



O documentário televisivo no *Globo-Shell Especial*¹

Heidy VARGAS²

Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, SP

Resumo

Este artigo tem por objetivo reconstruir a trajetória do *Globo-Shell Especial*, criado em novembro de 1971, pela TV Globo, e identificar o modo de produção dos programas exibidos até 1973, quando deu lugar ao *Globo Repórter*. O projeto, ainda pouco estudado, reuniu cineastas brasileiros e jornalistas que tinha como meta produzir documentários com temática brasileira a serem exibidos na televisão. Durante quase dois anos, essa equipe produziu documentários televisivos com forte influência do Cinema Novo, estabelecendo um marco e tornando-se referência para o telejornalismo brasileiro.

Palavras-chave: documentário televisivo; documentário cinematográfico; Globo Shell Especial; jornalismo.

A gênese do *Globo-Shell Especial*

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, 1971, sem número).

¹ Trabalho apresentado no NP Audiovisual do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Jornalista e mestranda do programa de Pós-graduação em Multimeios, do Instituto de Artes, da Unicamp, departamento de Cinema; pesquisadora do CEPECIDOC (Centro de Pesquisa em Cinema Documentário da Unicamp), do ARUANDA (Laboratório de Pesquisas e Análises sobre Métodos de Produção Audiovisual de Não-Ficção – ECA/USP) e professora da UMESP em Telejornalismo. Este artigo faz parte da dissertação de mestrado intitulada **Globo-Shell Especial e Globo Repórter: imagens documentárias na televisão brasileira**. E-mail: heidyvargas@uol.com.br.



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 todos os domingos, a maioria norte-americanos. 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 à 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 & Prospero. 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 idéia 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 Sobrinho, o Boni.

Outro fator que pode ter contribuído para 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.

É importante destacar dois momentos que antecederam a estréia 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 com o 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 Gil Soares afirmou que levou três meses montando e seis para receber. Depois da exibição do programa, o cineasta 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 pela agência de publicidade paulista Magaldi, Maia & Prospero (de João Carlos Magaldi) 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 podemos apontar 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 exibidos 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*. A proposta da Shell inicialmente era produzir 16 documentários, mas, durante os quase dois anos de contrato a 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.

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 chamamos de primeira fase do programa. Na segunda fase, estão onze trabalhos 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 citado *O negro na cultura brasileira*.

A entrada da produtora paulista Blimp Film 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).

A exibição dos documentários inaugura a fase seguinte começou em setembro de 1972 com a exibição do documentário *São Paulo, terra do amor*, dirigido por Carlos Augusto Oliveira, o Guga. Essa produtora foi criada em 1968 e foi um das grandes produtoras de publicidade paulistas na década de 1970, na época do boom publicitário no Brasil. Entre seus clientes estavam a Nestlé, a Chevrolet e a Ford (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 Oliveira; *A mulher brasileira*, dirigido por Carlos Augusto Oliveira; *Crianças*, dirigido por Maurice Capovilla; *Futebol sociedade anônima*, dirigido por Marcos Matraga; *Velho Chico santo rio*, dirigido por Carlos Augusto Oliveira; *3ª Classe: atlântico-pacífico*, dirigido por Carlos Augusto Oliverira; *A gaiola de ouro*, dirigido por Silvio Back; *O caminho do homem*, dirigido por Carlos Augusto 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 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, acreditamos que esses programas foram feitos para atender o contrato anterior com a empresa petrolífera e não para o novo perfil de programas do *Globo Repórter*. Embora muitos trabalhos indiquem que o *Globo-Shell Especial* foi composto de apenas 20 documentários (MILITELO, 1997; WANDERLEY, 200; RESENDE, 2005; e SACRAMENTO, 2008), na verdade, salientamos que 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)

A Rede Globo levou ao ar pela última vez o *Globo Shell Especial* no dia 27 de março de 1974. No Boletim de Programação da empresa, revela que a série foi um “trabalho pioneiro na história do telejornalismo brasileiro” (BOLETIM, 27/03/1974, nº 63). 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 observamos 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 (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 os primeiros passos rumo a uma linguagem própria baseada nas lições do cinema. 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 (A AVENTURA, 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 tradicional referente às promoções de cunho oficial”. Aqui Andrade alerta 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 a 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 estas palavras, Andrade questiona o distanciamento da linguagem do programa com o telespectador e lembra que a televisão tem que ser entendida por todos e que para isso era preciso adotar uma narrativa dramática para que seja entendida e 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”.

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” (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.

A crítica publicada nos jornais da época visava refletir sobre a produção dos documentaristas vindos do Cinema Novo. O estilo de fazer documentário no Brasil 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 imposto pelos países desenvolvidos.

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 [...]

Modo de produção

As condições de criação da equipe do Rio de Janeiro eram atípicas se 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 a produtora paulista, a Blimp Film, diversificava a sua produção com a publicidade, entretenimento e jornalismo, era possível que ousasse 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, 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 da produção 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. A equipe desses dois núcleos era grande, 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 TV Globo, no MAM (Museu de Arte Moderna) ou na produtora Mariana Filmes, ambos no Rio de Janeiro. Mesmo depois de ter comprado as moviolas 16/35, o material era revelado fora da emissora. Como já dissemos anteriormente, as equipes tinham em média 15 dias para captar as imagens para um programa, 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 estúdios diferentes de produção. Luiz Lobo (2008) conta que chegaram a trabalhar com quatro equipes ao mesmo tempo, “até para que os cineastas não achassem que em televisão tudo era feito nas ‘coxas’”. Um desafio que envolvia um alto custo: cada produção custava em torno de Cr\$ 150 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 inflação³. O alto custo da série teria sido um dos grandes obstáculos 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 Cr\$ 150 mil para Cr\$ 80 mil por projeto e que seria exibido um documentário por mês. Em valores atualizados seria uma redução de R\$ 453.740,53 para R\$ 202.521,77.

O coordenador da série e diretor do Departamento de Reportagens Especiais no Rio de Janeiro, Moacir Masson 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 às 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.

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

³ Inflação, índice IGP-DI (Índice Geral de Preços – Disponibilidade Interna) - calculado pela Fundação Getúlio Vargas.



a 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 do 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 este 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 Farkas⁴. “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. Nós escolhemos 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.”

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”

⁴ Sobre a Caravana Farkas, ver D’Almeida (2003). A Caravana Farkas foi o conjunto de filmes produzidos pelo empresário e fotógrafo Thomaz Farkas. De setembro de 1964 a março de 1965, foram gravados quatro médias-metragens com o objetivo de retratar o homem brasileiro. São eles: *Viramundo*, direção de Geraldo Sarno; *Memória do Cangaço*, de Paulo Gil Soares; *Nossa Escola de Samba*, direção de Manoel Horário Gimenez e *Subterrâneos do Futebol*, dirigido por Maurice Capovilla. Em 1968, estes filmes foram reunidos em um longa-metragem intitulado *Brasil Verdade*. Entre 1967 e 1979, outros 19 filmes sobre a cultura popular foram gravados no Nordeste.



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 estava 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 o 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 incluía outro mercado consumidor e aumentava a arrecadação da empresa.

É possível apontar que exista uma linha direta das experiências de Farkas à 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 problematizavam questões estruturais do Brasil, exploravam 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; *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 sobre as obras de Guimarães Rosa, Manuel Bandeira e Oswald de Andrade; *Velho Chico, santo rio*, dirigido por Guga de Oliveira, revela a diversidade cultural e social brasileira no curso do rio São Francisco.



Considerações finais

O programa *Globo-Shell Especial* apontou caminhos para o documentário brasileiro. Na televisão ele ganhou um “tom nobre”, ou seja, antes de fazer parte da grade de programação de uma emissora, o documentário era visto apenas em escolas, centros acadêmicos ou reuniões clandestinas de partidos de esquerda e de membros dos movimentos populares. Com o programa, a narrativa documentária ganhou as telas da televisão e mobilizou o telespectador, as universidades, as escolas e as associações. 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.

Esse programa também serviu para a difusão das imagens nacionais e a origem está nos documentários nacionais cinematográficos do Cinema Novo. A proposta era mostrar as contradições do país em rede nacional. Ao ingressarem na televisão, os cineastas levaram as experiências de seus filmes anteriores, elegem temas que problematizam o Brasil, usaram entrevistas para explorar as diversas falas e formas de expressão nacional, saíram dos grandes centros e mostraram imagens e costumes do interior, observaram a degradação das grandes cidades e desmistificaram a visão de modernidade.

Mas foi na televisão que os cineastas foram obrigados a reinterpretar a cultura popular com os olhos distanciados do modelo definido pelos movimentos populares anteriores. Suas experiências cinematográficas foram testadas em novelas e documentários e os embates técnicos e temáticos que o veículo de massa provocou nas obras desses cineastas influenciaram a produção televisiva nos anos de 1970 a 1980.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Valério. A aventura do futuro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 18/11/1971. p.2.
- BALBI, Valéria. **24 fotogramas**: telejornalismo independente. Origem do Globo Repórter. 2006. Monografia (Trabalho de Conclusão do Curso de Jornalismo) – Uni FIAMFAAM, São Paulo, 2006.
- BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. **Mercado brasileiro de televisão**. 2ª edição, São Paulo/Aracaju: Educ-editora UFS, 2004.
- CLARK, Walter; PRIOLLI, Gabriel. **O campeão de audiência**. São Paulo: Best Seller, 1991.



D’Almeida, Alfredo Dias. **Caravana Farkas (1968/1970): a cultura popular (re)interpretada pelo filme documentário**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Metodista de São Paulo, 2003.

MILITELO, Paulo. **A transformação do formato documentário para o formato teledocumentário na televisão brasileira: O caso Globo Repórter**. Dissertação (Mestrado em Comunicações), USP, 1997.

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.

RESENDE, Ana Cláudia de Freitas. **Globo Repórter: um encontro entre cineastas e a televisão**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

SACRAMENTO, Igor. **Depois da revolução, a televisão**. Cineastas de esquerda no jornalismo televisivo nos anos 1970. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

WANDERLEY, Sônia Maria de Almeida Ignatiuk. **Cultura, política e televisão: entre a massa e o popular (1964-1979)**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, 2005.

Boletim de programação

BOLETIM de programação da Rede Globo. n.1 a n.63. Rio de Janeiro: **Rede Globo de Televisão**, 1971 a 1973.

Textos publicados em periódicos

A TV perde programa ao vivo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 10 set.1971, p. 1.

CINEMA NOVO. **Veja**, São Paulo, 19 jul.1972, p. 72.

FIM DE SEMANA na TV Globo. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 09 out.1971, p. 13.

PERTO DO cinema. **Veja**, São Paulo, 17 nov.1971, p. 100.

Entrevistas

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.