



Globo Repórter, do documentário cinematográfico à reportagem via satélite: uma narrativa atrelada à tecnologia e ao mercado ¹

Ana Cláudia de Freitas Resende²

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

Resumo

Este artigo busca identificar a influência da tecnologia e do mercado sobre a narrativa do *Globo Repórter*, único programa brasileiro, oriundo do gênero documental cinematográfico, que está no ar até hoje. Traça-se um estudo nas duas primeiras décadas, anos 70 e 80, período marcado por transições políticas, recursos tecnológicos, mudança editorial e, conseqüentemente narrativa. Esta pesquisa toma como fontes o universo cognitivo de teóricos e cineastas, precursores do programa, baseado em 173 episódios, adquiridos na Rede Globo de Televisão. O artigo afirma que, ao longo de seus 34 anos de história, o *Globo Repórter* é um símbolo da transição entre o cinema e a televisão no Brasil.

Palavras-chave

Documentário; reportagem; narrativa; *Globo Repórter*; tecnologia.

¹ Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP de Comunicação Audiovisual, XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom, Santos/SP, 2007.

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



Introdução

Em abril de 1973, a Rede Globo de Televisão inaugurou o *Globo Repórter*. O programa foi “Criado para suprir uma carência do público de se aprofundar no conhecimento de assuntos polêmicos ou de interesse geral”³, segundo o *site* da emissora. Tratava-se de um novo formato, em substituição ao *Globo Shell*, 1971. Esse último, era uma série mensal, veiculada às 23 horas. Com periodicidade semanal, desde o lançamento, o *Globo Repórter* ampliou o mercado de trabalho dos cineastas brasileiros.

Aliado à fórmula de sucesso “De notícias e reportagens sérias que pudessem cativar interesse tanto do povão como dos mais letrados”⁴, o *Globo Repórter* surgiu com um público garantido. Em 1971, dois anos antes de sua estréia, a Rede Globo já desbanca a concorrência, mantendo-se sempre fiel aos seus objetivos políticos. Em 1970, “A Globo abriu a década, comemorando seu quinto aniversário, já como líder da televisão brasileira; nessa altura, já entrara francamente em colapso a TV Record, a última grande líder da televisão regional”, conta Décio Pignatari (1984, p. 51). No ano seguinte, Gabriel Priolli (1985, p. 33) afirma que a emissora atingiu “Uma participação de 70% no mercado nacional de TV”.

A partir de março de 1972, a televisão brasileira ganha cores. “A implantação da cor na TV consolida de vez o padrão de qualidade dominante da Globo”, afirma Gabriel Priolli (Ibidem, p. 35). A primeira transmissão em cores no País foi a do presidente Emílio Garrastazu Médici na Festa da Uva.

Com a televisão, no Brasil dos anos 70, o documentário nacional ganhou prestígio, espaço e credibilidade. A tevê era um meio pelo qual os documentaristas podiam disseminar suas idéias, propor questionamentos, dialogar com a sociedade, em plena ditadura militar, e em um momento em que o cinema agonizava no País. O resultado foi notável: em apenas um ano, a exibição passou para às 21 horas, logo após a novela. Dessa forma, a visibilidade do programa aumentou ainda mais.

O *Globo Repórter* foi crescendo junto com a emissora. A Rede Globo de Televisão entrou em rede nacional em 1975, dois anos após a estréia do programa. Mas a programação em rede não era uma conquista somente da emissora. A novidade era uma realização impossível ao governo militar: irmanar

³ Disponível em: <www.redeglobo.com.br/globoreporter>. Acesso em: 8 mar. 2004.

⁴ Disponível em: <<http://whiplash.net/especiallist.mv?rec=213>>. Acesso em: 16 jul. 2005.

o Brasil. Em 1974, a Tupi, “Lança uma programação igual para todas as emissoras de sua rede, seguida da Globo, em 1975, e das demais, posteriormente. Com a programação nacional, implantava-se definitivamente o conceito de ‘rede’” (Lima, 1985, p. 37).

Ao longo das duas primeiras décadas, o *Globo Repórter* atravessou diferentes momentos políticos, sociais, tecnológicos e narrativos. Mas como enfrentar tantas mudanças e se garantir no mercado?

Sem perder o foco mercadológico, o programa mantém sua audiência e comemora 34 anos no ar como o único programa da televisão brasileira que iniciou seus registros audiovisuais em película e está no ar até hoje.

Cinema e tevê: a simbiose mercadológica nos anos 70

Seguindo as instruções do governo, na década de 1970, o cinema e a tevê brasileiros foram parceiros. A participação de filmes nacionais na televisão saiu de 0,7%, em 1973, para quase 2% no ano seguinte, ou seja, praticamente triplicou, como exemplifica Jean-Claude Bernardet (1979, p. 12): “Em 1973, os canais de televisão do Rio de Janeiro apresentaram 1.446 filmes de longa-metragem, dos quais 10 brasileiros; em 1974: 1.704/34 (dados da Cinemateca do Museu de Arte Moderna)”.

Em 1973, ano da estréia do *Globo Repórter* na TV brasileira, o cinema nacional perdia espaço. Segundo Jean-Claude Bernardet (Ibidem, p. 88), “Cerca de 290 produtoras estavam registradas no Instituto Nacional de Cinema, enquanto que, a título comparativo, neste mesmo ano estreavam 57 filmes de longa-metragem e no ano anterior 68”. Foi nesse cenário, carente de produção nacional, que a tevê brasileira abriu espaço para os cineastas, por meio do filme documental. Com a chegada da televisão, os documentaristas puderam encontrar um suporte mais adequado ao gênero que nunca gozou de muita popularidade nas salas de exibição. Sendo assim, o *Globo Repórter* foi um ponto de encontro entre os profissionais de cinema e a televisão brasileira.

O filme nacional fazia a realidade do País chegar à casa de cidadãos de baixo poder aquisitivo, que não tinham acesso ao cinema. Tratava-se de um dos “modelos insuperáveis” da “emissora do milagre brasileiro”, segundo Décio Pignatari (1984, p. 52).



A Globo criou uma série de novos modelos que não foi superada até hoje por outras emissoras (*Jornal Nacional, Globo Repórter, Fantástico, Planeta dos Homens*). Claro que não foi a Globo que criou o telejornalismo, mas foi ela que eliminou o improviso, impôs uma duração rígida no informativo, copidescou não só o texto como a entonação e o visual dos locutores, montou um cenário adequado, deu ritmo à notícia, articulando com excelente *timing* texto e imagem (pode ser que você não se lembre, mas com a Globo começamos a assistir a esta coisa quase impossível: os programas entrarem no ar na hora certa).

Da película ao vídeo

Inicialmente, o programa era registrado em película e os realizadores eram cineastas. “Era uma Auricom, que gravava o som direto na câmera. Tinha uma banda magnética na película de 16 mm”, descreve João Batista de Andrade⁵. Os documentaristas tinham o direito autoral dos filmes. Somado ao processo de registro de imagens da época, um filme sem negativo que obrigava a montagem a ser realizada no próprio original, e a descentralização do processo de produção, os cineastas tornavam-se cada vez mais independentes.

O *Globo Repórter* tinha três núcleos de produção: Núcleo de Reportagens Especiais, sediado no Rio de Janeiro e dirigido por Paulo Gil Soares, de 1973 a 1982; Divisão de Reportagens Especiais de São Paulo, criada em 1974 por João Batista de Andrade; e a Blimp Filmes, produtora independente também sediada na capital paulista, comandada pelo irmão do Boni:

Foi o Guga que criou a Blimp, e eu fui convidado para criar, na Globo de São Paulo, em 74, um setor de reportagens especiais que faria reportagens especiais não só para o Globo Repórter, mas pra vários programas, tipo Domingo Gente, Fantástico, Esporte Espetacular, e até mesmo inventaria, como inventei alguns programas especiais, mas para mim, pessoalmente, principalmente o Globo Repórter que eu me dedicava particularmente ao Globo Repórter... então o que acontece, o Globo Repórter tinha três núcleos, um núcleo de funcionários lá na Globo Rio, um núcleo de funcionários contratados que eu criei em São Paulo e a Blimp, que era uma empresa de produção independente que produzia para a Globo (Andrade, 2004).

⁵ Andrade (2004).



Nos primeiros anos, o programa era independente da Central Globo de Jornalismo. Os cineastas pensavam suas pautas e produziam seus programas sozinhos. Apesar de ser produzido com material cinematográfico, a emissora deixava bem clara a distância entre o cinema e a tevê:

[...] Eu fui relator da parte de cinema no projeto de Código de Telecomunicações. Quando entregamos o texto ao ministro das Comunicações, Quandt de Oliveira, durante a Jornada Brasileira de Documentaristas, Salvador/1975, recebemos da Globo o recado claro: do cinema brasileiro nós só queremos a mão-de-obra, ou seja, os cineastas e funcionários da Globo/*Globo Repórter* (Andrade, 2002, p. 37).

O programa foi mais uma forma de resistência ao filme importado, ao ampliar o mercado para os cineastas brasileiros. Mesmo assim, veiculava-se muito produto estrangeiro. A primeira década seguiu a tendência cinematográfica de importação, pois, como a produção do programa era em película, valia também para o *Globo Repórter* as facilidades de comprar produto estrangeiro em detrimento da produção nacional. Ainda assim, o *Globo Repórter* abriu espaço aos documentaristas brasileiros, fez da tevê mais um canal de exibição e ampliou o mercado receptivo, disseminando o documentário nacional pelo País.

Mas a década de 70 foi, ao mesmo tempo, a entrada e o início da despedida dos documentaristas brasileiros na televisão. Eles superaram as críticas dos colegas cineastas que não admitiam trabalhar na tevê, driblaram a censura política e as limitações geográficas, pois não tinham verba para documentar fatos fora do País. Os diretores ainda tinham que falar de Brasil sem contrariar os interesses da ditadura.

No entanto, a abertura política na década seguinte deu liberdade aos documentaristas de propor maior questionamento sobre um tema e, assim, provocarem a reflexão do telespectador de forma contundente.

Quando, enfim, veio a liberdade de expressão, nos anos 80, eles logo foram substituídos pelos repórteres que, muitas vezes, ainda não dominavam a linguagem audiovisual e, assim, não mantiveram as características de mobilização social propostas pelo filme documental. A reportagem, então, firmava-se como a linguagem do *Globo Repórter*. A tranquilidade da democracia e a facilidade técnica agitaram o setor, e o telejornalismo foi o alvo das emissoras. Fernando Barbosa Lima explica: “O jornalismo, contando com as recentes câmeras portáteis de videoteipe, que substituíam

com grande vantagem técnica as câmeras cinematográficas, ganhava em mobilidade e em beleza plástica, mas seguia amordaçado” (Lima, Priolli, Machado, 1985, p. 16).

Mas a novidade da década é a expansão do videocassete doméstico, a partir de 1982. A produção independente de vídeo aumenta. A década de 1980 resgata e potencializa o videoteipe dos anos 60:

Os primeiros equipamentos de *videotape* chegaram ao Brasil para realizar um trabalho em que eram, de fato, indispensáveis: mostrar a todas as regiões do país as cerimônias de inauguração de Brasília. Naquele início da década de 60, apenas São Paulo, Rio e Belo Horizonte estavam interligadas por sistema Público de telecomunicações, que possibilitava a transmissão direta, ao vivo, de TV. Com seus próprios equipamentos de microondas, as emissoras não tinham condições de fazer a transmissão direta de Brasília para o Centro-Sul do país. A única solução era gravar as imagens, transportar as fitas em avião e exibi-las nas outras cidades (Lima; Priolli; Machado, 1985, p. 16).

A década de 1980 foi a consolidação do poder da televisão brasileira em detrimento do cinema nacional. “[...] Todo o avanço tecnológico do país se canalizou, na área da indústria cultural, para a televisão. [...] o cinema recebe os golpes da inflação, da crise urbana, da vigência do padrão dólar na economia” (Xavier; Bernardet; Pereira, 1985, p. 11). “Em 1982, eram 15,8 milhões os domicílios brasileiros com televisores”, afirma Eugênio Bucci (1997, p. 14).

No início dos anos 60, era o Brasil em tempo de cinema, o jovem cineasta a fazer as revisões críticas e vislumbrando a decolagem num momento em que o efeito maior da TV – cujo desenvolvimento não era comparável ao de hoje – parecia ser o de esvaziamento da chanchada dos anos 50. Agora, com a economia do audiovisual girando em torno do vídeo, o tema do debate é a crise do cinema, particularmente visível no Brasil, não suas promessas. É dentro de uma nova configuração dos meios de comunicação depois do “milagre” que o cineasta brasileiro olha a tradição, examina a situação presente e trata de encontrar o seu lugar (Xavier; Bernardet; Pereira, 1985, p. 11).

Ironicamente, o *Globo Repórter*, que estreou em película na tevê brasileira, foi um exemplo da antropofagia da reportagem televisual sobre o filme documental, citado por Décio Pignatari (1984, p. 118): “[...] No *Globo Repórter* desta semana, terça-feira última, dei-me conta de que não é nenhum bicho de sete cabeças montar um bom programa de reportagens, a um custo mais do que razoável”.

Globo Repórter na ditadura militar: a censura política e mercadológica

Os recursos audiovisuais foram muito explorados pelos documentaristas para driblar os interesses alheios. A imagem mostrava o que não podia ser falado: Walter Lima Júnior (*apud* Moraes, 1986, p. 172) conta sobre o desconhecimento do poder da imagem na televisão. Ele revela um episódio durante a produção de um filme sobre a poluição, em São Paulo:

[...] eu fiquei nas margens do rio Tietê, documentando o despejo industrial nas suas águas. Naquele lixo a que fica às margens do rio eu vi uma lata, na qual estava escrito: “DDT mata tudo”. E o interessante é que pude filmar essa lata. Eu tinha a proposta de que convivemos com todas as nossas mazelas, principalmente dentro da crise ambiental, que dizem respeito à nossa ignorância, sem nos darmos conta do perigo no qual estamos envolvidos. [...] De certa forma, a imagem podia ir fabricando uma forma de ver. Ou seja, gerando um ponto de vista já contando com o existente. No caso da lata “Detefon mata tudo”, na lata está escrito, eu não inventei nada. Eu poderia ter esse alibi com a direção da televisão. Aliás, eles vieram dizer: “Como você coloca esta lata no ar? O Detefon anuncia aqui”. – Sim, mas não fui eu quem botou Detefon mata tudo. Eles é que escreveram na lata Detefon mata tudo. Ou seja, a possibilidade de trazer o potencial da imagem à televisão naquele momento, que era pura radiofonia, era uma certa forma inovadora.

Nos anos 70, a autocensura da Rede Globo era branda. Permitia-se veicular filmes até mesmo contra os interesses dos anunciantes. Foi o caso de um programa sobre remédios que denunciava as multinacionais, realizado por João Batista de Andrade.

Washington Novaes (1996, p. 30), chefe de redação do *Globo Repórter*, conta que o programa, em certa ocasião, começou a receber muita reclamação de pessoas com deficiência visual que diziam nunca saber quem estava dando entrevista, pois o narrador não anunciava os entrevistados.

Na época, isso nos levou à criação de uma regra no *Globo Repórter*, que era o entrevistado ter uma identificação obrigatória e não apenas em letras, em caracteres, como se vinha fazendo; tinha que ser mencionado pelo narrador quem falava. Isso nos levou também a pensar que, além de cegos, havia também os analfabetos e as crianças que não sabem ler e que também ficavam sem saber.



Mas o problema para agradar ao público não estava resolvido. Restaram os surdos-mudos que, segundo Novaes (1996, p. 31), se indignaram com as entrevistas cobertas por imagens que os fazia perder a leitura labial e gerando insatisfação do grupo. Na época, então, “tomou-se a decisão de que as entrevistas não seriam mais ‘cobertas’ por imagens”.

Os cineastas também tinham uma maneira própria de driblar a censura política. Eduardo Coutinho (2004) conta: “Eu só me lembro que eu tentei ser o mais neutro o possível pra vencer a censura, no caso, externa (...)”. No caso da censura interna, o diretor afirma que não foram as razões políticas que alguns de seus filmes não foram exibidos e sim por motivos de audiência: “Então, vários filmes meus não foram ao ar porque foram julgados não competitivos, foram censurados por causas estéticas de mercado” (*Ibidem*). Ele completa:

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

A transição: tecnologia, estrutura e narrativa

Os anos 80 marcaram o fim da película na tevê brasileira e, conseqüentemente, da presença dos cineastas. A afirmação do videoteipe no processo de produção dos anos 80 iria ser decisiva na construção de uma nova linguagem televisual, separando de vez as funções dos cineastas e repórteres. A partir de processo de abertura política, em 1984, essa relação tornou-se antropofágica. Os cineastas, que assinavam a autoria dos filmes produzidos para o *Globo Repórter*, passaram a não ter mais independência. Segundo João Batista de Andrade, alegava-se que eles tinham excesso de liberdade: “Havia uma crise antiautoral na Globo. A idéia de que a criação lá era coletiva, esse negócio de um autor individual subsistia, que é uma bobagem, um espírito corporativo dos funcionários da televisão” (Andrade, 2004).

Em um processo de reestruturação profissional, os cineastas foram gradativamente substituídos por repórteres e o registro de imagens em película pelo *videotape*. A televisão brasileira tira proveito dos novos recursos audiovisuais, que tornou a comunicação mais rápida; e da democracia, que pulverizava a informação. Os novos



profissionais de tevê e a abertura política encontraram na tecnologia o suporte ideal para a nova década: “A televisão, no entanto, só atingiu o imaginário quando estreou na era das transmissões via satélite”, explica Boni (Oliveira Sobrinho, 2000, p. 17).

A substituição dos profissionais da sétima arte por jornalistas, aliada à tecnologia e à abertura política, refletiu-se na narrativa nas duas primeiras décadas de programa, nos anos 70 e 80, que passou do gênero documental à reportagem.

Os cineastas articulavam som e imagem para mostrar o Brasil. Eles buscavam recursos audiovisuais que permitiam ao espectador ter uma intimidade crítica em relação ao assunto apresentado e não impor uma idéia pré-concebida. A montagem podia revelar o processo de produção, mesmo que isso revelasse uma situação constrangedora do entrevistador diante da câmera. Em *Sal, azeite e veneno*, um engenheiro agrônomo e diretor executivo da Associação Nacional dos Defensivos Agrícolas nega-se a dar entrevista e explica: “Eu não vou dar entrevista, a Rádio Globo está me devendo. Eu não vou dar entrevista”. Esse depoimento foi ao ar, sem cortes.

As sonoras eram longas. Em *O enigma do espaço*, por exemplo, a entrevista ultrapassou cinco minutos. Os planos também eram duradouros. Havia momentos aparentemente “mortos”: a câmera continuava no entrevistado mesmo quando ele terminava seu depoimento.

Nos anos 80, o *videotape* tornou a informação mais veloz. Já não havia mais necessidade de espera pela revelação e outros processos cinematográficos que demandavam tempo. O processo de registro da imagem tornou-se mais barato, possibilitando mais investimentos. O programa passou a ser realizado por repórteres.

A duração dos planos é reduzida: eles não chegam a durar dois minutos. O tempo das sonoras diminui consideravelmente, não passa de 30 segundos.

Ironicamente, a partir da abertura política, a televisão passa a exercer um controle mais efetivo sobre a própria produção. Enquanto o governo abre-se para a democracia, a Rede Globo fecha-se na autocensura. Com a redemocratização, os repórteres teriam mais liberdade para trabalhar, mas a censura interna da emissora implantou a ditadura da informação. Passou-se a controlar tudo o que era veiculado. Ao contrário dos cineastas, que apresentavam o produto pronto, os repórteres não tinham liberdade autoral. Cumpriam-se pautas pré-estabelecidas e o produto final era revisado e modificado pela chefia.

Surgia uma nova estrutura de produção. A idéia deveria ser coletiva. A pauta, previamente discutida, passou a indicar o assunto, os entrevistados, horário e local de



gravação. Ou seja, a direção de Jornalismo começou a controlar as matérias antes mesmo de serem feitas. Dessa forma, a autoria não era mais individual. Discutia-se a pauta, o desenvolvimento do projeto, e o produto final sofria alterações do editor depois de pronto, quando necessário. A função do repórter era noticiar, dar informações prontas, impassíveis de indagações. Mas o amadorismo do repórter em relação à linguagem audiovisual desmentia algumas informações. Em *Jacaré do Pantanal*, 1983, ele diz que vai entrar em uma área perigosíssima onde os visitantes não eram bem recebidos pelos coureiros, que matavam os jacarés para vender o couro do animal. O repórter, que está com a equipe em uma canoa, chama a atenção para um ponto de luz na ilha, pede silêncio e diz que os coureiros são perigosos. Enquanto faz suspense, há um plano em que se vê a canoa se aproximando da ilha, ou seja, a câmera já estava no meio dos homens perigosos. Dessa forma, a imagem do cinegrafista que já estava no local põe fim ao suspense proposto pelo repórter, que insiste no perigo que os espera. Entretanto, o jornalismo firmou-se como linguagem televisual. O compromisso era com a informação e não necessariamente com a busca pela reflexão. Rompia-se a tradição de “questionamento, mobilização e consciência política”, características inerentes ao gênero documental, segundo Antônio Brasil⁶.

Conclusão

O gênero documental cinematográfico foi a gênese da narrativa televisual adotada pelo *Globo Repórter*. Entrecortada por comerciais, a tevê veicula uma produção seriada e industrializada da informação e do entretenimento. A sintaxe de sua linguagem é produzida por elementos audiovisuais articulados no tempo e espaço.

Como todos os a grade de programação de uma emissora televisual, o *Globo Repórter* atende aos interesses comerciais de uma rede. Sendo assim, o compromisso com a audiência é inquestionável. Seus espaços vendidos pertencem a um horário nobre.

Considerando-se a heterogeneidade do público que assiste tevê, desde os mais letrados aos analfabetos, a linguagem televisual deve ser de fácil e rápida assimilação.

Essa narrativa idiossincrática aliada à tecnologia que reduz os custos de produção e otimiza todo o processo, é um dispositivo catalisador para que o produto, no caso a informação, seja mais concisa e não exija um alto grau de reflexão.

⁶ Disponível em: <www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/qtv230120022.htm>. Acesso em 16 dez. 2004.

O cinema tem a exclusividade da atenção do espectador a seu favor. Por isso, pode abusar do tempo e da significação. Ao contrário da sétima arte, a televisão concorre com o dia-a-dia do espectador precisando ser atrativa o tempo todo para que sua atenção não seja desviada. Parte-se do princípio de que o telespectador não tem disponibilidade para relacionar fatos, estabelecer analogias e definir conclusões para cada assunto apresentado. Por isso, a reportagem deve ser objetiva.

Sem os cineastas, o *Globo Repórter* dos anos 80 tornou-se mais objetivo. Descobrir ou revelar algo já não era mais fundamental. O importante era transmitir a notícia. O repórter pode até descobrir algo, mas apenas comunica à sociedade. Não há a intenção de desvendar uma realidade para o telespectador. O repórter diz tudo o que sabe para o público. Pode-se até provocar a reflexão, o questionamento sobre o assunto apresentado, mas esse não é o princípio básico de uma reportagem televisual.

No entanto, a televisão ajudou a diminuir a resistência do público em relação ao documentário e deu credibilidade ao gênero. Os documentaristas que faziam filmes de 16 mm na televisão apresentaram, depois da abertura política, longas-metragens em 35 mm no cinema e tiveram seus trabalhos reconhecidos. Eduardo Coutinho, por exemplo, terminou *Cabra marcado para morrer*, competindo com filmes de ficção em 35 mm no Festival do Rio de Janeiro, e ganhou o prêmio de melhor filme. No ano seguinte, João Batista de Andrade ganhou o prêmio especial do júri com *Céu Aberto*, em 1985, 35 mm, documentando a morte de Tancredo Neves e a trajetória da abertura política no Brasil. Ele ainda foi vencedor do Prêmio OCIC Internacional de melhor filme. Trata-se de dois cineastas que saíram do *Globo Repórter* e entraram para a elite do cinema. Conclui-se, dessa forma, que o gênero documental ganha prestígio a partir da televisão.

Atualmente, os filmes documentais ganham espaço exclusivo na televisão por meio dos canais a cabo. Tevê e cinema passaram a servir de arquivo um para o outro estabelecendo numa relação simbiótica. As duas narrativas se dialogam. Um exemplo recente é *Ônibus 174*⁷, de 2002. O diretor José Padilha usa gravações das emissoras que transmitiram, ao vivo, o seqüestro de um ônibus na Zona Sul do Rio de Janeiro, em 12 de junho de 2000. A ocorrência policial mostrada pela tevê intercala-se com a história de vida do seqüestrador, filmada pelo diretor, questionando o que leva um homem e um país serem tão violentos.

⁷ *Ônibus 174* recebeu quatro indicações ao Grande Prêmio Cinema Brasil nas seguintes categorias: melhor documentário, melhor roteiro original, melhor montagem e melhor som. Ganhou o prêmio de Melhor Filme-Documentário, no Festival do Rio BR 2002, e o Prêmio Adoro Cinema 2002 de melhor documentário.



Apesar da crescente produção nacional, o mercado cinematográfico brasileiro ainda é dominado pelos filmes americanos. Mas a tecnologia estabelece novos paradigmas, facilitando registros imagéticos e sonoros, barateando ainda mais os custos de produção. Novamente, a informação torna-se mais veloz e mais acessível a qualquer pessoa que obtenha uma câmera digital.

A HDTV (tevé de alta definição) irá estabelecer novas relações de mercado. A disputa pela audiência será mais acirrada, uma vez que o grande diferencial da TV digital em relação à analógica é a interatividade, ou seja, a capacidade de interagirmos com a televisão por meio do controle remoto do próprio aparelho de TV. O usuário, ao assistir um comercial interativo, poderá comprar o produto mostrado, acessando informações complementares, cadastrando o seu endereço para entrega do produto e pagando – tudo isso vendo na tela da TV e comandando via o controle remoto.

O conteúdo da Rede Globo, por exemplo, já pode ser acessado a qualquer hora por meio da *Globo.com*, mas a resolução ainda é baixa. Segundo o diretor de engenharia da Rede Globo, Fernando Bittencourt⁸, a previsão é solucionar o problema até 2014.

A captação de som e imagem sem o uso de fitas (*tapeles*) já é uma realidade no Brasil. A exibição da Rede Globo, no Rio de Janeiro, já é digital. No entanto, especula-se se essas mudanças serão capazes de influenciar os gêneros narrativos televisuais já existentes ou propor a criação de novas formas para se contar histórias por meio de sons e imagens em movimento.

Entretanto, o *Globo Repórter* é o único programa televisivo, oriundo do gênero documental cinematográfico que está no ar até hoje. Apesar de ter surgido no período mais repressivo do regime militar, sobreviveu à ditadura e ainda desfruta da democracia. Nas duas primeiras décadas, o programa também passou por transformações técnicas, editoriais e estruturais. Dessa forma, ao longo de seus 34 anos de história, o *Globo Repórter* é um símbolo da transição entre o cinema e a televisão no Brasil.

⁸ Palestra na Rede Globo Minas, em 14 de dezembro de 2004.



Referências

1. ANDRADE, João Batista. *O povo fala: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira*. São Paulo: Senac, 2002.
2. _____. São Paulo, 18 out. 2004. 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Ana Cláudia Resende.
3. Antônio Brasil. Crônica de uma morte anunciada. *Observatório da Imprensa*, n. 156, 23 jan. 2002. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/qtv230120022.htm>>. Acesso em: 16 dez. 2004.
4. BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
5. BUCCI, Eugênio. *Brasil em tempo de TV*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.
6. COUTINHO, Eduardo. Rio de Janeiro, 9 out. 2004. 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Ana Cláudia Resende.
7. KIDDO, Creedance. *Rock e heavy metal*. São Luiz. Disponível em: <<http://whiplash.net/especiallist.mv?rec=213>>. Acesso em: 16 jul. 2005.
8. LIMA, Fernando Barbosa; PRIOLLI, Gabriel; MACHADO, Arlindo. *Televisão e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
9. MORAES, Malú (coord.). *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Embrafilme, 1986 (Coleção Textos de Cinema, 1).
10. NOVAES, Washington. *A quem pertence a informação?* Petrópolis: Vozes, 1996.
11. OLIVEIRA SOBRINHO, José Bonifácio de. *50 anos de TV no Brasil*. São Paulo: Globo, 2000.
12. PIGNATARI, Décio. *Signagem da televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
13. PRIOLLI, Gabriel. *A tela pequena no Brasil grande: anos 50: o patrocinador faz o show*. In: LIMA, Fernando Barbosa; PRIOLLI, Gabriel; MACHADO, Arlindo. *Televisão e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.



14. REDE GLOBO DE TELEVISÃO. *Globo Repórter*. Rio de Janeiro. Disponível em: <www.redeglobo.com.br/globoreporter>. Acesso em: 8 mar. 2004.

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

16. XAVIER, Ismail; BERNARDET, Jean-claude; PEREIRA, Miguel. *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

Videografia

1. JACARÉ do pantanal. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 10 nov. 1983. 1 fita de vídeo (24 min.), VHS, son., color.

2. O ENIGMA do espaço. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 16 mai. 1976. 1 fita de vídeo (36 min.), VHS, son., color.

3. SAL, azeite e veneno. Globo Repórter. Narração: Sérgio Chapelin. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 16 mai. 1978. 1 fita de vídeo (37 min.), VHS, son., color.