da direção do programa. Luiz Lobo (2008) contou à autora um desses embates na reedição do documentário sobre poluição:

Foi muito difícil trabalhar com o Waltinho. Era um diretor autoral. Nós chegamos a um esforço físico. Saímos na porrada no corredor da Globo. Porque em um trabalho [dele] nós conseguimos uma música do Belchior, lindíssima, que dizia “de tanto ver fiquei cego, de tanto ouvir fiquei surdo” e isso era o resumo da poluição visual, da poluição sonora. A música falava de todos os tipos de poluição, como uma maneira de reduzir a qualidade de vida e o próprio homem em si mesmo. O Waltinho disse que não ia colocar. Bom, esperei ele terminar de editar o filme e depois coloquei a música na abertura do filme. Aí ele veio me interpelar. E eu disse: “eu vou colocar, eu faço o que eu quero, eu sou o diretor. Você disse que é o diretor e faz o que quer. Então, eu sou diretor e faço o que quero”.

Pelas fichas técnicas dos programas de abril de 1973 a setembro de 1983, é possível notar uma confusão nos termos técnicos. Em grande parte das publicações, as equipes respeitavam uma formação cinematográfica com direção, direção de fotografia, roteiro, montagem e edição. A exceção eram os filmes estrangeiros, em que a ficha técnica mostra a existência de um editor de texto ou adaptação e, algumas vezes, o diretor, que fez algumas entrevistas para aproximar o tema do telespectador brasileiro.

O fato de não ter repórter no documentário incomodava. Luiz Lobo (2008) conta que Paulo Gil costumava dizer que no *Globo Repórter* não precisava ter repórter, a cara do repórter. Precisava ter informação, precisava ter gente falando. “Nós brigamos muito, mas ele queria que o *Globo Repórter* não fosse jornalismo, então tirou a figura do repórter. [...] Era para marcar a diferença.” Já Washington Novaes (2009) reforça, em entrevista, que Paulo Gil acreditava estar criando uma nova linguagem na televisão brasileira e que essa “era a linguagem da câmera e não do repórter.” Jotair Assad (2009) relembra que na

redação havia uma brincadeira com o nome do programa: “o *Globo Repórter*, era editor repórter. Era Globo editor, uma coisa assim. Não tinha repórter”.

A forma de contar a história também influenciava o método de produção. Essa diferença pode ser analisada no *Globo Repórter*. A equipe de redatores, responsável por traduzir e refazer os textos de programas estrangeiros ou mesmo criar novos textos em cima de temas nacionais com imagens de arquivo e depoimentos, tinha de produzir, algumas vezes, o documentário em três dias. Eles eram responsáveis pelos programas chamados de “gaveta”, já aprovados pela censura que entrariam em substituição a outros vetados. Mário Murakami (2008) contou à autora de que temática tratavam os programas de “gaveta”: “Então, nós tínhamos que ter os programas de *stand by*, que eram esses programas água com açúcar ou bichinho enfeitados ou era borboleta, ou era flor de não sei o que, viagem de não sei quem não sei pra onde, tínhamos sempre um de reserva, tinha que ter de três a quatro programa”.

Mário Murakami (2008) contou que havia um formato definido para construção do programa *Globo Repórter*, principalmente quando o programa era comprado. “Havia um bloco que variava de 6 a 7 minutos e despertava o interesse do telespectador, um segundo bloco com 6 ou 7 minutos para desenvolver o assunto, um terceiro bloco, que era o cerne da questão e um último que era a conclusão. Era uma cópia do sistema americano. Este formato persiste até hoje. Um formato *stand* para qualquer tipo de programação.” Esse formato era quase sempre aplicado aos programas “enlatados” ou nos documentários nacionais feitos com imagens de arquivo ou de filmes de ficção.

Perguntado sobre como era a narrativa do núcleo de São Paulo, Bourdoukan (2008) confessou que a estratégia usada era a de chocar o telespectador para ele reagir: “não adianta ter texto bom na televisão, porque o forte da televisão não é o texto, é a imagem. [...] Vou falar para chocar, você tem que chocar o telespectador com a imagem e não com o texto, o texto é um acessório e sempre foi claro isso para mim. [...] Para mim o texto é um acessório”.

Quanto aos documentários nacionais feitos pela equipe da Blimp Film, Maurice Capovilla (2008), em entrevista à autora, destaca como era a captação:

Primeiro é a forma, é você tornar a câmera invisível. A câmera não é um objeto, que interfere na ação, pelo menos na nossa aprendizagem. A câmera deve ser cada vez mais invisível para o entrevistado. E o entrevistado não é colocado numa posição de ser obrigado a responder as perguntas. A primeira ação nossa é não fazer perguntas, é ouvir histórias e das histórias ir tirando aos poucos a meada, buscar um fio da meada daquilo que mais ou menos a gente sabe esperar. Até porque nós não íamos buscar um fato ou um acontecimento, íamos buscar um tema.

O *Globo Repórter* foi para os cineastas um programa rico em aprendizagens. A primeira lição é que participar do programa significava afastar-se do universo cinematográfico. O programa era visto com “desprezo, tanto estética quanto politicamente – como sinônimo de cumplicidade com a ditadura, com a direita, com Roberto Marinho” (LINS, 2004, p. 20) Eduardo Coutinho, em entrevista à Consuelo Lins, confessa: “o pessoal franzia o nariz e achava que a gente tinha se vendido. Os filmes eram malvistos pelos cineastas, e tudo que saía de lá sofria ataques ferozes. Mas eu fazia um filme todo o mês e não precisava carregar cruz para isso. Podia errar” (*apud* LINS, 2004, p. 20).

João Batista de Andrade (2007) relatou que teve que se justificar publicamente por ter trabalhado na televisão. Ele contou que o MIS (Museu da Imagem e do Som), de São Paulo, realizou uma mostra dos filmes feitos para o *Globo Repórter*, quando Batista chegou ao museu teve uma surpresa:

Algumas pessoas começaram a fazer críticas antes de ver, porque esses filmes passaram pela censura e na televisão, então eles não prestam. [...] Aí eu briguei, eu estava nervoso e fui embora. [...] Os cineastas é que não estavam vendo nada. Nós tínhamos consciência naquele tempo que estávamos trabalhando com a ideia de que a sociedade tinha que tomar para si de novo a discussão da realidade brasileira, que a ditadura tinha tomado da sociedade. [...] Esses caras (cineastas) que criticavam, não tinham entendido nada, nós tivemos a consciência primeira desse processo, uma consciência inicial no *Hora da Notícia*.

Outra lição foi aprender a fazer documentário televisivo. Os cineastas aprenderam a se organizar e a exercitar a sua relação com os entrevistados. Sobre isso, Eduardo Coutinho conta:

[O programa] foi uma experiência extraordinária. Aprendi a conversar com as pessoas a filmar, aprendendo ao mesmo tempo as técnicas de televisão, de filmar chegando, filmar em qualquer circunstância, pensando em usar depois de uma forma diferente. Além disso, pela primeira vez na vida eu recebi um salário bom e pago em dia (*apud* LINS, 2004, p. 20).

Maurice Capovilla (2008) destaca outro aspecto da aprendizagem:

No primeiro estágio [Globo-Shell Especial], nós filmávamos com 35 mm, você imagina, fazer um filme 35, hoje é praticamente inimaginável, por causa do custo do filme. Nós aprendemos a ser organizados, a ter objetividade, rapidez, concentração. Buscar exatamente aquilo que a gente queria e deixar a ideia de que a liberdade tem os seus limites. O custo de equipamento não existia, mas o custo do material existia. Então, isso nos organizou.

Se por um lado os cineastas aprenderam, por outro, a televisão também aprendeu com os cineastas. Artigos publicados nos jornais revelavam que o *Globo Repórter* teria influenciado toda uma fase da televisão brasileira. Arthur da Távola (O GLOBO, 6/03/1978, p. 36) escreveu que a TV Tupi ia lançar mininovelas — com 20 capítulos — com o nome de *Série Documento*. Eram temas brasileiros como: a vida de Maria Bonita, as cantoras do rádio, a vida dos escravos, e conclui dizendo “todos os temas são de importância nacional. A ideia é boa e espero que não fique, como muitas outras, apenas na teoria.” Já Walter Lima Júnior contou que, quando estava editando *A poluição do ar*, Dias Gomes ficou ao seu lado na moviola anotando as entrevistas que serviram de inspiração para a telenovela *Sinal de Alerta* (apud MATTOS, 2002). O mesmo cineasta, em entrevista a Igor Sacramento, disse que Jorge Andrade teria se inspirado nas séries que fez sobre poluição e criado a novela *O grito*, que falava do crescimento desordenado das grandes cidades. Sobre o documentário, Júnior disse: “essa forma de filmar com som direto nos documentários do *Globo Repórter* mudou o jeito das novelas. Elas saíram daquele esquema de “novelão cubano” e partiram para a vida das pessoas” (apud SACRAMENTO, 2008, p. 148).

Acredito que a direção do programa passou por diversas fases e embates como já citado anteriormente. O trabalho continuado desses profissionais fez com que eles criassem diversas propostas de trabalho. Num primeiro momento, essa proposta tinha um formato definido: o documentário, e uma narrativa que não deveria ser empregada: a do repórter. Essas eram as diretrizes que norteavam os programas. A partir disso, contrataram profissionais que se identificavam com essas diretrizes. Nesse caminho tentaram criar um conceito fundante, que é construído ao longo de um processo e se aglutina uma série de

realizadores em torno do projeto, com oportunidade de experimentação, e construíram um momento da cultura nacional único. E foram esses intelectuais que mediaram simbolicamente a cultura nacional, construindo uma identidade diante da sua interpretação num veículo de massa. Isso não significa que houve uma unidade nas produções do *Globo Repórter*, pelo contrário. Os embates foram constantes. A censura foi apenas uma das tensões, como já citei. Fazer documentário para a televisão significou, na época, construir uma nova narrativa. Exibir um documentário num veículo de massa em que o prazer e o entretenimento são imperativos era outro desafio. Entender os limites impostos pela emissora que financiava seus documentários e aceitá-los foi um processo continuado e desgastante de negociações individuais e discussões. Unir cineastas e jornalistas num mesmo projeto debatendo a nação foi um salto de qualidade que nem sempre favoreceu as aspirações individuais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto inicial era mapear o *Globo Shell Especial* (1971-1972) e o *Globo Repórter* (1973-1983) até a sua primeira suspensão quando os cineastas são afastados do programa por mudança na linha editorial, mas o contato com esses documentários me impulsionou a fazer algumas pesquisas no universo da tradição documental. Se antes o cinema tinha o papel de integrador no país, a partir da década de 1970, é a televisão que vai ocupar esse espaço. Assim, os programas *Globo-Shell Especial* e *Globo Repórter* são marcos dessa integração nacional. Foi um momento de difusão das imagens nacionais na televisão e a origem desses programas está nos documentários nacionais cinematográficos. A proposta do cineasta Paulo Gil Soares, quando integrou o programa *Globo-Shell Especial*, foi mostrar as contradições do país em rede nacional, a urbanização crescente e industrialização desenfreada em contraste com imagens de um Brasil desconhecido e desigual. A situação dos sertanejos, índios e negros, de sulistas e nordestinos foi exibida em nome desse ideal, além de aspectos pouco conhecidos da cultura popular e do folclore. Se o momento era de difusão das imagens brasileiras, os cineastas do Cinema Novo já tinham experiência em seus filmes anteriores. Ao ingressarem na televisão, levaram junto às propostas de trabalho já desenvolvidas na produção cinematográfica. Eles elegeram temas que problematizavam o Brasil, utilizaram entrevistas para explorar as diversas falas e formas de expressão nacional, saíram dos grandes centros, mostraram imagens e costumes do interior dos Estados e do litoral, observaram a degradação das grandes cidades e desmistificaram a visão de modernidade. Se o Cinema Novo buscou um “cinema verdadeiramente brasileiro”, os mesmos atores que vivenciaram essas experiências foram para a televisão e experimentaram um “documentário televisivo verdadeiramente brasileiro”.

Acredito que na televisão os cineastas foram obrigados a reinterpretar a cultura popular com os olhos distanciados do modelo definido pelos movimentos populares anteriores e descobriram uma linguagem específica para a televisão. Acredito também ser

na televisão o momento em que esses cineastas tiveram contato com o veículo de massa e assim moldaram suas aspirações políticas às necessidades da emissora. Num primeiro momento, o do *Globo-Shell Especial*, é possível apontar que houve um espaço maior para a criação de documentários mais afinados com o cinema. Nos quatro programas dessa fase assistidos por mim (*Velho Chico, santo rio*; *Do sertão ao beco da Lapa*; *Arquitetura: transformação do espaço e Semana da arte moderna*) foi possível notar que não havia um formato comum. Cada diretor narrou o seu tema como o sentiu, sem levar em conta os diversos lados da notícia. Na maioria dos filmes, a entrevista ou o depoimento foram usados como fio condutor. É a estilística do cinema Direto/Verdade, enunciando de forma dialógica suas asserções. Essa técnica está presente em *Do Sertão ao Beco da Lapa* e em *Semana da Arte Moderna*.

Já *Velho Chico, santo rio* e *Arquitetura: transformação do espaço* utilizaram a música como um elemento dramático. Enquanto um exaltava a beleza do rio com ritmo suave e regional, o outro abusava do som distorcido da guitarra para chamar a atenção para a arquitetura que estava sendo criada e a arquitetura que necessitávamos. Mesmo se articulando dentro de um formato enunciativo chamado programa, com horário definido, tempo na grade de programação estabelecido, acredito que o *Globo-Shell Especial* dialogava diretamente com o documentário cinematográfico. Vale lembrar que não se sabia ainda o formato a ser seguido e muito menos como seria a apresentação do programa, que estava em fase de experimentação. O *Globo-Shell Especial* não tinha um narrador oficial, nem um apresentador oficial. Os narradores variavam, eram os artistas das telenovelas e peças de teatro de sucesso da época. Os blocos dos programas também variavam de acordo com o material editado e, principalmente, não havia a figura do repórter como condutor da narrativa.

Outro momento de redefinição de rumos foi o *Globo Repórter*, fase em que os jornalistas se integraram definitivamente à equipe. Esses jornalistas tinham construído sua história profissional nas revistas e jornais do Brasil. Poucos vieram da televisão, ou seja, não estavam preocupados com a forma, mas em fazer um programa com informação.

Acredito também que o programa viveu diversos embates nos dez primeiros anos. Um deles era manter a produção de documentários diante da urgência mercadológica que a

televisão e a sua grade de programação exigiam. Esse talvez tenha sido o grande dilema do programa, gerando, também, uma inquietação. De um lado, a direção da emissora pressionava a direção a explorar a atualidade e a definir um formato. De outro, era preciso ser diferente dos jornalísticos da época e narrativa documental foi uma resposta. Dessa forma, foi possível ver documentários de caráter autoral, que não respeitavam regras editoriais nem estruturas narrativas jornalísticas, e, nas brechas que a grade de programação da emissora impunha, surgiram documentários televisivos reconhecidos até hoje, como *Caso Norte*; *Theodorico, o imperador do sertão*; *Sal, azeite e veneno*; *Poluição do ar*, e tantos outros. Mas também, houve a presença maciça de documentários estrangeiros e da narrativa do documentário “cabo”.

O fato é que posso dizer que o *Globo Repórter* (1973 a 1983) foi um programa que trabalhou a forma narrativa documentária diante das brechas proporcionadas pela direção do programa. Mesmo diante da censura, da relação política da empresa com os militares, dos patrocinadores, do padrão de qualidade da emissora, do formato estabelecido de internacionalmente de programas jornalísticos e da narrativa documentária estrangeira, o documentário nacional foi veiculado no programa *Globo Repórter*. Talvez não da forma como os cineastas ou até mesmo Paulo Gil Soares imaginavam, mas a brecha não foi desperdiçada.

Os trabalhos realizados pelos cineastas e jornalistas para o *Globo Repórter* são documentários; a grande parte deles é possível pospor o adjetivo jornalístico. Isso fica claro nos segmentos criados por Paulo Gil Soares para o programa, que se revezavam a cada semana: *Atualidade*, que abordava com profundidade de três a quatro dos principais assuntos de interesse jornalístico do mês; *Pesquisa*, com documentários sobre música, arte, história; *Futuro*, sobre pesquisas científicas recentes; *Documento*, com documentários sobre assuntos nacionais em geral, do folclore ao esporte; *Arte*, que tratava da vida ou do comportamento da arte no mundo; e *Ciência*, com documentários que abordavam os avanços científicos.

Ainda assim, em nenhum desses documentários a autoria do realizador, quer seja ele cineasta ou jornalista, foi ofuscada pela presença do repórter nem pela busca de uma pretensa objetividade, características básicas de uma reportagem televisiva. Cada realizador

adotou estratégias fílmicas diferenciadas, de acordo com a sua experiência e com suas condições de produção, ao abordar o tema escolhido. Sem um padrão obrigatório definido, alguns programas eram únicos na forma e na linguagem. Em comum, a vinheta de abertura, a de encerramento e, em muitos trabalhos, a narração em voz *over* de Sérgio Chapelin.

Mesmo assim, outro embate foi entender que a televisão se faz em conjunto. Produtores, editores, diretores, câmeras, editores de imagem e texto trabalham juntos; as individualidades respeitadas no cinema, muitas vezes, foram sufocadas em detrimento do todo. A televisão tinha de ser entendida como um veículo com suas rotinas institucionais, que reverberavam na produção dos documentários, distante do espírito artístico do cinema.

O público-alvo do programa eram as classes média e alta urbanas. Para falar com essas classes, a voz já não era a mesma da década de 1960; agora, os intelectuais já não tinham mais a voz qualificada e representativa dos interesses populares. Vale destacar que os autores dos documentários perceberam a crescente influência dos meios de comunicação de massa nas manifestações da cultura popular e, mesmo assim, valorizaram essa cultura como elemento constitutivo e primordial para a compreensão da realidade brasileira, além de abrir espaço para as temáticas de um Brasil antenado com as pesquisas e a ciência, de olho no futuro.

Acredito que a amostra descrita nessa dissertação é pequena para o conjunto de documentários do *Globo-Shell Especial* e do *Globo Repórter*. Para dar conta da variedade de autores e de formas de produção e da complexidade de temas por eles abordados, é necessário ampliar os debates em torno da estética, da temática, dos processos políticos e ideológicos que os cercaram, pois os documentários carecem de uma atenção maior dos acadêmicos.

Ao tentar clarear esse período do audiovisual brasileiro recheado de contradições e incompatibilidades, em ambos os programas, acredito que os cineastas e jornalistas fizeram parte das equipes, somando competências e gerando contradições. O resultado desse encontro foi a criação de documentários únicos, diferenciados do restante da produção televisiva e cinematográfica do período, tanto nos planos da estética e da linguagem – uma preocupação intrínseca ao trabalho dos cineastas – quanto no da informação – uma marca do trabalho dos jornalistas.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, João Batista de. **O povo fala: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira**. São Paulo: Senac, 2002.

_____. Uma trajetória particular. In: **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 16, n. 46, 2002b. p. 245-269

ANDRADE, Valério. A aventura do futuro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 18/11/1971. p.2.

_____. A vida é um show. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 ago. 1973. Caderno B. p. 13

_____. A mulher brasileira. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 02 fev. 1973, Caderno B. p. 4.

_____. Guerra e paz. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 nov 1972, Caderno B. p. 12.

_____. Integração. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 set. 1971. Caderno B. p. 06.

_____. Moacir Franco nº. 3. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 nov. 1971, Caderno B. p. 10.

_____. Mundo infantil. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 01 mar. 1973, Caderno B.

_____. O bonde paulista. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 04 dez. 1973, Caderno B. p. 16.

_____. Televisão, sub-cultural a serviço da alienação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 jun. 1968, Caderno B. p. 20.

ARNOUX, Alexandre. **L'auteur d'un film, cet inconnu**. Commoedia, Paris, nº 97 e 98, 8 e 15/5/1943.

AUGUSTO, Sérgio. O cineasta repórter da emoção. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 2 de dez. 1974, Folha Ilustrada. p. 78.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. 3. ed. Campinas: Papirus, 2007. p. 92.

BARTHES, Roland. **L'effet de réel**. In: Communications, 10. Paris: Seuil, 1968, p.11.

BALBI, Valéria. **24 fotogramas**: telejornalismo independente. Origem do Globo Repórter. 2006. Monografia (Trabalho de Conclusão do Curso de Jornalismo) – Uni FIAMFAAM, São Paulo, 2006.

B.C.C. Ninguém soube quem foi Lampião. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 de mar. 1975, Caderno B. p. 22.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 [1985].

_____. **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense, editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BERNARDET, J. C.; GALVÃO, Maria Rita. **Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica (as idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro)**. São Paulo: Brasilense, 1983.

_____. **Trajetória crítica**. São Paulo: Liv. Edit. Polis, 1978.

BIRRI, Fernando. El manifesto de Santa Fé. In: PARANAGUÁ, Paulo Antônio (org.) **Cinema Documental en América Latina**. Madrid: Catedra Signo e Imagen, 2003. p. 456.

BOJUNGA, Cláudio. Uma boa imagem do São Francisco, apesar da falação. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 26 jun.1973.

BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. **Mercado brasileiro de televisão**. 2ª edição, São Paulo/Aracaju: Educ-editora UFS, 2004.

BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. Mercado brasileiro de televisão, 40 anos depois. In: BRITTOS, Valério Cruz e BOLAÑO, César Ricardo Siqueira (org.), **Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia**. São Paulo: Paulus, 2005. p.19-33.

BORELLI, Silvia Helena Simões. Telenovelas: padrão de produção e matrizes populares. In: BRITTOS, Valério Cruz e BOLAÑO, César Ricardo Siqueira (org), **Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia**. São Paulo: Paulus, 2005, p. 187-203.

BOTELHO, Isaura e RIBEIRO, Santuza Naves. A televisão e o poder autoritário. In: NOVAES, Adauto (org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac, 2005, p. 473-477.

BUSCOMBE, Edward. Idéias de autoria. In: RAMOS, Fernão (org). **Teoria contemporânea do cinema**, volume 1. São Paulo: Senac, 2005. p. 281-294.

CAETANO, Maria do Rosário. **João Batista de Andrade: alguma solidão e muitas histórias**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

CAPARELLI, Sérgio. **Televisão e capitalismo no Brasil**. Porto Alegre: L&PM, 1982.

CARROL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão (org). **Teoria contemporânea do cinema**, volume 2. São Paulo: Senac, 2005. p. 69-105.

CARVALHO, Elizabeth. Telejornalismo: a década do jornal da tranquilidade. In: NOVAES, Adauto. **Anos 70: ainda sob a tempestade**, p. 445-456. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac, 2005 [1979].

CLARK, Walter; PRIOLLI, Gabriel. **O campeão de audiência**. São Paulo: Best Seller, 1991.

CORNER, John. **Critical ideas in television Studies**. New York: Oxford University Press, Claredon Press, 1999.

COSTA, Alcir Henrique da. Rio e Excelsior: projetos fracassados?. In: COSTA, A. H.; KEHL Maria Rita; SIMÕES, Inimá. **Um país no ar: a história da TV brasileira em três canais**. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1986. P. 123-145.

COSTA, A. H.; KEHL, Maria Rita; SIMÕES, Inimá. **Um país no ar: a história da TV brasileira em três canais**. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1986.

CASTRO, Vanda Viveiros de. A grande reportagem entre o mercado e a academia. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lídia Dias (org). **Televisão: entre o mercado e a academia**. Porto Alegre: Sulinas, 2006. p. 189-194

D'ALMEIDA, Alfredo. **Carvana Farkas (1968/1970): a cultura popular (re) interpretada pelo filme documentário – um estudo de folk mídia**. 2003. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2003.

_____. **A construção do outro nos documentários de Geraldo Sarno e Jorge Prelorán**. 2008. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, 2008.

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

DUTRA, Maria Helena. A comédia de medos de Antônio Conselheiro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 de abr. 1977, Caderno B, p. 24.

_____. No vídeo, o retorno do Chacrinha. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 de mar. 1982, Caderno B, p. 09.

_____. Vídeo com muito esporte, entrevistas e humor. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 de nov. 1981, Caderno B, p. 10.

- FERRÉS, Joan. **Televisão subliminar: socializando através de comunicações despercebidas**. Porto Alegre: Artemed, 1998.
- FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo: ditadura militar, propaganda e imaginário social no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997.
- FILHO, Daniel. **O Circo Eletrônico: fazendo televisão no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Jorge Zahar, 2003 [2001]
- FORMAGGINI, Beth. Cinema na TV. Globo-Shell Especial e Globo Repórter (1971 – 1979). **É Tudo Verdade/It's All True 2002**. Catálogo. p. 92-104.
- FORTES, Renata Alves de Paiva. **A obra documentária de João Batista de Andrade**. 2007. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean Claude. **Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica (as idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro)**. São Paulo: Brasilense, 1983.
- GAMA, Sônia Mesquita. **Televisão e liberdade de informação**. Monografia de Graduação em Comunicação Social. Rio de Janeiro: Universo, 1999.
- GOMES, Isaltina Maria de Azevedo Mello; MELO, Cristina Teixeira Vieira de; e MORAIS; Wilma. Peregrino de. O documentário como gênero jornalístico televisivo. In: **XXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom)**. Manaus: Intercom, 2000.
- HALFOUN, Eli. Desafio à bondade - O grotesco na TV. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 5 de set. 1968a, p. 3.
- _____, Dercy: o povo é burro – O grotesco na TV 2. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 6 de set. 1968b, p. 5.
- _____, A miséria até inventada – O grotesco na TV 3°. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 9 de set. 1968c, p. 7.
- HERZ, Daniel. **A História secreta da Rede Globo**. Porto Alegre: Tchê! Editora Ltda, 2ª edição, 1987.
- LAGE, Miriam. A notícia como espetáculo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 de abr. 1984, Caderno B, p. 16.
- LEAL FILHO, Laurindo. **Atrás das câmeras: relações entre cultura, estado e televisão**. São Paulo: Summus Editorial, 1988.

LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**, p. 179-198. São Paulo: Summus Editorial, 2004a.

_____. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004b.

LUCAS, Meize R. de L. **Caravana Farkas — itinerários do documentário brasileiro**. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

KEHL, Maria Rita. Água fria. **Veja**, São Paulo, 27 de abr. 1977, Televisão, p. 75.

_____. O mapa da mina. **Veja**, São Paulo, 10 de ago. 1977, Televisão, p. 65.

_____. As novelas, novelinhas e novelões: mil e uma noites para as multidões. In: NOVAES, Adauto. **Anos 70: televisão**, p. 53. Rio de Janeiro: Europa Emp. Gráf. E Edit. Ltda, 1979.

_____. Eu vi um Brasil na TV. In: COSTA, Alcir Henrique; KHEL, Maria Rita; SIMÕES, Inimá. **Um país no ar: a história da TV brasileira em três canais**, p. 167-276. São Paulo, Brasiliense/Funarte, 1986.

KIELING, Alexandre. **Reflexividade na TV: uma primeira reflexão de caráter semiótico**. In: DUARTE, Elisabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de. Televisão: entre o mercado e a academia II. Porto Alegre: Sulinas, 2007. p. 35-45.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. 2. ed. Campinas: Papirus, 2007 [2006]. p. 221-253.

MATTOS, Carlos Alberto. **Maurice Capovilla: a imagem crítica**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

_____. **Walter Lima Júnior: viver cinema**. São Paulo: Casa da Palavra, 2002.

MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira – uma visão econômica, social e política**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. **O controle dos meios de comunicação**. Edufba: Salvador, 1996.

MEDINA, Cremilda. Jornalismo e a Epistemologia da Complexidade. In: _____. (org.) **Novo Pacto da Ciência: A Crise dos Paradigmas**. 1º SEMINÁRIO TRANSDISCIPLINAR, ECA/USP, 1991. p. 193-205

MEMÓRIA Globo. **Jornal Nacional: a notícia faz história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

_____. **Dicionário da TV Globo: programas de dramaturgia e entretenimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

MENDES, Gilberta. Som direto: sua técnica. **Filme e Cultura**, Rio de Janeiro, ano 1, nº 6, p. 54-55, 9/1967.

MICELI, Sergio. **A noite da madrinha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 [1972].

MILITELLO, Paulo. **A transformação do formato cinedocumentário para o formato teledocumentário na televisão brasileira: o caso Globo Repórter**. 1997. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo: USP, 1997.

MIRA, Maria Celeste. **Circo eletrônico – Sílvio Santos e o SBT**. São Paulo: Olho D'Água/Loyola, 1995.

MOURA, Edgar. **Câmera na mão; som direto e informação**. Rio de Janeiro: FUNART/Instituto Nacional de Fotografia, 1985.

MUNIZ, Paula. **Globo Repórter: os cineastas na televisão**. São Paulo: Aruanda, 13 ago 2001. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/paulogil.htm>>. Acesso em: 10 out. 2005.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 28, p. 103-124, 2001a.

_____. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950 – 1980)**. São Paulo: Contexto, 2001b.

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>>. Acesso em: 04.07.2003.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005 [2001].

_____. **La representación de la realidad**. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997 [1991].

OLIVEIRA, José Carlos. A mulher brasileira. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 2/02/1973. p. 4.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira - cultura brasileira e indústria cultural**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006 [1988].

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003 [1985].

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário – história, identidade, tecnologia**. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

PONTUAL, Jorge. Documentário e reportagem em Globo Repórter. In: KAPLAN, Sheila e REZENDE, Sidney (orgs.). **Jornalismo eletrônico ao vivo**, Petrópolis: Vozes, 1995. p. 95-105.

RAMOS, Fernão. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**, p. 81-96. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

_____. Cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**, p. 301-397. São Paulo: Art Editora, 1987.

_____. **Mas afinal... O que é documentário?** São Paulo: Senac, 2008.

_____. **Teoria contemporânea do cinema**, volume 1. São Paulo: Senac, 2005.

_____. **Teoria contemporânea do cinema**, volume 2. São Paulo: Senac, 2005.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, televisão e publicidade**. São Paulo: Annablume, 2004.

RAMOS, Murilo César. A força de um aparelho privado de hegemonia. In BOLAÑO, César; BRITTOS, Valério Cruz (orgs). **Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia**. São Paulo: Paulus, 2005. p. 57-76.

REIMÃO, Sandra. A inauguração da televisão no Brasil. In: REIMÃO, Sandra (org.) **Em instantes: notas sobre programas na TV brasileira**. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2006. p. 15-26.

_____. Década de 60: a chegada do videotape. IN: REIMÃO, Sandra (org.) **Em instantes: notas sobre programas na TV brasileira**. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2006. p. 27-46.

RESENDE, Ana Cláudia de Freitas. **Globo Repórter: um encontro entre cineastas e a televisão**. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

RIBEIRO, José Hamilton. **O gosto da guerra**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

RICHARDSON, Robert Jarry. **Pesquisa social: métodos e técnicas**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: Record, 2000.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1963].

_____. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981 [1963].

RODOLFO, João. O novo estilo do ‘bom gosto’. **Opinião**, Rio de Janeiro, 1-18 jan.1972. p. 04.

RODRIGUES, Cristiano José. **Documentário: tecnologia e sentido**. Um estudo da influência de três inovações tecnológicas no documentário brasileiro. 2005. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

SACRAMENTO, Igor. **Depois da revolução, a televisão**. Cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

SANCHES, Homero Icaza. **TV ao vivo – depoimentos**. In: MACEDO, Claudia; FALCÃO, Ângela; ALMEIDA, Candido José Mendes de (Org.). São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 45-55.

SARACENI, Paulo César. **Por dentro do Cinema Novo: minha viagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SARRIS, Andrew. Notes on the auteur theory (1962). In: CAUGHIE, John (org.) **Theories of authorship**. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1981.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-69”. In: _____. **O pai de família e outros estudos**, p. 61-92. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992 [1978].

SILVA, Carlos Eduardo Lins da. **Muito além do Jardim Botânico: um estudo sobre a audiência do Jornal Nacional da Globo entre trabalhadores**. São Paulo: Summus, 1985.

SILVEIRA, Helena. Globo Repórter, uma indagação fica no ar. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Folha Ilustrada, 17/06/1980. p. 05.

_____. Hora da Notícia. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Folha Ilustrada, 10 nov.1972, p. 51.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Senac, 1999.

_____. TV a Chateaubriand. In: COSTA, Alcir Henrique da; KHEL, Maria Rita; SIMÕES, Inimá. **Um país no ar: a história da TV brasileira em três canais**. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1986.

SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco: um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil**. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 1988 [1972].

_____. **O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2001 [1977].

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 1999.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2006 [2000].

TÁVOLA, Artur da. A boa briga das terças. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 de ago. 1978, Segundo Caderno, p. 28.

_____. Ainda o valor dos pontinhos. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 de mar. 1975, Segundo Caderno, p. 37.

_____. Algumas sugestões para o Globo Repórter. **O Globo**, Rio de Janeiro, 17 de nov. 1975, Segundo Caderno, p. 43.

_____. Algo mudou. **O Globo**, Rio de Janeiro, 9 de mar. 1974, Segundo Caderno, p. 32.

_____. Artiguinho complicado. **O Globo**, Rio de Janeiro, 17 de mar. 1975, Segundo Caderno, p. 36.

_____. Crianças: um exercício de virtuosismo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 1 de mar. 1973, Segundo Caderno, p. 12.

_____. Ecos da semana televisiva. **O Globo**, Rio de Janeiro, 6 de dez. 1980, Segundo Caderno, p. 38.

_____. De futebol e impressionismo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 de jul. 1974, Segundo Caderno, p. 30.

_____. Do trivial despedinte. **O Globo**, Rio de Janeiro, 14 de fev. 1981, Segundo Caderno, p. 34.

_____. Do trivial variado. **O Globo**, Rio de Janeiro, 6 de mar. 1978, Segundo Caderno, p. 36, 06/03/1978.

_____. Globo Repórter: a grande aventura da informação. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 de jun. 1975, Segundo Caderno, p. 38.

_____. Globo Repórter: trânsito, skylab, Campora e Watergate. **O Globo**, Rio de Janeiro, 8 de jun. 1973, Segundo Caderno, p. 12.

_____. Haverá estilos pessoais na reportagem de televisão?. **O Globo**, Rio de Janeiro, 5 de abr. 1982, Segundo Caderno, p. 26.

_____. No choro daquela presa a culpa de todos nós. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 de nov. 1975, Segundo Caderno, p. 40.

_____. O Imperador do Sertão foi um dos melhores programas do ano. **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 de ago. 1978, Segundo Caderno, p. 40.

_____. O mais importante! **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 de nov. 1973. Segundo Caderno, p. 10.

_____. O negro em nossa cultura: jóia. **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 de nov. 1972, Segundo Caderno, p. 12.

_____. Os cinco marcos na História do Telejornalismo no Brasil (II). **O Globo**, Rio de Janeiro, 31 de ago. 1977, Segundo Caderno, p. 40.

_____. Sobre o Padrão Globo de Qualidade. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 de jul. 1980, Segundo Caderno, p. 34.

_____. Rede Globo em dados. **O Globo**, Rio de Janeiro, 5 de dez. 1973, Segundo Caderno.

_____. Televisão e turismo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 de jul. 1973, Segundo Caderno, p. 12.

_____. Tragédia não é grotesco. Tragédia é corriqueiro! **O Globo**, Rio de Janeiro, 2 de set. 1978, Segundo Caderno, p. 42.

_____. Trivial variado. **O Globo**, Rio de Janeiro, 2 de dez. 1974, Segundo Caderno, p. 56.

_____. Último Dia de Lampião: uma obra-prima! **O Globo**, Rio de Janeiro, 13 de mar. 1975, Segundo Caderno, p. 44.

_____. Vamos melhorar, moçada? **O Globo**, Rio de Janeiro, 31 de jan. 1973, Segundo Caderno, p. 12.

_____. Velho Chico, Santo Rio. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 de jun. 1973, Segundo Caderno, p. 12.

TEMER, Ana Carolina Pessoa; TAVARES, Célia. Década de 70: consolidação da liderança da Rede Globo. In: REIMÃO, Sandra (org.) **Em instantes: notas sobre programas na TV brasileira**, São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2006. p. 47-70.

TRAQUINA, Nelson. **O estudo do jornalismo no século XX**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

VIGO, Jean. Um ponto de vista documentado. 1931. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. n. 8. Rio de Janeiro, nov./dez. 1997, p.177-178.

VIZEU JR, Alfredo Eurico. **Decidindo o que é notícia**. Porto Alegre: EDIPURS, 2000.

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

WANDERLEY, Sônia. **A construção do silêncio: a Rede Globo nos projetos de controle social e cidadania (décadas 1970/1980)**. 1995. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1995.

_____. **Cultura, política e televisão: entre a massa e o popular (1964-1979)**. 2005. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

WILLIAMS, Raymond. **Television – technology and cultural form**, Nova York: Schoken Books, 1975.

WINSTON, Brian. **Claiming the real: the documentary film revisited**. Londres: BFI, 1995.

BOLETIM DE PROGRAMAÇÃO

BOLETIM de programação da Rede Globo. n.1 a n.558. Rio de Janeiro: **Rede Globo de Televisão**, 1971 a 1983.

TEXTOS PUBLICADOS EM PERIÓDICOS

Amiga

A NOTÍCIA faz o show com toda a visão de futuro. **Amiga**, Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A., nº 177, 12 out.1973, p. 28-29.

A NOVA visão da notícia. **Amiga**, Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A., nº 198, 19 mar.1974, p. 32-33.

IMPORTÂNCIA do telejornalismo. **Amiga**, Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A, 26 mar.1974, p. 66.

TELEJORNALISMO a grande revolução. **Amiga**, Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A., nº 176, 04 out.1973, p. 41.

Estado de S. Paulo

CENSURA ameaça, televisão muda. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 03 set. 1971, p. 7.

CENSURA não acredita nos bons propósitos das TVs. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 05 set.1971, p. 35.

FITA sobre Canudos pode ser censurada. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 7 abr.1977, p.13.

NADA justifica a proibição da falsa versão da Guerra de Canudos. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 10 abr.1977.

A TV perde programa ao vivo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 10 set.1971, p. 1.

A TV concorda em mudar a imagem. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 11 set.1971, p. 9.

VIOLÊNCIA social sob Censura. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 12 nov.1978.

Filme e Cultura

DOMINGOS Oliveira: uma volta em dois episódios. **Filme Cultura**, ano 9, n. 27, Rio de Janeiro, abr.1975, p. 24-25.

Folha de S.Paulo

ALGUMAS histórias brasileiras para o consumo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Folha Ilustrada, 30 nov.1978, p. 28.

CENSURA não libera filme sobre pivete. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Folha Ilustrada, 01 nov.1978, p. 28.

CENSURA, quem está mentindo? Folha de S. Paulo, São Paulo, Folha Ilustrada, 12 abr.1977, p. 30.

NA TV, bóias-frias, jogo-do-bicho e armas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Folha Ilustrada, 03 jun.1975, p. 35.

GLOBO REPÓRTER – Seis Dias de Ouricuri. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Folha Ilustrada, 03 fev.1976, p. 26.

O GLOBO Repórter de terça: Theodorico, o Imperador do Sertão. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Folha Ilustrada, 21 ago.1978, p. 28.

O RIO PASSA a dirigir o “Globo Repórter”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Folha Ilustrada, 14 jun.1980.

O TEMA deste filme: a poluição através do mercúrio. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Folha Ilustrada, 22 jul.1975, p. 24.

QUANDO o olho crítico aparece na televisão. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Folha Ilustrada, 27 jan.1978, p. 41.

QUARENTA mil ruas de São Paulo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Folha Ilustrada, 05 abr.1975, p.30.

REPORTAGEM do Apocalipse. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Folha Ilustrada, 24 jul.1975, p. 46.

TERCEIRA classe – Atlântico/Pacífico. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Folha Ilustrada, 13 ago. 1973, p. 11.

Jornal do Brasil

A POLUIÇÃO das hortaliças e o dever da telvisão. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 02 jun.1978.

CENSURA estuda a suspensão de Chacrinha e Flávio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 02 set.1971, p. 3.

GLOBO Repórter Atualidades – Seis Dias de Ouricuri. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 03 fev. 1976, p.7.

GLOBO Repórter Documento – Os Homens Verdes da Noite. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 21 mar.1978, p. 7.

GLOBO Repórter Pesquisa – Boa Esperança: a viola ou a guitarra? **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 21 set.1976, p. 7.

OS HERÓIS do passado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 27 abr.1980, p. 6.

TELEVISÃO, subcultura a serviço da alienação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 16 jun.1968, p. 6.

TVs firmam protocolo contra “show” de baixo nível. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 03 set.1971, p. 12.

WILSINHO Galiléia: a censura explica a proibição. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 02 nov.1978, p. 9.

O ABC das dificuldades em co-produção. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 20 ago.1967, p. 9.

MAIA, Paulo. “Na TV se importa até mesmo Brasil”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 01 ago.1976, p. 8.

Jornal da Tarde

UM FILME sobre o Rio São Francisco. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 06 jun. 1973.

O MUNDO infantil é o tema do 5. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 01 mar.1973.

UMA BOA imagem do São Francisco, apesar da falação. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 26 jun.1973.

Guia de Filmes

ALDEIA Global, Arquitetura: Transformação do Espaço, Arte Popular, Esporte no país do Futebol, Estrada da Integração. **Guia de Filmes**, Rio de Janeiro, nº40, jul./ago.1972, p.127-128.

EDUCAÇÃO: UM SALTO PARA O FUTURO, Semana da Arte Moderna, Sob o Signo de Aquários. **Guia de Filmes**, Rio de Janeiro, nº 41, set./out. 1972, p. 170-172.

ONDE mora o Brasileiro. **Guia de Filmes**, Rio de Janeiro, nº43, jan./fev. 1973, p. 28.

O Globo

A NOVA programação da Rede Globo. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 05 mar. 1981, p. 25.

A VERDADE, enfim. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 13 nov.1971, p. 12.

CAVALOS. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 18 jul. 1973, p. 12.

CENSURA diz por que proibiu Globo Repórter. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 02 nov.1978.

COM O CINEMA em crise o caminho é a televisão. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 05 fev.1972, p.2.

CORSETTI recebe os diretores da Rede Globo de TV. **O Globo**, Rio de Janeiro, 02 jul.1971, p.3.

DA LAPA ao sertão, os caminhos da literatura nacional. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 27 nov. 1973, p. 10.

DA POLUIÇÃO à crise de energia, o mundo tecnológico em debate. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 04 dez. 1973, p. 12.

FIM DE SEMANA na TV Globo. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 09 out.1971, p. 13.

GERALDO SARNO dá seu recado na TV. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 14 jul. 1972, p. 12.

GLOBO REPÓRTER – Amazônia, o Último Eldorado (1ª parte). **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 30 jun.1981, p. 12.

GLOBO REPÓRTER – Amazônia, o Último Eldorado (2ª parte). **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 06 ago.1981, p. 44.

GLOBO REPÓRTER – A Mulher no Cangaço. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 17 ago.1976, p. 42.

GLOBO REPÓRTER – Glauber Rocha: morto/vivo. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 27 ago.1981, p. 44.

GLOBO REPÓRTER – Portinari, o Menino de Brodósqui. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 12 ago.1980, p. 36.

GLOBO REPÓRTER Atualidades. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 18 jul.1973, p. 12.

GLOBO REPÓRTER Atualidades. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 03 abr.1974, p. 33.

GLOBO REPÓRTER Atualidades – O Crime de Búzios. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 16 out.1979, p. 42.

GLOBO REPÓRTER Atualidades – Zico ou Sócrates? **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 21 ago.1979, p. 38.

GLOBO REPÓRTER – Caso Norte. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 24 jan.1978, p. 42.

GLOBO REPÓRTER Documento – Bahia de Todos os Santos. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 29 maio.1974. p. 39.

GLOBO REPÓRTER (e seus orgulhosos repórteres). **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 21 jul.1974, p. 10.

GLOBO REPÓRTER – Exu, uma Tragédia Sertaneja. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 16 jan.1979, p. 36.

GLOBO REPÓRTER – Medicina Popular. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 27 set.1977, p. 36.

GLOBO REPÓRTER – Os Doces Palhaços da Tela. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 01 maio 1979, p. 07.

GLOBO REPÓRTER Pesquisa – A Nação dos Romeiros. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 27 nov.1979, p. 07.

GLOBO REPÓRTER Pesquisa – Boa Esperança: a viola ou a guitarra? **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 21 set.1976, p. 07.

GLOBO REPÓRTER Pesquisa – Drácula e sua corte diabólica. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 31 jul.1979, p. 46.

GLOBO REPÓRTER Pesquisa – O Desafio do Sexo. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 26 jun.1979, p. 40.

GLOBO REPÓRTER premiado. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 17 maio 1973, p. 12.

GLOBO REPÓRTER: reapresentação de A Crucificação de Jesus Cristo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 set.1979, p. 42.

GLOBO REPÓRTER – Seis Dias de Ouricuri. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 03 fev.1976, p. 38.

GLOBO REPÓRTER – Theodorico, o Imperador do Sertão. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 22 ago.1978, p. 40.

GLOBO REPÓRTER – Uauá. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 20 dez.1977, p. 40.

GLOBO REPÓRTER – Wilsinho Galiléia. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 31 out.1978, p. 48.

GLOBO-SHELL Especial. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 03 mar.1972, p. 9.

JOHN KENNEDY hoje em Globo Repórter. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 13 nov.1973, p. 10.

MAIS UM cineasta no caminho da TV. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 17 mar.1972, p. 9.

MÚSICA popular é tema de documentário: uma loucura. **O Globo**, Rio de Janeiro, 06 maio 1972, p. 14.

NO JORNALISMO a volta do Globo Repórter. **O Globo**, Rio de Janeiro, Revista da TV, 18 set.1983, p. 06.

NO PAÍS do futebol. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 27 out.1971, p. 12.

OS ÍNDIOS Kanela. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 02 mar.1975, p. 12.

O NEGRO na Cultura Brasileira. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 03 ago.1973, p. 12.

O NEGRO na Cultura Brasileira: próximo documentário Globo. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 03 jul.1972, p. 16.

O PÃO nosso de cada dia de Norte a Sul do Brasil. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 25 mar.1972, p. 13.

O PODER infantil. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 fev.1973, p. 12.

PROGRAMAÇÃO da TV Globo. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 29 abr.1980, p. 42.

REPÓRTER Espetacular. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 08 fev.1975, p. 34.

TELEGLOBO é jornalismo dinâmico na TV. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 18 set.1965, p. 07.

TELEJORNALISMO: a conquista da agilidade eletrônica. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 30 mar.1980, p. 35.

TRANSAMAZÔNICA – a epopéia de um povo. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 09 out.1971, p. 13.

TRANSPORTE urbano: desespero do povo. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 09 jul.1981, p. 48.

UM DIA de bóia fria. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 17 jun.1984, p. 28.

VESTIBULAR, a prova de fogo. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 18 jan.1977, p. 40.

WALTER Lima Júnior: guerra à poluição. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 13 mar.1974, p. 35.

Veja

A BUZINA muda de canal. **Veja**, São Paulo, 14 dez.1972, p. 71-72.

A FORÇA das redes. **Veja**, São Paulo, 31 out.1973, p. 103-104.

AS NORMAS da boa conduta. **Veja**, São Paulo, 17 maio.1972, p. 85-86..

COMEÇOU a guerra do Ibope. **Veja**, São Paulo, 20 dez.1972, p. 90-92.

CINEMA NOVO. **Veja**, São Paulo, 19 jul.1972, p. 72.

FORA DE MODA. **Veja**, São Paulo, 26 nov.1975, p. 86.

FORA DO EIXO. **Veja**, São Paulo, 17 jul. 1974, p. 105.

JORNAL MENSAL. **Veja**, São Paulo, 04 abr.1973, p. 60.

MUITOS ESPECIAIS. **Veja**, São Paulo, 07 dez.1972, p. 94-95.

MUNDO CÃO, não. **Veja**, São Paulo, 25 set.1968, p. 75.

NASCE UM jornal. **Veja**, São Paulo, 01 nov.1972, p. 73.

O FIM DAS mocas. **Veja**, São Paulo, 09 maio 1973, p. 92-96.

O RATO que ruge, **Veja**, São Paulo, 12 set.1973, p. 113-114.

PERTO DO cinema. **Veja**, São Paulo, 17 nov.1971, p. 100.

PORTAS fechadas. **Veja**, São Paulo, 05 jun.1974, p. 73-74.

PRÉ-HISTÓRICO, poderes e manhas de um coronel no sertão. **Veja**, São Paulo, 30 ago.1978, p. 70-72.

TÁTICA natural. **Veja**, São Paulo, 03 dez.1983, p. 103-106.

Entrevistas realizadas

ANDRADE, João Batista de. **João Batista de Andrade: depoimento**. [24 maio 2007]
Entrevistadores: Renata Fortes e Heidy Vargas. São Paulo, 2007.

ASSAD, Jotair. **Jotair Assad: depoimento** [26 abr. 2009]. Entrevistadora: Heidy Vargas.
Rio de Janeiro, 2009

BACIC, Gregório. **Gregório Bacic: depoimento** [20 dez. 2007]. Entrevistadores: Marília da Silva Franco, Flavio Brito e Heidy Vargas. São Paulo, 2007. Entrevista concedida ao grupo de pesquisa ARUANDA/USP.

BOURDOUKAN, Georges. **Georges Bourdoukan: depoimento** [06 set. 2008].
Entrevistadora: Heidy Vargas. São Roque, SP, 2008.

CAPOVILLA, Maurice. **Maurice Capovilla: depoimento** [21 jul. 2008]. Entrevistadora: Heidy Vargas. Rio de Janeiro, 2008.

LOBO, Luis Jorge Azevedo. **Luis Jorge Azevedo Lobo: depoimento** [25 jul. 2008]
Entrevistadora: Heidy Vargas. Rio de Janeiro, 2008.

LUTFI, Dib. **Dib Lutfi: depoimento** [20 set. 2008] Entrevistadora: Heidy Vargas. Rio de Janeiro, 2008.

MURAKAMI, Mário. **Mário Murakami: depoimento** [20 set. 2008]. Entrevistadora: Heidy Vargas. Rio de Janeiro, 2008.

NOVAES, Washington. **Washington Novaes: depoimento** [20 mar. 2009] Entrevistadora: Heidy Vargas. Goiânia, Goiás, 2009.

ANEXOS

Programação do Globo-Shell Especial e do Globo Repórter (1971 a 1983)

Legendas:

s/f: sem ficha técnica

Produção Nacional: produção feita pelas equipes do programa ou produção internacional ampliada com entrevistas no Brasil ou alteração de textos.

Produção Internacional: produção feita por produtoras internacionais respeitando o roteiro estrangeiro.

A programar: programa previsto na grade, mas sem título ou sinopse.

Programação do Globo Shell Especial 1971					
Data	Nome do programa	Nome da série	Dia da semana e hora	Referência	Ficha técnica
Estréia no RJ: 14/11/71 SP: 15/11/71	Transamazônica. A Epopéia de um Povo ou A Estrada da Integração ou a Verdade sobre a Transamazônica.	Estréia do Globo Shell Especial	RJ: Domingo 22h30 SP: Segunda-feira 22h	B.80, P.13. Guia de Filmes, nº40. P.128. Jul-ago/72	Produção Nacional. Direção: Hélio Polito. Equipe: Rui Santos, Arthur Wallach, Luis Lobo e Oswaldo Sargentili. Tempo: 44min. Bitola: 16mm. Cor.
28/11/71	O Esporte no País do Futebol	Globo Shell Especial	Domingo 22h30	B.s/nº, nov 71. Guia de Filmes, nº40. P.128. Jul-ago/72	Produção Nacional. Direção, Texto e Narração: Domingos de Oliveira. Fotografia: Fernando Amaral e Rogério Noel. Assistência de Câmera: Augusto de Souza. Som Direto: Jair Vieira. Equipe de Produção: Jorge Ferreira, Hélio Cardoso e Vera Lúcia Silva. Montagem: Ismar Pôrto. Produtor: Moacir Masson. Tempo: 56min. Bitola: 16mm. Cor.
12/12/71	Arte Popular	Globo Shell Especial	Domingo 22h30	Guia de Filmes, nº40, P.127. Jul-ago/72	Produção Nacional. Direção e Texto: Paulo Gil Soares. Fotografia: Dib Lutfi. Montagem: Nazaré Ohana. Narração: Reinaldo Dias Leme. Som Direto: Arthur Wallach, Nestor Almeida e Walter Goulart. Direção de Produção: Armando Barroso e Hélio Cardoso. Tempo: 45min. Bitola: 16mm. Cor.
26/12/71	Testemunho de Natal	Globo Shell Especial	Domingo, 22h30	B.80/Guia de Filmes nº40. P.127. Jul-ago/72	Produção Nacional. Direção: Paulo Gil Soares. Cor.

Programação do Globo Shell Especial 1972					
09/01/72	Onde Mora o Brasileiro	Globo Shell Especial	Domingo, 22h30	B.80, s/p. Guia de Filmes, nº43 P.28. Jan-fev/73	Produção Nacional. Direção e Fotografia: Fernando Amaral. Montagem: Ismar Pôrto. Texto: Rosa de Aguiar. Narração: Sérgio Cardoso. Som Direto: Jair Vieira. Produção: Central Globo de Produção. Direção de Produção: Jorge Ferreira. Tempo: 50min. Bitola: 16mm. Cor.
06/02/72	Aldeia Global - ou Na Era da Comunicação	Globo Shell Especial	Domingo, 22h30	O Globo 5/02/72, p.36. Guia de Filmes, nº40. P.127.Jul-ago/72	Produção Nacional. Direção e Texto: Domingos de Oliveira. Fotografia: Lauro Escorel. Montagem: Ismar Pôrto. Narração: Paulo José. Som Direto: Nestor Almeida e Walter Goulart. Produção: Central Globo de Produção. Direção de Produção: Jorge Ferreira. Tempo: 57min. Bitola: 16mm. Cor.
19/03/72	Arquitetura: transformação do espaço	Globo Shell Especial	Domingo, 22h30	O Globo. P.09. 17/03/72. Guia de Filmes, nº40 P.127.Jul-ago/72	Produção Nacional. Direção e Texto: Walter Lima Júnior. Fotografia: José Ventura. Ass. de Fotografia: Augusto de Souza. Montagem: Nazaré Ohana. Narração: Jair Silva. Som Direto: Jair Vieira. Sonorização: Nestor Almenida e Walter Goulart. Produção: Central Globo de Produção. Tempo: 57min. Bitola: 16mm. Cor.
26/03/72	O Pão Nosso de Cada Dia	Globo Shell Especial	Domingo, 22:30h	Guia de Filmes, nº40, P.127.Jul-ago/72	Produção Nacional. Direção: Paulo Gil Soares. Cor.

Não consta data de exibição	Educação: Um Salto para o Futuro	Globo Shell Especial		Guia de Filmes, nº41. P.170.Set-out/72	Produção Nacional. Direção e Texto: Antonio Calmon. Fotografia: José Ventura. Montagem: Ismar Pôrto. Narração: Sid Moreira. Som Direto: Antonio Gomes. Efeitos Especiais: Nestor Almeida e Walter Goulart. Produção: Central Globo de Produção. Direção de Produção: Hélio Cardoso. Tempo: 54min. Bitola: 16mm. Cor.
Não consta data de exibição	Um Brasil Desconhecido	Globo Shell Especial		Guia de Filmes, nº40. P.127.Jul-ago/72	Produção Nacional. Direção: Ismar Pôrto. Cor.
Não consta data de exibição	Sob o signo de Áquarius	Globo Shell Especial		Guia de Filmes, nº41. P.127.Set-out.72	Produção Nacional. Direção, argumento, roteiro: Therezinha Muniz. Fotografia: Dib Lufti. Montagem: Ismar Porto. Texto: Paulo Gil Soares. Narração: Cid Moreira. Técnico de Som: Tavares. Som Direto: Antônio Gomes. Produção: Central Globo de Jornalismo. Direção de Produção: Armando Barroso. Tempo: 60 minutos. Bitola: 16 mm.
07/05/72	O Som do Povo (sobre música popular brasileira)	Globo Shell Especial	Domingo, 22h30	Guia de Filmes, nº40. P.127.Jul-ago/72	Produção Nacional. Direção: Gustavo Dahl. Cor.
09/07/72	São Paulo, Terra do Amor	Globo Shell Especial	Domingo, 22h30	Veja, Televisão, P.72.19/07/72. O Globo, Caderno de Domingo, Televisão. P.08.23/07/72.	Produção Nacional. Realização: Blimp Filmes. Direção: Carlos Augusto Oliveira. Cor.

20/07/72	Semana da Arte Moderna	Globo Shell Especial	Domingo, 23h00	O Globo. P.12. 14/07/72. Guia de Filmes, nº41. P.172.Set-out/72	Produção Nacional. Direção: Geraldo Sarno. Direção de Fotografia: João Carlos Horta. Ass. de Foto.: Mário Sérgio. Som direto: Antônio Gomes. Dir. de Produção: Armando Barroso. Assis.: Hélio Cardoso. Sonorização: Nestor Almenida e Walter Goulart. Texto: Zuenir Ventura. Narração: Cid Moreira. Cor.
26/11/72	O Negro na Cultura Brasileira	Globo Shell Especial	Domingo, 23h00	B.26	Produção Nacional. Direção: Paulo Gil Soares. Fotografia: Dib Lutfi. Produção: Armando Barroso. Montagem: Nazaré Ohana. Cor.
28/11/72	Vietnã – o Preço da Paz	Programa experimental	Terça-Feira, 23h00	B.134	Produção Nacional/Internacional. Texto: Humberto Vieira. Tempo:40min. Cor.
27/12/72	A Mulher Brasileira	Globo Shell Especial	Quarta-Feira, 23h00	B.135	Produção Nacional. Realização: Blimp Fim. Direção: Carlos Augusto Oliveria. Cor.
27/12/72	Reprise: O Negro na Cultura Brasileira	Globo Shell Especial	Quarta-Feira, 23h00	B.136	

Programação do Globo Shell Especial / Globo Repórter 1973					
27/02/73	O Poder Infantil (As Crianças)	Globo Shell Especial	Terça- Feira, 23h00	O Globo, Zoom. P.12. 27/12/73	Produção Nacional. Realização: Blimp Film. Direção: Maurice Capovilla. Fotografia: Claudio Portioli. Roteiro: Jean Claude Bernardet. Narração: Cid Moreira
27/03/73	Futebol Sociedade Anônima	Globo Shell Especial	Terça- feira 23h00	Folha de S. Paulo. Helena da Silveira. 27/03/87.	Produção Nacional. Realização: Blimp Film. Direção: Marcos Matraga.
03/04/73	Escolas de Samba / Eleições no Chile, Argentina e França / Fittipaldi / O Caso dos Índios Sioux (1)	Estréia do Globo Repórter	Terça- Feira, 23h00	B.138. O Globo, Programação. P.12. 03/04/73.	Produção Nacional e Internacional. Texto: Luis Lobo. Montagem: Paulo Gil Soares. Narração: Sérgio Chapelin e Mário Lago. Fonte: O Globo, "Globo Repórter visto por dentro", Artur da Távola, P.14, 07/04/73. (1) Texto: Luis Lobo. Narração: Sérgio Chapelin e Mário Lago. Edição: Paulo Gil Soares. Fotografia e Câmera: Mario Ferreira. Som Direto: Jorge Coelho e Antônio Gomes. Direção de Produção: Vladimir Godoy, Hélio Cardoso, Benito Medeiros, Emílio Bernaderet. Montagem: Wilson Bruno, Jayme Justo, Auri Alencar. Tempo: 15"
01/05/73	Vida e Obra de Pablo Picasso	GR (Programa exibido na Terça Global)	Terça- Feira, 23h00	B.s/nº	Produção Internacional. Documentário produzido pela CBS. Texto: Luis Lobo. Narração: Francisco Cuoco. Cor.

06/06/73	A Neurose no Trânsito (1)/ O Caso Watergate (2)/ O perfil de Hector Campora (3)/ O Laboratório Especial Skylab (4)	GR (O Programa deixou de ser exibido na Terça por causa do jogo de basquete entre Brasil e EUA.)	Quarta-Feira, 23h15	B.159.O Globo, "Trânsito, Skylab, Campora e Watergate". Artur da Tavola, Segundo Caderno. P.12. 08/06/73	Produção Nacional e Internacional (1) Direção: Walter Lima Júnior. Texto: Luis Lobo. (2) S/F. (3) Reportagem: Sandra Passarinho. (4) Texto: Luis Lobo. Montagem: Paulo Gil Soares.
26/06/73	Velho Chico, Santo Rio	Globo Shell Especial (O programa foi exibido na Terça Global)	Terça-Feira, 23h00	O Globo, Hoje na TV. P.12. 26/06/73. O Globo, "Velho Chico, Santo Rio", Artur da Távola, Segundo Caderno. P.12.28/06/73.	Produção Nacional. Realização: Blimp Film. Direção: Carlos Augusto de Oliveira. Narração: Lima Duarte. Música: Getúlio Oliveira, Carlos Augusto, Léo Karan, Adauto Santos e Marcos Matraga. Fotografia: Walter Carvalho. Cor.
03/07/73	Namorados (1) / Alberto Santos Dumont (2) / A Vida de Juan Perón (3) / A vida de Rudolf Hess (4)	GR (O programa foi exibido na Terça Global)	Terça-Feira, 23h00	B.25	Produção Nacional e Internacional. (1) Direção: Paulo Gil Soares; (2) Edição: Jotair Assad. (3) Edição: Mário Pagés. (4) Texto: Luis Lobo.
07/07/73	Reprise: Velho Chico Santo Rio		Sábado, 13h30	B.26	
14/07/73	Reprise: Santos Dumont	GR (O programa foi exibido na Terça Global)	Sábado, 13h30	B.27	
31/07/73	Terceira Classe - Atlântico/Pacífico.	Globo Shell Especial (O programa foi exibido na Terça Global)	Terça-Feira, 23h00	Folha de S. Paulo. P.31.	Produção Nacional. Blimp Film. Direção de Marcos Matraga.

07/08/73	Os Intocáveis (1) / Meu Padim, Cícero - Canonização do Padre Cícero (2) / Os Cavalinhos Correndo - Criação de cavalos(3) / Porque Caem os Aviões - Segurança Aérea (4)	Estréia GR Atualidades (O programa foi exibido na Terça Global)	Terça-Feira, 23h00	B.30	Produção Nacional e Internacional. (1) Direção: Jotair Assad. (2) Direção: Paulo Gil Soares. (3) Direção: Walter Lima Júnior. (4) Direção: Paulo Gil Soares
14/08/73	Carlitos, o Eterno Vagabundo	Estréia do GR Pesquisa (O programa foi exibido na Terça Global)	Terça-Feira, 23h00	B.31	Produção Nacional e Internacional. Pesquisa: Mário Pagés
21/08/73	Uma Viagem incrível (viagem pelo corpo) / O Raio de Vida (raio laser)	Estréia do GR Futuro	Terça-Feira, 23h00	B.32	Produção Internacional. Tempo: 22" S/F
28/08/73	A Gaiola de Ouro	Estréia do GR Documento (Globo Shell Especial)	Terça-Feira, 23h00	B.33	Produção Nacional. Blimp Film. Direção: Silvio Back. Fotografia: Walter Carvalho. Montagem: Laércio da Silva. Som Direto: Getúlio de Oliveira. Produção: Quindó. Pesquisa: Célia Titto. Assistência: Miguel e Irani. Narração: Juca de Oliveira. Supervisão: Carlos Augusto de Oliveira.
04/09/73	A Quinta Primavera - Situação da Tchecoslováquia (1) / Desafio ao Mar - Sobre a Universidade do Mar de Cabo Frio (2) / O Homem Violento - Violência no Mundo (3) / Henrique, o Conquistador - Pequena biografia de Henry Kissinger	GR Atualidades	Terça-Feira, 23h00	B.34	Produção Nacional e Internacional. (1) Edição: Jotair Assad. Texto: Carlos Castilho. Narração: Paulo César Pereio. (2) Edição: Walter Lima Júnior. Narração: Francisco Cuoco. Texto: Luiz Edgard de Andrade. (3) Edição: Walter Lima Júnior. Texto: José Itamar de Freitas. Narração: Sérgio Chapelin. (4) Texto: Luis Lobo. Edição: Mário

	(4)				Pagés. Narração: Sérgio Chapelin.
12/09/73	A vida e Obra de Igor Stravinsky	GR Pesquisa	Terça-Feira, 23h00	B.35	S/F
18/09/73	O Mistério da Vida (1) / A Realidade da Ficção (2)	GR Futuro	Terça-Feira, 23h00	B.36	Produção Nacional e Internacional. (1) Narração: Sérgio Chapelin. (2) Narração: Cid Moreira
25/09/73	O caminho do Homem (AR, Terra, Mar)	GR Documento (Globo Shell Especial)	Terça-Feira, 23h00	B.37	Produção Nacional. Direção: Carlos Augusto de Oliveira, Getúlio de Oliveira e Maurice Capovilla. Fotografia: Walter Carvalho. Narração: Paulo Gracindo
02/10/73	Poluição Sonora (1) / Crianças (2) / Perón (3) / O Início da Vida (4)	GR Atualidades	Terça-Feira, 23h00	B.38	Produção Nacional/ Internacional. (1) Direção: Walter Lima Júnior. Tempo: 18" (2) Direção: Tereza Muniz. (3) Edição: Jotair Assad. Reportagem: Humberto Vieira. (4) S/F
16/10/73	Os Robots estão chegando (1) / O Homem feito pelo Homem (2)	GR Futuro	Terça-Feira, 23h00	B.40	Produção Nacional e Internacional
23/10/73	Ascensão e Queda do Terceiro Reich	GR Pesquisa	Terça-Feira, 23h00	B.41	Produção Nacional e Internacional. Reedição: Mário Pagés.
30/10/73	Últimas Bienais de São Paulo	GR Documento (Globo Shell Especial)	Terça-Feira, 23h00	B.42	Produção Nacional. Realização: Blimp Film. Direção: Getúlio de Oliveira. Fotografia: Walter Carvalho. Montagem: Laercio da Silva. Produção: Quindó

06/11/73	A Ponte Invisível (1) / Frei Damião, Martelo dos Hereges, Trombeta dos Aflitos (2) / Feira das Armas (3) / O Escocês Voador - A vida de Jackie Stewart, piloto de Fórmula 1 (4)	GR Atualidade	Terça-Feira, 23h00	B.43	Produção Nacional e Internacional. (1) Direção: Walter Lima Júnior. (2) Direção: Paulo Gil Soares. (3) Direção: Jotair Assad. (4) Edição: Paulo Gil Soares.
13/11/73	10 anos do assassinato de Kennedy	GR Pesquisa	Terça-Feira, 23h00	B.44	Produção Nacional e Internacional. Edição: Mário Pagés
27/11/73	Do Sertão ao Beco da Lapa (A vida e obra de três dos maiores escritores brasileiros: Guimarães Rosa, Manoel Bandeira e Oswald de Andrade)	GR Documento (Globo Shell Especial)	Terça-Feira, 23h00	B.46	Produção Nacional. Realização: Blimp Film. Direção: Maurice Capovilla. Fotografia: Hermano Penna. Produção Executiva: Quindó. Montagem: Laercio Silva. Narração: Lima Duarte, Paulo César Pereiro, Mário Lago. No documentário de Oswald Andrade o diretor foi Rudá de Andrade. Roteiro de Rudá de Andrade e Carlos Augusto Calil.
04/12/73	A Poluição do Ar (1) / A Seca na África (2) / Crise de Energia (3) / A Ponte Rio - Niterói (4)	GR Atualidade	Terça-Feira, 23h00	B.47	Produção Nacional/ Internacional. (1) Direção: Walter Lima Júnior. Tempo: 20". Texto: Luis Lobo. Narração: Sérgio Chapelin. Imagens: Dileri Campos. Som direto: Jayme Justo. Coordenação: Benito Medeiros. (2) Edição: Paulo Gil Soares. (3) Edição: Mário Pagés. (4) Direção: Jotair Assad
11/12/73	Astor Piazzola	GR Pesquisa	Terça-Feira, 23h00	B.48	Produção Nacional e Internacional. S/F

25/12/73	Festas Populares Brasileiras (sobre Folclore Brasileiro)	GR Documento (Globo Shell Especial)	Terça- Feira, 23h00	B.50	Produção Nacional. Realização: Blimp Film. Direção: Carlos Augusto Oliveira. Fotografia: Laercio Soares Mello e Walter Carvalho. Som: Getúlio de Oliveira. Produção: Quindó.
----------	---	--	---------------------------	------	---

Programação do Globo Repórter 1974					
01/01/74	Retrospectiva 73 - O Progresso do Homem (1) / O Homem violento (2) / A Crise do Progresso (3) / A Esperança do Homem (4)	GR Atualidades	Terça-Feira, 23h00	B.51	Produção Nacional. (1) Texto: Luiz Edgard de Andrade. Edição: Mário Pagés. (2) Texto: Luis Lobo. Edição: Mário Pagés. (3) Texto: Carlos Castilho. Edição: Walter Lima Júnior. (4) Realização: José Itamar de Freitas.
08/01/74	A Teoria Mágica da Vida	GR Pesquisa	Terça-Feira, 23h00	B.52	S/F
15/01/74	A Revolução dos Alimentos (1) / Conquistando o Mar (2)	GR Futuro	Terça-Feira, 23h00	B.53	Produção Nacional e Internacional. Edição: Mário Pagés.
22/01/74	Reprise: Festas Populares Brasileiras	GR Documento (Globo Shell Especial)	Terça-Feira, 23h00	B.55	-
05/02/74	A Morte nas Estradas (1) / O Vestibular (2) / O Rei do Petróleo (3)	GR Atualidades	Terça-Feira, 23h00	B.56. P.8,9e10.	Produção Nacional e Internacional. (1) Direção: Jotair Assad. Produção: Benito Medeiros. Texto: Luiz Edgard de Andrade. (2) Produção: Hélio Cardoso. Texto: José Itamar Freitas. Direção: Walter Lima Júnior. (3) Texto e Edição: Luis Lobo
12/02/74	A Idade do Homem	GR Pesquisa	Terça-Feira, 23h00	B.57	Produção Internacional. Texto e Edição: Luis Lobo. Tempo: 49"
19/02/74	O Soro da Juventude	GR Futuro	Terça-Feira, 23h00	B.58	Produção Nacional e Internacional. Texto: Luis Lobo
13/03/74	A era de ouro de Selznick	GR Pesquisa	Quarta-Feira, 23h00	B.61	Produção Nacional e Internacional. S/F
20/03/74	Clima do Futuro	GR Futuro	Quarta-Feira, 23h00	B.62	Produção Nacional e Internacional. S/F

27/03/74	Retrospectiva dos melhores momentos do Globo Shell Especial	GR Documento (Globo Shell Especial)	Quarta-Feira, 23h00	B.63	Produção Nacional. S/F
03/01/74	Os Beatles Atacam Novamente / A Velhice / A Poluição das Águas / Israel depois de Outubro	GR Atualidade	Quarta-Feira, 23h00	B.64	Produção Nacional e Internacional. S/F
10/04/74	Sigmund Freud	GR Pesquisa	Quarta-Feira, 23h00	B.65	Produção Nacional e Internacional S/F
17/04/74	O Jovem Cientista	GR Futuro	Quarta-Feira, 23h00	B.66. P.18	Produção Internacional: Instituto de Tecnologia de Massachusetts. Direção e Texto: Philip Burton Júnior. Edição: Pat Cooke. Imagens: Ralph Mayeher, Chuck Pharris e Abbot Mills. Música: David Epstein. Produção Executiva: James Benjamin. (EUA)
24/04/74	Barroco Mineiro (Barroco mineiro e o romanceiro da inconfidência)	GR Documento	Quarta-Feira, 23h00	B.67. P.15e20	Produção Nacional. Blimp Film. Direção: Getúlio de Oliveira. Intérpretes das poesias: Lima Duarte, Dina Sfat, Ednei Giovenazzi e Paulo César Pereio. Narração: Cid Moreira. Fotografia: Walter Carvalho Corrêa. Montagem: Laércio Silva. Coordenação de Produção: Quindó. Pesquisa: Heladio de A. Brito. Coordenação geral: Carlos Augusto Oliveira. Tempo: 50".

01/05/74	Enchentes (1) / Quem Sucederá Pompidou? (2) / O Lazer (3)	GR Atualidade	Quarta-Feira, 23h00	B.68	Produção nacional. (1) Direção: Walter Lima Júnior. (2) Edição: Mário Pagés. Texto: Luiz Edgard de Andrade. (3) Direção: Jotair Assad. Tempo: 23". Texto: Luis Lobo. Narração: Cid Moreira. Imagens: Mario Ferreira. Som Direto: Manoel Guilherme. Montagem: Jayme Justo.
08/05/74	A Vida de Anne Frank	GR Documento	Quarta-Feira, 23h00	B.69. P.17	Produção Nacional Internacional. S/F
15/05/74	A Vida de Nikita Sergeievich	GR Pesquisa	Quarta-Feira, 23h00	B.70. P.7,8,9e19	Produção Nacional e Internacional. S/F
22/05/74	Reprise: A Vida de Nikita Sergeievich	GR	Quarta-Feira, 23h00	B.71	S/F
29/05/74	Bahia de Todos os Santos	GR Documento	Quarta-Feira, 23h00	B.72	Produção Nacional. Realização: Blimp Films. Direção: Maurice Capovilla. Produção: Quindó. Fotografia Hélio Silva. Sonorização: Mario Mazetti. Montagem: Laércio Silva
05/06/74	Caminho do Tetra (1) / A Fusão (GB-RJ) (2) / Revolução Portuguesa (3) / Cuidado com as Plantas (4)	GR Atualidades	Quarta-Feira, 23h00	B.73. P.9e17	Produção Nacional. (1) Direção: Jotair Assad. (2) Texto: Luiz Edgard de Andrade. Direção: Walter Lima Júnior. (3) Texto: Carlos Castilho. Imagens: Mario Ferreira. (4) Texto e Edição: Luis Lobo.
12/06/74	Duke Wellington	GR Pesquisa	Quarta-Feira, 23h00	B.74. P.20	Produção Nacional. Reportagem: Hélio Costa
10/07/74	O Homem Primitivo (1) / A Alma das Plantas (2) / A Bomba Atômica (3) / A Revolução Constitucionalista (4)	GR Atualidade	Quarta-Feira, 23h00	B.78. P.2,3,3-A17	Produção Nacional e Internacional. (1) Direção: Walter Lima Júnior. (2) Texto: Luis Lobo. Tempo: 16". Reportagem: Hélio Costa. (3) e (4) S/F

17/07/74	Os Caçadores de Homens	GR Pesquisa	Quarta-Feira, 23h00	B.79. P.19	Produção Internacional. Texto, Produção e Direção: Nicolas I. Noxom. Realização: Metro-Goldwyn Mayer, 1970. (EUA)
24/07/74	Os Impressionistas	Estréia GR Arte	Quarta-Feira, 23h00	B.80. P.13	Produção Internacional. Divisão de Educação de arte visual da Universal (EUA)
31/07/74	Rio Negro	GR Documento	Quarta-Feira, 23h00	B.81. P.18	Produção Nacional. Produção: Blimp Film. Trilha Sonora: Guto Graça Mello e Getúlio de Oliveira.
07/08/74	Tempo de Assassinos / Argentina Depois de Perón / Makarios a Makarios	GR Atualidade	Quarta-Feira, 23h00	B.82. P.24	Produção nacional e Internacional. S/F
14/08/74	não tem sinopse.	GR Pesquisa	Quarta-Feira, 23h00	B.83	S/F
21/08/74	não tem sinopse.	GR Futuro	Quarta-Feira, 23h00	B.84	S/F
28/08/74	Os Pampas Segundo Erico Veríssimo	GR Documento	Quarta-Feira, 23h00	B.85. P.10	Produção Nacional. Produção: Blimp Film. Direção: Marcos Matraga. Narração: Mario Lago. Fotografia: Hélio Silva. Coordenação de Produção: Quindó. Coordenação Geral: Maurice Capovilla. Supervisão: Carlos Augusto Oliveira.
04/09/74	A China, esse outro planeta / Guine Bissau, a história de uma luta pela liberdade / Explosão demográfica / Gerald Ford, um centro-avante na presidência	GR Atualidade	Quarta-Feira, 23h00	B.86. P.12	Produção Nacional e Internacional. S/F

11/09/74	Charles Lindbergh	GR Pesquisa	Quarta-Feira, 23h00	B.87. P.16	Produção Nacional e Internacional. S/F
16/09/74	Hollywood, a Fábrica dos Sonhos	GR Pesquisa	Segunda-Feira, 20h55	B.88. P.4,5,7,9,10e12	Produção Nacional e Internacional. S/F
23/09/74	Infância: Os Anos Encantados	GR Ciência	Segunda-Feira, 20h55	B.89. P.14	Produção nacional/ Internacional. Narração: Sérgio Chapelin. Tempo: 35".
30/09/74	Não há sinopse	GR	Segunda-Feira, 20h55	B.90	S/F
07/10/74	Pelé, Poesia em Movimento / Hailé Selassié, o leão desdentado / A meningite	GR Atualidades	Segunda-Feira, 20h55	B.91. P.5,6e11	Produção Nacional e Internacional
14/10/74	Meu Querido Clark Gable (da série Hollywood, a fábrica dos Sonhos)	GR Pesquisa	Segunda-Feira, 20h55	B.92. P.9,10e17-A	Produção Nacional e Internacional. S/F
21/10/74	O Instinto Animal	GR Ciência	Segunda-Feira, 20h55	B.93. P.15	Produção Internacional. Direção e Roteiro: Dennis Azzarella. Pesquisa: Philip Zimbardo. Fotografia: Al Kihn. Música: Lin Murray. (EUA) Tradução: Alex Viany
28/10/74	Deuses ou Astronautas?	GR Futuro	Segunda-Feira, 20h55	B.94. P.10	Produção Nacional e Internacional. S/F
04/11/74	Sem Sinopse	GR	Segunda-Feira, 20h55	B.95. P.1,2e3	S/F

11/11/74	A Luta pelo Poder (2ª parte de "O Instinto Animal")	GR Ciência	Segunda-Feira, 20h55	B.96. P.10	Produção Internacional. Direção e Roteiro: Dennis Azzarella. Pesquisa: Philip Zimbardo. Fotografia: Al Kihn. Música: Lin Murray. (EUA) Tradução: Alex Viany
18/11/74	Um Homem do Século XX (Winston Churchill)	GR Pesquisa	Segunda-Feira, 20h55	B.97. P.11	Produção Internacional. S/F
25/11/74	A Noviça Rebelde (da série Hollywood, a fábrica dos Sonhos)	GR Pesquisa	Segunda-Feira, 20h55	B.98. P.4,5e11	Produção Internacional. S/F
02/12/74	Linha Leste Oeste do Metrô	GR	Segunda-Feira, 20h55	B.99. P.1,2,3e4	Produção Nacional. Direção: João Batista de Andrade (Editor de reportagens especiais da Central Globo de Jornalismo em São Paulo)
09/12/74	A Luta pela sobrevivência (3ª parte da série "O Homem Primitivo")	GR Ciência	Segunda-Feira, 20h55	B.100. P.16	Produção Internacional/ S/F
16/12/74	Índios kanelas, a Inocência Perdida	GR Pesquisa	Segunda-Feira, 20h55	B.101. P.10	Produção Nacional. Direção: Walter Lima Júnior. Texto: Macedo Miranda. Fotografia: Edson Santos. Som: Oswaldo Barbosa. Produção: Hélio Cardoso.
23/12/74	O começo da Vida	GR Ciência	Segunda-Feira, 20h55	B.102. P.19	Produção Internacional. S/F
30/12/74	Trinta Anos de Alegria	GR pesquisa	Segunda-Feira, 21h00	B.103. P.11	Produção Nacional. S/F

Programação do Globo Repórter 1975					
06/01/75	O Homem (O Progresso do Homem / O comportamento do Homem / A esperança do Homem / A Futura Idade Média)	GR Atualidade	Segunda-Feira, 21h00	B.104. P.11	Produção Internacional. S/F
13/01/75	O Gordo e o Magro	GR Pesquisa	Segunda-Feira, 21h00	B.105. P.13	Produção Nacional e Internacional. S/F
20/01/75	Não tem sinopse	GR Atualidade	Segunda-Feira, 21h00	B.106. P.5,5-A	S/F
27/01/75	Homenagem aos 421 anos de São Paulo	GR Documento	Segunda-Feira, 21h00	B.107. P.15	Produção Nacional. S/F
03/02/75	Oriente Médio / Escolas de Samba / Corinthians	GR Atualidade	Segunda-Feira, 21h00	B.108. P.18	Produção Nacional. S/F
10/02/75	Trinta anos de Alegria	GR Pesquisa	Segunda-Feira, 21h00	B.109. P.15	Produção Nacional e Internacional. S/F
17/02/75	A Conspiração para Matar Lincoln (A vida do Presidente da Casa Branca)	GR Pesquisa	Segunda-Feira, 21h00	B.110. P.13	Produção Nacional e Internacional. S/F
24/02/75	O Macaco e o Homem	GR Ciência	Segunda-Feira, 21h00	B.111. P.7e13	Produção Nacional e Internacional. S/F
04/03/75	Os Índios Kanela (1) / Violência nas Cidades (2) / Perfil de Brejnev (3)	GR Atualidade	Terça-Feira, 21h00	B.112. P.10,16	Produção Nacional. (1) Direção: Walter Lima Júnior. Texto: Macedo Miranda. Fotografia: Edson Santos. Som: Oswaldo Barbosa. Produção: Hélio Cardoso. (2) Reportagem: Jotair Assad. (3) Edição: Mário Pagés. Texto: Luis Lobo.
11/03/75	O Último dia de Lampião	GR Aventura	Terça-Feira, 20h55	B.113	Produção Nacional. Blimp Film. Direção: Maurice Capovilla

18/03/75	Folias do Divino	GR Documento	Terça-Feira, 21h00	B.114. P.16	Produção Nacional. Blimp Film. Direção e roteiro: Hermano Penna. Fotografia: Jorge Bodansky, Hermano Penna, Ricardo Stein. Narração: Paulo César Pereio. Produção: Jorge Bodansky e Aloisio Leite. Som: Thomaz Osvaldo, Maria da Rocha e Dario Chiaverini. Assistentes: Carlos Eduardo da Silva, Celso José dos Santos, Arthur Bandeira Neto. Supervisão: Carlos Augusto Oliveira.
25/03/75	A Crucificação de Jesus	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.115. P.1,2,3	Produção Internacional / Direção: Robert Guenette. Roteiro: Theodore Strauss. Fotografia: Jess Paley. Música: Elmer Bernstein e J. S. Bach. Narração: Sérgio Chapelin. Texto Adicional: Luis Lobo. Editor da Versão Brasileira: Mário Pagés.
01/04/75	O Caso Lou (1)/ Divórcio / Aristóteles Onassis	GR Atualidade	Terça-Feira, 21h00	B.116. P.17	Produção Nacional e Internacional. (1) Washington Novaes. S/F
08/04/75	Jaqueline Bouvier (Kennedy)	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.117. P.13	Produção Nacional e Internacional. S/F
15/04/75	A Vida de Leonardo da Vinci	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.118. P.18	Produção Nacional e Internacional. S/F
22/04/75	O Fator Humano (4ª parte da série, O Homem Primitivo)	GR Ciência	Terça-Feira, 21h00	B.119. P.18	Produção Internacional S/F
29/04/75	A Guerra da Indochina	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.120. P.17	Produção Nacional e Internacional. S/F

06/05/75	Josephine Baker / O problema da segurança nos grandes prêmios de Fórmula 1 / A Guerra contra a Meningite em São Paulo.	GR Atualidade	Terça-Feira, 21h00	B.121. P.17	Produção Nacional e internacional. S/F
13/05/75	Tassadei, O Povo das Cavernas	GR Ciência	Terça-Feira, 21h00	B.122. P.13	Produção Internacional. S/F
20/05/75	A Aurora do Homem (série de oito documentários)	GR Ciência	Terça-Feira, 21h00	B.123. P.13	Produção Internacional. Rádio e Televisão Italiana. Tempo: 33".
27/05/75	A Aurora do Homem	GR Ciência	Terça-Feira, 21h00	B.124. P.17	Produção Internacional. Rádio e Televisão Italiana. Tempo: 38".
03/06/75	O Jogo do Bicho / Bóias Frias (1) / Armas contra a Paz	GR Atualidade	Terça-Feira, 21h00	B.125	Produção Nacional. (1) Direção: João Batista de Andrade. Tempo: 20". Direção de Produção: Wagner Carvalho. Texto: Roberto Menezes. Narração: Cid Moreira. Montagem: Mario Murakami, José Alberto. Imagens: Jorge Santos. Som direto: Waldivino Passos. Roteiro e edição final: Fernando Pacheco Jordão. Editor Responsável: Paulo Mário Mansur.
10/05/75	Os Anos Inocentes (contexto cultural da Primeira Guerra Mundial)	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.126. P.13	Produção Internacional. Rádio e Televisão Italiana
17/06/75	Antes de Adão (2ª parte da série A Aurora do Homem)	GR Ciência	Terça-Feira, 21h00	B.127. P.23	Produção Internacional: Rádio e Televisão Italiana
24/06/75	Polícia e Ladrões (Trajetória da violência americana)	GR Aventura	Terça-Feira, 21h00	B.128. P.9,10e16	S/F

01/07/75	As Principais Manchetes do Brasil e do Mundo	GR Atualidade	Terça-Feira, 21h00	B.129. P.24	Produção Nacional. S/F
08/07/75	Idi Amin Dada	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.130. P.15	Produção Nacional/ Internacional. S/F
15/07/75	Idi Amin Dada	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.131. P.16	Produção Nacional/ Internacional.S/F
22/07/75	Poluição no Ar	GR Documento	Terça-Feira, 21h00	B.132. P.20	Produção Nacional. Direção Walter Lima Junior.
29/07/75	O Homem das Tormentas (3ª parte da série A Aurora do Homem)	GR Ciência	Terça-Feira, 21h00	B.133. P.19	Produção Internacional. S/F
05/08/75	As Principais Manchetes do Brasil e do Mundo (Enchentes do nordeste / Geadas no Sul e no Mato Grosso / Distribuição gratuita de medicamentos / A morte de Juarez Távora / As pesquisas brasileiras no campo da energia solar)	GR Atualidades	Terça-Feira, 21h00	B.134. P.21	Produção Nacional. S/F
12/08/75	Vera Cruz, a fábrica de sonhos	GR Documento	Terça-Feira, 21h00	B.135. P.17	Produção Nacional. Produção: Blimp Film. Direção: Sérgio Muniz
19/08/75	A Encruzilhada do Homem	GR Ciência	Terça-Feira, 21h00	B.136. P.15	Internacional S/F
26/08/75	O Homem e a Magia	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.137. P.20	Internacional S/F

02/09/75	As Principais Manchetes do Brasil e do Mundo (O problema dos cegos para encontrar livros em braile / A desnutrição / Esporte: O clube americano de campos / Internacional: A situação de Portugal / As lutas na Angola)	GR Atualidade	Terça-Feira, 21h00	B.138. P.9	Produção Nacional. S/F
09/09/75	Um balanço dos anos 50 (futebol, morte de Carmem Miranda, o poder da televisão)	GR Documento	Terça-Feira, 21h00	B.139. P.14	Nacional e Internacional S/F
16/09/75	Reprise: Papua - Nova Guiné	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.140. P.11	Produção Internacional. Tempo 39". S/F
23/09/75	Agricultura e os Povos Nômades (4ª parte da série A Aurora do Homem)	GR Ciência	Terça-Feira, 21h00	B.141. P.12	Produção Internacional. Rádio e Televisão Italiana
07/10/75	O crime nas grandes cidades / O fim dos bairros tradicionais / Os problemas dos atletas brasileiros / A possível volta de Isabelita Perón à Presidência	GR Atualidade	Terça-Feira, 21h00	B.143. P.14	S/F
14/10/75	Yoga – O Caminho Hindu da Sabedoria	GR Aventura	Terça-Feira, 21h00	B.144. P.18	Internacional S/F
21/10/75	Reprise: Yoga – O Caminho Hindu da Sabedoria	GR Aventura	Terça-Feira, 21h00	B.145. P.25	Internacional S/F
28/10/75	O Homem em Sociedade	GR Ciência	Terça-Feira, 21h00	B.146. P.12	Produção Internacional. Rádio e Televisão Italiana

04/11/75	O Suborno na Loteria Esportiva / Entrevista com o ex-cangaceiro João Cascavel, membro do bando de Lampião / A Importância dos Italianos na cultura Paulista / A situação da Angola	GR Atualidade	Sábado, 23h00	B.147 P.7e8	Produção Nacional. S/F
11/11/75	Padim Cícero, padrinho do Nordeste	GR Documento	Terça-Feira, 21h00	B.148. P.14,14-A	Blimp Film. Direção e roteiro: Marcos Matraga. Narração: Sérgio Chapelin. Fotografia: Hermano Penna. Montagem: Laércio Silva. Texto: Antônio de Pádua. Pesquisa: Alberto Salles. Técnica: Celso dos Santos, Irani Gouveia. Som: Paulo R. Ricoli. Equipe de produção: José Antônio da Silva, Sérgio Bentes. Produção Executiva: Quindó. Coordenação geral: Sérgio Muniz. Criação e Supervisão: Carlos Augusto de Oliveira. Tempo: 37".
18/11/75	O Mundo Maravilhoso das Máquinas (Transporte de massa / Educação no futuro / Medicina preventiva / O homem no espaço)	GR Futuro	Terça-Feira, 21h00	B.149. P.21	Internacional S/F
25/11/75	O Enigma da Espanha (retrospectiva da vida do ditador Francisco Franco, a agitada república, a Guerra Civil, a reconstrução da Espanha.)	GR Atualidade	Terça-Feira, 21h00	B.150. P.15	Produção Nacional e Internacional. Narração: Sérgio Chapelin

02/12/75	A BCG no Batismo / A praça da Sé (1)/ A Decadência do Santos / Líbano, um País de Muitas Guerras / Café, um Adeus do Sul	GR Atualidade	Terça-Feira, 21h00	B.151. P.17-A	Produção Nacional Direção: João Batista de Andrade.
09/12/75	Parapsicologia	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.152. P.14	Nacional S/F
16/12/75	O Incrível Mundo dos Robôs (As cidades verticais / As cidades do deserto, do ar e do mar / No tempo do dinheiro eletrônico / As novas armas contra o crime / O mundo dos robôs)	GR Futuro	Terça-Feira, 21h00	B.153. P.15	Internacional. S/F
23/12/75	A maravilhosa Máquina Humana	GR	Terça-Feira, 21h00	B.154. P.6	Produção Internacional. National Geographic Society.
30/12/75	A Era do Rock	GR Rock	Terça-Feira, 21h00	B.155. P.12	Produção Nacional. Texto: Luis Carlos Maciel

Programação do Globo Repórter 1976					
06/01/76	A Crise do progresso (1) / O Progresso do homem (2) / O Comportamento do homem (3) / A Esperança do homem (4)	GR Especial	Terça-Feira, 21h00	B.156. P.1,2,3	Produção Nacional/ Internacional (1) Texto: Carlos Castilho. (2) Texto: Washington Novaes. (3) Texto: Eduardo Coutinho. (4) Realização: Jotair Assad
13/01/76	O Mundo Invisível	GR Ciência	Terça-Feira, 21h00	B.157. P.17	Texto: Washington Novaes
20/01/76	Encontro com a História	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.158. P.16	S/F
27/01/76	Os Caminhos da Índia	GR Aventura	Terça-Feira, 21h00	B.159. P.13	Produção Internacional. Nacional. Texto: Paulo Gil Soares
03/02/76	Seis em Ouricuri	GR Atualidade	Terça-Feira, 23h00	B.160. P.15e20	Produção Nacional. Direção: Eduardo Coutinho
10/02/76	História das Guerras	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.161. P.22	S/F
17/02/76	Kissinger, o Cowboy Solitário	GR Especial	Terça-Feira, 21h00	B.162. P.19	Internacional S/F
24/02/76	A Maravilhosa Máquina Humana	GR Ciência	Terça-Feira, 21h00	B.163. P.21	Internacional S/F
02/03/76	A volta de Eder Jofre aos ringues / Terremoto na Guatemala / Suborno de Lockheed / Leis que proíbem a discriminação das mulheres na Inglaterra / A Morte dos Ranchos	GR Atualidade	Terça-Feira, 21h00	B.164. P.12,24e42	Nacional e internacional. S/F
09/03/76	Stress, a Doença do Século XX	GR Ciência	Terça-Feira, 21h00	B.165. P.8,9e13	Nacional e Internacional. S/F

16/03/76	Discos voadores	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.166. P.13,14e19	Nacional Direção: Walter Lima Júnior. Texto: Luis Carlos Maciel
23/03/76	A Explosão Silenciosa	GR Ciência	Terça-Feira, 21h00	B.167. P.16	Nacional e Internacional S/F
30/03/76	Pigmeus, os duendes das florestas	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.168. P.11,12e22	Internacional S/F
06/04/76	Principais notícias do Brasil e do Mundo (Proibição da pesca da baleia / Poluição na lagoa dos Patos / A falência de Eduardo Varella / O surgimento de um novo surto de gripe / A queda de Maria Estela Perón / Os problemas na Inglaterra)	GR Atualidade	Terça-Feira, 21h00	B.169. P.16	Produção Nacional. S/F
13/04/76	Os Homens Voadores (Yuri Gagarin / Santos Dumont / Aviação comercial, militar e amadora)	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.170. P.18	S/F
20/04/76	A Beleza da Mulher	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.171. P.20	S/F
27/04/76	Filhos da terra (Costumes e hábitos das tribos africanas)	GR Aventura	Terça-Feira, 21h00	B.172. P.26	Produção Internacional. Narração de Sécio Chapelin.
04/05/76	Um Supercraque do Laboratório / Encefalite, o Mal Misterioso / As Eleições em Portugal / Hughes, o Mistério até depois da Morte / Madame Satã	GR Atualidade	Terça-Feira, 21h00	B.173. P.19	S/F

11/05/76	Casamento à Brasileira (Diversas formas de casamento no Brasil)	GR Documento	Terça-Feira, 21h00	B.174. P.18	Produção Nacional. S/F
18/05/76	O Ritmo e o Delírio (Comédias cinematográficas do início do Século XX)	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.175. P.17	S/F
25/05/76	A Ameaça no Espaço	GR Futuro	Terça-Feira, 21h00	B.176. P.20	Produção Nacional. Direção: Walter Lima Júnior. Texto: Luis Carlos Maciel. Narração: Sérgio Chapelin.
01/06/76	Suicídio / Fauna em Extinção / A morte de Gino Meneguetti (1)/ Ladeira do Amendoim / Dia da Abolição	GR Atualidade	Terça-Feira, 21h00	B.177. P.37	Produção Nacional. (1) João Batista de Andrade. S/F
08/06/76	A Terra Violenta (Terremotos)	GR Aventura	Terça-Feira, 21h00	B.178. P.21	Internacional S/F
15/06/76	O incêndio na Rede Globo no dia 4 de junho de 1976	GR Emergência	Terça-Feira, 21h00	B.179. P.X	Produção Nacional. Direção: Washington Novaes. S/F
22/06/76	Risos e Sensações (Comédia no início do cinema)	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.180. P.25	Nacional e Internacional S/F
29/06/76	Crise no Amor	GR Documento	Terça-Feira, 21h00	B.181. P.24	Produção Nacional. Blimp Film. Direção: Goulart de Andrade. Narração: Sérgio Chapelin. Texto: Antônio de Pádua. Pesquisa: Carlos Alberto R. Salles. Fotografia Walter Carvalho Corrêa. E José Francisco. Montagem: Helder Titto.

06/07/76	Desaparecimentos / Falta de chuvas no rio São Francisco / Poluição Atmosférica em São Paulo / Entrevista com o General Ramalho Eanes / Ascensão de Jimmy Carter	GR Atualidade	Terça-Feira, 21h00	B.182. P.24	Produção Nacional e Internacional. S/F
13/07/76	Os Vilões da Natureza (Pesquisas de cientistas sobre espécies animais)	GR Ciência	Terça-Feira, 21h00	B.183. P.30,30-A	Internacional S/F
27/07/76	O Poder do Machado de Xangô	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.185. P.30	Produção Nacional e Internacional. TV francesa sob orientação de Pierre Verge. Narração: Sérgio Chapelin.
03/08/76	Poluição nas Grandes Cidades / O Rio Paraíba / (1) Poluição na Bahia por mercúrio / O clima no mundo	GR Atualidade	Terça-Feira, 21h00	B.186. P.24 Arquivo pessoal de João Batista de Andrade.	Produção Nacional. (1) Direção: João Batista de Andrade.
10/08/76	Superstição	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.187. P.33,34	Produção Nacional. S/F
17/08/76	Mulher no Cangaço	GR	Terça-Feira, 21h00	B.188. P.37	Produção Nacional. Blimp Film. Direção: Hernando Penna.
24/08/76	Curandeiros: Magia ou Mistificação	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.189. P.29,30	Produção Nacional S/F
31/08/76	Contaminação de uma cidade italiana / Violência no trânsito / Terremotos na China e Filipina	GR Atualidade	Terça-Feira, 21h00	B.190. P.23-A,24	S/F
14/09/76	Os Caminhos do Massacre (Os povos da pré-história)	GR Ciência	Terça-Feira, 21h00	B.192. P.23	Internacional S/F

21/09/76	Boa Esperança: a Viola ou a Guitarra? (Documentário analisa se vale ou não a pena viver na tranquilidade do interior tendo como exemplo a cidade de Boa Esperança do Sul com 3.200 habitantes)	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.193. P.32	Produção Nacional. Roteiro e edição: Fernando Pacheco Jordão. Texto: Mylton Severiano da Silva. Direção: João Batista de Andrade.
28/09/76	Os Perigos da Terra	GR Futuro	Terça-Feira, 21h00	B.194. P.19,19-A	Internacional S/F
05/10/76	História da arqueóloga francesa Françoise Claustre seqüestrada no Chade - África / O fim de uma linha da Estrada de ferro em Minas Gerais / O dia da Árvore / O que acontecerá com a China sem Mao Tse-Tung / As farmácias brasileiras	GR Atualidade	Terça-Feira, 21h00	B.195. P.32	Nacional e internacional S/F
12/10/76	O Circo	GR	Terça-Feira, 21h00	B.196. P.34	Nacional S/F
19/10/76	As Mulheres Guerreiras	GR Documento	Terça-Feira, 21h00	B.197. P.28	Produção Nacional. Blimp Film. Direção e roteiro: Silvio Back. Fotografia: José Francisco. Edição: Milton Bolinha. Produção Executiva: Quindó. Pesquisa: Carlos Alberto R. Salles e Mirna Grzich.
26/10/76	Porque os pássaros cantam?	GR Ciência	Terça-Feira, 21h00	B.198. P.24,25	Intercional S/F

02/11/76	Acidentes de Trânsito / O desaparecimento do feijão das prateleiras / Os Acidentes de Trabalho / O preço da morte	GR Atualidade	Terça-Feira, 21h00	B.199. P.28,29	Produção Nacional. S/F
09/11/76	A importância das visitas do presidente Geisel ao exterior / O Brasil pela ótica da economia	GR Especial	Terça-Feira, 21h00	B.200. P.26,27	Texto: Washinton Novaes. S/F
16/11/76	Reprise: Último dia de Lampion	GR documento	Terça-Feira, 21h00	B.201. P.23	S/F
23/11/76	Os Kennedy não choram. 1ª parte	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.202. P.23	Produção Internacional. Texto: Eduardo Coutinho. Edição: Mário Pagés.
30/11/76	Os Kennedy não choram. 2ª parte	GR Documento	Terça-Feira, 21h00	B.203. P.24,25	Produção Internacional. Texto: Eduardo Coutinho. Edição: Mário Pagés.
07/12/76	O futuro do Brasil no mar / As Eleições Brasileiras / Jimmy Carter / Os Acidentes de Trabalho / O problema dos antibióticos / Perfil do intelectual Andre Malraux	GR Atualidade	Terça-Feira, 21h00	B.204. P.20	Produção Nacional. S/F
14/12/76	Empregada X Patroa	GR Documento	Terça-Feira, 21h00	B.205. P.22,23	Produção Nacional. Blimp Film. Direção: Alberto Salvá. Fotografia: José Francisco. Edição: Alberto Salvá e Helder Titto. Produção Executiva: Quindó. Coordenação: Goulart dse Andrade.

31/12/76	Retrospectiva 76 (Morte dos líderes chineses / Conflitos nos países africanos / Eleições americanas / Temas nacionais)	GR Retrospectiva	Sexta- Feira, 22h30	B.207. P.X,XI	Produção Nacional internacional. S/F
----------	---	---------------------	---------------------------	---------------	---

Programação do Globo Repórter 1977					
04/01/77	Mario Quintana fala do Progresso Humano, Lígia Fagundes Teles fala sobre a Nova Mulher, Gilberto Freyre fala sobre os rumos da família brasileira, Carlos Drumond de Andrade fala sobre a crise do Progresso	GR Atualidade	Terça-Feira, 21h00	B.208. P.20,21	Produção Nacional. S/F
11/01/77	Nepal	GR Aventura	Terça-Feira, 21h00	B.209. P.23,24	S/F
18/01/77	Vestibular, a prova de fogo (A Tensão / Que carreira seguir? / Status versus Diploma / Cursinhos)	GR Documento	Terça-Feira, 21h00	B.210. P.27	Produção Nacional. S/F
25/01/77	O Som e a Fúria (Origem do cinema)	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.211. P.17,18	S/F
01/02/77	Anatomia de uma Notícia (Caso Leila Diniz)	GR Atualidade	Terça-Feira, 21h00	B.212. P.25,26	Produção Nacional. Texto: Washington Novaes.
08/02/77	Índios do Xingu	GR Aventura	Terça-Feira, 21h00	B.213. P.16,17	Produção Nacional. Texto: Luis Carlos Maciel
15/02/77	Hollywood, o mundo da fábula	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.214. P.16,17	Texto: Alex Vianny
22/02/77	Reprise: a maravilhosa Máquina Humana	GR Ciência	Terça-Feira, 21h00	B.215. P.13,48,49	S/F

01/03/77	Enchentes / O Grande Número de Automóveis em São Paulo / Desaparecimento de uma cidade sob as águas na Bahia / O futuro da seleção brasileira de futebol	GR Atualidade	Terça-Feira, 21h00	B.216. P.26,27	S/F
08/03/77	a programar	GR	Terça-Feira, 21h00	B.217	
15/03/77	Conexão Plutônio (anotação feita a mão indica que o documentário teria sido censurado)	GR Documento	Terça-Feira, 21h00	B.218. P.29	S/F
22/03/77	Os Mistérios das Manchas Solares	GR Ciência	Terça-Feira, 21h00	B.219. P.23,24	Produção Internacional. WGBH Educacional Foundation, Massachusetts. Texto e Edição nacional: Virginia Cavalcanti.
29/03/77	Loucura Nossa de cada dia	GR Documento	Terça-Feira, 21h00	B.220. P.31,32	Produção Nacional. Realização: Blimp Film.
05/04/77	A Construção da Esperança (sobre os efeitos do medicamento Talidomida e as indenizações no Brasil)	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.221. P.27-A,28	Produção nacional e Produção japonesa: Nippon Television Network Corporation

12/04/77	Antonio Conselheiro e a Guerra de Canudos (CENSURADO)	GR	Terça- Feira, 21h00	B.222. P.19,20	Realização: Blimp Film. Direção: Carlos Augusto de Oliveira. Fotografia: Walter Carvalho. Produção Executiva: Quindó. Roteiro e Pesquisa: Carlos Augusto de Oliveira, Hermano Penna, Marcos Matraga. Narração: Sérgio Chapelin. Texto: Carlo Augusto de Oliveira. Câmera: Hermano Penna, José Francisco, Getúlio Alves. Edição: Laercio Silva. Assist. Dir.: Marcos Matraga. Assist. Edição: Barrinhos. Produção: José Antonio de Walter Tomás. Assist. Prod.: Álvaro Magaldi, Leonice Freitas, Roberto Paduí. Som: Miguel Sagatio. Efeitos especiais: Miro Reis. Maquiagem: Marino. Direção de Arte: Percyval Rorato. Guarda roupa: Antonio Carlos, Eunice Oliveira. Música: Edu Lobo, Cacaso. Pesquisa musical: Getúlio Oliveira. Participação: Quarteto em Cy
19/04/77	Antonio Conselheiro e a Guerra de Canudos. (LIBERADO SEM CORTES)	GR Documento	Terça- Feira, 21h00	B.223 capa e da pd. 1 até 14	-
26/04/77	A Arma Secreta Hitler / O cineasta Fritz Lang	GR Pesquisa	Terça- Feira, 21h00	B.224. P.24	Nacional. S/F
03/05/77	Os Condenados (o problema carcerário no Brasil)	GR Atualidade	Terça- Feira, 21h00	B.225. P.29,30	Produção Nacional. S/F

10/05/77	O mundo que você não vê (o mundo microscópico)	GR Ciência	Terça-Feira, 21h00	B.226. P.23-A,23	Produção internacional S/F
17/05/77	a programar	GR	Terça-Feira, 21h00	B.227	S/F
24/05/77	Uma Noite com Fred Astaire	GR	Terça-Feira, 21h00	B.228. P.31,32	S/F
07/06/77	O Planeta Água	GR Atualidade	Terça-Feira, 21h00	B.230. P.28	Nacional S/F
14/06/77	Os Mistérios do Mar	GR Aventura	Terça-Feira, 21h00	B.231. P.18,18-A	Produção internacional
21/06/77	Gene Kelly	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.232. P.4,4-A,5,25	S/F
28/06/77	O Machão Brasileiro	GR	Terça-Feira, 21h00	B.233. P.18,19	Produção Nacional. Direção: Flávio Porto.
05/07/77	O Homem Anfíbio (Lenda Siciliana sobre o Cola Pesce)	GR Aventura	Terça-Feira, 21h00	B.234. P.34,35	Internacional. S/F
12/07/77	Reprise: Papua - Nova Guiné	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.235. P.18,22,23	
19/07/77	A Suave Invasão (a chegada e a influência da cultura oriental no Brasil)	GR Documento	Terça-Feira, 21h00	B.236. P.24	Produção Nacional. Texto: Luiz Carlos Maciel
26/07/77	Outra Noite com Fred Astaire	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.237. P.9	S/F
02/08/77	Os Garimpeiros	GR Documento	Terça-Feira, 20h55	B.238. P.9 Veja, 10/08/77, p. 65	Produção Nacional direção: Walter de Carvalho, chefia de reportage Georges Bourdoukan. Texto e edição: Fernando Pacheco Jordão.
09/08/77	Marilyn Monroe	GR Pesquisa	Terça-Feira, 20h55	B.239. P.23-A,24	Produção Internacional S/F

16/08/77	O Grande Pescador	GR Aventura	Terça-Feira, 20h55	B.240. P.22-A,23	Produção Nacional/Internacional S/F
23/08/77	Tempo Perdido	GR Aventura	Terça-Feira, 20h55	B.241. P.25	Internacional S/F
30/08/77	A Ditadura Genética	GR Ciência	Terça-Feira, 20h55	B.242. P.23,24	Internacional S/F
13/09/77	Os Monstros do Mar	GR Aventura	Terça-Feira, 20h55	B.244. P.18,18A	Internacional S/F
20/09/77	Kataragama (A vida no Ceilão)	GR Aventura	Terça-Feira, 20h55	B.245. P.26	Internacional S/F
27/09/77	Medicina Popular	GR Pesquisa	Terça-Feira, 20h55	B.246. P.21	Nacional S/F
04/10/77	Paranapanema (A instalação de uma indústria muda a rotina de uma cidade)	GR Atualidade	Terça-Feira, 20h55	B.247. P.20-A, 2. Folha de S. Paulo, 14/06/80 e 17/06/80	Produção Nacional Direção de Fernando Pacheco Jordão.
11/10/77	Menor Abandonado	GR Documento	Terça-Feira, 20h55	B.248. P.25,26	Produção Nacional S/F
18/10/77	O Pistoleiro de Serra Talhada (A história de Vilmar Gaia, pistoleiro)	GR Pesquisa	Terça-Feira, 20h55	B.249. P.21	Produção Nacional / Direção, Texto e Edição: Eduardo Coutinho
25/10/77	O Mundo Escondido do Cérebro	GR Ciência	Terça-Feira, 20h55	B.250. P.21,22	Internacional. S/F
01/11/77	O Caso Aracelli	GR Atualidade	Terça-Feira, 20h55	B.251	Produção Nacional. Direção: Jotair Assad. Repórter: Amalry Monteiro e Raul Ribeiro. Fotografia: Carlos Cardoso. Som: Antonio Gomes. Texto: Washington Novaes.
08/11/77	Os Deuses do Mar	GR Pesquisa	Terça-Feira, 20h55	B.252. P.18A	Internacional. Produção: Folco Kuilici. Texto: Virginia Cavalcanti, Edição: Mário Pagés.
15/11/77	Amazônia (A vida dos seringueiros)	GR Aventura	Terça-Feira, 20h55	B.253. P.21-A,22	Produção Nacional. Direção: Georges Bourdoukan.

22/11/77	As Condenadas (a vida das detentas em 16 presídios brasileiros)	GR Documento	Terça-Feira, 20h55	B.254. P.21	Produção Nacional. Direção: Jotair Assad, Texto: Washington Novaes
29/11/77	Café com Leite, Pão e Manteiga (acompanha os fiscais de saúde para inspecionar a qualidade de alimentos)	GR Pesquisa	Terça-Feira, 20h55	B.255. P.22	Produção Nacional. Texto: Eduardo Continho
06/12/77	As Mulheres	GR Pesquisa	Terça-Feira, 20h55	B.256. P.22	Produção Nacional S/F
13/12/77	Retrato de Classe (Uma foto de alunos de uma Escola Pública SP dos anos 50 é o fio condutor do documentário para exemplificar a trajetória de vida desses alunos)	GR Documento	Terça-Feira, 20h55	B.257. P.21.Capa:I,II,III,IV, V	Produção Nacional / Direção e Argumento: Gregório Bacic. Fotografia: Jorge dos Santos, Adilson Nucci, Adrian Cooper, Luis Masin. Som Direto: Clodomiro Bacellar, Valdir Ferreira, Nelson Bello. Coordenação de produção: Maria Eloisa de Campos. Montagem: Helder Titto.; Música: Renato Teixeira. Roteiro e Edição: Fernando Pacheco Jordão.
20/12/77	Uauá, Sertão da Bahia, Sertão de Canudos (Vida precária no nordeste)	GR Atualidade	Terça-Feira, 20h55	B.258. P.15	Produção Nacional / Direção: Eduardo Coutinho
27/12/77	As Mulheres (Análise da realidade feminina no Brasil)	GR Pesquisa	Terça-Feira, 20h55	B.259. P.11-A,12	Produção Nacional (João Batista de Andrade – checar)

Programação do Globo Repórter 1978					
03/01/78	O Progresso (Cacique Mário Juruna fala sobre o progresso, a escritora Raquel de Queiroz fala da ascensão da mulher, o jornalista Otto Lara Resende aborda a violência, Jorge Amado fala da esperança)	GR Especial	Terça-Feira, 20h55	B.260. P.13	Produção Nacional S/F
10/01/78	O Carvão Brasileiro (A história do carvão)	GR Documento	Terça-Feira, 20h55	B.261. P.14	Produção Nacional S/F
17/01/78	O Coração	GR Ciência	Terça-Feira, 20h55	B.262. P.12	Produção Nacional. Produção: Blimp Film. Texto e Direção: Goulart de Andrade. Narração: Sérgio Chapelin
24/01/78	Caso Norte	GR Pesquisa	Terça-Feira, 20h55	B.263. P.14	Produção Nacional. Direção: João Batista de Andrade. Direção Geral: Fernando Pacheco Jordão. Diretor de Produção: Wagner de Carvalho. Montagem: Reinaldo Volpato. Imagens: Jorge dos Santos, Luiz Mansi. Som Direto: Clodomiro Bacellar. Iluminação: Nelson Bello
31/01/78	São Paulo, Uma tribo de 11 milhões (Não foi ao Ar) no lugar foi exibido A volta por cima	GR Documento	Terça-Feira, 20h55	B.264/Revista Visão, 20/02/78	Produção Nacional. Direção: João Batista de Andrade.

07/02/78	São Paulo, Uma tribo de 11 milhões	GR Documento	Terça-Feira, 20h55	B.265. P.11,12	Produção Nacional. Texto e Edição: Fernando Pacheco Jordão. Reportagem: João Batista de Andrade, George Bourdoukan, Walter Carvalho, Walter Lima Júnior, Sumika Yamazaki. Imagens: Jorge dos Santos, Luiz Mansi. Som Direto: Waldir Ferreira, Nelson Bello. Montagem: Helder Titto, Wilson Bruno, Mário Murakami, Luiz Antonio Buendia.
14/02/78	Os Segredos da Vida (Engenharia Genética)	GR Ciência	Terça-Feira, 20h55	B.266. P.6	Produção Nacional
21/02/78	Nossos Carros são Seguros?	GR Atualidade	Terça-Feira, 20h55	B.267. P.13	Produção Nacional. Texto: Washington Novaes. Direção: Jotair Assad. Reportagem: Raul Silvestre, Mário César Lopes, Vanda Coutinho (RJ), Malu (BH). Fotografia: Mário Ferreira, Carlos Cardoso, Henrique Olivier (RJ), Jorge dos Santos e Luiz Mansi (SP). Som: Jair Duarte, Antonio Gomes. Montagem: Wilson Bruno, Valdir Barreto. Narração: Cid Moreira.
28/02/78	Nervos de Aço	GR Pesquisa	Terça-Feira, 20h55	B.268. P.XX,XXI/3,4	Produção Nacional. Direção: Denoy de Oliveira. Narração: Sérgio Chapelin. Imagens: Jorge dos Santos. Assist. de Câmera: Nelson Bello. Som Direto: Romeu Quinto Júnior. Montagem: Helder Titto, Waldir Campos. Coordenação de Produção: Heloisa Campos. Texto: Fernando Pacheco Jordão. Edição: Denoy de Oliveira, Fernando Pacheco Jordão

07/03/78	Atenção! Perigo! (Profissões perigosas)	GR Documento	Terça-Feira, 20h55	B.269. P.22	Produção Nacional. Blimp Film. Direção: Alberto Salvá. Reportagem: Mário César, Raul Ribeiro, Rita Luz. Fotografia: Carlos Cardoso, Hélio Rollemberg, Henrique Olivier, Mário Ferreira. Som: Antonio Gomes, Jair Duarte, Osvaldo Barbosa, Paulo César. Narração: Sérgio Chapelin.
14/03/78	O Sexto Continente	GR Aventura	Terça-Feira, 20h55	B.270. P.16	Produção Internacional. Texto: Washington Novaes. Edição: Mário Pagés. Produção: Folco Kuilici, Milo Chvostek. Narração: Sérgio Chapelin
21/03/78	Homens Verdes da Noite	GR Documento	Terça-Feira, 20h55	B.271. P.14	Produção Nacional. Blimp Film. Direção: Maurice Capovilla. Narração: Sérgio Chapelin
28/03/78	(A Programar)	GR Pesquisa	Terça-Feira, 20h55	B.272	
04/04/78	As Estações da Vida	GR Ciência	Terça-Feira, 20h55	B.273. P.14-A	Narração: Sérgio Chapelin
11/04/78	Viagem à Idade de Pedra	GR Aventura	Terça-Feira, 20h55	B.274. P.16	Produção Internacional. TV Japonesa. Narração: Sérgio Chapelin
18/04/78	Uma Guerra Cheia de Truques (Bastidores do filme Guerra nas Estrelas)	GR Pesquisa	Terça-Feira, 20h55	B.275. P.14	Produção Internacional
25/04/78	Assassinos do Mar	GR Aventura	Terça-Feira, 21h55	B.276	S/F
02/05/78	Alcoolismo	GR Documento	Terça-Feira, 21h55	B.277. P.14	Produção Nacional. Blimp Film. Direção e Edição: Alberto Salvá. Reportagem: Rita Luz, Isabel Maria, Mário Cesar, Virginia Cavalcante. Fotografia: Henrique Olivier, Carlos

					Cardoso. Som: Osvaldo Barbosa, Jair Duarte. Narração: Sérgio Chapelin
09/05/78	O Feijão Nosso de Cada Dia (Análise da produção agrícola)	GR Pesquisa	Terça-Feira, 20h55	B.278. P.17	Produção Nacional. Direção e Edição: Jotair Assad. Reportagem: Mário Cesar Lopes, Raul Silvestre. Imagem: Henrique Olivier. Consultoria: Aloysio Biondi. Narração: Sérgio Chapelin
16/05/78	Sal, Azeite e Veneno	GR Documento	Terça-Feira, 20h55	B.279. P.15	Produção Nacional. Divisão de Reportagens Especiais de São Paulo. Direção: Georges Bourdoukan
23/05/78	S.O.S do Mar	GR Pesquisa	Terça-Feira, 20h55	B.280. P.17	Produção Nacional. Texto e Edição: Henrique Coutinho. Checar. Reportagem: Amalry Monteiro, Isabel Maria, Mário César Lopes (RJ), Teresa Cristina (BA), Wagner Carvalho (SP). Fotografia: Henrique Olivier, Ruy Aguiar, Dib Lutfi. Som: Osvaldo Barbosa. Montagem: Luiz Buendia, Mario Murakami, Waldir Barreto.
30/05/78	O Inseto Sobreviverá ao Homem (1ª parte da série Guerra Final)	GR Ciência	Terça-Feira, 20h55	B.281. P.14	Produção Nacional/Internacional. Texto: Washington Novaes. Narração: Sérgio Chapelin. Documentário americano. "A crônica de Hellstrom" (1971). Direção: Walon Green. Música: Lalo Schifrin. Produção: David L. Wolper.
06/06/78	Não foi ao Ar		Terça-Feira, 20h55	B.282	
13/06/78	2ª parte da série Guerra Final	GR Ciência	Terça-Feira, 20h55	B.283. P.12,13	

20/06/78	James Dean, O Ídolo Rebelde	GR Pesquisa	Terça-Feira, 20h55	B.284. P.11,12	Produção Nacional. Narração: Sérgio Chapelin
27/06/78	Os Deuses Perdidos	GR Aventura	Terça-Feira, 20h55	B.285. P.14	Produção Internacional. Texto: Washington Novaes. Edição: Mário Pagés. Narração: Sérgio Chapelin
04/07/78	A Esperança no Coração	GR Ciência	Terça-Feira, 20h55	B.286. P.15	Produção Nacional/Internacional. Texto e Edição: José Antônio Menezes. Reportagem: Isabel Maria, Wagner Carvalho, Lucas Mendes (EUA), Robert Feith (França). Produção Brasil: Leonice Freitas. Produção Exterior: WGBH (EUA) e BBC (Inglaterra). Fotografia: Ruy Aguiar, Jorge Santos, Terry Morrison. Som: Oswaldo Barbosa, Nelson Bello. Narração: Sérgio Chapelin
11/07/78	A Ditadura da Balança (Dietas alimentares)	GR Pesquisa	Terça-Feira, 20h55	B.287. P.15,16	Produção Nacional. Texto e Edição: Fernando Pacheco Jordão. Reportagem: Wagner Carvalho. Produção: Maria Heloisa de Campos. Imagem: Jorge dos Santos. Som Direto: Nelson Bello. Montagem: Helder Titto. Narração: Sérgio Chapelin
18/07/78	Reprise: As Condenadas	GR Documento	Terça-Feira, 20h55	B.288. P.17	Produção Nacional. Direção: Jotair Assad

25/07/78	O Caso Cláudia Lessin	GR Atualidade	Terça-Feira, 20h55	B.289. P.15	Produção Nacional. Texto: Washington Novaes. Edição: Washington Novaes, Eduardo Coutinho, Jotair Assad. Reportagem: Amaury Monteiro, Isabel Maria, Raul Silvestre, Rita Luz, Mário Cesar, José Antonio, Odilon Coutinho. Fotografia: Dib Lutfi, Carlos Cardoso, Henrique Olivier, Ruy Aguiar, Luis Amâncio. Som: Antonio Gomes, Oswaldo Barbosa, Jair Duarte, Antonio Silva. Narração: Sérgio Chapelin
01/08/78	O Herói Indefeso (como as crianças vêm o mundo que as rodeia)	GR Ciência	Terça-Feira, 20h55	B.290	S/F
08/08/78	Sementes da Vida	GR Pesquisa	Terça-Feira, 20h55	B.291. P.15	Texto: José Antônio Menezes, Washington Novaes. Edição: José Antonio, Mário Pagés. Narração: Sérgio Chapelin
15/08/78	Universo Ignorado (Universo dos paraplégicos)	GR Documento	Terça-Feira, 20h55	B.292. P.15	Produção Nacional. Produção de Jornalismo: José Cordeiro. Chefia de Reportagem: Washington Novaes. Texto, Edição e Reportagem: Virginia Cavalcante. Imagens: Carlos Cardoso, Henrique Olivier, Ruy Aguiar, Dib Lutfi. Montagem: Wilson Bruno, Mário Murakami, Waldir Barreto, Luiz Buendia, Helder Titto. Som: Antonio Gomes, Oswaldo Barbosa, Jair Duarte, Antonio Silva, Nelson Bello. Narração: Sérgio Chapelin.

22/08/78	Theodorico, Imperador do Sertão	GR Documento	Terça- Feira, 20h55	B.293. P.15	Produção Nacional. Direção: Eduardo Continho. Fotografia: Dib Lutfi. Som: Jair Duarte
29/08/78	As Grandes Tragédias (Catástrofes)	GR Pesquisa	Terça- Feira, 20h55	B.294. P.14,15	Produção Nacional/Internacional. Texto: Washington Novaes e Eduardo Coutinho. Edição: Mário Pagés. Narração: Sérgio Chapelin. Produção Internacional: Martin McKeand. Direção: Alan Ravenscroft, David C. Rea, Peter Denton
05/09/78	As Mulheres contra o Câncer	GR Ciência	Terça- Feira, 20h55	B.295. P.16	Produção Nacional. Texto: José Antônio Menezes. Edição: José Antônio Menezes, Virginia Cavalcante. Reportagem: Virginia Cavalcante. Montagem: Mário Murakami, Wilson Bruno, Waldir Barreto. Som: Antonio Silva. Fotografia: Luis Amâncio. Narração: Sérgio Chapelin
12/09/78	A Morte do Nosso Passado	GR Pesquisa	Terça- Feira, 20h55	B.296. P.16,17	Produção Internacional. Texto Brasileiro: Eduardo Coutinho, José Antonio Menezes, Washington Novaes. Edição Brasileira: José Antonio Menezes, Mário Pagés, Washington Novaes. Narração: Cid Moreira. Direção Internacional: C. Pasini, Michael MacIntyre. Produção Internacional: David Collinson, Michael MacIntyre, C. Pasini

19/09/78	A Crise da Medicina	GR Atualidade	Terça-Feira, 21h05	B.297. P.15,16	Produção Nacional. Texto e Direção: Fernando Pacheco Jordão. Reportagem: Wagner Carvalho. Produção e Montagem: Reinaldo Volpato. Fotografia: Jorge dos Santos. Assist de Fotografia: Waldir Ferreira, Waldir Jardim. Som Direto: Nelson Bello. Narração: Cid Moreira
26/09/78	O Massacre das Baleias	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h05	B.298. P.14,15	Produção Nacional. Direção e Edição: Jotair Assad. Texto: Washington Novaes. Fotografia: Carlos Cardoso. Som: Jair Duarte. Montagem: Wilson Bruno, Waldir Barreto, Mário Murakami, Luis Buendia. Narração: Sérgio Chapelin
10/10/78	A Ascensão da Violência	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h05	B.300. P.16	Produção Nacional. Direção: Jotair Assad e Washington Novaes. Coordenação: José Cordeiro. Fotografia: Dib Lutfi, Carlos Cardoso, Amâncio Luiz Ronqui, Ruy Aguiar. Reportagem: Raul Silvestre, Isabel Maria, Virgínia Cavalcante e Rita Luz. Edição: Eduardo Coutinho, Jotair Assad, José Antonio Menezes
17/10/78	Profissão: Mulher - 1ª Parte	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h05	B.301. P.14,15	Prod. Nacional. Texto: José Antônio Menezes, Washington Novaes. Edição: José Antonio Menezes. Reportagem: Isabel Maria, Rita Luz. Fotografia: Carlos Cardoso, Henrique Olivier, Ruy Aguiar. Som: Antonio Gomes, Antonio Silva, Jair Duarte, Oswaldo Barbosa.

24/10/78	Profissão: Mulher - 2ª Parte	GRPesquisa	Terça-Feira, 21h05	B.302. P.15,16	Produção Nacional. Texto: José Antônio Menezes, Washington Novaes. Edição: José Antonio Menezes. Reportagem: Isabel Maria, Rita Luz. Fotografia: Carlos Cardoso, Henrique Olivier, Ruy Aguiar. Som: Antonio Gomes, Antonio Silva, Jair Duarte, Oswaldo Barbosa.
31/10/78	Wilsinho Galiléia - 1ª Parte (Censurado. Foi exibido uma reprise da noela Dancin Days)	GR Documento	Terça-Feira, 21h05	B.303. P.I,II,III,IV,V,VI,VI I,VIII	Direção: João Batista de Andrade. Coordenação Geral: Fernando Pacheco Jordão. Produção: Maria Heloisa de Campos, Alain Fresnot. Pesquisa: Dácio Nitirini. Imagens: Adilson Ruiz. Som Direto: Clodomiro Bacellar, Paulo Rigoli. Montagem: Helder Titto
07/11/78	Rio Vermelho	GR	Terça-Feira, 21h05	B.304. P.14 / O Globo P.40	Produção Nacional. S/F
14/11/78	O Homem Feito em São Paulo (Progressos da medicina, próteses e transplantes)	GR Ciência	Terça-Feira, 20h55	B.305. P.16,16-A	Produção Nacional. Direção e Texto: Goulart de Andrade. Coordenação Geral: Fernando Pacheco Jordão. Produção: José Augusto Bezerra, Leonice Freitas. Imagens: Aloisio Raulino, Luiz Mansi. Imagens Microscópicas: Deodoro Maggiotti Neto. Animação: Joaquim 3 Rios. Som Direto: Paulo Rigoli, Clodomiro Bacellar, Nelson Bello. Montagem: Caroni Júnior, Helder Titto. Narração: Sérgio Chapelin

21/11/78	À Espera do Milagre (O nascimento)	GR Ciência	Terça-Feira, 20h55	B.306. P.16,17	Produção Nacional/Internacional. Roteiro: Robert E. Fuisz. Direção de Fotografia: Robert Elfstrom. Produção e Direção: Alfred R. Kelman. Fotografia: John Marlow. Música: Teo Macero. Texto: José Antônio Menezes. Edição: Mário Pagés. Narração: Sérgio Chapelin.
28/11/78	Os Sobreviventes (Guerra no Trânsito)	GR Atualidade	Terça-Feira, 20h55	B.307. P.1,1-A,2	Produção Nacional. Direção: Georges Bourdoukan. Imagens: Luiz Mansi, Jorge dos Santos. Texto e Edição: Fernando Pacheco Jordão. Produção: Maria Heloisa Campos. Argumento Original: Woile Guimarães. Arte e Animação: Antonio Parcial. Som Direto: Nelson Bello. Montagem: Helder Titto. Narração: Sérgio Chapelin
05/12/78	O Misterioso Mal de Neves (Intoxicação na cidade de Ribeirão das Neves, MG)	GR Atualidade	Terça-Feira, 20h55	B.308. P.14,15	Produção Nacional. Texto: José Antônio de Menezes. Edição: Jotair Assad. Reportagem: Raul Silvestre. Fotografia: Ruy Aguiar, Ricardo Moss. Som: Jair Duarte, Antonio Silva. Narração: Sérgio Chapelin
12/12/78	Direito de Viver (Declaração dos Direitos da Criança)	GR Documento	Terça-Feira, 20h55	B.309. P.4,4-A	Produção Nacional. Texto e Edição: Washignton Novaes. Reportagem: Raul Silvestre, Virginia Cavalcante, Wagner Carvalho (SP). Fotografia: Dib Lutfi, Amâncio Luiz Ronqui. Som: Oswaldo Barbosa, Antonio Silva. Narração: Sérgio Chapelin
19/12/78	A Programar	GR	Terça-Feira, 20h55	B.310	

26/12/78	Operários do Riso / A Programar	GR Pesquisa	Terça- Feira, 20h55	B.311. P.12	Produção Nacional. S/F
----------	------------------------------------	-------------	---------------------------	-------------	------------------------

Programação do Globo Repórter 1979					
02/01/79	A Jornada do Medo	GR Ciência	Terça-Feira, 20h55	B.312. P.13	Produção Nacional. Texto: Washignton Novaes. Narração: Sérgio Chapelin
09/01/79	O Grito dos Rios	GR Atualidade	Terça-Feira, 20h55	B.313. P.12,13	Produção Nacional. Texto e Edição: Fernando Pacheco Jordão. Reportagem: Georges Bourdoukan (SP), Raul Silvestre (RJ). Produção: Maria Heloisa de Campos, Leonice de Freitas. Imagens: Nelson Bello, Paulo Rigolli, Oswaldo Barbosa (RJ). Montagem: Helder Ttto. Narração: Sérgio Chapelin
16/01/79	EXU, Uma Tragédia Sertaneja	GR Documento	Terça-Feira, 20h55	B.314. P.13,14	Produção Nacional. Direção e Texto: Eduardo Coutinho. Imagens: Henrique Olivier. Som: Antonio Gomes. Narração: Sérgio Chapelin
23/01/79	Energia: O Jeito Brasileiro	GR Pesquisa	Terça-Feira, 20h55	B.315. P.16,17	Produção Nacional. Direção: Goulart de Andrade. Texto: Goulart de Andrade, Washington Novaes. Edição: Helder Titto. Som: Paulo Rigolli. Imagens: Luiz Mansi, Centro de Documentação da Rede Globo. Narração: Sérgio Chapelin
30/01/79	(A Programar)		Terça-Feira, 20h55	B.316	
06/02/79	Os Avós do Samba	GR Pesquisa	Terça-Feira, 20h55	B.317. P.14,15	Produção Nacional. Texto e Edição: José Antônio Menezes. Reportagem: Amaury Monteiro. Imagens: Amâncio Luiz Ronqui. Som: Oswaldo Barbosa. Narração: Cid Moreira

13/02/79	(A Programar)		Terça-Feira, 20h55	B.318	
20/02/79	Crime sem Castigo	GR Pesquisa	Terça-Feira, 20h55	B.319. P.15	Produção Nacional. Texto e Edição: Fernando Pacheco Jordão. Reportagem: Dácio Nitrini, Raul Silvestre. Assist. Produção: Mônica Teixeira. Fotografia: Jorge dos Santos. Som: Paulo Rigolli. Arte: José Augusto Fialho, Roberto Simões. Montagem: Alain Fresnot. Narração: Cid Moreira. Apresentação: Sérgio Chapelin
27/02/79	Três Vidas	GR Ciência	Terça-Feira, 20h55	B.320. P.20,21	Produção Internacional. Texto Brasileiro: Washignton Novaes. Edição Brasileira: Mário pagés. Narração: Sérgio Chapelin
06/03/79	(A Programar)		Terça-Feira, 20h55	B.321. P.1	
13/03/79	Nosso Clima Está Mudando?	GR Ciência	Terça-Feira, 21h00	B.322. P.14	Produção Nacional. Texto: José Antônio Menezes. Edição: Jotair Assad. Narração: Sérgio Chapelin
20/03/79	O Papa da Redenção	GR	Terça-Feira, 21h00	B.323	S/F
27/03/79	A Resposta do Universo	GR Ciência	Terça-Feira, 21h00	B.324. P.15,16	Produção Nacional. Texto: José Antônio Menezes. Edição: José Antônio Menezes, Vanda Viveiro de Castro. Reportagem: Isabel Maria Magalhães. Fotografia: Dib Lutfi. Som: Antonio Gomes. Narração: Sérgio Chapelin

03/04/79	Nascer sem Medo	GR Documento	Terça-Feira, 21h10	B.325. P.16,17	Produção Nacional. Texto: Elói Calage e Washington Novaes. Edição: Washington Novaes. Reportagem: Elói Calage, Isabel maria magalhães. Fotografia: Dib Lutfi Ruy Aguiar, Silas Bastos. Som: Antonio Gomes, Antonio Silva, Jair Duarte. Narração: Sérgio Chapelin
10/04/79	Reprise: A Crucificação de Jesus Cristo	GR	Terça-Feira, 21h10	B.326	Produção Internacional/Nacional. Texto: Luis Lobo. Edição: Mário Pagés
17/04/79	(A Programar)		Terça-Feira, 21h10	B.327	
24/04/79	Os Deuses do Futebol	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h10	B.328. P.14-A,15	Produção Nacional. Edição: Jotair Assad, José Antonio Menezes. Texto: José Antônio Menezes e fragmentos de "Bola na rede", livro de Armando Nogueira. Reportagem: Michel Laurence
01/05/79	Os Doces Palhaços da Tela (Charles Chaplin e O Gordo e o Magro)	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h10	B.329. P.13-A,14	Produção Nacional. Texto: Eduardo Coutinho. Edição: Mário pagés. Narração: Sérgio Chapelin
08/05/79	Os 375 dias de Seca no Nordeste	GR	Terça-Feira, 21h00	B.330	Produção Nacional. Texto: Washington Novaes
15/05/79	A Química do Amor	GR Ciência	Terça-Feira, 21h00	B.331. P.16	Produção Internacional. Texto: Washington Novaes. Edição: Mário Pagés
22/05/79	Santo de Casa não Faz Milagre (Manifestações Religiosas)	GR Documento	Terça-Feira, 21h00	B.332. P.14	Produção Nacional. S/F

29/05/79	Aves de Arribação (A chegada de Imigrantes em São Paulo)	GR Documento	Terça-Feira, 21h00	B.333. P.17,18	Produção Nacional. Direção: Oswaldo Caldeira. Texto: José Antponio Menezes. Reportagem: Mário Cesar Lopes. Pesquisa: Centro de Documentação. Fotografia: Luis Amâncio. Som: Oswaldo Barbosa. Narração: Sérgio Chapelin
05/06/79	Fruto da Insegurança (Violência nas grandes cidades)	GR	Terça-Feira, 21h00	B.334	Produção Nacional. Texto: Fernando Jordão, Goulart de Andrade.
12/06/79	Vende-se Vestido de Noiva	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.335. P.17	Produção Nacional. Texto e Edição: José Antônio Menezes. Reportagem: Rita Luz. Pesquisa: Centro de Documentação. Fotografia: Dib Lufti. Som: João Henrique, Antonio Silva
19/06/79	A Batalha do Repolho	GR Atualidade	Terça-Feira, 21h00	B.336	Produção Nacional. Direção: Georges Bourdoukam
26/06/79	O Desafio do Sexo (A presença da Mulher no Esporte)	GR Documento	Terça-Feira, 21h00	B.337. P.17-A	Produção Nacional. Texto e Edição: Eduardo Coutinho, José Antônio Menezes e Washington Novaes. Reportagem: Isabel Maria Magalhães, Mário César Lopes, Raul Silvestre, Vanda Coutinho, Francisco José (PE), Angela Marinho (CE). Pesquisa: Centro de Documentação. Imagens: Amâncio Luiz Ronqui, Carlos Cardoso, Dib Lufti, Ruy Aguiar, Silas Bastos, Roberto Quirino (PE), Francisco Moura (CE). Imagens Sub-Aquáticas: Roberto Werneck. Som: Antonio Gomes, Antonio Silva, Jair Duarte, João Henrique.

03/07/79	A Força Invisível	GR Documento	Terça-Feira, 21h00	B.338. P.16	Produção nacional. S/F
10/07/79	O País do Sol e da Tragédia (A história da Nicarágua e a Guerra Civil)	GR Atualidade	Terça-Feira, 21h00	B.339. P.17	Produção Nacional. Texto: José Antônio Menezes. Edição: José Antônio Menezes, Mário Pagés. Reportagem: Sérgio Motta Melo. Apresentação: Sérgio Chapelin
17/07/79	Os nossos Messias (Seitas Brasileiras)	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.340. P.17	Produção Nacional. Direção e Edição: Jotair Assad. Reportagem: Vanda Coutinho. Texto: José Antonio Menezes. Narração: Sérgio Chapelin
24/07/79	Francis Albert Sinatra	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.341. P.I,II,IIIeIV	S/F
31/07/79	Drácula e sua Corte Diabólica	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.342. P.16,17	Produção Nacional. Texto: Eduardo Coutinho. Edição: Mário pagés, Eduardo Coutinho. Apresentação: Sérgio Chapelin
07/08/79	O Dia em que o Mundo Parou (A Bomba Atômica)	GR Documento	Terça-Feira, 21h00	B.343. P.20,21	Produção Nacional. Texto: Washington Novaes. Edição: Mário Pagés. Apresentação: Sérgio Chapelin
14/08/79	O Fenomeno Elvis	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.344. P.18,19	Produção Nacional. Texto e Edição: Odacy Costa. Apresentação: Sérgio Chapelin
21/08/79	Zico ou Sócrates	GR Atualidade	Terça-Feira, 21h00	B.345. P.16	Produção Nacional. Texto: Eduardo Coutinho. Edição: Eduardo Coutinho, José Antonio Menezes, Washington Novaes. Narração: Sérgio Chapelin
28/08/79	A nova postura do Homem	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.346. P.16	Produção Nacional. Texto e Edição: José Antônio Menezes. Reportagem: Elói Galage, Sandra Passarinho (Dinamarca). Imagem: Ruy Aguiar. Som: Oswaldo Barbosa

04/09/79	O Pesadelo Nazista	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.347. P.17	Produção Nacional. Texto: Washington Novaes. Edição: Mário Pagés. Pesquisa: Marcos Margulies. Produção: Arquivos da BBC (Inglaterra), Museu de Cinema de Berlim, Série Século XX, Arquivo Movietone.
11/09/79	A Força da Vida (fenômenos da mente)	GR Aventura	Terça-Feira, 21h00	B.348. P.12,13	Produção Nacional/Internacional. Edição Brasileira: Odacy Costa e Washington Novaes. Edição: Mário Pagés. Produção: Dom Como. Narração: Sérgio Chapelin
18/09/79	Picadas de Cobras	GR Ciência	Terça-Feira, 21h00	B.349. P.14	Produção Nacional. Texto e Edição: Renato Tapajós, Georges Bourdoukan. Reportagem: Renato Tapajós. Imagens: Luiz Mansi. Som: Paulo Rigolli, Nelson Bello. Montagem: Ladislau Cardoso. Narração: Sérgio Chapelin
25/09/79	Mundo da Visão	GR Ciência	Terça-Feira, 21h00	B.350. P.18	Produção Nacional. Texto: Odacy Costa. Edição: Mário Pagés. Narração: Sérgio Chapelin
02/10/79	Fora do Mundo, Do Outro Lado da Vida (Casa de Detenção de São Paulo)	GR Documento	Terça-Feira, 21h00	B.351. P.18	Produção Nacional. Texto e Edição: Eduardo Coutinho. Reportagem: Raul Silvestre. Fotografia: Silas Bastos, Amâncio Luiz Ronqui, Carlos Cardoso. Som: Jair Duarte, Antonio Silva. Narração: Sérgio Chapelin

09/10/79	Os Videntes	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.352. P.18	Produção Nacional. Edição: Jotair Assad. Texto: Washington Novaes. Reportagem: Isabel Maria, Virginia Cavalcante. Imagens: Ruy Aguiar, Amâncio Luiz Ronqui, Carlos Cardoso, Silas Bastos. Som: Antonio Gomes, Jair Duarte, Oswaldo Barbosa. Montagem: Waldir Barreto, Luiz A. Bendia, Wilson Bruno. Narração: Sérgio Chapelin
16/10/79	O Crime de Búzios (Assassinato de Ângela Diniz)	GR Atualidade	Terça-Feira, 21h00	B.353. P.21	Produção Nacional. Texto e Edição: Eduardo Coutinho, Washington Novaes. Reportagem: Vanda Coutinho, Isabel Maria Magalhães, Raul Silvestre. Consultoria: Homero Icaza Sanches. Imagens: Silas Bastos, Carlos Cardoso, Mário Ferreira. Som: Antonio Gomes, Antonio Silva, Jair Duarte, Oswaldo Barbosa. Narração: Sérgio Chapelin
23/10/79	A Baleia, a Cobra e o Dragão	GR Ciência	Terça-Feira, 21h00	B.354. P.14	Produção Internacional. Texto Brasileiro: Odacy Costa. Edição: Mário Pagés. Narração: Sérgio Chapelin
30/10/79	Ufomania	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.355. P.18	Produção Nacional. Texto e Edição: José Antônio Menezes. Reportagem: Rita Luz. Imagens: Dib Lutfi, Amâncio Luiz Ronqui, Silas Bastos, Carlos Cardoso. Som: Oswaldo Barbosa. Narração: Sérgio Chapelin
06/11/79	A Sombra da Violência	GR Atualidade	Terça-Feira, 21h00	B.356 / O Globo	S/F
13/11/79	A Agonia da Natureza	GR	Terça-Feira, 21h00	B.357	Produção Nacional: Georges Bourdoukan.

20/11/79	A Xerife de Saia (Mulheres na polícia)	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.358. P.20	Produção Nacional. Texto e Edição: Dácio Nitrini, Georges Bourdoukam. Reportagem: Dácio Nitrini. Montagem: Ladislau Cardoso. Imagens: Jorge dos Santos. Som: Nelson Bello. Narração: Sérgio Chapelin
27/11/79	A Nação dos Romeiros (Grandes manifestações coletivas de catolicismo)	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.359. P.16,17	Produção Nacional. Texto e Edição: Eduardo Coutinho. Reportagem: Isabel Maria Magalhães, Vanda Coutinho, Gilberto Lima (TV Gaúcha), Nelson Faheina (TV Verdes Mares). Imagem: Silas Bastos, Dib Lutfi, Carlos Vasconcelos, Caíto Martins (TV Liberal), Clovis Marcial (TV Gaúcha), Poliom Lemos (TV Verdes Mares). Montagem: Waldir Barreto, Wilson Bruno. Narração: Sérgio Chapelin
04/12/79	As Ervas Mágicas	GR Documento	Terça-Feira, 21h00	B.360	Produção Nacional. S/F
18/12/79	A Programar	GR Pesquisa	Terça-Feira, 21h00	B.362	
25/12/79	A Programar	GR	Terça-Feira, 21h00	B.363	

Programação do Globo Repórter 1980					
08/01/80	A Crise na Justiça - 1ª parte / A Crise na Saúde / A Crise na Medicina	GR Atualidade	Terça- Feira, 21h00	B.365 / O Globo 08/01/80 P.32	S/F
15/01/80	A Programar	GR	Terça- Feira, 21h00	B.366	
22/01/80	A Programar	GR Atualidade	Terça- Feira, 21h00	B.367 / O Globo 22/01/80 P.34	
29/01/80	A Programar	GR	Terça- Feira, 21h00	B.368	
06/02/80	Futebol	GR	Terça- Feira, 21h00	B.369	Produção Nacional. S/F
12/02/80	A Programar	GR Atualidade	Terça- Feira, 21h00	B.370	
26/02/80	Reprise: A Química do Amor	GR	Terça- Feira, 21h00		
04/03/80	A Febre do Ouro	GR Atualidade	Terça- Feira, 21h00	O Globo P.36	Produção Nacional. Texto: José Antonio Menezes.
11/03/80	Reprise: A Química do Amor	GR Ciência	Terça- Feira, 21h00	O Globo P.36	
18/03/80	Reprise: Nascer sem Medo	GR	Terça- Feira, 21h00	O Globo P.36	O PROGRAMA ALTERA O NOME SOMENTE PARA GLOBO REPÓRTER
25/03/80	A Programar	GR	Terça- Feira, 21h00	B.376	
01/04/80	A Programar	GR	Terça- Feira, 21h00	B.377	

08/04/80	O Pecado da Carne e do Leite (1) / Muqueca de Mercúrio (2) / Quem Fica com Nossos Filhos (3)	GR	Terça-Feira, 21h00	B.378. P.14-A	(1) Edição e Reportagem: Gregório Bacic / (2) Texto: José Antônio Menezes / (3) Edição: Renato Tapajós
15/04/80	Em Busca da Atlântida	GR	Terça-Feira, 21h00	B.379. P.15,15-A	Produção Internacional: Jacques Cousteau / Texto Brasileiro: Washington Novaes. Apresentação: Sérgio Chapelin
22/04/80	A Recriação da Beleza	GR	Terça-Feira, 21h00	B.380. P.14	Produção Nacional / Edição: Mário Pagés. Texto: Virgínia Cavalcante
29/04/80	A Programar	GR	Terça-Feira, 21h00	B.381	
06/05/80	A Programar	GR	Terça-Feira, 21h00	B.382	
13/05/80	A Programar	GR	Terça-Feira, 21h00	B.383	
20/05/80	Os Mistérios da Mente	GR	Terça-Feira, 21h00	O Globo P.36	Produção Nacional. Texto: Virgínia Cavalcanti
27/05/80	Aventura no Rio Nilo	GR	Terça-Feira, 21h00	O Globo P.36	Produção Internacional: Jacques Cousteau
03/06/80	A Programar	GR	Terça-Feira, 21h00		
10/06/80	A Programar	GR	Terça-Feira, 21h00		
17/06/80	Nossa Herança Genética	GR	Terça-Feira, 21h00	O Globo P.34	Produção Nacional. Texto: Washington Novaes. Edição: Mário Pagés
01/07/80	Não foi ao Ar (Substituído pela série "O sempre difícil recomeço")		Terça-Feira	B.390	
08/07/80	A Programar	GR	Terça-Feira, 21h00		

15/07/80	A Doença dos Remédios	GR	Terça-Feira, 21h10	O Globo P.36	Produção Nacional. Texto: Washington Novaes
22/07/80	O Dia em que o Brasil Chorou (Copa de 50)	GR	Terça-Feira, 21h10	O Globo P.36	Produção Nacional. S/F
29/07/80	Enola Gay	GR	Terça-Feira, 21h10	O Globo P.36	Produção Nacional S/F
05/08/80	Viagem ao país dos Yamani (O Globo) (1) / (Vargas, Agosto de 1954 - Boletim) (2)	GR	Terça-Feira, 21h00	B.395. P.5-A / O Globo P.32	Produção Nacional. (1)Texto: Washington Novaes. (2)Direção: José de Anchieta
12/08/80	O Menino de Brodosqui	GR	Terça-Feira, 21h00	O Globo P.34	S/F
19/08/80	A Programar	GR	Terça-Feira, 21h00	B.397	
26/08/80	Os Últimos Dias de Getúlio Vargas	GR	Terça-Feira, 21h00	O Globo P.40. Jornal do Brasil, 19/06/1980, p.2	Produção Nacional. Produzido: Cinespaço, produtora de Carlos Augusto de Oliveira, o Guga.
02/09/80	Morte Branca em Água Azul (O Grande Tubarão Branco)	GR	Terça-Feira, 21h20	B.399. P.14	Produção Internacional. Direção: Peter Gimbel.
09/09/80	A Programar	GR	Terça-Feira, 21h20	B.400	
16/09/80	O Elefante Morre ao Amanhecer	GR	Terça-Feira, 21h20	B.401. P.16	Produção Internacional. Texto: Virginia Cavalcante. Narração: Sérgio Chapelin

23/09/80	O Balanço da Pílula (20 anos da pílula anticoncepcional)	GR	Terça-Feira, 21h20	B.402. P.I,II,III,IV,V	Produção Nacional. Texto: Odacy Costa, Edição: José Antônio Menezes, Eduardo Coutinho. Reportagem: Odacy Costa, Elói Calage, Vanda Coutinho, Virgínia Cavalcante. Imagens: Ruy Aguiar, Carlos Cardoso, Silas Bastos, Amâncio Luiz Ronqui, Roberto Werneck. Som: Jair Duarte, Antonio Silva, Antonio Gomes. Montagem: Wilson Bruno, Waldir Barreto, Mário Murakani. Assessoria Técnica: Dr. Paulo Canela
30/09/80	Brasil e a Guerra no Oriente Médio	GR	Terça-Feira, 21h10	B.403. P.16	Produção Nacional. Apresentação: Sérgio Chapelin
07/10/80	A Revolução de 30	GR	Terça-Feira, 21h10	B.404. P.1,1-A,2,2-A,3	Produção Nacional. Diretor contratado: Silvio Back (Pesquisa, Roteiro e Texto). Montagem e Edição: Laércio Silva. Produção: Silvio Back Produções Cinematográficas. Apoio: Sec. da Cultura e do Esporte do Paraná, Fundação Cultural de Curitiba. Consultoria de Imagens: Carlos Roberto de Souza, Cosme Alves Netto, Jurandir Noronha, Antonio Jesus Pfeil, Michel do Espírito Santo, Oldemar Blasi, Anita Murakami
14/10/80	A Programar	GR	Terça-Feira, 21h10	B.405	
21/10/80	Ciência Versus Câncer - A Guerra continua	GR	Terça-Feira, 21h10	B.406. P.16-A,17	Produção Internacional/Nacional . Texto e Edição: Eduardo Coutinho. Apresentação: Sérgio Chapelin

28/10/80	Está Nascendo uma Nova Mulher	GR	Terça-Feira, 21h10	B.407. P.15-A	Produção Nacional. Direção: Goulart de Andrade. Produção: Manduri-35. Apresentação: Sérgio Chapelin
04/11/80	Rituais do Medo	GR	Terça-Feira, 21h10	B.408. P.16	Produção Nacional. Texto e Edição: Eduardo Coutinho. Apresentação: Sérgio Chapelin
11/11/80	" Zepelin, a volta do Pássaro Prateado" (Não foi exibido)	GR	Terça-Feira, 21h10	B.409. P.16,17	S/F
18/11/80	Zepelin, a Volta do Pássaro Prateado	GR	Terça-Feira, 21h10	B.410. P.24	Produção Nacional. Direção e Edição: Jotair Assad. Texto: Eduardo Coutinho. Reportagem: Vanda Coutinho. Apresentação: Sérgio Chapelin
25/11/80	Os Filhos de Deus (crescimento populacional no Brasil)	GR	Terça-Feira, 21h10	B.411. P.14,15	Produção Nacional. Direção: Goulart de Andrade. Produção: Manduri-35. Apresentação: Sérgio Chapelin
02/12/80	A Programar	GR	Terça-Feira, 21h10	B.412	
09/12/80	Prepare seu Coração (Saúde do coração)	GR	Terça-Feira, 21h10	B.413. P.14,15	Produção Nacional. Texto: Washington Novaes. Texto: Washington Novaes. Apresentação: Sérgio Chapelin
16/12/80	A Programar	GR	Terça-Feira, 21h10	B.414	
23/12/80	Não foi ao ar (Substituído por Roberto Carlos Especial)	GR	Terça-Feira, 21h10	B.415	

Programação do Globo Repórter 1981					
06/01/81	Filhos, Ter ou não Ter	GR	Terça-Feira, 21h10	B.417. P.11,12	Produção Nacional. Direção: Goulart de Andrade. Produção: Manduri-35. Apresentação: Sérgio Chapelin
13/01/81	China, Abertura para o Mundo	GR	Terça-Feira, 21h10	B.418	S/F
20/01/81	Reagan e os Destinos do Mundo - 1ª Parte	GR	Terça-Feira, 21h10	B.419. P.I,II,III,IV	Produção Nacional. Texto: Washington Novaes. Edição: Washington Novaes, Mário Pagés. Montagem: Mário Murakami, Waldir Barreto. Narração: Sérgio Chapelin. Equipe Brasil - Reportagem: Washington Novaes, Mário pagés, Elói Calage. Imagens: Amâncio Luiz Ronqui. Produção: José Cordeiro, Flávio Campello. / Equipe América Latina - Reportagem: Sérgio Motta Mello, Pedro Rogério, Newton Carlos. Imagem: Carlos Cardoso. Som: Antonio Gomes. / Equipe Londres - Reportagem: Ricardo Pereira, Carlos Castilho. Imagem: José Wilson da Mata. / Equipe EUA - Reportagem: Hélio Costa, Lucas Mendes, Sérgio Motta Mello, G. Scobar. Imagem: Henderson Royes.

27/01/81	Cocaína, a Rota da Morte	GR	Terça-Feira, 21h10	B.420. P.14	Produção Nacional. Texto e Edição: José Antônio Menezes. Reportagem: Raul Silvestre, Elói Calage, Vanda Coutinho. Fotografia: Carlos Cardoso, Amâncio Luiz Ronqui, Ruy Aguiar. Som: Antonio Gomes, Antonio Silva. Narração e Apresentação: Sérgio Chapelin
03/02/81	John Lennon, a Dupla Fantasia	GR	Terça-Feira, 21h10	B.421. P.11,12	Produção Nacional. Texto e Edição: Luiz Carlos Maciel. Apresentação: Sérgio Chapelin
10/02/81	Não Foi ao Ar (Substituído por Roberto Carlos Especial) O Programa só volta ao ar em Março	GR	Terça-Feira, 21:10h	B.422	
05/03/81	"Por um Lugar ao Sol"(Não foi ao Ar)	GR	Quinta-Feira, 21h05	B.425. P.1,1-A,2,2-A,3	
12/03/81	Por um Lugar ao Sol – O ensino do Brasil	GR	Quinta-Feira, 21h05	B.426. P.13,14	Produção Nacional. Diretor Contratado: João Batista de Andrade. Texto: José Antônio Menezes. Reportagem: Mário César Lopes, Raul Silvestre, Vanda Coutinho. Imagem: Ruy Aguiar, Amâncio Luiz Ronqui. Som: Jair Duarte, Antonio Gomes
19/03/81	Violência na Família	GR	Quinta-Feira, 21h10	O Globo	Produção Nacional. Direção e Redação: Goulart de Andrade
26/03/81	A Programar	GR	Quinta-Feira, 21h10	O Globo	
02/04/81	O Universo do Olho Humano	GR	Quinta-Feira, 21h10	O Globo	Texto e Edição: José Antônio Menezes. Reportagem: Vanda Coutinho, Mário César Lopes

09/04/81	A Indústria da Loucura	GR	Quinta-Feira, 21h10	O Globo	S/F
16/04/81	A Escalada do Crime - Falange Vermelha	GR	Quinta-Feira, 21h10	O Globo	Produção Nacional. S/F
07/05/81	Jânio Quadros	GR	Quinta-Feira, 21h10	B.434. P.2-A,3	Produção Nacional. Direção: Silvio Back
14/05/81	Cobrança Amigável	GR	Quinta-Feira, 21h10	O Globo P.40	Texto: Washington Novaes
21/05/81	Cobrança Amigável	GR	Quinta-Feira, 21h10	O Globo P.46	Texto: Washington Novaes
28/05/81	A Programar	GR	Quinta-Feira, 21h10	B.437	
04/06/81	A Pastilha do Futuro	GR	Quinta-Feira, 21h10	O Globo	S/F
11/06/81	Correio Aéreo Nacional	GR	Quinta-Feira, 21h10	O Globo	Produção Nacional. S/F
18/06/81	A Programar	GR	Quinta-Feira, 21h10	B.440	
25/06/81	A Programar	GR	Quinta-Feira, 21h10	B.441	
02/07/81	O Jogo do Apocalipse (A corrida armamentista)	GR	Quinta-Feira, 21h00	O Globo P.44	S/F
09/07/81	Transporte Urbano: Desespero do povo	GR	Quinta-Feira, 21h10	O Globo P.46	Produção Nacional. Direção: Geraldo Sarno. Texto: Eduardo Coutinho
16/07/81	Matança, o Dia de Caça	GR	Quinta-Feira, 21h10	O Globo P.44	Texto: Paulo Markun. Direção: Beto Ruschell
23/07/81	O Casamento de um Príncipe	GR	Quinta-Feira, 21h10	O Globo P.44	S/F

30/07/81	Amazônia, O último Eldorado - 1ª Parte	GR	Quinta-Feira, 21h10	B.446. P.4,5,5-A	Produção Nacional. Direção: Jorge Bodanzky. Texto: Carlos Alberto Luppi. Produção: Stopfilm. Argumento: Christina Motta Maia, Jorge Bodansky. Montagem: Sérgio Segall. Fotografia: Jorge Bodansky. Som: Francisco Coca. Narração: Sérgio Chapelin
06/08/81	Amazônia, O último Eldorado - 2ª Parte	GR	Quinta-Feira, 21h10	B.447. P.4,5,5-A	Produção Nacional. Direção: Jorge Bodanzky. Texto: Carlos Alberto Luppi. Produção: Stopfilm. Argumento: Christina Motta Maia, Jorge Bodansky. Montagem: Sérgio Segall. Fotografia: Jorge Bodansky. Som: Francisco Coca. Narração: Sérgio Chapelin
13/08/81	Amazônia, O último Eldorado - Parte final	GR	Quinta-Feira, 21h15	B.448. P.4,5,5-A	Produção Nacional. Direção: Jorge Bodanzky. Texto: Carlos Alberto Luppi. Produção: Stopfilm. Argumento: Christina Motta Maia, Jorge Bodansky. Montagem: Sérgio Segall. Fotografia: Jorge Bodansky. Som: Francisco Coca. Narração: Sérgio Chapelin
20/08/81	Jânio Quadros, 20 anos depois	GR	Quinta-Feira, 21h15	O Globo P.42	Produção Nacional. Direção e Roteiro: Silvio Back
27/08/81	Glauber Rocha: Morto / Vivo	GR	Quinta-Feira, 21h15	O Globo P.44	Produção Nacional. Edição: Washington Novaes, Eduardo Coutinho, Jotair Assad, José Antonio Menezes.
03/09/81	Problemas da Coluna Vertebral e Falsos Curandeiros	GR	Quinta-Feira, 21h10	B.450. P.16	Produção Nacional. Edição e Texto: José Hamilton Ribeiro

10/09/81	O Mutirão de Esperança	GR	Quinta-Feira, 21h10	O Globo P.42	Produção Nacional. S/F
17/09/81	Reprise: Universo do Olho Humano	GR	Quinta-Feira, 21h10	B.452. P.9	Texto e Edição: José Antônio Menezes. Reportagem: Vanda Coutinho, Mário César Lopes
24/09/81	Oração: O risco do Poder	GR	Quinta-Feira, 21h10	O Globo P.40	Produção Nacional. S/F
01/10/81	Amazônia: A Pátria da Água	GR	Quinta-Feira, 21h10	O Globo P.44	Produção Nacional. Roteiro, Texto e Narração: Thiago de Melo e Washington Novaes.
08/10/81	A Morte de Sadan	GR	Quinta-Feira, 21h10	O Globo P.42	S/F
15/10/81	Antibióticos: A Revolução dos Germes	GR	Quinta-Feira, 21h10	O Globo P.40	Produção Nacional. S/F
22/10/81	A Força Mágica do Homem	GR	Quinta-Feira, 21h10	O Globo P.42	S/F
05/11/81	O Bicho Cercado	GR	Quinta-Feira, 21h10	O Globo P.40	S/F
12/11/81	A Programar	GR	Quinta-Feira, 21h10	B.461	
26/11/81	O Homem Descasado	GR	Quinta-Feira, 21h10	O Globo P.48	Produção Nacional. S/F
03/12/81	Maravilhoso Milagre da Vida	GR	Quinta-Feira, 21:10h	O Globo P.42	S/F
10/12/81	O Sonho não Acabou (Morte de Jonh Lennon)	GR	Quinta-Feira, 21h10	P.42	Produção Nacional. Texto: Luis Carlos Maciel
17/12/81	A Programar	GR	Quinta-Feira, 21h10		
24/12/81	Não foi ao Ar (Substituído por Roberto Carlos Especial)	GR	Quinta-Feira, 21h10	B.467	

31/12/81	Não foi ao Ar (Substituído - Retrospectiva do ano)	GR	Quinta- Feira, 21h10	B.468	
----------	---	----	----------------------------	-------	--

Programação do Globo Repórter 1982					
07/01/82	Não foi ao Ar (Substituído pela série "Os gatões")		Quinta- Feira, 21h10	B.469	
14/01/82	Não foi ao Ar (Substituído pela série "Os gatões")		Quinta- Feira, 21h10	B.470	
21/02/82	Não foi ao Ar (Substituído pela série "Os gatões")		Quinta- Feira, 21h10	B.471	
28/01/82	Não foi ao Ar (Substituído pela série "Os gatões")		Quinta- Feira, 21h10	B.472	
04/02/82	Não foi ao Ar (Substituído pela série "Os gatões")		Quinta- Feira, 21h10	B.473	
11/02/82	Não foi ao Ar (Substituído pela série "Os gatões")		Quinta- Feira, 21h10	B.474	
18/02/82	Não foi ao Ar (Substituído pela série "Os gatões")		Quinta- Feira, 21h10	B.475	
25/02/82	Não foi ao Ar (Substituído pela série "Os gatões")		Quinta- Feira, 21h10	B.476	
04/03/82	Não foi ao Ar	GR	Quinta- Feira, 23h05	B.477	

11/03/82	O Comércio de Esmeraldas na Bahia (1) / A Guerra Civil de El Salvador (2) / Um Sonho de Fuga no presídio da Ilha Grande (3)/ O Comércio do sangue (4)/ A Polônia (5) / Seleção Brasileira (6) / Destruição da Fauna do Pantanal Matogrossense (7)	GR	Quinta-Feira, 23h05	O Globo P.42	Produção Nacional. (1) Hermano Henning / (2) Hélio Costa / (3) Aroldo Machado, Pedro Rogério/ (4) Renato Machado / (5) Roberto Feith / (6) Eduardo Coutinho, Galvão Bueno / (7) José Hamilton Ribeiro
18/03/82	A Programar	GR	Quinta-Feira, 23h05		
25/03/82	GR (Atentado à equipe da Globo em El Salvador)	GR	Quinta-Feira, 23h05	O Globo P.46	Produção Nacional. Reportagem: Hélio Costa
01/04/82	A Morte dos Mergulhadores	GR	Quinta-Feira, 23h05	O Globo P.42	S/F
08/04/82	Pomeranos do Espírito Santo	GR	Quinta-Feira, 23h05	O Globo P.38	S/F
15/04/82	A Programar	GR	Quinta-Feira, 23h05		
22/04/82	Monteiro Lobato	GR	Quinta-Feira, 23h05	B.484 P.3	Produção Nacional. Reportagem: Rodolfo Gamberini. Pesquisa: Heitor Rodini. Imagens: Marco Antonio Gonçalves. Roteiro e Edição: Silvia Sayão
29/04/82	Enchentes em Porto Velho (1) / Médicos no interior do país (2)	GR	Quinta-Feira, 23h05	O Globo P.42	(1) Lucélia Santos
06/05/82	François Mitterand / Os Imigrantes Nordestinos	GR	Quinta-Feira, 23h05	O Globo P.48	S/F
13/05/82	A Programar	GR	Quinta-Feira, 23h05	B.487	S/F

20/05/82	Ivo Pitangui / Fraude da Mandioca / A Poluição dos rios	GR	Quinta- Feira, 23h05	O Globo P.42	S/F
----------	--	----	----------------------------	--------------	-----

Programação do Globo Repórter 1983					
03/02/1983	(GR Especial - A seca) ADIADO	GR	Quinta-Feira, 23h05	B.525. P.I,II,III	
10/02/1983	(GR Especial - A seca) ADIADO	GR	Quinta-Feira, 23h05	B.526	
20/02/1983	A Seca	GR Especial	Domingo, 22h30	B.528. P.1	Produção Nacional. Reportagem: Paulo César Araújo (CE), Antonio Carlos Ferreira (RN/Paraíba), Carlos Tramontina e Francisco José (PE), José Raimundo e Rose Vitale (BA), Francisco Pinheiro (MG). Apresentação: Sérgio Chapelin
	Do dia 20/02/83 até 17/04/83 o GR não foi ao ar.				
17/04/1983	Cem Anos de Getúlio Vargas	GR Especial	Domingo, 22h30	B.536. P.1,2,3	Produção Nacional. Edição: Eduardo Coutinho, Jotair Assad. Reportagem: Carlos Nascimento, Luis Eduardo Lobo, Geraldo Canalli, Wilson Fadul, Vanda Coutinho, Célio Brandão, Hermano Henning. Imagem: Mário Ferreira, Ruy Aguiar. Produção: José Cordeiro. Narração: Sérgio Chapelin
23/04/1983	Reprise: Cem Anos de Getúlio Vargas	GR Especial	Sábado, 23h00	B.537. P.3	idem

22/05/19 83	Alô Alô, Brasil - 60 anos do Rádio	GR Especial	Sábado, 22h30	B.541	Produção Nacional. Direção: Paulo Gil Soares. Texto: Eduardo Coutinho. Reportagem: Pedro Rogério, Carlos Nascimento, Wilson Fadul, José Hamilton Ribeiro, Caco Barcelos, Lena Frias. Edição: Jotair Assad, Luiz Gonzalez, Eduardo Coutinho, Vanda Coutinho. Imagens: Ruy Aguiar, Antonio Carlos Brasil, Aloísio Araújo, Álvaro Santana. Edição de VCR: Waldir Barreto, Wilson Bruno. Chefia de Reportagem: José Henrique Cordeiro. Redação: Luiz Gonzalez
----------------	---------------------------------------	-------------	------------------	-------	--