

TELAS EM MUTAÇÃO: DA MEMÓRIA DA TV ÀS MEMÓRIAS DOS SERTÕES

Gilberto Alexandre Sobrinho*

Resumo: Neste artigo faço uma reflexão sobre a retrospectiva brasileira do 7º Festival Internacional de Documentário, *É Tudo Verdade*, de 2002, onde foram exibidos documentários originalmente produzidos e exibidos para os programas *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter*, na Rede Globo, durante os anos 1970. Interesso-me pelos aspectos gerais dessa revisitação, a singularidade do material, autores, estilos e a reverberação de questões da identidade cultural no Brasil em investimentos formais destacados.

Palavras-chave: Documentário moderno brasileiro, *Globo Shell Especial*, *Globo Repórter*, *O último dia de Lampião*.

Resumen: En este artículo hago una reflexión sobre la retrospectiva del cine documental brasileño en la séptima edición de *It's all true*, International Documentary Film Festival, de 2002, en la que fueron exhibidos documentales originalmente producidos y presentados en los programas *Globo Shell Especial* y *Globo Repórter*, de la Rede Globo, durante la década de 1970. Me intereso por los aspectos generales de esa retrospectiva, la singularidad del material, los autores, los estilos y la reverberación de cuestiones de identidad cultural brasileña en las propuestas formales más destacadas.

Palabras clave: Documental brasileño moderno, *Globo Shell Especial*, *Globo Repórter*, *O último dia de Lampião*.

Abstract: In this article I analyze the Brazilian documentary retrospective *It's all true* – the 7th edition of the International Documentary Film Festival, in 2002. I am interested in the general aspects in the retrospective, singularities, authorship and styles of the films, and how national/cultural identity issues were envisaged in the selected TV programmes to be exhibited.

Keywords: Brazilian modern documentary, *Globo Shell Especial*, *Globo Repórter*, *O último dia de Lampião*.

Résumé: Dans cet article, je réfléchis à la 7ème rétrospective brésilienne de *It's all true*, en 2002, où ont été présentés des documentaires produits et projetés à l'origine, durant les années 1970, par *Globo Shell Especial* et *Globo Reporter*, chaînes appartenant au réseau Globo. Je me suis intéressé aux les aspects généraux de cette «revisitation»,

* Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Instituto de Artes, Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação, 13083-854, Campinas, Brasil. E-mail: galexandresobrinho@gmail.com

Submissão do artigo: 06 de dezembro de 2013. Notificação de aceitação: 31 de dezembro de 2013.

à la singularité de la matière cinématographique abordée, aux auteurs, aux styles et aux échos que peuvent prendre au Brésil des questions d'identité culturelle véhiculées par ces documentaires.

Mots-clés: Documentaire moderne brésilienne, Globo Shell Especial, Globo Repórter, *O último dia de Lampião*.

Nas primeiras páginas do Catálogo do 7º Festival Internacional de Documentários *É Tudo Verdade*, de 2002, Amir Labaki referiu-se à Retrospectiva Brasileira daquela edição como a recuperação de “(...) parte da história subterrânea do documentário nacional, destacando experiências pioneiras e únicas de colaboração com a televisão de grandes cineastas nos anos 70”. Assim, foram apresentados os 14 trabalhos selecionados dos programas *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter* (1971-1979), onde diretores do cinema nacional realizaram documentários para a Rede Globo de Televisão, num período que avançava um pouco mais de uma década, durante a Ditadura Militar. Tem razão Labaki ao utilizar a expressão “história subterrânea”, pois o valioso material até então estava obscurecido pelo esquecimento que caracteriza a maior parte das imagens e sons da televisão, outro dado que chama a atenção é que os filmes exibidos eram praticamente ignorados pelos textos acadêmicos até então.

Festivais de cinema agenciam encontros entre o público e os filmes nacionais e internacionais recém-lançados e ainda de difícil acesso, permitem o contato com cinematografias alternativas aos filmes distribuídos massivamente pelas grandes distribuidoras, compõem-se como espaços de discussão, trocas culturais e são grandes vitrines para os realizadores no processo de comercialização ou mesmo podem ser a única possibilidade de tornar o produto visível em salas de cinema.

Em contraposição aos grandes festivais que mesclam gêneros e formatos, *É Tudo Verdade*, que acontece em São Paulo e no Rio de Janeiro, promove a imersão nos domínios do documentário, situa-se

no horizonte de práticas culturais segmentadas e não perde de vista o aspecto transnacional da experiência cinematográfica contemporânea. Em seu escopo, interesse-me por uma faceta também integrante do vocabulário desse e de outros festivais: são os espaços de retrospectivas, onde se recuperam a nostalgia da cinefilia, atualizam-se os repertórios, promovem-se o prestígio de obras esquecidas e ali se podem reafirmar a importância canônica de diretores e de obras. Assim, cumpre-se uma interessante contraposição em relação à atividade da crítica, da novidade e da badalação comuns a esses espaços para uma volta ao passado. Nessa edição específica a que me refiro, foi recuperada parte bastante representativa de documentários televisivos que fizeram a diferença na programação de sua época, como se pode verificar na crítica jornalística do período recortado. Embora não estejam explicitados pelo texto da curadoria, os elementos expressivos e conteúdísticos que pontuaram as escolhas dos documentários, permanecendo uma certa ênfase no culto ao olhar de cineastas no quadro da programação, é possível, de alguma forma, detectar forte viés ideológico que arremata os títulos.

Penso na existência de um vínculo com certos expedientes que marcaram a produção cinematográfica desde os anos 1960, a partir da detecção de temas e figuras (sobretudo espaços e personagens) recorrentes que se direcionavam para um forte tensionamento sobre questões relacionadas à identidade cultural brasileira, como se notam nos títulos abaixo. Esse traço é redimensionado pelas escolhas estéticas que se aliam amplamente às tendências reflexivas que afetaram o documentário brasileiro na mesma década, apontando para uma crise da representação na forma de apresentação das narrativas. Assim, os documentários dos programas televisivos em destaque permaneceram enfocando questões relacionadas às construções identitárias, sob nova roupagem em que

reverberava, para o telespectador, as formas pelas quais o discurso era organizado.

Foram exibidos os seguintes documentários: 1) *Semana de arte moderna* (1971), de Geraldo Sarno, foi feito a partir da contraposição entre o passado da *Semana de 22* e os ecos da experiência no presente do filme, como o movimento *Tropicalista*; 2) *O último dia de Lampião* (1972), de Maurice Capovilla, reconstituía via docudrama as últimas horas de Lampião e o grupo de cangaceiros que o seguia, intercalado com depoimentos; 3) *Do sertão ao beco da Lapa* (1972), também de Capovilla, reunia três pequenos documentários sobre o universo do escritores Guimarães Rosa, Manuel Bandeira e Oswald de Andrade; 4) *Velho Chico, Santo Rio* (1973), de Guga Oliveira, constituía-se de um poético documentário narrado por Lima Duarte sobre o Rio São Francisco, desde a nascente até o deságue no mar; 5) *Arquitetura, a transformação do espaço* (1972), de Walter Lima Júnior, coloca em perspectiva a história da arquitetura brasileira, oferece um conjunto forte de depoimentos de influentes arquitetos e coleta a fala de moradores das cidades de várias idades, compondo um painel sobre arquitetura e urbanismo no Brasil; 6) *Os índios Kanela* (1974), também de Walter Lima Júnior, é um documentário sobre resistência cultural e política, memória e as relações entre uma tribo indígena e o universo das cidades; 7) *O poder do machado de Xangô* (1976), de Paulo Gil Soares, centra-se no universo afro-brasileiro ao estabelecer uma ponte entre Brasil e África por meio do culto ao Orixá Xangô, por meio do percurso de Balbino, que se tornaria um conhecido pai de santo; 8) *A mulher no cangaço* (1976), de Hermano Penna, alinhava depoimentos de mulheres que pertenceram ao cangaço, como Cila e Dadá; 9) *Seis dias de Ouricuri* (1976) trata da seca no sertão nordestino, 10) *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979) desenvolve-se em tom de reportagem sobre a violência que acomete duas famílias rivais no interior de Pernambuco e 11) *Teodorico, o imperador do sertão*

(1978), constrói-se pelo depoimento/narração do Coronel Teodorico e as relações de poder que o mesmo estabelece com colegas, correligionários e empregados. Os três documentários são de Eduardo Coutinho; 12) *Retrato de classe* (1977), de Gregório Bacic, é documentário que parte de uma foto escolar e estabelece relações entre tempo, memória e a sociedade brasileira urbana de classe média; *O caso norte* (1977) e *Wilsinho da Galiléia* (1978), ambos de João Batista de Andrade, são documentários que reconstituem acontecimentos ligados a páginas policiais. Com enfoque social denso, o primeiro é uma reconstituição reflexiva sobre uma briga de bar que culmina em um assassinato e o segundo refaz o percurso de Wilsinho Galiléia, um sujeito de vida criminoso que é assassinado pela polícia, ambas as famílias retratadas eram migrantes de outras regiões do país.

Assim, a formação das cidades brasileiras, as consequências dos processos de desenvolvimento das mesmas e da industrialização apressada, a vida, os valores e as frustrações da classe média, os movimentos estéticos de emancipação e afirmação da arte brasileira, as inspeções sobre o nordeste - desde o universo imaginário do sertão dos escritores, passando pelo poder de um coronel, até a fome dos sertanejos -, a sobrevivência dos índios e a religiosidade afro-brasileira, as investigações poéticas sobre crimes urbanos na gigante São Paulo e o olhar prismático sobre as relações entre migração, subemprego, submoradia e violência, enfim, todos esses filmes acolhem temas caros à nossa formação identitária, sendo os mundos das periferias e dos sertões os espaços privilegiados para investimentos simbólicos dessa natureza.¹

Embora alguns dos títulos tenham gozado de boa recepção crítica junto a jornais e revistas quando de sua primeira exibição, a colocação

1) Sobre as representações do sertão na literatura e no cinema, ver: Sylvie Debs, *Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional* (2010).

em circulação desses filmes em salas de projeção cinematográfica pôde agenciar ressignificações valorativas sobre a qualidade expressiva das imagens e sons produzidos. Em sua veiculação original, nos anos 1970, tais documentários pertenciam a uma lógica de transmissão onde não havia disseminado amplamente a prática dos arquivos particulares, tornados possíveis pelo surgimento do vídeo cassete a partir dos anos 1980, donde decorreram o armazenamento, a revisão e os usos particulares das imagens televisivas. Obedecendo à dinâmica de seu tempo, esses documentários programavam-se no *fluxo* da televisão, tal como compreendeu Raymond Williams ao forjar um conceito operacional que tentava definir o específico televisivo.² Assim, alimentadas por um eterno presente, as imagens televisivas eram marcadas também pelo esquecimento e tinham a sala de estar como topografia essencial. Primeiramente, nos espaços públicos de exibição do festival e, posteriormente, ao ser transmitido no *Canal Brasil* (TV a cabo), esse material passou a integrar com maior força o domínio do documentário brasileiro, com títulos, inclusive, que se tornaram peças-chave para a compreensão do desenvolvimento estilístico de diretores consagrados, como João Batista de Andrade e Eduardo Coutinho, além de revelarem o lado documentarista pouquíssimo conhecido de Walter Lima Junior. Passou-se, assim, do esquecimento para uma memória parcial e contundente.

Nesse artigo, pretendo recuperar os aspectos gerais que marcaram essa experiência no horizonte de uma produtiva e rara conjunção entre gente de cinema em uma instituição televisiva, destacando alguns aspectos gerais que marcaram o início da experiência num contexto político autoritário.

2) “O que está sendo oferecido não é, em termos antigos, um programa de unidades discretas com inserções pontuais, mas um fluxo planejado, no qual a verdadeira série não é a sequência dos itens de um programa, mas essa sequência transformada pela inclusão de outro tipo de sequência, então essas sequências compreendem /encerram o fluxo real, a real radiodifusão.” (Williams, 1974, p. 87).

Em seguida vou destacar alguns percursos autorais e as particularidades estilísticas, sobretudo nos usos com os dispositivos de imagem e som que avançavam no específico brasileiro em relação à herança do cinema direto e, finalmente, vou verticalizar o enfoque ao analisar dois filmes que se voltam para representações do sertão nordestino, evocando os universos dos vaqueiros e do cangaço, em chaves diferenciadas de encenação, o que pode estabelecer uma ligação produtiva entre esses filmes e as ideias de identidade nacional tão caras ao documentário brasileiro.

A memória dos programas³

Beth Formaggini (2002: 92), diretora, roteirista, produtora e curadora da retrospectiva, em um texto para o catálogo, assim condensa o surgimento dos programas *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter*:

Em 1971, a TV Globo encomenda à *Blimp Film* um programa em homenagem ao aniversário de São Paulo, a ser exibido no dia 09 julho, a emissora, então demasiadamente carioca, quer conquistar o mercado paulista e contrata Carlos Augusto Oliveira, o Guga, irmão mais novo do poderoso José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, para dirigir e produzir o documentário em 35 mm *São Paulo, Terra*

3) Foram geradas pesquisas acadêmicos fortes sobre os programas *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter*, tais como a aprofundada pesquisa de Heidy Vargas Silva, *Globo-Shell Especial e Globo Repórter (1971-1983): as imagens documentárias na televisão brasileira*, dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Mídias da Unicamp, Campinas, 2009. Outro trabalho acadêmico bastante relevante é o livro de Igor Sacramento, *Depois da revolução, a televisão. Cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970*, São Carlos, Pedro & João Editores, 2011. Nesses dois textos, o leitor encontrará detalhes do processo histórico de formação dos programas, informações sobre os modos de produção e o funcionamento dos mesmos, dados sobre a crítica e a censura, análises de documentários e banco de dados sobre parte do material produzido.

do Amor, na abertura uma tomada da metrópole filmada com uma grande angular *olho de peixe* prenuncia: a linguagem do cinema entrava pela primeira vez na televisão brasileira. Logo em seguida, João Carlos Magaldi, publicitário, dono da conta da Shell e um dos diretores da Globo, propõe uma série mensal na mesma linha: nasce o *Globo Shell Especial*, série de dez programas feita para o horário das 23 horas. Com temas abrangentes, os programas alcançam grande sucesso e motivam Boni a antecipá-los para as 21 horas, logo após a novela, resultado: 60 pontos de audiência, a partir desse núcleo, nasce o *Globo Repórter*.

As vozes de alguns diretores se juntaram ao material de divulgação do festival.⁴ Assim, no site foi possível acessar trechos de depoimentos coletados e transcritos onde se registravam impressões sobre:

Os primeiros tempos

Um caboclo chamado Seu Sete da Lira do Delírio – de onde eu tirei o nome de um dos meus longas – apareceu dando passes nos programas do Flávio Cavalcanti, na TV Tupi, e do Chacrinha, na Globo. Ficou meia hora em cada um. A primeira-dama, mulher do presidente Médici, viu aquilo e, durante a exibição, entrou em transe. Você acredita que por causa disso os militares invadiram a Tupi e a Globo? Diziam que a TV estava uma baixaria, que não existiam programas culturais; ameaçaram até mudar a Lei de Telecomunicações. O produtor Paulo César Ferreira, que trabalhava na Globo e tinha bons contatos com os militares propôs um programa na linha do especial que o Guga tinha feito sobre São Paulo. O Magaldi arrumou as coisas com a Shell e nasceu o *Globo Shell Especial*. (Walter Lima Júnior).

Era um grupo muito unido. Os diretores mesmo sugeriam temas e a aprovação dos filmes era feita por um comitê. O copião era exibido numa sala onde todo mundo se reunia, inclusive o guarda noturno – que

4) http://www.bdetudoverdade.com.br/2002/iat02_re_bra_depoimentos.htm, acessado em 17/10/2007

por sinal era o mais sábio de todos: ele tinha visão crítica do público. (Guga Oliveira).

Havia uns problemas estruturais, pois eram três poderes: a Blimp, Paulo Gil no Rio e o núcleo de São Paulo. Mas o mesmo entusiasmo ocorria em todas as frentes, pois os diretores conseguiram encontrar um caminho onde podiam realizar um trabalho autoral e com enorme repercussão nacional. Os programas tinham uma qualidade que assegurava a audiência da TV. A gente se exercitou muito como documentarista naquele tempo. Era uma militância de cineasta. A minha linha era marcadamente social e os meus programas tinham muitos problemas: eram sobre greve, menores abandonados, muito arriscados para aquele momento. Fiz um filme sobre bóias-frias em plena ditadura, com muita repercussão. Fizeram pressão para que o filme não fosse ao ar, mas ele foi. Cada um fez um retrato do Brasil à sua maneira. Eu era livre como realizador, tanto que me identifico completamente com os filmes que fiz lá. Foi um grande momento da TV e um momento raro do documentário brasileiro, uma continuação do movimento para dentro do país que havia se iniciado com o Cinema Novo e com a Caravana Farkas. (João Batista de Andrade).

Os depoimentos também versaram sobre a *censura*:⁵

Nos anos 70, o pau comia mesmo... Então, alguns temas eram pré-censurados, afastados, maquiados e os temas mais sociais eram tratados com um pouco de amenidade. Mas, como a equipe era influenciada pelo Cinema Novo, era chegada para a esquerda e tinha afinidade com os temas nordestinos, símbolo da miséria nacional. O Dr. Roberto Marinho recebia seguidas ligações do Ministério da

5) No total, deram depoimentos Guga Oliveira, João Batista de Andrade, Walter Lima Junior, Hermano Penna e Washington Novaes e outros temas recortados envolviam as influências desses programas no quadro da programação (Guga Oliveira cita a telenovela *Fogo Sobre Terra*, de Janete Clair, baseada em seu documentário *Velho Chico, Santo Rio*), o preconceito de cineastas em relação à televisão, a chegada do vídeo a nova fase do programa.

Justiça, dizendo que estava cheio de comunistas dentro da emissora dele. Para nós, o programa era forma de usar um veículo com a penetração da Globo para passar algumas ideias progressistas, não era guerrilha armada. Vários programas foram produzidos e arquivados, estão inéditos até hoje. A Globo pagava e não exibia. Eram temas muito bichudos, a rejeição era muito grande. Imagina você filmar *Canudos* em 1974, com o Sylvio Frota como Ministro do Exército e o Emílio Médici como presidente? Uma temática onde os soldados massacram o sertanejo... A segunda fase da censura era em cima do texto. O Armando Nogueira, diretor de Jornalismo, revisava e cortava o texto antes do Chapelin gravar.⁶ (Guga Oliveira).

Alguns dias antes de ir para o ar, pelo menos 48 horas antes, cinco cópias do texto do programa eram enviadas à Polícia Federal que, em seguida, mandava censores à emissora para examinar, cortar ou aprovar o programa pronto. Ele sofria as mais variadas restrições. Era muito difícil saber o que era ou não possível fazer. (Washington Novaes).

A gente engambelava; mandava a chamada do programa e não mandava o filme. Ficava aquela guerra. Ou mandava em cima da hora. Daí eles passaram a exigir antecedência. Acabaram tirando aquela riqueza documental, de pesquisa. Queriam só atualidades, reportagens. Para *A Festa do Divino*, eu passei quatro anos pesquisando e filmei a festa em vários lugares. Em Salvador, filmei uma parte da festa onde eles soltavam os presidiários. Era uma maneira de falar em liberdade num país com tantos presos políticos. O programa passou, mas foi mudado. Já o *Raso da Catarina* não passou pela censura. Recebi um bilhete do Paulo Gil: 'Quero parabenizar pelo filme. É maravilhoso, mas não dá para as 21 horas'. Era horário nobre, mas para um filme antropológico não dava. Queriam expulsar índios de uma terra dizendo que não eram mais índios. Eu provei por A mais

6) Foram casos marcantes de censuras os documentários *Antonio Conselheiro e a Guerra de Canudos* (1977), de Guga Oliveira, *Escola das quarenta mil ruas* e *A batalha dos transportes*, ambos de João Batista de Andrade, foram exibidos somente no Estado de São Paulo e um dos casos de interdição mais conhecidos foi a proibição a *Wilsinho da Galiléia* (1978), também de João Batista de Andrade, que assinalava a passagem para outro momento do programa, desde então sob o domínio dos jornalistas e com forte autocensura pela imposição de normas rígidas de elaboração das narrativas. O episódio também marcou o desligamento do cineasta junto à emissora.

B que eram índios. Batia com o governo, que queria expulsá-los.
(Hermano Penna).

Depoimentos são construções da memória e esses fragmentos podem ser reunidos como uma grande narrativa que organiza os acontecimentos que levaram à estréia dos programas e apontam aspectos de seu funcionamento, destacam os protagonistas da experiência, relembram a violência da censura. Algumas décadas separam o exercício da lembrança com a rotina dos trabalhos, daí naturalmente esse aspecto evocativo da memória que recupera o passado e o reconstrói no presente.

Ambos os programas situam-se num quadro de transformações profundas da televisão brasileira em que podemos destacar: por meio das iniciativas do Estado autoritário, a criação da Embratel e o desenvolvimento de uma estrutura que permitiu a criação de redes nacionais de TV, sendo a Rede Globo, protagonista desse processo; a reestruturação das grades das emissoras que começaram a dar maior atenção à programação jornalística (embora o destaque maior seja dado para os cineastas e sua produção documentária) e certo recuo em relação aos programas de auditório que possuíam forte presença na audiência e na programação; a formação de um poderoso quadro de artistas, ao longo dos anos 1960, onde destacamos os cineastas cinemanovistas que possuíam grande prestígio interno e externo, mas seus trabalhos ainda não gozavam de visibilidade junto ao grande público; o desejo dos militares e executivos da Rede Globo em aproximar TV e cinema; a essa conjuntura, coaduna-se, primeiramente, o desejo da multinacional Shell em agregar valor à marca, patrocinando documentários realizados por artistas engajados com questões nacionais, sendo que a empresa também já tinha estabelecido vínculo com o cinema por meio de sua Fílmoteca Shell; finalmente, notam-se, brevemente nos depoimentos citados, a relação forte entre realização audiovisual e os

temas da nação, algo que incutiu no material relações de continuidade com matizes do cinema moderno brasileiro.

Assim, os cineastas na televisão imprimiram forte marca pessoal nos modos de produção dos documentários. Característica intrínseca da produção independente é a lide com baixos orçamentos e equipes reduzidas, algo continuado no interior da maior emissora do país. Além disso, levaram a cabo a pesquisa de linguagem e, conforme se nota nos trabalhos mais destacados, assumiram contornos autorais em parte das obras.

O detalhamento e a análise sobre a atuação forte da censura no âmbito dessa produção documentária ainda está por ser feito. Isso exigiria acesso a toda a documentação que acompanha a interdição dos trabalhos. O que constatei em alguns trabalhos foi o forte pronunciamento crítico sobre questões que afetavam a sociedade brasileira e que impressiona, justamente pelo contexto de exibição, principalmente, em comparação com os programas do *Globo Repórter*, que seguiram desde os anos 1980 até a atualidade. A busca por padronização na linguagem e o protagonismo dos jornalistas transformaram o que era múltiplo em algo fortemente institucionalizado, ou seja, narrativas audiovisuais uniformizadas e discursos neutralizados.

Autores, estilos e o campo temático

Desde o *Globo Shell Especial*, os núcleos de produção dividiram-se em São Paulo e no Rio de Janeiro.⁷ O Núcleo carioca ocupou-se da

7) No *Globo Shell Especial* (1971-1973) havia 02 núcleos de produção: a *Blimp Film*, em São Paulo e o Departamento de Reportagens Especiais, no Rio de Janeiro. Para o *Globo Repórter* (1973-1982), foram fixados 03 núcleos de produção: a *Blimp*

maior parte das produções e dali podemos dar ênfase aos trabalhos de Walter Lima Junior e Eduardo Coutinho.

Walter Lima Júnior realizou o documentário *Arquitetura, transformação do espaço*, para o *Globo Shell Especial*, em que já aparecia a temática urbana, cara ao diretor, sendo tratada de forma complexa nas relações entre passado e presente, história e sociedade, economia e política. Para recuperar outro exemplo, ele realizou, posteriormente, para o *Globo Repórter*, a *Trilogia da poluição* (*Poluição sonora* (1973), *Poluição do ar* (1973) e *Poluição das águas* (1974)) sendo uma série também voltada para os contextos urbanos, onde o diretor assumiu uma postura bastante crítica sobre os processos de desenvolvimento industrial e urbano e a qualidade das vidas das pessoas na ressaca do milagre brasileiro. Trata-se de um diretor em que o experimentalismo aparecia de forma contundente, por via da montagem, com associações metafóricas perturbadoras, meio pelo qual endereçava sua crítica política. O elemento sonoro também era trabalhado de forma contundente, seja pela valorização das vozes dos diferentes sujeitos em entrevistas e depoimentos, seja pelas montagens sonoras com material diversificado.

Outro expoente do núcleo carioca foi Eduardo Coutinho. Sabe-se que foi durante a experiência no *Globo Repórter* que ele realizou sua aprendizagem e aperfeiçoou seu método como documentarista. *Cabra Marcado para Morrer*, lançado em 1984, possui muitas características decorrentes dos trabalhos prévios feitos para a televisão. Os usos do som direto e da câmera de 16 mm foram particularmente mobilizados para dar voz aos sujeitos, valorizando-se o sentido de uma conversa “informal” que ativava uma encenação com o real rica em significações. As imagens e os sons de Coutinho informavam sobre os procedimentos do cinema

Film, em São Paulo, a Divisão de Reportagens Especiais, em São Paulo, e a Divisão de Reportagens Especiais, no Rio de Janeiro.

moderno veiculados na televisão brasileira, daí o surgimento de uma televisão moderna e experimental. As relações de classe e o interesse no universo sertanejo pautavam o vocabulário do diretor nessa fase. *Seis dias de Ouricuri* e *Teodorico, o Imperador do Sertão* são os pontos fortes de sua produção. No entanto, pobres e ricos não possuíam o mesmo tratamento e abordagem, sendo o processo de narração declaradamente a favor dos sujeitos economicamente excluídos e politicamente dominados.

Esse veio crítico também acometia João Batista de Andrade que, conjuntamente com outros profissionais da Divisão de Reportagens de São Paulo realizava trabalhos mais investigativos com forte crítica social. João Batista de Andrade preocupava-se em estabelecer múltiplos pontos de vista sobre os acontecimentos narrativos, com predileção para temas sociais, urbanos e tinha interesse especial nas periferias formadas a partir das migrações. O diretor assumia em alguns documentários uma forma dialogada bastante característica, conhecida como *cinema de intervenção*, onde ele e a equipe intervinham de forma propositada no acontecimento, com o objetivo de extrair mais significados e promover questionamentos. Em seus filmes, utilizava câmera na mão e o som direto, promovendo um corpo a corpo com o real em que o corpo e a voz do cineasta dialogam criativa e criticamente com os sujeitos documentados. *O Caso Norte* é um marco no documentário nacional, na recuperação de expedientes brechtianos para a construção de uma encenação reflexiva, constituindo-se como um marco no uso do docudrama. Em *Wilsinho Galiléia* o diretor aperfeiçoou o método, no entanto o filme foi censurado.

Esses diretores eram contratados, portanto, puderam estabelecer rotinas e continuidades de produção, o que também favoreceu o estabelecimento de percursos estilísticos singulares, pelo trabalho com a linguagem. Nos documentários destacados, encontramos forte diálogo dessa produção televisiva com alguns dos filmes documentários brasileiros

da década de 1970 estudados por Jean-Claude Bernardet,⁸ ratificando-se outras tendências da produção brasileira, nos descolamentos com a década anterior.

No nível da linguagem, o que assinala a ruptura entre o ‘modelo sociológico’ e as diversas tendências posteriores? Acredito que três elementos principais: deixar de acreditar no cinema documentário como reprodução do real, tomá-lo como discurso e exacerbá-lo enquanto tal; quebrar o fluxo da montagem audiovisual e desenvolver uma linguagem baseada no fragmento e na justaposição; opor-se à univocidade e trabalhar sobre a ambiguidade. Estas transformações destruíram o saber unívoco centralizado e impediram que o tomássemos pelo real. Permitiam que o pluricentrismo se expressasse. Derrubaram o pedestal do documentarista. Faziam, portanto, surgir o outro? Repondo: não.

Discursividade, montagem e ambiguidade são os eixos operadores desse momento do documentário reflexivo brasileiro que inclui filmes para cinema e televisão. É interessante a última observação de Bernardet que aponta para a permanência da posse da imagem do outro nas mãos do cineasta que se abre para a representação. De fato, essas mudanças, timidamente, começarão a ocorrer com a expansão do dispositivo do vídeo a partir dos anos 1980, onde se testemunha maior descentralização e menor concentração dos meios de produção audiovisual.

Ao lado desses domínios da linguagem, a produção que tratamos incluía campos temáticos caros à experiência documentária brasileira e suas relações com questões nacionais. Assim, juntamente com Eduardo Coutinho, a produção paulista da *Blimp Film* também versava sobre as imagens do sertão (ou do universo rural brasileiro) em distintas leituras, tais como *Folias do divino* (Guga de Oliveira), *Padim Cícero*, *o padrinho*

8) *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 189.

do Nordeste (Marcos Matraga), *Antonio Conselheiro* (Guga de Oliveira), *A mulher no cangaço* (Hermano Penna) e *Do Sertão ao Beco da Lapa* e *O último dia de Lampião* (Maurice Capovilla). Vou realizar uma aproximação junto ao trabalho de Maurice Capovilla em que o conjunto formado por autoria, pesquisa de linguagem e temática sertaneja esteve presente em dois documentários destacados. Esse recorte justifica-se justamente pela verificação dos fortes vínculos dessa produção televisiva com a tradição documentária cinematográfica, em que o sertão aparece como um lugar privilegiado para representação da nação e os vaqueiros e cangaceiros eram figuras recorrentes para referir-se, do ponto de vista social e mitológico, à imagem do homem brasileiro.

Análises

Até a chegada à televisão, Maurice Capovilla apresentava um currículo com uma trajetória que oscilava entre o jornalismo e o cinema. Além da relevante participação em *Brasil Verdade (Subterrâneos do Futebol, 1965)*, dirigiu dois longas-metragens de ficção de destaque: *Bebel, garota propaganda* (1967) e *O profeta da fome* (1969). O primeiro, centrado na crítica à sociedade do consumo, alimentada pela publicidade, preservava a estética realista crítica e contou com a participação de Roberto Santos, nome relevante para o Cinema Novo paulista no campo da ficção; já o segundo filme, o olhar do cineasta salta para a esfera da alegoria e se mantém em sintonia com matizes do Cinema Marginal, numa parábola sobre subdesenvolvimento e misticismo.

Para o *Globo Shell Especial*, Capovilla dirigiu *Do Sertão ao Beco da Lapa*, documentário em três partes que percorre paisagens, arquivos e encontra pessoas relacionadas com os escritores João Guimarães

Rosa, Oswald de Andrade e Manoel Bandeira. A primeira parte é sobre Guimarães Rosa e contém valiosos registros de lugares e pessoas diretamente relacionadas ao seu processo investigativo e construtivo que resultaram na prosa poética das mais sofisticadas da literatura brasileira. Do encontro com um conhecido do escritor, na estação ferroviária de Cordisburgo, a câmera vai adentrando a paisagem rural. A ausência do repórter e do microfone, a costura sonora com o cancionista regionalista e, principalmente, as imagens que buscam deslizar sobre referenciais que encontramos em suas narrativas dá o tom poético do documentário. O realizador encontra vaqueiros conhecidos de Guimarães Rosa, deixa-os falar e mantém depoimentos com boa duração para o começo, meio e fim de suas falas. São trabalhadores do meio rural, gente simples, sem muita abstração, porém projetados numa outra dimensão quando filtrados e reconstruídos no universo literário do escritor. O encontro com Manuelzão, vaqueiro imortalizado em *Corpo de baile*, chega a ser decepcionante. À primeira vista, sua figura parece corresponder aos perfis construídos nos universos simbólicos da literatura de Rosa e da fotografia de Maureen Bisilliat. Mas, à medida que os dispositivos de imagem e som deixam-no completar uma narrativa em que se diverte com a violência praticada a uma mulher, esse mundo vem abaixo e sobrepõem-se o banal sobre o campo do simbólico, pois ele é um homem comum, trabalhador do sertão, alguém cujo ofício atende, em última instância, ao princípio da sobrevivência.

Sobre *O último dia de Lampião*

Realizado para o programa *Globo Repórter* (série Globo Repórter Aventura, da Rede Globo), o conteúdo narrativo apresenta o cerco

final que daria fim ao cangaceiro Lampião e parte de seus seguidores e a forma da expressão encontrada é o dominante docudrama, ou seja, a dramatização dos eventos a partir de acurada pesquisa que busca aproximação fidedigna com o acontecimento em sua espessura. Além do expediente de dramatização, são inseridas outras vozes que dão um corpo polifônico ao relato: imagens de arquivo de Lampião realizadas pelo fotógrafo Benjamin Abrahão, os depoimentos de testemunhas e a locução de Sérgio Chapelin.

Numa crítica assinada por Renato Moraes,⁹ há bastante elogio ao documentário exibido no dia 11 de março às 20h55min. O crítico descreve os procedimentos levados a cabo pela equipe em que sobressaem os depoimentos de pessoas contemporâneas a Lampião e seu bando, bem como a utilização de atores para reviverem os acontecimentos que culminaram na morte do líder do cangaço. Assim, Renato Moraes conclui seu texto:

Conforme admitem seus realizadores, trata-se somente de um filme de testemunhos. E, principalmente, de um esforço para uma abertura tão necessária à televisão brasileira, via de regra submetida à imutável balança novela-seriados. Ou, mesmo no caso do próprio ‘Globo Repórter’ nacional, presa a uma curiosa parcimônia de abordagens – como ocorreu na reportagem sobre o metrô de São Paulo. 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. (Moraes, 1975: 64).

Em seus primeiros minutos, o documentário realiza um prólogo, lançando mão de recursos de sedução visual, por meio do movimento serpentino da câmera entre rochas, num riacho seco, conduzida por Walter

9) *Revista Veja*, Edição 341, 19 de março de 1975. “Boa abertura”, coluna “Televisão”, p. 64.

Carvalho Correia. É um estar-lá da imagem, no exato lugar em que se deu o encontro da volante do Tenente Bezerra com o bando de Lampião. Integra a sequência um repente que sintetiza justamente a cronologia dos eventos que culminaram no encontro e nas cenas da violência e de morte, e à coreografia da câmera na geografia árida de Angicos, entrecortam poucas imagens de registro, com a finalidade de apresentar Lampião, planos curtos dos atores em seus papéis, objetos e corpos espalhados no chão, compondo o quadro final. O conteúdo da canção afere o tom do documentário: de um lado a presença do acontecimento histórico, de outro, o mito que ainda irradia no plano do imaginário. A abordagem escolhida para o tratamento da narrativa, condensada no prólogo, deixa ver a opção em evidenciar fatos, indo ao encontro do evento em sua plenitude. Para isso, mobilizam-se faturas da história que serão esmiuçadas a seguir. Ao lado disso, a enunciação não toca no mito do rei do cangaço e essa presença *intocável* vibra no processo de narração.

Logo após a apresentação dos créditos, ouve-se a narração:

Piranhas é uma cidade como outra qualquer. Encravada na montanha e correndo em direção ao rio São Francisco, vive do pequeno comércio da história que o Coronel Delmiro Gouveia deixou pelos sertões das Alagoas. Mas hoje, 27 de julho de 1938, Piranhas vai entrar para a história. São oito horas da manhã, a cidade amanhece em clima de festa, é dia de feira, as pessoas estão tranquilas fazendo seus negócios. Mas o comerciante Chiquinho Rodrigues nota algo que chama sua atenção. O vaqueiro Joca Bernardo em conversa com o Sargento Aniceto Rodrigues. Ele nem suspeita que este será o primeiro ato de uma trama que vai acabar matando Virgulino Ferreira, o legendário Lampião.

Como se observa, trata-se de um texto que começa descritivo e encaminha-se para o narrativo. Foi uma solução didática e ao mesmo tempo sedutora que Capovilla encontrou para envolver o telespectador,

ao dispor de informações circunstanciadas sobre os acontecimentos que resultarão no encontro entre a volante do Tenente Bezerra e o grupo de Lampião, culminando com a quase completa dizimação do bando. A esse texto narrado por Sérgio Chapellin, é dada a contrapartida visual e sonora, em que atores personificam as ações. São atores contratados na localidade e a câmera volta-se para a própria cidade, em que as imagens buscam respiro autêntico. Após a locução do texto, a voz *over* cede para outra voz, a da testemunha do encontro suspeito acima referido e essa estrutura vai ser retomada ao longo do documentário: imagens que mostram a dramatização dos eventos em ordem cronológica, uma voz *over* esclarecedora e que informa linearmente sobre o passo a passo da movimentação em cena, e segue-se a interrupção desse processo narrativo para a voz de testemunhas autênticas do que se processou.

Um dos desafios de narrar o acontecimento descrito é que o elemento surpresa de seu conteúdo já é dado a conhecer. Se retomarmos os princípios do *código hermenêutico*, forjado por Roland Barthes (1974) para decodificar, de forma ampla, o domínio da narrativa – enigma, adiamento e resolução – vemos que a abordagem recupera uma estrutura clássica, apresentando em primeiro plano a traição de Joca Bernardo e, em seguida, coloca em circulação os desdobramentos desse fato. Cabe ressaltar que ganha relevância justamente o *adiamento* do desfecho imposto pela delação do *traidor*, pois o documentário passou a explorar todo o processo de comunicação e das estratégias utilizadas pela volante do Coronel Bezerra na busca por Lampião. Trata-se de um subterfúgio potencial na captura do telespectador, e o que resulta é um ponto de vista autêntico sobre os acontecimentos, justamente pela mobilização de agentes que possam dar um corpo verdadeiro e verossímil ao relato.

Com Fernando Peixoto, fui criando o roteiro da reconstituição segundo um cronograma, hora a hora, dos dados reais que

apurávamos nas entrevistas. Procuramos nossos personagens em Salvador (BA), Piranhas, Delmiro Gouveia (sudoeste de Alagoas) e finalmente na região de Angicos, onde concentraríamos as filmagens. Encontramos diversos ex-cangaceiros que foram testemunhas oculares, assim como coiteiros que ajudaram Lampião. Falamos com o telegrafista responsável pela mensagem decisiva da caçada final, com o comerciante que desconfiou da emboscada, com os dois barqueiros transportadores da volante até Piranhas, com o soldado que desfechou o primeiro tiro em Angicos e o que atirou em Maria Bonita. Localizamos o vaqueiro Joca Bernardo, responsável pela denúncia do paradeiro do bando. Ele confessou pela primeira vez a traição, diante da câmera de Walter Carvalho. (*apud* Mattos, 2006: 179).

A estruturação da narrativa obedeceu, ao que tudo indica, a um criterioso processo de cruzamento de informações de testemunhas ainda vivas sobre os acontecimentos, além de dados das pesquisas de Amaury Araújo. Como informa Capovilla “Não se tratava de ouvir dizer, mas de encontrar remanescentes capazes de falar diretamente para a câmera” (*idem*: 177). Do ponto de vista empírico, há um processo de realização que investiga o fenômeno, desloca-se até o lugar dos acontecimentos, busca vivenciar profundamente o fato passado e em seguida, parte-se para sua construção narrativa. A atualização do passado pelo documentário passa, portanto, pelo princípio ético que confere à *prova* valor fundamental. O artista, dessa forma, elabora sobre os remanescentes do passado e encontra no docudrama, nos depoimentos e na locução a estrutura capaz de reativar o fato vivido. Nesse processo, o aspecto indicial da imagem, tanto na reconstituição, como na restituição dos encontros é o que dá ao documentário sua força.

Paget (1998:1-2) aponta como elementos problemáticos no recurso de dramatização de eventos para a feitura do documentário, principalmente no domínio da televisão: 1) a natureza e o status do material factual usados no programa; 2) os tipos de representações dramáticas utilizados; 3) uma

preocupação recorrente de que a *licença dramática* pode significar que liberdades serão concedidas e simplificações grosseiras cometidas pelos realizadores. Em *O último dia de Lampião*, observa-se a recorrência ao âmago do acontecimento como recurso capaz dar ao acontecimento histórico um corpo próximo ao real: a construção narrativa a partir dos relatos de testemunhas, a câmera que busca a geografia exata do lugar, o uso de atores com feições próximas aos sujeitos históricos, a confecção da indumentária do documentário por Cila e Dadá, mulheres do cangaço que realizavam tais funções.

A abordagem narrativa centrada na dramatização dos eventos evoca o princípio clássico de dispor paralelamente narrativas que irão convergir. Embora seja reativada tal estrutura, a opção pela dramatização cumpriu um ritual em que transborda e faz vibrar na imagem o peso da experiência dos realizadores com as memórias dos fatos encravadas nos espaços e nos testemunhos. É esse cruzamento de uma encenação específica que cede voz para ex-cangaceiros (mulheres e homens) e outros personagens *reais* ainda vivos que reativam no documentário a cara discussão sobre o realismo que, na imagem em movimento, ganhou impulso no cinema e foi, posteriormente, incorporado ao vocabulário televisivo.

Constata-se, assim, em *O último dia de Lampião* a recorrência ao procedimento canonizado pela tradição cinematográfica, na moldura narrativa, em que a dramatização dos acontecimentos segue a estrutura de narrativas convergentes, elemento recorrente no cinema clássico. Feito no contexto televisivo sobrepõe-se a essa encenação a voz explicativa, redundante, justificada pelas condições de recepção dispersiva, em ambiente doméstico. Outros componentes presentes são as imagens de arquivos, ilustradoras de Lampião. E, finalmente, os depoimentos de testemunhas dos acontecimentos que culminaram com a morte do mais famoso dos cangaceiros. Tendo em vista o lugar de exibição do

documentário, disposto no fluxo televisivo, entendemos certas escolhas como próprias das demandas do meio. No entanto, dado seu aspecto dominante - a moldura que confere o caráter unitário de obra - e, sobretudo, os investimentos criativos que negociam com os ditames da grade de programação, o documentário possui atributos no âmbito da experimentação televisiva.

Cabe, por último, evocar, seguindo Laura Mulvey (2007), o importante papel que a incorporação da bitola de 16 mm cumpriu na realização televisiva e, conseqüentemente, avançamos para os atributos que o dispositivo estabeleceu na estética experimental no meio. Mulvey (2007:12) pondera que as temporalidades têm sido fundidas pelas convenções da radiodifusão, até mesmo o passado essencial da película adquire, na televisão, uma “pseudo-imediatez”, conseguida, particularmente, pelo gesto de falar direto para a câmera. Nesse sentido, o uso da bitola de 16 mm na televisão poderia explorar duas convenções. A câmera na mão poderia significar o movimento crucial no espaço da realidade, o gesto de estar realmente no lugar do acontecimento; o falar para a câmera ou o endereçamento direto poderia significar a temporalidade da televisão, sua imediatez e sua habilidade de cruzar entre o ‘aqui’ e o ‘lá’.

O documentário de Maurice Capovilla, realizado em 16 mm, apresenta-se, assim, como um trabalho que incorpora expedientes variados, amalgamados por princípios de construção textual que dão unidade à obra. Observamos, em sua abordagem, o vínculo que ele estabelece com um conceito amplo de história, levado adiante pelo trabalho com o dispositivo. Se, em sua aparência na dramatização, há uma tendência a conectá-lo a formatos mais convencionais, vê-se que o processo de feitura, com destaque para os investimentos no cerne dos acontecimentos, agencia um conceito particular de narrativa e faz

tencionar, no contexto da televisão, a potência do real na lide com extratos da história. Os depoimentos, portadores da magnitude que a câmera pode conferir não se apresentam apenas como o contraponto da dramatização, dão vazão ao constituinte centrífugo do domínio do documentário e, na televisão, tendem a perturbar o ambiente do lar, mesmo com uma locução acomodada.

Considerações finais

Em seu conjunto, os documentários e reportagens foram produzidos, veiculados, e alguns, interditados durante a Ditadura Militar no Brasil (Emílio Garrastazu Médici, Ernesto Geisel e João Figueiredo foram os presidentes da república no período). O material compunha-se de produção própria e adaptação de reportagens importadas. Havia equipe fixa de diretores, produtores, diretores de fotografia, bem como editores de texto e jornalistas, além de pessoal contratado eventualmente.

No recorte realizado pelo festival, nos documentários assinados pelos cineastas, ficou bastante evidenciado o uso amadurecido do 16 mm com som sincronizado e uma forte relação com o documentário moderno brasileiro nas propostas autorais e estilos variados. Assim, parte da produção dos dois programas estaria justamente no intermédio e no fim dessa experiência estética que começa com *Aruanda* (1959) e finaliza com *Cabra Marcado Para Morrer* (1984). Rever os filmes pode significar, portanto, acrescentar um capítulo à história do documentário brasileiro, onde se verifica no meio televisivo, a atualização de procedimentos formais caros às mudanças realizadas ao longo da década de 1970, em diálogo com o cinema, nos seus limites. E também, pelos títulos selecionados, a forte adesão a expedientes temáticos perseguidos por uma geração de

diretores que construía narrativas alimentadas por forte sentimento nacional em reação à ditadura vigente. Nesse sentido, ao lado do olhar crítico sobre as consequências da industrialização, do desenvolvimento urbano e do êxodo rural, entre outros, o foco sobre o sertão e as histórias que ele engendra aparecia de forma destacada para referir-se, por vezes alusivamente ou metaforicamente, às questões nacionais.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland (1970), *S/Z*, Paris: Seuil.
- BERNARDET, Jean-Claude (1985), *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo: Brasiliense.
- DEBS, Sylvie (2010), *Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional*, Belo Horizonte: C/Arte.
- FORMAGGINI, Beth (2002), *Cinema na TV – Globo Shell Especial e Globo Repórter (1971-1979)*, São Paulo: *É Tudo Verdade* (Catálogo).
- MATTOS, Carlos A. (2006), *Maurice Capovilla: a imagem crítica*, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- MORAES, Renato de (1975), “Boa abertura”, *Revista Veja*, São Paulo, Edição 341, 19 de março.
- MULVEY, Laura, SEXTON, Jamie (2007), *Experimental British television*, Manchester: Manchester University Press.
- PAGET, D. (1998), *No other way to tell it: dramadoc/docudrama on television*, Manchester: Manchester University Press.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira, (1989), “Identidade Cultural, Identidade Nacional no Brasil”, *Tempo Social – Rev. Sociologia da USP*. São Paulo, 1(1), 1. sem.

SACRAMENTO, Igor (2011), *Depois da revolução, a televisão.*

Cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970,
São Carlos: Pedro & João Editores.

SILVA, Heidy V. (2009), *Globo-Shell Especial e Globo Repórter*

(1971-1983): as imagens documentárias na televisão brasileira,
Campinas: dissertação de mestrado defendida junto ao Programa
de Pós-Graduação em Mídias da Unicamp.

WILLIAMS, Raymond (1974), *Television: technology and cultural
form,* Oxford: Routledge.

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