

Bruno Chiarioni
Igor Sacramento

o repórter na tv

uma história
dos programas
de grande
reportagem
no Brasil





Bruno Chiarioni
Igor Sacramento

o repórter na tv

uma história
dos programas
de grande
reportagem
no Brasil

São Paulo • 2022 •

 pimenta
cultural

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2022 os autores.

Copyright da edição © 2022 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0). Os termos desta licença estão disponíveis em: <<https://creativecommons.org/licenses/>>. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural. O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt
Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosângela Colares Lavand
Universidade Federal do Pará, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadette Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos
Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa do Amaral Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabrcia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlert Polnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geymeesson Brito da Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handherson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales
Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Ivan Farias Barreto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles
Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura
Universidade São Francisco, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik
Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos
Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi
Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Brasil

Maria Edith Maroca de Avelar
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Biegging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil

Valdir Lamim Guedes Junior
Universidade de São Paulo, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho
Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Elisiane Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabete de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes
Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo
Universidade Paulista, Brasil

Samara Castro da Silva
Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento
Instituto de Ciências das Artes, Brasil

Viviane Gil da Silva Oliveira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Rostindo Paranhos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

PARECER E REVISÃO POR PARES

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

Direção editorial	Patricia Biegging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Biegging
Coordenadora editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Marketing digital	Lucas Andrius de Oliveira
Diretor de criação/Projeto gráfico	Raul Inácio Busarello
Editoração eletrônica	Naiara Von Groll
Imagens da capa	Freepik.com: amparogv; andriikoval; aspsvz; coffeekai; daniel-007; freepik; freestockcenter; michelangeloop; tonefotografia; user2846165 Pexels.com: ahmed akacha; ayşe; caleb oquendo; davi peinado; fox; imad clicks; justin luck; musa zanoun; pavel-wolsky;
Tipografias	Acumin Pro Afterglow
Revisão	Tascieli Feltrin
Autores	Bruno Chiarioni Igor Sacramento

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C532r

Chiarioni, Bruno

O repórter na TV: uma história dos programas de grande reportagem no Brasil / Bruno Chiarioni, Igor Sacramento. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2022.

Livro em PDF

ISBN 978-65-5939-533-0

DOI 10.31560/pimentacultural/2022.95330

1. Reportagens e repórteres. 2. Jornalismo. 3. Televisão brasileira.
4. História. I. Chiarioni, Bruno. II. Sacramento, Igor. III. Título.

CDD: 070.43

Índice para catálogo sistemático:

I. Reportagens e repórteres

Janaina Ramos – Bibliotecária – CRB-8/9166

ISBN da versão impressa (capa dura): 978-65-5939-532-3

PIMENTA CULTURAL

São Paulo · SP

Telefone: +55 (11) 96766 2200

livro@pimentacultural.com

www.pimentacultural.com



2 0 2 2

SUMÁRIO

Apresentação
**Reportagem
em pauta
e repórteres
em tela**

10

Introdução

13

O repórter, telejornalista de si • 17

Questões metodológicas • 31

Dos programas selecionados • 56

Programas de grande
reportagem da TV brasileira • 58

Capítulo 1

**O repórter de TV
e a aventura
na reportagem**

62

Uma discussão histórica • 64

Glória Maria, um ícone
das passagens participativas • 66

O repórter televisivo:
histórico e influências • 69

Primeiras impressões sobre
o repórter televisivo • 75

Capítulo 3

**“Vem Comigo”:
o jeito repórter
de Goulart
de Andrade**

210

O repórter das ruas que deu
voz aos esquecidos da madrugada • 212

Goulart ganha um programa
para chamar de “seu” • 220

De repórter da madrugada
para um artista do jornalismo • 233

Capítulo 2

**Os pioneiros
nos programas
de grande reportagem**

88

O Brasil desconhecido
de *Amaral Netto*, o repórter • 89

A trajetória de Amaral Netto na Rede Globo • 93

Por dentro do programa • 98

*O repórter Amaral Netto
à luz do narrador de Walter Benjamin* • 109

A televisão descobre o cinema documentário • 114

*Documentário X grande reportagem:
fronteiras híbridas* • 118

Cinema e televisão, diálogos possíveis:
o programa *Globo-Shell Especial* • 124

O modo de narrar do Globo-Shell Especial • 131

Globo Repórter: um marco
no telejornalismo de grande reportagem • 144

*Globo Repórter: a escola
de telejornalismo da Rede Globo* • 149

O documentário a partir de uma fotografia • 152

*Eduardo Coutinho: um mestre
na arte de ouvir o outro na televisão* • 159

*Ouricuri, a pobreza
do Nordeste no horário nobre da Globo* • 161

*Theodorico, quando a personagem
assume o protagonismo na televisão* • 168

*O “cinema de intervenção”
de João Batista de Andrade* • 174

“Caso Norte”: a engenhosa
mistura entre documentário e encenação • 181

“Wilsinho Galileia”:
a vida de um delinquente infrator • 187

Saem os diretores, entram os repórteres • 196

Reflexões sobre o lugar
do repórter na grande reportagem • 205

Capítulo 4

Documento especial: “o preto, o pobre e o favelado” na televisão verdade

246

O processo de criação de *Documento Especial* • 253

O modo de endereçamento em *Documento Especial* • 257

Documento Especial ganha a concorrência da Rede Globo • 266

Início de uma nova era para o telejornalismo de grande formato • 285

Capítulo 7

Os Caminhos e Parcerias de uma repórter andarilho

382

Texto e imagem: o apurado olhar de uma repórter às margens • 388

Capítulo 5

O repórter e a grande reportagem no agitado anos 1990

292

Ernesto Varela e a grande reportagem: o experimental na TV • 294

O repórter como *performer* da grande reportagem televisiva • 304

O “mundo cão” com pitadas de telejornalismo • 308

O repórter como personagem principal de suas reportagens • 342

Capítulo 8

Profissão Repórter: os bastidores da notícia e os desafios da reportagem

404

A composição do projeto • 417

Capítulo 6

O dramático e o performático em *Linha Direta*

356

As matrizes históricas de *Linha Direta*: a entrevista com o Maníaco do Parque • 361

Os discursos encharcados de sentidos em *Linha Direta* • 369

A evolução de *Linha Direta* e a concorrência • 373

Capítulo 9

O jornalismo televisivo na virada do século XXI: velhos conceitos, novas possibilidades

438

Novos contornos para o jornalismo de televisão • 442

Record TV: o jornalismo em busca de audiência • 458

Capítulo 10

**Conexão
Repórter
e o jornalismo
de performance
de Roberto
Cabrini**

468

A estética e a proposta
narrativa em *Conexão Repórter* • 471

Detalhes dos segredos
da sacristia • 474

Capítulo 11

**A linguagem
do *reality*
ganha a grande
reportagem
de TV**

488

O jornalista que invade
universos alheios • 501

Capítulo 12

**Um repórter
de presença:
a escritura
Gaberiana**

510

Tempos distantes,
tempos presentes • 511

Gabeira: um repórter
de narrativa substantiva • 515

Capítulo 13

**As reportagens
com tons
documentais
ganham
a televisão**

528

A estratégia documental como
caminho para o *streaming* • 533

O telejornalismo
em tempos de pandemia • 539

**Considerações
finais:
uma reflexão
para os próximos
tempos**

546

**Referências
bibliográficas**

564

Periódicos • 585

Fontes audiovisuais • 587

Lista de ilustrações • 589

Sobre os autores • 594

apresentação

REPORTAGEM EM PAUTA E REPÓRTERES EM TELA

Outubro de 2021, por quase dois anos a sociabilidade no Brasil tem sido exercitada entre telas, em um país que há muito se reconhece por meio da televisão. Ainda hoje essa é a tela por meio da qual a maior parte da população brasileira se informa sobre o que acontece no país e no mundo. Em um país de dimensões, e desigualdades continentais, a centralidade da TV e do telejornalismo como mídia, mantêm-se a despeito do surgimento de novos circuitos comunicacionais, de natureza digital que, embora se apresentem na superfície como mais descentralizados e inclusivos, indefinem fronteiras quanto à autoria, processamento e destino final de mensagens em vídeo, confiabilidade. Nessa perspectiva o telejornalismo, como lugar de referência e de conhecimento cotidiano, tem sido entendido em uma dimensão ampliada como jornalismo para telas (EMERIM; FINGER; CAVENAGHI, 2015).

Se as telas têm sido dispositivo para produção e acesso à informação jornalística, ou que se apresenta como notícia por meio da mimetização de procedimentos e marcas narrativas, é porque nesses suportes temos acesso às reportagens que narram o país e o mundo a partir da atuação de repórteres. Por isso, é por meio da presença do Repórter na TV que Bruno Chiarioni e Igor Sacramento tecem em seu livro uma história dos programas de grande reportagem no Brasil. Organizada em treze capítulos a obra envolve um trabalho minucioso de pesquisa que associa reflexão teórica densa à investigação documental em acervos impressos, digitais e em vídeo, além de entrevistas com repórteres que integram nosso imaginário televisivo. Afinal, como argumentam os autores, o repórter por “estar perto do acontecimento para poder falar sobre ele estabelece o que chamamos de eixo de mediação” (p. 7).

Nas páginas do livro a atuação dos repórteres na televisão vai sendo investigada a partir de emissoras e programas nos quais sua produção se materializou, e por meio dela tornou possível um dado conhecimento sobre temas, locais, personagens...a verdade nas/ das telas. Assim, ainda que o texto reconheça que há em curso uma crise

de identidade sobre o lugar do repórter na reportagem, e nos programas de grandes reportagens que são a espinha dorsal do livro, a presença do jornalista em frente às câmeras, na cena de acontecimentos, atua segundo os autores como índice de realidade.

Como mostram informações, memórias e reflexões reunidas nessa obra, se o repórter na tela da TV desempenha o papel de anfitrião nas gravações audiovisuais, atuando de forma performativa, algumas vezes em busca de um efeito empático junto à audiência, a voz do jornalista está sob controle de uma economia institucional de regulação. Face menos visível, e discutida das produções midiáticas, tal instância tem impactos importantes em toda a cadeia comunicativa, envolvendo as dimensões de seleção, realização, exibição, além, é claro do próprio modelo de financiamento e oferta audiovisuais, seja em TV aberta, fechada ou em streaming.

Nesse sentido, é importante o reconhecimento de que não apenas o acesso à história é feito por vestígios, efeitos-signo como defendem os autores, mas também a própria presença do repórter na TV constitui um vestígio das grandes reportagens, e da história dos programas em que esses profissionais atuaram. É por meio da atuação de repórteres como Amaral Netto, Gloria Maria, Goulart de Andrade, Lucas Mendes, Edney Silvestre, Francisco José, Ernesto Varela, Neide Duarte, Caco Barcellos, Roberto Cabrini, Renato Machado, Fernando Gabeira, entre outros, que os autores buscam compreender de que maneira no decorrer do tempo são (e)ditadas as estratégias discursivas dos programas de grande reportagem, percebendo eventuais tendências e marcas de aperfeiçoamento e/ou de transformação, à medida que a sociedade brasileira e sua relação com a mídia também se desenvolvia.

Como propõe Marialva Barbosa (2012), uma das referências teóricas importantes no livro, “o passado só se deixa ver sob a forma de processos comunicacionais duradouros”. Presentes em arquivos videográficos, na crítica jornalística impressa, nos discursos tecidos em entrevistas, mas sobretudo em nossa memória audiovisual e afetiva, as reportagens televisivas dão a ver um mundo, e se constituem em experiência também de pertencimento. Por meio das telas, e nelas da atuação de repórteres, somos parte de textos e contextos narrados e que por meio de uma pesquisa minuciosa os autores buscam interpretar.

No telejornalismo brasileiro, informações e conhecimentos são tecidos por meio de uma dramaturgia característica, em que repórteres assumem com frequência um tom testemunhal, como recomenda o manual da emissora há muito líder de audiência, ou outras escalações apontadas como típicas como Campbell, entre elas turista e detetive. Nas telas eles servem de inspiração para uma “repórter-mirim de

mentirinha”, como resgata o texto, rememorando episódio em que a repórter Glória Maria interage com uma fã, mas também agem em alguns casos de forma politicamente interessada, e pouco transparente, como registram Chiarioni e Sacramento.

Por meio da atuação de repórteres é possível acompanhar nas páginas do livro a própria constituição da grande reportagem televisiva no Brasil, aquela capaz de apresentar temáticas complexas, situações e ambientes curiosos, investigar aspectos pouco conhecidos da realidade e representá-los de forma acessível em um país marcado pela oralidade, ainda que na mediação da tela televisiva. A obra ainda resgata a trajetória de personagens importantes para o desenvolvimento desse gênero audiovisual, sua tecnicidade e ritualidade, e desvela tensionamentos do circuito cultural televisivo, atravessado pela economia, pela tecnologia, pela linguagem, entre outros aspectos.

Por meio da atuação de repórteres, do resgate de uma história dos programas de grande reportagem é possível testemunhar momentos de censura e/ou dependência militar, de investigação, de banalização do grotesco, de sensibilidade. Nas telas os autores salientam a presença dos repórteres e equipes como testemunhas dos acontecimentos, suscitando uma relação de copresença. A noção de testemunho, aliás, é assumida como base conceitual da investigação na obra, enquanto a fidelidade das testemunhas garantiria a integridade jornalística, e televisiva. Ao acompanhar pelas páginas as atuações de repórteres que como testemunhas autorizadas tecem uma história possível dos programas de grande reportagem, e com eles de nossa memória, somos pela leitura da obra também convertidos em testemunhas. Por meio da importante obra de Bruno Chiarioni e Igor Sacramento, testemunhamos a busca de repórteres, seus erros e acertos, por meio do jornalismo audiovisual, para telas, levar esclarecimento aos cidadãos, e assim reduzir desigualdades. E essa história ainda está em curso, tensionada na contemporaneidade por novas ameaças a que temos acesso no Brasil também por meio das reportagens televisivas e da atuação de repórteres.

Iluska Coutinho¹

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Marialva. O presente e o passado como processo comunicacional. **Matrizes**, v.5, n.1, pp.145-155, 2012.

EMERIM, Cárilda; FINGER, Cristiane; CAVENAGHI, Beatriz. Metodologias de pesquisa em telejornalismo. In: **Anais do 13º SBP/lor**. Disponível em <http://soac.unb.br/index.php/ENP/lor/XIIIENP/lor/paper/view/4593/1100>; acessado em 02 de novembro de 2021.

1

Iluska Coutinho é Professora Titular da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora.



Introdução

Figuras 1 a 6 - Trechos da chamada da temporada 2019 do Globo Repórter.

Fonte: Reprodução Rede Globo



Março de 2019. Em um intervalo da novela das nove da Rede Globo, *O Sétimo Guardião*, somos surpreendidos com a chamada da nova temporada do programa *Globo Repórter*. A produção audiovisual é composta por forte música incidental, narração suave, que se alterna entre os emissores, e um substancial aumento de contraste nas imagens. Os registros (*figuras 1 a 6*) trazem uma série de cenas em câmera lenta, que revela os preparativos de alguns dos mais conhecidos repórteres da televisão brasileira na sala de embarque de um aeroporto do país. Em uma característica inerente à profissão, os jornalistas caminham apressados.

A gravação mostra os detalhes do procedimento de *check-in*: os profissionais com *tickets* e malas em mãos e mochilas nas costas, como podemos constatar nos registros abaixo. Roupas despojadas compõem o visual de cada um, em um estilo bem diferente do terno e gravata ou *tailleur*, característicos dos repórteres nos telejornais diários mais tradicionais. Todos se dirigem para um mesmo local: o portão de embarque. A princípio, os destinos não são evidenciados, mas sabe-se: estão em busca por histórias a contar.

Na gravação, o então apresentador Sérgio Chapelin e os repórteres – Gloria Maria, Bette Lucchese, Edney Silvestre, Francisco José, Isabela Assumpção, Marcio Gomes e Renato Machado – convidam os telespectadores a, junto a eles, embarcarem nas viagens apresentadas pelo programa. Os temas são variados: desde pontos turísticos a assuntos que refletem informações sobre a sociedade, tecnologia, saúde, cidadania e cultura. Acompanhe a enunciação de cada um deles, feita diretamente à câmera:

Gloria Maria:

Vou embarcar em uma aventura para conhecer um dos lagos mais antigos e belos do mundo, na Macedônia.

Renato Machado com Marcio Gomes:

Vamos em busca de respostas para duas angústias que podem complicar a nossa vida. A timidez e o ciúme.

Edney Silvestre:

Estou em busca de um novo olhar para a influência dos carboidratos na nossa saúde.

Isabella Assumpção:

Minha trilha vai desvendar os segredos da França clássica.

Francisco José:

Minha expedição vai explorar as savanas africanas.

Bette Lucchese:

Minha jornada vai atravessar os desertos bíblicos na Jordânia.

Glória Maria com Sergio Chapelin:

A viagem para redescobrir nosso mundo.

No dia 8, na nova temporada do *Globo Repórter*. (Reprodução - Rede Globo)

Ao final da chamada, com a assinatura do logotipo característico, os dizeres enfatizam a proposta do *Globo Repórter*: “um programa, várias descobertas”. A peça audiovisual, de linguagem enfática, muito semelhante às criações publicitárias, e filmada em uma estética fotográfica incomum aos padrões das reportagens jornalísticas, demonstrou um cuidado do departamento de comunicação da emissora com a divulgação da temporada 2019 da atração. Evidentemente, a mensagem não poderia ser outra: a de que você, caro leitor, em casa, do sofá de sua sala ou do quarto, ou até mesmo da tela de seu celular, poderia acompanhar, enquanto telespectador, um universo de narrativas sobre povos, costumes, civilizações, temas do contemporâneo e de desafios envolvendo o nosso cotidiano.

Na chamada do *Globo Repórter*, o discurso não deixa dúvidas: o que nos será apresentado passará pelo filtro de repórteres de gerações

distintas e, pelo excesso de pronome possessivo da enunciação, vão prevalecer seus olhares, emoções, sensações e perspectivas. Sempre o repórter em cena, em uma espécie de contrato de autenticidade e veracidade do chamado “eu vi como os meus próprios olhos, porque eu estava lá”.

Eis o repórter, um anfitrião nas gravações audiovisuais, com desenvoltura, traquejo e intimidade diante das câmeras. Sendo, acima de tudo, um telejornalista de si.

Vamos entender mais sobre isso.

O REPÓRTER, TELEJORNALISTA DE SI

Pelo menos desde a década de 1980, é praticamente impossível pensarmos na grande reportagem televisiva sem a figura do repórter em cena. Em um rápido retrospecto pela história do telejornalismo, que iremos aprofundar ao longo de toda essa obra, vemos claramente a importância dessa presença nas narrativas retratadas. São muitos os fatores, mas, de antemão, nessa introdução, podemos salientar que tal figura contribui para o que chamamos de contrato social com a audiência. Estar perto do acontecimento para poder falar sobre ele estabelece o que chamamos de eixo de mediação. Para Machado, o repórter está posicionado entre a voz institucional e a voz individual, desempenhando uma espécie de interface entre a televisão e o evento (MACHADO, 2000). Digamos que, enquanto

experiência e aprendizado, trata-se de uma posição riquíssima. Porém, é fato consumado que há uma crise de identidade em curso sobre o lugar do repórter nas reportagens e, principalmente, nos programas de grande reportagem, nosso foco de estudo aqui. Recorremos ao argumento principal de que a popularização dos meios de comunicação e o *infotainment* estigmatizaram o telejornalismo de grande reportagem, tornando-o um produto de entretenimento à lógica do mercado e dos interesses de programação das emissoras de televisão (GOMES, 2011).

Há fundamentos para tal prerrogativa. O cenário atual é delicado, uma vez que a televisão aberta, no Brasil, atravessa uma encruzilhada para se manter na relevância da informação, oferecendo conteúdo e obtendo faturamento, frente à avalanche digital dos inúmeros *players* que investem maciçamente em apostas das mais diversas, sobretudo no *streaming*. Nós, profissionais do mercado de televisão e pesquisadores das mídias audiovisuais, não encontramos uma saída definitiva quando a intenção é fisgar esse telespectador que, ano após ano, tem se tornado acima de tudo, internauta ou *streamer*, ao se aventurar em técnicas narrativas diversas como *podcasts*, *newsgames*, *long form journalism* dos portais de notícias, que possibilitam uma mescla entre fotografia, texto, vídeo, arte e realidade virtual, ou até mesmo a imersão em captações em 360 graus, que prometem desnudar de vez, qualquer limite entre o filmado e suas condições de produção. O momento pede reflexões profundas sobre o papel do jornalismo como lugar de produção de conhecimento e prática social importante na obtenção coletiva de informações. Nesse contexto, destacamos especificamente o telejornalismo de grande formato.

**A grande reportagem e sua rubrica.
Muitos a classificam como autoral. Outros a definem
como reportagem participativa ou imersiva.
As variações são diversas, bem como as inquietações
que movem o fazer telejornalístico e, principalmente,
o lugar do repórter nessas produções.**

No meio acadêmico, além dos autores desta obra – Bruno Chiarioni (2012; 2014; 2019) e Igor Sacramento (2011; 2019; 2020) – estudiosos de diferentes matrizes

e perspectivas teóricas como Arlindo Machado (2010), Iluska Coutinho (2012), Antonio Fausto Neto (2012), Itânia Gomes (2011), Juliana Freire Gutmann (2014), Ana Paula Goulart Ribeiro (2019; 2020) e Valéria Maria Sampaio Vilas Bôas Araújo (2018), para citar apenas alguns, apontam uma mudança de *status* do repórter nas reportagens para um caminho semelhante: a de que temos as histórias contadas aos telespectadores a partir de um ponto de vista específico: “o do repórter que experiencia para contar, que é, antes de testemunha, personagem da própria narrativa jornalística” (VILAS BÔAS, 2018, p. 16). Noutra abordagem, já entendemos que “essa nova performance do jornalista mudou o *status* do testemunhal de sua atividade, que passou a se afirmar [...] mais pelo que ele viveu, experimentou” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2019, p. 61-62). É o repórter que passou a atuar através de uma *persona* que mistura um eu/sujeito com história, emoções e gestos pessoais particulares a um eu/repórter construído a partir de convenções corporais e discursivas sobre o jornalismo. Ou seja, “se antes a regra era apresentar-se enquanto ventríloquo do fato, hoje o corpo do repórter também é explorado como lugar de performatização do acontecimento narrado” (GUTMANN, 2014, p. 167). A subjetivação do relato dos repórteres fixou-se em “ancorar em uma perspectiva de partilha do pessoal, do relato de si como lugar de reconhecimento da vivência comum na cultura ocidental hodierna” (VILAS BÔAS, 2018, p. 17).

A noção de performatividade tem duas conotações interligadas. Primeiro, a de (re)encenar; recontar eventos e, ao fazê-la, colocar significado nos eventos.

Diariamente, o jornalismo precisa convencer seu público de que o que é escrito ou transmitido realmente aconteceu na “vida real”.

No entanto, o jornalismo produz e propõe sentidos sobre a realidade que narra.

Para superar esse paradoxo e tornar as histórias convincentes, o jornalismo como forma cultural desenvolveu uma estratégia dupla.

Por um lado, tenta esconder suas deficiências ou inadequações, apresentando os fatos narrados como naturais, geralmente implicitamente, mas às vezes também explicitamente.

O jornalismo também usa formas específicas que visam provar que uma reportagem é verdadeira. Por exemplo, uma entrevista estruturada em torno de perguntas e respostas sugere uma representação mimética de uma conversa, uma cronologia e temporalidade reais. Os jornalistas usam essas estruturas narrativas como princípios organizadores, socialmente compartilhados e persistentes ao longo do tempo, que trabalham simbolicamente para estruturar significativamente o mundo social. Eles organizam e simplificam eventos e questões complexas para torná-los de conhecimento público. Por serem performativas, essas estruturas de representação apelam aos códigos culturais e ao conhecimento existente do público. Por outro lado, para garantir o efeito de autenticidade e veracidade, as narrativas jornalísticas contam com um conjunto de práticas profissionais, rotinas e convenções textuais que foram desenvolvidas durante o século XX para garantir que, esse processo de construção ou representação, seja tão preciso ou mimético possível.

Estudiosos de linguística como John Langshaw Austin (1975) desenvolveram a teoria dos atos de fala, que argumentava que enunciados performativos são formas de agir através da linguagem. Por exemplo, o enunciado “agora eu vos declaro marido e mulher” não é apenas uma descrição do que está acontecendo, mas um ato ritual através do qual o casamento é realmente estabelecido ou declarado verdadeiro. Austin sugeriu que os atos performativos de fala deveriam ser avaliados com base em seu sucesso e não de acordo com sua relação com uma realidade fixa. Esses atos de fala alcançaram o que pretendiam? Eles são convincentes? E quando aplicamos ao jornalismo de grande formato?

Bourdieu (1991, p. 9) elogiou a teoria dos atos de fala por “chamar a atenção para as condições sociais da comunicação”. No entanto, muito mais do que Austin (1975), ele enfatizou a importância de analisar textos em seus contextos sociais, e não em termos puramente linguísticos. Afinal, as declarações performativas são consideradas verdadeiras apenas quando a pessoa que as pronuncia está autorizada a fazê-lo e sua autoridade é reconhecida por outros:

Competência legítima é a capacidade reconhecida estatutariamente por uma pessoa autorizada - uma autoridade - para usar, em ocasiões formais, a linguagem legítima (formal), a linguagem autorizada, o discurso que é credenciado, digno de ser acreditado ou, em uma palavra, performativo, afirmando (com a maior chance de sucesso) ser eficaz (BOURDIEU, 1991, p. 69-70).

Seu contexto institucional e convenções sociais determinam se um ato de fala funciona. Ainda segundo Bourdieu (1991), a comunicação não é apenas uma troca de informações ou opiniões, mas principalmente o exercício do poder simbólico.

Bourdieu mudou o foco de Austin: de algumas situações de fala bastante especializadas para um reconhecimento da natureza performativa da linguagem em geral. Enfatizou as intenções do produtor e os efeitos sobre o público e se concentrou no contexto social. Inspirados nessa perspectiva,

argumentamos que o jornalismo, em sua totalidade, como um conjunto de discursos específicos entre outros discursos comunicativos, tem um caráter performativo. Para legitimar sua autoridade na representação da realidade social, o jornalismo desenvolveu formas específicas. No entanto, defendemos que, embora as suposições básicas desse discurso, como veracidade e autenticidade, sejam geralmente aceitas, suas características estilísticas diferem dependendo do contexto histórico da prática jornalística.

Na televisão, especialmente nos programas de grande reportagem, observamos que a performance do repórter diante das câmeras vem assumindo diferentes papéis e configurações.

A performance do repórter diante das câmeras afirma um “estou aqui”, na cena dos acontecimentos, possibilitando uma promessa de narrativa mais autêntica, porque a experiência também seria. Diante das câmeras, o repórter, com corpo, rosto e voz, busca associar a sua presença, simultaneamente, à veracidade do acontecimento e à experiência pessoal de estar no local.

Ou ainda, dito de outro modo, os repórteres parecem se colocar como enunciadores, no sentido delineado por Oswald Ducrot (1985). Para ele, enunciadores são aquelas pessoas que supostamente se expressam através da enunciação sem, no entanto, palavras precisas serem atribuídas a elas.

Não raro, é buscado um efeito empático sobre o público, para dar uma dimensão mais emocional da experiência de determinado acontecimento. A presença nos acontecimentos contribui para o senso de autenticidade, mas também de autoridade, tanto profissional quanto institucional.

O repórter, na cena dos acontecimentos, também é a capacidade de uma emissora de simular ubiquidade ou, pelo menos, atuação e presença nos acontecimentos considerados mais importantes num determinado momento. Em muitos momentos, as transmissões ao vivo são significativas tanto em termos de

interrupção da ordem dos acontecimentos quanto em termos dos eventos que transmitem. A performatividade das transmissões ao vivo, que enfatiza o ato da enunciação em oposição às informações contidas nas imagens fornecidas, parece estar cada vez mais espalhada nas reportagens jornalísticas na televisão.

No contexto contemporâneo, a experiência, sobretudo em sua dimensão testemunhal, assumiu tal valor de autenticidade que garante maior “efeito de vida real”, pela fala de si, em primeira pessoa, num relato próprio sobre o que viveu (ARFUCH, 2010, p. 67). Sendo assim, um relato mais testemunhal, na cena dos acontecimentos, experimentando no seu próprio corpo, é legitimado pela autoridade experiencial: ter vivido o que relata e por isso sabe mais porque viveu o que conta.

O ponto central da performance nas reportagens televisivas é a presença corporal do jornalista, que atua como testemunha ao transformar a experiência em discurso: ou o visto no dito e no mostrado (PETERS, 2009). O discurso noticioso, nesse sentido, consiste em narrativas de ação dramática, performática, através das quais o jornalista convida “o leitor a juntar-se a um mundo de forças concorrentes como observador da peça” (CAREY, 1999, p. 21). Em vez de contar histórias flutuantes, no entanto, a voz do jornalista é estritamente controlada por uma economia institucional de regulação que sujeita a narrativa ao teste da verdade: a ação dramática sobre o sofrimento alheio, por exemplo, deve incorporar um elemento testemunhal para evocar uma reação emotiva, mas também devem ser apresentadas como informações objetivas que permitem aos espectadores julgar o sofrimento distante como digno de nossa resposta (BOLTANSKI, 1993).

Os aspectos de apresentação do jornalismo podem ser entendidos não como um realismo puro e factual, mas como uma forma de enquadramento que articula o conhecimento sobre mundo de modo audiovisual.

O telejornalismo tem
cada vez mais se associado
a tecnologias da presença,
o que demonstra
a necessidade imperativa
de explicitar o vivido.
Segundo Arfuch
(2010, p.75),
a proeminência do vivencial
se articula com
a obsessão de certificação
conferida pelo testemunho, pelo
“ao vivo”, pela sensação

de tempo real, pela
“imagem transcorrendo
sob (e para) a câmera,
o efeito “vida real”,
o “verdadeiramente”
ocorrido, experimentado,
padecido, suscetível
de ser atestado
por protagonistas,
informantes, câmeras
ou microfones, gravações,
entrevistas, paparazzi,
desnudamentos, confissões”.

Sendo assim, a reportagem ao vivo a partir da cena de uma história é um valor cada vez mais dominante nas operações de notícias de televisão. A proliferação de caminhões de micro-ondas e satélites torna possível que até mesmo as pequenas operações policiais sejam transmitidas ao vivo. As estações promovem suas capacidades ao vivo, os gerentes das estações esperam ver o uso frequente do equipamento para justificar seu custo e notícias incentivam reportagens ao vivo, dizendo que distinguir uma estação em seu mercado se for bem-sucedida. Há uma série de dimensões envolvidas nas notícias ao vivo. Como explica John Huxford (2007), esse jornalismo exige proximidade geográfica ou espacial: que o repórter esteja na cena do evento. No entanto, as reportagens ao vivo também envolvem uma dimensão temporal: que o repórter deva estar no local no momento que o evento noticioso está ocorrendo (o que pode ser chamado de proximidade de eventos temporais). Além disso, há um outro critério temporal a ser cumprido, pois a reportagem deve coincidir com a transmissão ao vivo do programa de notícias (proximidade da transmissão). Logicamente, a ênfase nos relatórios ao vivo deve ser o local e o evento de notícias. No entanto, quando as notícias são exibidas ao vivo, o foco é invariavelmente o repórter que cobre o evento, com a câmera posicionada de forma que o jornalista possa dominar a imagem.

A grande reportagem, embora não seja ao vivo e sim um trabalho que requereria maior profundidade e tempo de produção, mantém a importância da presença do repórter em frente às câmeras, na cena de acontecimentos, como índice de realidade. De acordo com Frosh e Pinchevski (2014), o testemunho da mídia refere-se simultaneamente ao aparecimento de testemunhas em reportagens da mídia, a possibilidade de a própria mídia prestar testemunho e o posicionamento do público da mídia como testemunha de eventos representados. Nessa perspectiva, testemunhar evoca uma prática explicitamente moral, que está normativamente ligada ao sofrimento ou atrocidade e é central para a legitimação do jornalismo. Dar testemunho fornece uma justificativa para a presença jornalística e moraliza a incapacidade de agir diretamente para aliviar o sofrimento ao qual se aproxima (PETERS, 2001).

Em geral, as reportagens se diferem das grandes reportagens na televisão por características como a duração, a temporalidade, a profundidade, a atualidade, a atenção sobre uma situação, um acontecimento ou um assunto. Fizemos questão de diferenciar aqui duração e temporalidade por alguns motivos. A reportagem, nos telejornais, é, em geral, mais curta do que as grandes reportagens. No caso de programas de grandes reportagens, é muito frequente haver uma única preenchendo toda a duração do programa. Ainda assim, compartilham uma dupla sensação espacial: busca fazer os telespectadores se sentirem na cena dos acontecimentos na medida

em que também buscam fazer com que os próprios repórteres pareçam estar em contato direto ao acontecimento. Nas reportagens, o presente é tanto assunto quanto a "perspectiva no tempo em que é descrito" (BEZERRA, 2014, p. 49). As grandes reportagens, por outro lado, não se inscrevem na pujança dos acontecimentos correntes do presente no sentido de uma atualidade marcada pela simulação de presença espacial no local dos eventos. É marcado por uma presentificação. As grandes reportagens trabalham com uma duração e temporalidades outras. Podem ir além da urgência dos acontecimentos cotidianos e buscar o aprofundamento de temas, mas como as reportagens buscam ser e estar presente na cena de acontecimentos.

O trabalho de Juliana Gutmann (2014) nos ajuda bastante a entender o processo de performatização da notícia no telejornalismo brasileiro contemporâneo. Permite pensar no próprio corpo do enunciador – no caso, dos repórteres – como expressão estética máxima e singular para caracterizar a autenticidade da reportagem e do seu princípio de verdade. A autora mostra como a performance corporal – os gestos, as falas, as expressões, as entonações – são parte de um processo de comunicação baseado em modos de endereçamento, buscando o estabelecimento de uma relação específica com o público. No contexto contemporâneo, o telejornalismo tem se valido de estratégias comunicativas que permitem a informalidade e maiores sensações de intimidade e de participação.

No telejornalismo brasileiro contemporâneo, segundo Gutmann (2014), a constituição da isenção implicava um tipo específico de performance baseada no controle das expressões corporais e da entonação, mais monótona e monocromática, com volume e tessitura restritos (o “repórter-ventríloquo”). O que há de diferença no contexto comunicativo contemporâneo do telejornalismo, segundo a autora, está no fato de que a performance se tornou um valor jornalístico (o “repórter-persona”). Aqui, há um processo bem mais intenso de modalização enunciativa da linguagem telejornalística.

Nesse sentido, Gutmann (2014) usa duas noções distintas: performance e performatização.

A performance é propriamente a qualidade específica de um gênero do discurso artístico que se baseia nas criações em processos, inconclusas, abertas e que se estruturam efetivamente no momento das ações cênicas. Em outros termos, performance pode ainda implicar competência, desempenho, um saber-ser associado a um saber-fazer que buscaria a eficácia, em que o êxito está na superação de alguma condição ou situação. A performatização é, por um lado, a própria realização da performance, mas, por outro, alude ao processo de tornar algo performático.

Nesse texto, a autora entendeu a performance como uma dimensão da teatralidade e a performatização como transformação de algo em performático.

O que ela constata é que o telejornalismo se tornou mais performático.

Entender isso, para além da análise de algumas reportagens, é problematizar teoricamente a própria noção de performance, buscando entender como ela reconfigura a autoridade do jornalismo na televisão.

Há um aspecto no livro de Paul Zumthor, *Performance, recepção e leitura*, que é evocado pela autora: as experiências corporais inscritas nos textos são indicadoras de leitura. No entanto, Zumthor está observando que a própria recepção, especialmente o ato de leitura, é uma performance. Ele entende a performance como um momento da recepção, um “momento privilegiado, em que um enunciado criado é realmente recebido” (ZUMTHOR, 2018, p. 50). É, portanto, o ato presente e mais imediato da comunicação poética, pois requer a presença corporal tanto de um intérprete quanto de um receptor. Um dos aspectos centrais do pensamento dele é o modo como é desfeita a oposição entre o “performer” e o espectador, envolvidos num contexto comunicacional do qual fazem parte diversas estruturas sensíveis – visuais, auditivas, táteis. Elas permitem configurar a percepção sensorial em um ato performático. Apesar de o autor considerar as materialidades comunicativas – a própria voz em detrimento da língua, o próprio gesto em detrimento do seu sentido –, é preciso também considerar que a mediação tecnológica dos meios condiciona, em alguma medida, o campo de possibilidades da produção de sentidos e da performance, pelo enunciador e pelo enunciatário.

A performance telejornalística não se dá à presença dos telespectadores. Ela é virtualizada pela estrutura tecnológica da televisão. A performance na televisão virtualiza o espaço cotidiano do contato, do convívio, da troca simbólica, dando a sensação de realização, de atualização, num contexto comunicativo potente, mas ainda não efetivo, de intimidade, confiança e adesão. Ou seja, contemporaneamente, tem sido pelas marcas enunciativas de informalidade e pela coloquialidade que o telejornalismo tem afirmado a sua autoridade – uma autoridade experiencial, baseada na experiência pessoal de viver os acontecimentos (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2020).

Concordando com o que afirma Víctor Turner (1986), a performance completa a experiência. Ele se explica: a experiência estrutura a expressão – entendemos as expressões alheias a partir de nossas experiências –, e a expressão estrutura a experiência – as narrativas configuram nossas experiências. No contexto contemporâneo, deslocando com certa liberdade da teoria antropológica para a da comunicação, observamos cada vez mais pelo jornalismo televisivo traços de mudanças culturais profundas no que se refere à relação entre experiência e expressão. A experiência se

tornou um valor expressivo da verdade e da realidade dos acontecimentos. Cada vez mais, as marcas enunciativas de modalização da experiência – em gestos, atitudes, falas, vestimentas – são formas de estabelecer maior contato e interação presumida com os telespectadores. Nesse caso, ainda concordando com Turner (1986), a performance não é a externalização da experiência em expressões. A performance é, no lugar disso, o principal agente dos processos de simbolização do mundo e de si mesmo, mas se dá num conjunto dinâmico de regras, lógicas e códigos sociais.

É justamente por isso que ela completa a experiência: os sentidos individuais e coletivos da experiência são performatizados em rituais, conflitos, encontros, conversas e outras práticas sociais por meio de determinadas expressões.

Josette Ferán (1982) acredita que a perspectiva ligada à arte da performance seja mais produtiva para o estudo da teatralidade e da performatividade. A autora diferencia o teatro da performance. O teatro se estrutura no interior de um universo semiótico reconhecido pela sua finalidade de realizar uma inscrição simbólica sobre determinado assunto. Ela se dá num jogo de forças entre a estrutura semiótica (o figurino, o palco, o cenário, os atores, a iluminação) e os fluxos energéticos (gestuais, vocais, corporais). A performance seria muito mais a expressão de fluxos energéticos do desejo do que a estrutura semiótica teatral. O performer procura escapar à representação e à organização simbólica do teatro, para demonstrar que suas expressões são exteriorizações de seus desejos e não estão associadas a uma estrutura teatral previamente elaborada. É mais marcada pelas forças, intensidades e pulsões da presença do que pela lógica da encenação. Conta, ainda, com outra distinção em relação ao teatro: a condição de evento único, não repetível, que se realiza no aqui-agora de um espaço.

Por outro lado, Roland Barthes (1977), no seu ensaio sobre o teatro de Baudelaire, definiu a teatralidade como o teatro menos o texto, em que sobram a voz, o gesto, o cenário, o figurino e outras estruturas sensoriais. A teatralidade está relacionada sobretudo à materialidade comunicativa do corpo do ator. Essa noção foi levada em conta por Ferán (1982), para quem a teatralidade prescinde

do próprio teatro; é apriorística. Nesse caso, é possível pensar numa teatralidade teatral, cinematográfica e televisiva, por exemplo. Desse modo, podemos pensar as formas de performatização do telejornalismo contemporâneo. Mesmo com o maior grau de impulso, de improviso e de inclusão da experiência pessoal, não é possível desmerecer o fato de que esse tipo de performance modalizada pela experiência do repórter e pela busca de intimidade com o telespectador por meio da enunciação televisiva se tornou um valor, um critério, jornalístico. A performatividade, certamente, está presente no fato de o processo ser a obra. Nas reportagens consideradas ficam evidentes a importância dada à modalização coloquial, com efeitos de aproximação e *intimidade assimilados a um novo discurso de autoridade jornalística*. Até que ponto a *mímesis* performática de um fazer parecer ser espontâneo e informal reconfigura a autoridade interpretativa do jornalismo? Não seria apenas uma fórmula – não tão nova assim – de estrutura narrativa do telejornalismo que aparentemente substituiu a interpretação pela participação? Gostaríamos de lembrar, por exemplo, que o *Globo Repórter* conta com repórteres performáticos desde os anos 1980, com a popularização do uso do VT no Brasil. O que mudou? Como mudou? Por que mudou? É o que procuraremos mostrar neste livro.

QUESTÕES METODOLÓGICAS

Um levantamento histórico das produções de grande reportagem estabelece-se como objetivo primeiro desta pesquisa: conhecer os diferentes modos de enunciação desses produtos televisuais que, em específico, beberam na fonte do *Globo Repórter* e, às suas maneiras, vieram também a ressignificar o meio, a partir da revolução tecnológica, da experimentação enquanto linguagem, pelo intercâmbio de profissionais diversos e dos interesses comerciais e jornalísticos por trás dessas atrações.

Para uma análise mais aprofundada sobre a história dessas produções de longo formato, é necessário recorrermos à questão de gênero do discurso, abalizada por Mikhail Bakhtin, ainda que o autor nunca tenha dirigido seus estudos ao audiovisual contemporâneo. Para o pensador – e nossa noção de comunicação perpassa por ele – todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem, que por sua vez, é empregada na forma de enunciados – compreendidos como unidades reais da comunicação. Apesar de cada enunciado ser particular

e individual, as diferentes esferas da atividade humana utilizam-se de formas relativamente estáveis de enunciados, denominados gêneros da linguagem. Assim, “o emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana” (BAKHTIN, 2018, p. 262). Portanto, os enunciados comportam o tema, o estilo e a estrutura composicional dos discursos, e se os gêneros não existissem e nós não os dominássemos – tendo de criá-los pela primeira vez no processo do discurso –, a comunicação discursiva seria quase impossível.

Bakhtin estabelece o enunciado como a base do gênero discursivo. Os gêneros são tipos relativamente estáveis de enunciados, marcados pela especificidade de uma esfera/grupo de comunicação e pela valoração dos sujeitos (pela sua expressividade) (BAKHTIN, 2018). Segundo o filósofo russo, por *enunciação* não se entende apenas os atos discursivos individuais, mas socialmente realizados no processo da comunicação discursiva pelos enunciados e gêneros do discurso. Analisar a natureza do enunciado em geral e relacioná-los aos diversos tipos de gênero é uma forma de superar as concepções simplificadas sobre a vida dos fluxos discursivos, e compreendê-los como atos construídos histórico-cultural-socialmente. Cada enunciado é pleno de *tonalidades dialógicas* e deve ser visto como uma *resposta* aos enunciados precedentes de um determinado campo: “[...] o enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinam tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas e ressonâncias dialógicas” (BAKHTIN, 2018, p. 300). Afinal, o “sentido não está dentro do texto, mas nas relações discursivas [...] pois bem, para Bakhtin, todo ato comunicativo é contextual – situado por sujeitos, instituições, tempos e espaços definidos” (SACRAMENTO, 2011, pp. 26-27).

Para Machado, a partir dos referenciais de Bakhtin, foi possível mudar a rota dos estudos sobre gêneros. O autor firma o conceito de gênero como:

Uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, um certo modo de organizar ideias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificado numa cultura, de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma junto às comunidades futuras. Num certo sentido, é o gênero que orienta todo o uso da linguagem no âmbito de um determinado meio, pois é nele que se manifestam as tendências expressivas mais estáveis e organizadas na evolução de um meio, acumuladas ao longo de várias gerações de enunciadores (MACHADO, 2000, p. 68).

Essa geração de enunciadores a que pontua Machado (2000) se manifesta nas mais variadas emissões: nos sons das ruas, nas imagens gravadas pelos cinegrafistas, nas conversas de personagens comuns, nas entrevistas realizadas, nas narrações e intervenções do repórter, nos depoimentos de especialistas, em vinhetas, ruídos, composições gráficas, imagens gravadas enquanto simulação ou reconstituição (ficcionalizadas), entre outras características. Para Bakhtin, essas esferas de acontecimentos – ou como diria Machado, “esses modos de trabalhar a matéria televisual” (MACHADO, 2000, p. 70) – podem ser chamadas de “gêneros”. São esses enunciadores que iremos nos ater em nossa análise, uma vez que “todo discurso é, portanto, um discurso semi-alheio, estranho e próprio ao mesmo tempo. E a linguagem não é um meio neutro, mas é repleta das posições e dos contextos de outrem que a povoam no contexto de um novo ato comunicativo, com opiniões, tonalidades e acentos próprios” (SACRAMENTO, 2011, p. 27).

Uma abordagem bakhtiniana dos gêneros televisivos permite justamente isso: a construção da história das relações dialógicas de cada formato, no qual discursos heterogêneos se combinam para formar um “sistema artístico estruturado” (BAKHTIN, 2018, p. 71). Com isso, podemos inferir que a história dos gêneros televisivos é justamente a história das diferentes heterogeneidades que configuram o formato ao longo do tempo. A partir do presente, é possível analisar as apropriações ou refrações de outros gêneros num formato, bem como as rupturas e continuidades nos modos de enunciação que se deram ao longo do tempo. Desse modo, podemos observar como as “harmônicas individuais” do estilo do formato reorganizam o “tom social básico” do gênero discursivo refratado.

Isso, no entanto, não implica a ausência de articulação entre os elementos “discursos” e os “não discursivos” na análise das formações dos gêneros. A perspectiva bakhtiniana para a história dos gêneros, pelo contrário, incluiu a importante consideração sobre como entidades sociais concretas constituem as instituições e os discursos. Dessa forma, o gênero é concebido como uma “instituição discursiva” que exerce coação sobre o processo de comunicação para normatizá-lo e, ao mesmo tempo, possibilita oportunidades, variedades e transformações (LaCAPRA, 2010, p. 164). Sendo assim, escrever uma história da televisão a partir dos seus gêneros discursivos é, antes de tudo, compreender as intensas relações de reciprocidade entre a tradição e a modernidade nos formatos desenvolvidos: aquilo que faz o novo ser, ainda, antigo.

Os gêneros ganham relevância ao se pensar nos dispositivos e nas estratégias empregadas nos programas de grande reportagem. De certa maneira,

o estudo dos gêneros pode nos levar a compreender como tais produções televisivas lidam com as produções culturais que dialogam na composição das matrizes culturais (MARTÍN-BARBERO, 2015). Nesse ponto, a obra de Jesús Martín-Barbero é fundamental ao nos fazer entender que o gênero é, antes de tudo, uma estratégia de comunicabilidade, e é a partir dessa marca como “comunicabilidade que um gênero se faz presente e analisável no texto” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 303). A seu modo, o gênero é algo que põe em debate as lógicas do sistema produtivo – suas lógicas de produção e formatos, sobretudo, industriais – e as lógicas dos usos – as competências de recepção.

A teoria das mediações se propõe a investigar a comunicação a partir “de seus processos que a atravessam, nos locais onde se dá o embate entre meio e audiência, nos quais se estabelece a noção de realidade e a apropriação de sentidos” (CARDOSO; SILVA, 2016, p. 87).

Assim, a intenção aqui é jogar luzes às estratégias discursivas dos programas de grande reportagem e evidenciar o aperfeiçoamento de tais estratégias no decorrer do tempo. Estratégias, sobretudo, do lugar do repórter em cada uma delas. Não se trata, mais uma vez, de identificar evoluções corretas ou equivocadas, mas sim apontar tendências que dialogam ao longo dessa trajetória.

Como segundo objetivo, e tão importante quanto, apontamos as transformações ocorridas no chamado *ethos* do repórter ao longo desse caminho histórico dos programas de grande formato.¹ Tomando os termos de Dominique Mainguenu (2001),

¹ Trata-se do conjunto de valores, traços, costumes que definem o comportamento de uma pessoa ou uma sociedade.

buscaremos observar o fenômeno de modalização do telejornalismo, na apresentação e na reportagem, em diversas marcas enunciativas. Nessa forma, o sujeito, o repórter ou apresentador, um EU, se coloca como fonte de referências temporais, espaciais, pessoais e acontecimentais, ao mesmo tempo em que sua própria atitude está em relação às tentativas de interagir com seu enunciatário, o público, o OUTRO.

Maingueneau (2006) propõe uma análise da modalização baseada no conceito de *ethos discursivo*. O enunciador é, para ele, constituído por meio do discurso. Não é uma imagem fora da enunciação. É um processo interativo de influência sobre o outro. Enfim, é tudo aquilo que no proferimento do discurso contribuiu para produzir a confiança, a fé, do público no enunciador. A modalização enunciativa, centrada no EU, me parece ser um elemento estruturante da performance telejornalística contemporânea.

Muitos profissionais de televisão designam esse lugar do repórter na tela como um espaço de autoria, uma espécie de rubrica da grande reportagem. Sabemos que na literatura, o autor é aquele que cria, elabora e assina a obra. Nessa condição, ele pode adotar inúmeras perspectivas para contar uma história – surge, então, a instância do narrador. Mas, e quanto ao jornalismo? E ao telejornalismo? Autor e narrador são instâncias distintas? Recorremos a Reis e Lopes:

[...] o conceito de narrador deve partir da distinção inequívoca relativamente ao conceito de autor, não raro susceptível de ser confundido com aquele, mas realmente dotado de diferente estatuto ontológico e funcional. Se o autor corresponde a uma entidade real e empírica, o narrador será entendido fundamentalmente com o autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção cabe a tarefa de enunciar o discurso, como protagonista da comunicação narrativa.

[...] o narrador é, de facto, uma invenção do autor; responsável, de um ponto de vista genético, pelo narrador, o autor pode projetar sobre ele certas atitudes ideológicas, éticas, culturais etc., que perfilha, o que não quer dizer que o faça de forma directa e linear, mas eventualmente cultivando estratégias ajustadas à representação artística dessas atitudes: ironia, aproximação parcial, construção de um alter ego, etc (REIS; LOPES, 2007, pp. 257-258).

Ainda que o jornalista adote uma estratégia narrativa mais usual na reportagem – o narrador em terceira pessoa, distante e observador –, ele estará promovendo a “elaboração de um sujeito outro” quando vai contar uma história:

“[m]uitas vezes, este sujeito outro aparece de forma sutil, quase imperceptível. Entretanto é o narrador, criado pelo autor, que tem autonomia para manejar o tempo, o espaço e as vozes dos entrevistados. A apuração está na instância do autor (repór-ter). O contar a história está na instância do narrador” (LEMOS, 2016, p. 9).

As reflexões de Lemos foram substanciadas em reportagens experienciais publicadas em veículos impressos – jornais e revistas. Mas, e ao se voltar a discussão para o meio televisivo – os programas de grande reportagem –,

é possível apontarmos um diálogo entre as instâncias de autor e narrador? Podemos dizer que o lugar do repórter na grande reportagem possa ser compreendido como um espaço de autoria? O que é, afinal, um autor na contemporaneidade?

Sabemos que diversos intelectuais discutiram a figura do autor em seus estudos. Aqui, nos interessa a leitura de Roland Barthes, a partir de suas obras postulares. Sabemos que o telejornalismo nunca foi preocupação em suas reflexões, voltadas principalmente aos campos da linguagem e crítica literária. Mas, em um momento em que muitas narrativas de grande reportagem trazem distorções ou abusos na construção de hiper-realidades cotidianas, em discursos que enganam, simulam ou deturpam (CHIARIONI, 2019), a chamada retórica calamitosa, o que Barthes veio a pontuar como sendo mitológica², afirmamos que, no momento em que o repórter se põe em protagonismo na grande reportagem, voltando a enunciação para si, já não é mais ele quem detém a palavra, e sim, a linguagem de um outro sujeito, uma vez que “é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia [...] atingir esse ponto em que só a linguagem age, “performa”, e não “eu”” (BARTHES, 2012, p. 59). Um ponto disforme na era da chamada “hipertrofia do eu” (SIBILIA, 2016) dos telejornalistas de si.

2 *Para Barthes, a narrativa mitológica é aquela da linguagem superfaturada de mensagens dissonantes, que alteram o sentido e a compreensão por um propósito específico.*

Este é livro parte de uma pesquisa de história da televisão. A nosso ver, em linhas gerais, o trabalho do pesquisador da história – particularmente da história dos meios de comunicação, nosso caso – se constitui de um tripé baseado em *fonte, teoria e contexto*. O trabalho com as fontes para se escrever uma história da televisão no Brasil é algo extremamente dificultado pela falta de políticas públicas que garantam a guarda, a preservação, o arquivamento e o acesso a materiais audiovisuais, especialmente programas de televisão. Embora o funcionamento de redes privadas de televisão seja uma concessão pública, em nenhum momento da história, foi profundamente discutido e proposto a construção de arquivo público em que obrigatoriamente as emissoras deveriam depositar suas produções para conservação e acesso (GOMES, 2014). Conta com outra sorte os livros, jornais, revistas e outros impressos produzidos no Brasil, que estão sob a legislação do Depósito Legal. Fica definido o envio de um exemplar de todas as publicações produzidas em território nacional, por qualquer meio ou processo, segundo as leis de número 10.994/2004 e 12.192/2010, as quais têm como objetivo assegurar a coleta, a guarda e a difusão da produção intelectual brasileira. Poderíamos elencar um conjunto enorme de justificativas para tal vazão de política pública específica para a produção televisiva no Brasil: a crença comum compartilhada de que o impresso é um documento mais valioso ou até mesmo verdadeiro ou próximo de um registro mais fiel da realidade como meio de recontar o passado em algum presente, reproduzindo uma imaginação historiográfica positivista, como bem observou Elias Thomé Saliba (2017); o volume, as peculiaridades e os desafios da preservação e conservação de produções audiovisuais; as inúmeras mudanças de tecnologia de mídia, suporte e formas de captura, registro e visionamento; a falta de vontade política, em âmbito federal, sobretudo, de construir legislação para as áreas da cultura, da preservação e do patrimônio; a rareada presença de políticas públicas e debates sociais sobre a televisão como patrimônio e documento nacional ou minimamente importante para o estudo da cultura, da sociedade e da políticas brasileiras; e, por fim, a insuficiente organização acadêmica para exercer algum tipo de pressão política. Mas, além disso, há inclusive pouco aprofundamento acadêmico dessa discussão em disciplinas específicas das graduações de história, arquivologia, biblioteconomia, museologia e comunicação social, por exemplo.

Como dissemos, poderíamos fazer uma lista muito mais extensa (ou até mesmo um estudo específico sobre o assunto), mas o que queremos expor aqui é nossa estratégia metodológica para contornar essa enorme dificuldade e produzir

uma história da televisão baseada em programas e não apenas na análise das emissoras como empresas e seus interesses, constrangimentos comerciais, políticos, econômicos e culturais (SACRAMENTO, 2013). Afinal, como já fora escrito, a limitação da pesquisa histórica em televisão se dá, sobremaneira, “por conta de questões ligadas à natureza da organização dos arquivos televisivos e no que diz respeito ao acesso a eles. Poder acessar ou não o material televisivo dependerá se a guarda e o arquivamento dele se encontram sob o domínio de um arquivo público” (BUSETTO, 2014, pp. 382-383). Não podemos, como pesquisadores, depender tão somente dos centros de documentação das emissoras e de suas idiossincrasias e decisões focadas nos interesses e nas estratégias de empresas privadas. Diferentemente do que ocorre com grandes jornais como *O Globo*, *Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*, que disponibilizam integralmente seu acervo por meio de assinatura, nem isso acontece com o caso da televisão. Embora a TV Globo venda caixas de DVDs com algumas de suas produções ficcionais e tenha criado o canal de TV por assinatura Viva, baseado em produção ficcional e humorística do acervo da emissora, disponibilizando seu conteúdo na plataforma de *streaming* Globoplay.

Por conta desse cenário, nos valem de nossas inserções e contatos profissionais em diferentes emissoras de televisão brasileira, por meio dos quais conseguimos obter acesso a programas de televisão que analisamos aqui. Essa ambiguidade da formalidade da inserção profissional e a informalidade dos contatos realizados (aos quais agradecemos a amizade e a presteza) permitiu a realização deste livro, mas dependeu de termos uma condição privilegiada para tanto, enquanto não houver políticas públicas que garantam o acesso à produção televisiva para pesquisas e consultas acadêmicas. Mesmo assim, não tivemos acesso a um arquivo organizado e sistematizado. Ainda mais, não tivemos um acesso mais livre ou autônomo. Conseguimos obter acesso àquilo que foi possível. Adicionalmente, também assistimos a muitos programas publicados em diferentes canais do *YouTube*, sobretudo de usuários que são fãs de televisão e provavelmente gravaram à época tais produções. Trata-se de um uso da produção televisiva de maneira fragmentada, sem garantia de que aquilo a que assistimos realmente foi ao ar como tal, se foi editado ou não, se está integral ou não. Há muitos problemas também na utilização do *YouTube* como arquivo ou fonte de consulta para se pesquisar e escrever uma história da televisão. Apesar disso, no Brasil, é o que temos. É o que nos resta. Trabalhamos frequente e intensamente com sobras e restos do que passou. Positivamente, noutra perspectiva, estamos cientes que a investigação histórica é sempre lidar com os vestígios que do passado restam ao presente.

Esses vídeos do *YouTube* funcionam – como outros documentos – como vestígios, que, por um lado, são visíveis e materiais como traços, restos, rastros, marcas, mas que, por outro lado, evocam o que lá aconteceu e que não existe mais. É por isso que a história é conhecimento por meio de vestígios. E é por isso que os vestígios articulam uma dupla relação de causalidade (seguindo um traço em sua marcação efetiva) e significância (buscando o sentido do passado vivido): o vestígio é um efeito-signo, colocado sob a dupla exterioridade do passado físico (como materialidade) e do passado vivido (como experiência). Como entende Paul Ricoeur (2010, p. 205),

Por um lado, seguir um vestígio é raciocinar em termos de causalidade ao longo da cadeia de operações constitutivas da ação de passar por ali; por outro lado, remontar da marca à coisa que marca é isolar, entre todas as cadeias causais possíveis, aquela que, além disso, veiculam a significância própria da relação entre o sinal e a passagem.

O vestígio é sempre datável, permite decifrar o alongamento do tempo no espaço e projetá-lo no tempo público, o que torna as durações privadas comensuráveis, mas também o vestígio não traço não é um signo como outro qualquer, pois indica uma ausência e significa, fora de qualquer intenção absoluta, um tempo relativo, do passado histórico. O vestígio sempre nos obriga a pensar o mundo que falta.

É muito frequente a vontade de seguir o traço em busca de recuperar ou repetir o próprio passado, mostrando sua persistência no presente. No entanto, para nós, não se trata de exigir do vestígio uma função mimética, como refiguração do que passou. Interpretar vestígios, ao nosso ver, é reconhecer as potencialidades soterradas no que foi do que poderia ter sido e não está acabado.

Se o vestígio for visto apenas como marca e efeito de uma causa, ele não tem mais qualquer significado em relação ao passado. O vestígio é o que qualquer documento pressupõe e, portanto, qualquer arquivo. O arquivo é uma instituição que registra, conserva, classifica e permite a consulta destes documentos que testemunham o passado. Qualquer vestígio deixado pelo passado torna-se para o pesquisador da história um documento. No entanto, não se trata, para Ricoeur (2010), de realizar uma história serial, que busca constituir os maiores bancos de dados possíveis e, assim, pretende estabelecer séries causais das quais qualquer intenção interpretativa teria sido eliminada. Para Ricoeur (2010), devemos preservar a dimensão significativa dos dados, porque não se trata apenas de objetividade quantitativa, mas de algo que já foi vivenciado por seres do passado: marca presente, mas de

passagem passada, testemunho intencional e índice involuntário, resposta a uma questão perdida, mas uma questão aberta à interpretação contemporânea.

É neste sentido que a história, para Paul Ricoeur (2010), trabalha com vestígios, rastros, indícios ou materialidades que chegam ao presente sob a forma de mensagens e sinais de que houve um passado. Sem vestígios não há passado. Interpretar vestígios é o método essencial para o historiador: trata-se de descobrir o monumento por trás do documento e interrogar os vestígios do passado, já que o rastro não é um signo como os outros, pois indica não uma presença, mas uma passagem, e produz sentidos mesmo sem intenção. O rastro é o vestígio que o passado deixou no presente, é o passado inscrito no espaço e no agora, em monumentos, arquivos, praças, lápides. Segundo Ricoeur (2010, p. 207), há uma feliz homonímia entre “ter passado”, no sentido de ter ocorrido, e “ter passado”, no sentido de passagem, e “em seguida, seguir o rastro, remontá-lo, é decifrar, no espaço, o estiramento do tempo”.

Ricoeur (2010) mobiliza o termo “representância” para buscar compreender a realidade do passado histórico. Ele assinala que essa questão não se restringe aos confins da epistemologia e se coloca no limiar de uma ontologia da existência histórica, chamada de condição histórica:

A palavra “representância” condensa em si todas as expectativas, todas as exigências e todas as aporias ligadas ao que chamamos em outro momento e intenção ou intencionalidade histórica: ela designa a expectativa ligada ao conhecimento histórico das construções que constituem reconstruções do curso passado dos acontecimentos (RICOEUR, 2010, p. 359).

Ademais, a representância é fulcral para o realismo crítico da epistemologia da história ricoeuriana, situada entre o objetivismo e o relativismo. Ricoeur (2010) prefere falar em representância em lugar de representação para dar conta da especificidade da referência ou do entrecruzamento entre a história e a realidade. Tal abordagem teria alguns pressupostos. O primeiro é que a realidade histórica é um *vestígio*, pois nosso acesso ao passado não é feito senão pela mediação de um testemunho ou outra fonte documental. O segundo aponta para o *ter-sido* considerado como o contraponto das reconstruções historiadoras. A representância permite a Ricoeur escapar aos extremos, seja do realismo ingênuo, seja do relativismo. A fase da representação da operação historiográfica concentra algumas das mais obstinadas dificuldades concernentes à referência ao passado. Não há como se cumprir a promessa de representar o passado fielmente. Quanto a isso, Ricoeur faz questão de elucidar que essa

suspeita não deve se assentar somente no momento da representação escrita, mas também em sua articulação com os níveis anteriores – a explicação/compreensão e a pesquisa documental –, assim como na relação da história com a memória.

Grande parte das dificuldades ocorre porque a linguagem não é um *médium* transparente ou alguma espécie de espelho da realidade. Pelo contrário, Ricoeur (2010) situa a linguagem no fundamento do conhecimento histórico. Esse gesto implica considerar a inteligibilidade própria ao discurso figurativo da narrativa. Na epistemologia ricœuriana, a atenção aos procedimentos formais, contudo, não redundam em um enclausuramento da intriga em si mesma; o ato de narrar não perde seu vínculo com o real.

Compreendendo o vestígio como mensagem do passado que permanece no presente, vinculando-o à possibilidade de conter uma mensagem, no presente, atribuindo um valor a esses vestígios no presente, produz-se a interpretação indispensável na ação histórica. Para contar uma história há que existir vestígios, a predisposição para ler e a leitura, isto é, a interpretação crítica. A historiografia implica, pois, em leituras de mensagens sobre algo considerado como ausente no nosso aqui agora, a disponibilidade para visualizar nos indícios a mensagem (método) e sua leitura (a crítica). Para a teoria da história é fundamental o que aconteceu, como aconteceu e, sobretudo, por que aconteceu.

Essa relação do presente com o passado por meio dos vestígios é entendida por Marialva Barbosa como comunicacional: “a história nada mais é do que atos comunicacionais de homens de outrora. E só porque são um ato comunicacional é que esses restos, rastros e vestígios puderam chegar ao presente. O passado só se deixa ver sob a forma de processos comunicacionais duradouros” (BARBOSA, 2012, p. 149).

Conceber o *YouTube* como um arquivo, por um lado, ajuda a explicar os diferentes modos de duração no tempo e no espaço do vídeo na Internet. Novamente, em vez de entender o vídeo do *YouTube* como um simples trecho ou extrato do que de fato passou na TV, poderíamos discutir o *YouTube* em termos do fluxo de usuários que se deslocam de uma coleção para outra, quando estão assistindo a um vídeo ou a um conjunto de vídeos classificados em uma coleção (lista de reprodução). Esta organização pode ser aleatória: o *YouTube*, graças ao seu algoritmo, indica os vídeos em sequência. Pode ser a curadoria anterior de um canal do *YouTube* ou a própria plataforma nos dando uma *playlist* pronta. Também pode ser feito pelo próprio usuário ao criar uma lista de reprodução. Estar no *YouTube* significa estar na frente de coleções de vídeos ou unidades de coleção, pelo menos. Não se trata de transmissão ou *streaming*. É uma forma de consumir audiovisual em coleções, possibilitada pelo algoritmo ou pela ação dos usuários. Embora não seja exatamente o mesmo que arquivos, estudos de exposições de museus mostraram que, apesar dos melhores esforços de quem constrói exposições, as pessoas raramente gastam muito tempo em cada objeto e os caminhos que as pessoas tomam emprestado variam enormemente. Isso também vale para arquivos: algumas pessoas podem passar muito tempo lendo ou examinando objetos específicos; outros podem atravessar, recolher o material de que precisam e, no caminho, alguns podem ser perdidos e oprimidos, alguns podem apenas usar o arquivo como um ponto de encontro. O que queremos dizer com isso é que a experiência de vagar em museus, entre suas obras, é em parte uma reminiscência do consumo de vídeos no *YouTube*. Temos uma exposição de objetos de diferentes coleções organizados de acordo com a forma como o algoritmo da plataforma identifica nossas passagens e usos anteriores. No entanto, esta oferta anterior não significa necessariamente que aceitaremos tais sugestões de direções e direções. A experiência de flertar com os vídeos do *YouTube* em seus acervos inscreve vestígios de si mesmos, de consumo prático, mas também de uma dinâmica de viver uma chance regida pelo algoritmo.

Tradicionalmente, existem duas abordagens diferentes em torno dos arquivos.

A primeira, a mais comum, marca a diferença entre arquivos e fontes de informação, sendo as fontes de informação tradicionais determinadas como *benchmarks*. Qualquer diferença entre arquivos digitais e fontes tradicionais de informação serve para demonstrar a ausência de novas fontes.

Os arquivos são avaliados usando critérios como qualidade da informação, acurácia, completude, acessibilidade na indexação e usabilidade.

Às vezes, muitos estudos no campo da comunicação celebram apressada e acriticamente os arquivos digitais e a lógica de alimentação por parte dos usuários das plataformas desses arquivos. Concluem que tais arquivos são efetivamente democráticos e, por sim, são bons arquivos. Por ser um ambiente aberto, o *YouTube* não possui mecanismos rígidos de controle da qualidade das informações. Existem formas de controle relacionadas ao conteúdo sobre a classificação de idade. O *YouTube* categoriza o conteúdo adulto de um vídeo em várias categorias. Cada categoria possui três opções que indicam o nível de conteúdo para adultos. A primeira opção (que também é o padrão) indica que não há conteúdo adulto na categoria. A opção intermediária indica que há conteúdo leve para adultos. A terceira opção afirma que existe conteúdo adulto que deve ser restrito a espectadores com 18 anos ou mais. Os vídeos são classificados em termos de linguagem imprópria, nudez, conteúdo sexual, conteúdo violento ou perturbador, uso de drogas e luzes piscando. No entanto, não há classificação quanto à veracidade das informações publicadas.

Nas últimas décadas, a partir de novas condições de busca de informações na internet, questões sobre a produção de conhecimento a partir de diversas fontes de informação têm sido abordadas, dado o baixo controle que um usuário tem sobre o maciço volume documental disponível *online*. A atual relevância de uma ética da informação poderia ser uma das consequências da falta de legitimação, o que afetaria formas anteriores de construção e validação

do discurso público na ciência e na política, bem como nas formas contemporâneas de comunicação social. Deve-se perguntar desde o início qual é a real extensão dos problemas e que papel eles desempenham nos recursos de validação da informação em circulação. Pelo contrário, tem sido muito comum transferir para os usuários as responsabilidades de encontrar e selecionar informações dos sistemas.

Gostaríamos de, mais uma vez, salientar que muito do material no *YouTube* se refere à material de televisão anterior. De certa forma, esse material forma algo como uma memória popular da televisão. Não há dúvida de que o *YouTube* está envolvido em como lembramos e esquecemos episódios e programas da história da televisão. Nessa memória, há rupturas e silêncios. A memória está incompleta, mas ele foi fundamental para contar essa história. É aqui que as questões éticas do uso da informação online voltam. Qual é a qualidade do conteúdo publicado? Como contextualizar? Como obter dados precisos sobre esses vídeos dispersos e, muitas vezes, fragmentados? Como usar esses vídeos para pesquisar a história da televisão?

Há canais do *YouTube* especializados em compartilhar vídeos com lógica nostálgica (por exemplo, MofoTV, Canal 90, Teledramaturgia, Memória da TV). Suas criações não têm, entre seus objetivos, a ambição primordial de servir à pesquisa científica, mas de oferecer um contato lúdico com um vestígio do passado, de modo nostálgico, para, por exemplo, ver novamente aquilo que se lembra de ter gostado bastante ou parecer reviver algum momento da vida (SACRAMENTO, 2018). O passado, neste contexto, é algo que pode entreter, mas também construir memórias e identidades.

Ativar a memória afetiva é geralmente o objetivo desses colecionadores de vídeo. É importante ressaltar que todos os objetos pertencentes a este mundo, provavelmente, farão parte de um acervo, pois todos possuem capacidade de testemunho, como os objetos domésticos que representam, pelo menos potencialmente, seu dono. E antes mesmo de se inserirem no ambiente de uma coleção, esses objetos, por serem extras ou acessórios da existência do colecionador, adquirem uma importância particular no cruzamento da identidade individual e da identidade coletiva.

Uma vez exposto esse quadro geral, é possível formular algumas proposições sobre o uso do *YouTube* como fonte histórica para contribuir com a história da televisão:

1. Uma das características do *YouTube* é que ele constitui um espaço de mídia que não prioriza a temporalidade dos conteúdos audiovisuais, nem as informações dos contextos de produção. É por isso que neste espaço se misturam programas recentes e antigos de vários reprodutores de mídia. Essa composição faz com que o *YouTube* reconfigure a relação dessas produções de televisão com a memória. Analisar programas de TV no *YouTube* obviamente não é o mesmo que analisá-los em uma transmissão de TV tradicional ou por meio de um arquivo de TV. No *YouTube*, não existem informações sobre a exibição da data do período de produção, créditos, duração e presenças, por exemplo. Analisar a televisão exige que o pesquisadores encontre outras forma de informação sobre a produção: jornais, revistas, distribuidores de documentos, sem, no entanto, negligenciar a dimensão comunicativa do *YouTube* em seu uso na pesquisa histórica. O *YouTube* permite o acesso a programas de televisão, como um simples arquivo, mas também a um espaço de sociabilidade e memória através de comentários, trocas entre colecionadores, usuários, fãs e suas atividades que não podem ser ignoradas. Quando esses elementos do *YouTube* como espaço expressivo de sociabilidade são deixados de lado, a própria ideia do programa como um arquivo online perde sua força porque não devemos esquecer que a atividade de depósito envolve organização, classificação e catalogação, ou seja, todo um conjunto de processos complexos e conhecimentos específicos. No *YouTube*, essa atividade é de responsabilidade do usuário que, não necessariamente, possui todas as informações e conhecimentos necessários. A análise dos arquivos televisivos do *YouTube* deve ser verificada por meio de um intenso trabalho de crítica às fontes. Garantir a validade e veracidade das informações veiculadas e, ainda, obter maiores recursos para contextualização são essenciais.
2. Como poucos vídeos contêm todos os programas de televisão transmitidos recentemente, o consumo desses programas do passado, portanto, parece fragmentado e não relacionado ao canal que os transmitiu inicialmente e ao

público-alvo no momento. Essa configuração do *YouTube* é um desafio à pesquisa que questiona a produção, a circulação e o consumo das produções televisivas em seu contexto histórico inicial.

3. Além disso, a fragmentação da apresentação de conteúdo televisivo no *YouTube* pode mudar o próprio significado desse conteúdo. Assim, por exemplo, a miniatura de abertura, que aparece em vídeos isolados no *YouTube*, acaba potencializando discursivamente a ponto de não ser mais entendida como um paratexto do programa original³.
4. Como a cultura televisiva ainda é muito forte entre os internautas, o *YouTube* tem hoje um papel fundamental no atendimento de conteúdos televisivos, reforçando o desejo contemporâneo pelo consumo de nostalgia (SACRAMENTO, 2018). O *YouTube* é um lugar também para lembrar-se do passado. A memória afetiva que se constrói em torno do programa pode adotar três perspectivas: a mistificação do passado, a construção de novas interpretações e a reconfiguração da identidade individual e coletiva dos usuários por meio desse consumo da saudade. Conseqüentemente, esse ambiente comunicacional renova as possibilidades de estudar as relações entre a memória e a televisão.

No trato com o *YouTube* como fonte para se fazer história da televisão, é preciso realizar atentamente crítica das fontes. O que fizemos, para tanto, foi realizar uma intensa pesquisa documental em jornais e revistas de época para observar como os programas que analisamos foram noticiados e criticados. Assim, além de sabermos como tais programas foram reconhecidos na imprensa e por jornalistas especializados em crítica de televisão, tivemos a chance de, em muitos casos, comprovar que o que vimos tinha realmente ido ao ar. Desse modo, com a contraprova documental sobre os vídeos a que assistimos no *YouTube* foram

3 *O termo paratexto foi cunhado por Gérard Genette em seu livro Seuils, de 1987. Genette usou o termo para descrever todas as coisas que cercam a obra literária real que podemos estar inclinados a considerar como não inteiramente uma parte dela, mas acrescentam, no entanto, seja fisicamente, como com capas de livros, prefácios, palavras e escolhas posteriores no papel e tipo de letra, ou conceitualmente, como com resenhas, entrevistas, anúncios e material promocional. Em primeiro lugar, Genette vê duas coisas: o texto e o paratexto. Portanto, para ele, o paratexto está sempre fora do texto, e provavelmente sempre é secundário. Ele considera os paratextos importantes, é claro, e por isso sua obra é revolucionária, mas eles estão sempre em posição de submissão ao texto. De acordo com Jonathan Gray (2010), devemos ver o paratexto como fora da obra, mas quando você coloca a obra e os paratextos juntos, você obtém o texto. O "para" é enganoso porque pode sugerir que está fora do texto quando, na verdade, penso que paratextos são partes intrínsecas do texto como uma unidade social e cultural. Ele argumenta que precisamos examinar os paratextos mais, não como um estranho exercício de completismo, pelo qual podemos então proclamar triunfantemente que estudamos tudo, até mesmo a "periferia" de um texto, mas sim porque os paratextos são regularmente constitutivos, centrais e absolutamente importantes. Eles são, em suma, parte do texto. Os paratextos são uma fonte de informação tão valiosa sobre um texto e um site tão importante para a geração de texto quanto a própria obra. Afinal, se quisermos saber o lugar de um texto no mundo, pedir trabalho sozinho é tão limitante quanto seria estudar o legado de uma pessoa consultando apenas essa pessoa. Os textos podem lançar longas sombras na sociedade, e o exame sociocultural da textualidade deve ser tanto ou mais um processo de esboçar essas sombras e, portanto, da interação do texto com seu contexto.*

exibidos na televisão. Por conta disso, prescindimos, diferentemente do que feito em outro trabalho (SACRAMENTO, 2018), de considerar a materialidade comunicativa na plataforma e inserir, por exemplo, os comentários dos usuários presentes nos vídeos publicados como objeto de análise e interpretação.

Também nos valem de entrevistas. Algumas foram realizadas especificamente para este livro. Aproveitamos outras já realizadas e retomadas aqui. São muitos os debates e discussões sobre os problemas de reconstrução, acesso e uso de fontes escritas e editadas, bem como debates sobre a preservação, uso e custódia de arquivos e repositórios, mas isso não significa que a controvérsia esteja resolvida ou em uma estrutura de consenso. Outro corpo de problemas é apresentado pela disputa política e teórica sobre as metodologias de trabalho para questionar esses documentos. Se as consideradas fontes tradicionais expõem tais controvérsias aos historiadores, de modo algum as fontes de aceitação mais recente no campo da pesquisa apresentam um panorama mais conciliador. Nesse sentido, partimos do pressuposto de que as fontes orais e a história oral são áreas mais amplas do que aquela que definiria uma metodologia.

As experiências das entrevistas fornecem aos historiadores evidências de que suas contribuições não se limitam a obter mais informações, mas se referem a perspectivas totalmente novas, evidências e, também, interpretações de pontos de vista diferentes. Paul Thompson (1998) argumenta que essas são as razões que fizeram da história oral não apenas um método, mas um movimento cujas ambições básicas têm muito em comum com as da sociologia da história da vida. Nesse sentido, as teses sobre os marcos conceituais são questionadas em distintas tonalidades, principalmente porque os relatos dos depoimentos muitas vezes não são passíveis de leitura ou se enquadram estritamente nos pressupostos teóricos ou historiográficos mais tradicionais. Embora, o trabalho com os depoimentos se resolva normalmente com a tarefa de triangulação com outras fontes para estabelecer critérios de verificação, quando as histórias dos protagonistas não são consideradas meros registros factuais dos quais sua veracidade deve ser interpretada torna-se adequado recorrer a abordagens hermenêuticas, considerando que a matéria-prima da história oral consiste não só na informação factual mas, também na expressão e representação de experiências, incorporando assim as dimensões da memória e da ideologia. Mas, sabemos que a situação da entrevista não envolve apenas a testemunha, mas também se desdobra diante do entrevistador um cenário em que ele vê em jogo a subjetividade, o conhecimento e seus próprios preconceitos. Entendemos então que o papel do

entrevistador na história oral nunca é passivo, mas sempre ativo: busca memórias e provoca reflexões e avaliações significativas, desafia o entrevistado a novos exames e reflexões. Isso proporcionará a quem estudará o documento posteriormente os testes internos de confiabilidade, validade e significância que irão completar e complementar aqueles com que ele mesmo contribui em sua tarefa de pesquisa.

Assim, o pesquisador da história, na entrevista, deve assumir que existe uma luta permanente para encontrar e compreender os processos, com as várias experiências pessoais de verdade dos entrevistados. Assim, interessados na história contemporânea e na atualidade, chegamos ao encontro do testemunho, das histórias de vida, para integrá-las às demais fontes tradicionais que sustentam a tarefa investigativa.

O grande debate entre a história e o pesquisador é a questão da verdade, não no sentido de descobri-la, obtê-la ou capturá-la, mas de podermos nos permitir a liberdade de interpretá-la de outra maneira. No entanto, as fontes e os documentos a que recorreremos quando fazemos uma investigação histórica não são, em nosso entendimento, peças que unimos até construirmos um todo, um universo, a realidade passada como um jogo de quebra-cabeças, que nos permite compreender o que e como aconteceu, para depois explicá-lo aos outros.

Aliás, é muito comum entre os pesquisadores de história dos meios de comunicação essa postura de buscar uma recomposição ou reconstituição da realidade passada por meio dos documentos sistematicamente coletados, sejam eles impressos ou orais: “[s]e o passado for visualizado como algo que pode ser recuperado, as fontes, documentos e emblemas do passado que chegaram

até o presente, sob a forma de rastros, serão privilegiados na interpretação” (BARBOSA, 2007, p. 17). Não acreditamos que o passado possa ser remontado, recomposto integralmente, mesmo que o pesquisador tenha o objetivo de conseguir toda a documentação possível sobre um determinado processo social analisado. É um trabalho, a nosso ver, fadado ao fracasso e à frustração. Ou, quando não, pior, será uma descrição do lido/visto, sem problemática, debate teórica ou preocupação em criar uma trama explicativa do que se passou. Como alternativa a essa perspectiva ainda dominante, é preciso que se pense a história de uma outra forma: “[s]e, por outro lado, considera-se que o que chega do passado são vestígios memoráveis, permanentemente reatualizados pelas perguntas do presente que se faz ao passado, o que será destacado é a capacidade de invenção da narrativa” (BARBOSA, 2007, p. 17). Desse modo, não se deve eliminar a interpretação da investigação histórica, da mesma forma que se deve reconhecer que a história será sempre narrativa.

A entrevista é uma forma de evidência histórica e como qualquer uma delas precisa ser avaliada como tal, não forçada a se encaixar nos moldes de outras fontes, mas deve ser tratada como uma expressão cultural, dentro de uma situação comunicativa específica, com implicações pessoais, profissionais, institucionais e políticas que contextualizam a fala do entrevistado.

**Agora, este ponto merece um alerta:
para entender uma história devemos
também buscar interpretar o que aconteceu
pelos vestígios que nos chegam do passado;
em vez de erros positivistas, poderíamos
cometer outros de desconstrução ingênua:
todas as histórias seriam equivalentes,
o mundo material não existiria
e então todos os textos são lidos
exclusivamente em termos
de sua própria dinâmica intratextual.**

Para nós, isso também é muito problemático em termos de teoria literária e narrativa, porque um dos termos em que um texto se constitui como gênero é o pacto que ele declara quanto à sua maior ou menor referencialidade: uma autobiografia e um romance são ambas histórias, mas a autobiografia afirma ser verdadeira e o romance não. Consequentemente, a autobiografia não cessa de sê-lo quando não fala a verdade, e o romance continua a ser romance mesmo quando relata fatos ocorridos verdadeiramente, porque o que conta é o pacto que estabelecem com o enunciatário (LEJEUNE, 2003).

O interesse pela narração como suporte das identidades e memórias das testemunhas no momento da entrevista é uma forma de abordar os processos que pretendemos explicar, é uma das estratégias com que trabalha a história oral. Em princípio, porque a história oral faz distinção entre fatos e histórias (entre história e memória), visto que considera que narrativas e memórias são, em si mesmas, fatos históricos (JOUTARD, 2013). Portanto, a virtude última da memória não é a preservação do passado, mas as mudanças elaboradas que revelam o esforço das testemunhas para dar sentido ao passado e dar forma a suas vidas, situando a entrevista em seu contexto histórico de enunciação (RIBEIRO, 2015). Aos apelamos para essa dimensão da ação, mesmo da prática nas formas de relação com um passado que se define na dimensão da memória, como um passado que continua a questionar, a indagar, a intervir no presente.

Como dissemos antes, o trabalho de pesquisa histórica envolve, basicamente a relação entre fonte, teoria e contexto. Já tratamos da fonte. Agora, passaremos à teoria e ao contexto. Em relação à teoria, desde o início, estamos buscando *historificar* a teoria dos gêneros de discurso de Mikahil Bakhtin, valendo-nos dela como uma teoria da história para o estudo da televisão. Esse movimento começará em pesquisas anteriores. Uma abordagem bakhtiniana para o estudo histórico de gêneros televisivos permite dar a ver “a construção da história das relações dialógicas de cada formato, no qual discursos heterogêneos se combinam para formar um sistema linguístico estruturado” (RIBEIRO; SACRAMENTO; , 2014, p. 28). Com isso, podemos inferir que a história dos gêneros televisivos é justamente a história das diferentes heterogeneidades enunciativas que configuram formatos e programas ao longo do tempo.

Desse modo, podemos “analisar as apropriações ou refrações de outros gêneros num formato e num programa, bem como as rupturas e continuidades nos modos de enunciação de um formato ou de um programa que se deram ao longo do tempo” (RIBEIRO; SACRAMENTO; ROXO, 2014, p. 28).

Essa perspectiva, no entanto, não implica deixar de observar o social e o cultural ou negligenciar os processos de determinação social das formas discursivas. A perspectiva bakhtiniana para a história dos gêneros, pelo contrário, incluiu a importante consideração sobre como entidades sociais concretas constituem as instituições e os discursos (BAKHTIN, 2003). Dessa forma, o gênero é concebido como uma “instituição discursiva”, como bem define Dominick LaCapra (2010, p.164), que exerce coação sobre o processo de comunicação para normatizá-lo e, ao mesmo tempo, possibilita oportunidades, variedades e transformações.

Essa *historificação* da teoria da linguagem de Mikhail Bakhtin (1998), certamente, não é uma invenção nossa. Muitos historiadores como o já citado LaCapra, mas também, por exemplo, Peter Burke (1988), David Carroll (1983) e Craig Brandist (2012). Bakhtin (1998), a nosso ver, introduziu na teoria da linguagem e da enunciação, particularmente, um questionamento demolidor das dicotomias entre texto e contexto, enunciado e história, linguagem e sociedade. A postura mais frequente e tradicional nos estudos históricos é trabalhar a contextualização como moldura: procura-se construir por meio de fontes e leituras um quadro de referências sobre como era o passado, as condições e determinações socioeconômicas, dentro das quais se insere a ação humana e suas expressões e performances semióticas. Não raro, tudo está previsto, ou dado, pelo que já se sabe, se desenhou, emoldurando a diversidade de práticas nos limites do já conhecido ou previamente dado.

A partir dessa perspectiva, em oposição às dicotomias texto/contexto, reiteramos que a realidade de fato pode ser tomada como um conjunto de textos, uma vez que toda experiência e toda descrição da experiência dependem de interpretações que são “sempre-já” situadas na linguagem e na tradição de que não podem escapar: “o contexto é ele mesmo um conjunto de textos” (LACAPRA, 1983, p. 95). Dessa forma, o pensamento dicotômico da maior parte dos historiadores quando lidam com textos o fazem esquecer de considerar que a interpretação de contextos como a eleição de certos textos privilegiados ou destacados (as fontes selecionadas por cada historiador, afinal, são textos) e a relação texto/contexto não existe além da interpretação ou fora dos textos. A realidade, em

suma, não existe para além da linguagem: “isso é a fascinante e desconcertante ambivalência dos símbolos - o fato de que nada pode totalmente escapar do seu poder de significação ou de que tudo é simplesmente apresentado e conhecido é dado por meio de textos” (LACAPRA, 1983, p. 225).

Na perspectiva de Bakhtin (1998), particularmente, o discurso não apenas aponta para o contexto, como algo fora dele, mas também fundamentalmente para o seu próprio interior. O próprio interior se faz de contextos, na sua orientação para o exterior, para fora, para o mundo. O contexto, por outro lado, está “sempre-já” lá, no texto. No entanto, para interpretá-lo, é preciso investigar os outros textos presentes num determinado texto ou conjunto específico de textos. Este é um movimento importante de contextualização para Bakhtin; é a partir dele que se pode observar a vida social de um texto ou de um determinado conjunto deles. Essa é uma resposta criativa aos desafios da textualidade e da contextualização e que pode ser mais explorada por quem pesquisa a historicidade dos processos comunicacionais. Historicizar no âmbito do dialogismo bakhtiniano requer ao mesmo tempo “uma compreensão firme da mutualidade do discursivo e do social, de que o discurso é sempre um fenômeno social (a linguagem constitui o mundo social do significado), mas a linguagem apenas tem significado em contextos sociais específicos” (SACRAMENTO, 2019, p. 105). Afinal, dentro da perspectiva bakhtiniana, “[n]ão existe uma realidade prévia a algum tipo de enunciação, já que (repetindo) as instâncias material e discursiva são engendradas em um único e mesmo processo. Um fato já está, no próprio ato de sua realização, impregnado de linguagem, impregnado de significações. Já é, antes mesmo de ser relatado, discurso” (RIBEIRO; MARTINS; ANTUNES, 2017, p. 8).

Em suma, nosso movimento interpretativo não é construir um contexto para encaixar textos. Mas ler nos textos contextos: o observar *a vida social do texto*, no texto e pelo texto, mas não fora dele ou apesar dele. Afinal, “cada palavra evoca um contexto ou contextos, nos quais ela viveu sua vida socialmente tensa; todas as palavras e formas são povoadas de intenções” (BAKHTIN, 2004, p. 100). Essa perspectiva historiográfica foi sintetizada em outro momento de estudo:

Essa proposta serve para a compreensão do lugar dos textos em um contexto social particular. Considera o exame das qualidades formais e do conteúdo dos textos como uma forma de determinar seu papel em relação aos sistemas socioculturais em um dado momento. As tentativas de historicizar os processos

comunicacionais em geral, no entanto, enquadram a clarificação do lugar das obras em um contexto social (como quadros ou molduras nos quais os textos e sujeitos passivamente se inserem), bem como limitam o estudo das relações texto/contexto à vinculação da forma e do conteúdo dos textos a um contexto previamente idealizado ou concebido por meio de outros estudos da época. No entanto, tais perspectivas relutam em reconhecer, no interior dos textos (em seus aspectos formais, conteudísticos, estilísticos), evidências do que consideram que só poderia ser encontrado no contexto sociocultural, extratextual ou extralinguístico. Por exemplo, entendem que o contexto sociocultural de um texto estudado está completamente ausente e preferem procurá-lo apenas em dados históricos extratextuais. Na perspectiva de Bakhtin, particularmente, o discurso não apenas aponta para o contexto, como algo fora dele, mas também fundamentalmente para o seu próprio interior. O próprio interior se faz de contextos, na sua orientação para o exterior, para fora, para o mundo. O contexto, por outro lado, está sempre-já lá, no texto. No entanto, para interpretá-lo, é preciso investigar os outros textos presentes num determinado texto ou conjunto específico de textos. Este é um movimento importante de contextualização para Bakhtin; é a partir dele que se pode observar a vida social de um texto ou de um determinado conjunto deles (SACRAMENTO, 2019, p. 106-107).

Nessa proposta de trabalho historiográfico, a historicização dos processos, práticas e produtos televisivos pressupõe “a identificação de diversas forças atuantes no terreno de lutas em que o processo de comunicação midiática se insere e como a sociedade e a televisão se constituem mutuamente” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2012, p. 219). Desse modo, acreditamos que “é importante entender como tal entrelaçamento se materializou de modo específico em obras concretas, perceber como se relacionaram os sujeitos envolvidos nos processos e as múltiplas pressões a que estavam submetidos no cotidiano de planejamento e realização das obras e seu reconhecimento pelo público em dado momento” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2012, p. 219). É justamente por conta disso que não aderimos aos estudos históricos que generalizam ou abstraem o contexto como moldura e não como processo: um quadro que encerra a análise histórica que encerra uma concepção preexistente do passado, uma imagem prévia, muitas vezes compartilhada, reconhecida e até óbvia por ser tão recorrente. Nosso esforço vai em outra direção, buscando realizar uma história que toma o texto e as textualidades, o discurso e as discursividades, dito mais amplamente, como a materialidade de contextos (situacionais, institucionais, culturais, sociais) em enunciados específicos.

DOS PROGRAMAS SELECIONADOS

Como critérios básicos de seleção dos programas, elencamos três itens: em primeiro lugar, a memória popular de tais atrações; em segundo, a cobertura jornalística calcada em reportagens publicadas em jornais e revistas, bem como críticas e análises de experiências que se destacam do fluxo televisivo⁴, seja por seu caráter inovador ou pela relevância e contribuição à realidade do momento apreendido, sendo possível tal seleção, uma vez que hoje o acesso ao acervo de títulos de grande circulação pela internet é facilitado pela digitalização desse material, bem como a reconhecer o esforço da equipe do site TV-Pesquisa, sob coordenação do prof. João Luís van Tilburg, por recuperar através de documentos publicados na imprensa escrita brasileira, as temáticas abordadas pela televisão; e, por último, o próprio acesso ao material audiovisual. Enquanto a pesquisa sobre imprensa conta com instituições como a Biblioteca Nacional, que abriga uma grande variedade da produção jornalística impressa do país, bem como o Arquivo Público Nacional de São Paulo, também uma referência na preservação de periódicos impressos, a pesquisa de televisão não conta com nenhum órgão similar para verificar a produção nacional. Para ter acesso a materiais, como já explicamos, recorremos a centros de documentação das próprias emissoras, que controlam o acesso de pesquisadores para consulta a seus acervos, ou a arquivos pessoais de profissionais diretamente envolvidos na elaboração desses programas de televisão. Nesse caso, o trabalho aqui produzido é beneficiado pelos inúmeros contatos com profissionais dos mais diferentes setores das emissoras, bem como o próprio envolvimento direto dos pesquisadores/autores.

4 *"Nos anos 1970, Raymond Williams questionou o conceito "estático" de programa, por considerar que, na televisão, não existem unidades fechadas ou acabadas, que possam ser analisadas separadamente do resto da programação. Em lugar do conceito de programa, ele contrapôs o conceito mais "dinâmico" de fluxo televisivo, em que os limites entre um segmento e outro não eram mais considerados tão marcados como em outros meios" (MACHADO, 2012, p. 4).*

O trabalho tem como *corpus* de análise os programas transmitidos pelas emissoras de televisão abertas e fechadas – estão aqui listadas atrações essencialmente de grande reportagem⁵. Alguns programas terão uma articulação mais aprofundada em detrimento a outros. Porém, essa adequação não compromete nosso objetivo de estudo. Tal critério advém das possibilidades de acesso apresentadas.

A análise do *corpus* selecionado perpassa, principalmente, pela pesquisa empírica, uma vez que se pretende compreender tais produtos, a partir de um detalhamento de suas condições de produção. As entrevistas em profundidade com profissionais diretamente ligados às obras vêm a contribuir com informações sobre os aspectos apontados por Machado como “subtextos” do produto televisivo: “as restrições (econômicas, políticas, institucionais, tecnológicas) impostas ao processo de realização, o diálogo do trabalho com o espaço e tempo de sua produção, a maneira como ele foi “lido” (aceito, rejeitado, criticado, interpretado) pelas diferentes parcelas do seu público e assim por diante” (MACHADO, 2012, p. 2).

Acredita-se, assim, que alguns detalhes fundamentais para a análise de um programa podem não estar dados no próprio “texto” do programa, mas precisam ser buscados em outros materiais que, muitas vezes, não são acessados como documentos de produção; manuais internos de redação e estilo; depoimentos da equipe produtora; análise de conjuntura do programa diante de seu orçamento; ciclos de palestras e *workshops* com imersão a conteúdos internacionais do gênero, como forma de repensar a linguagem, entre outros.

Buscamos também discussões de pesquisa envolvendo elementos da reportagem televisiva no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, além de estudos e trabalhos apresentados publicados nos anais do Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós) e do Congresso Brasileiro das Ciências da Comunicação da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom), bem como de coletâneas editadas em livros sobre o universo do telejornalismo.

5 *Há atrações que, apesar de não pertencerem ao foco principal de nossa investigação, vêm a inspirar formatos distintos de programas. Sendo assim, suas influências serão apontadas, ainda que em menor relevância nos escritos.*

PROGRAMAS DE GRANDE REPORTAGEM DA TV BRASILEIRA

anos 1960

PROGRAMA	PERÍODO	EMISSORA DE TELEVISÃO
"A Grande Jornada"	08/1961 — 12/1963	TV Tupi
"Amaral Netto, o Repórter"	05/1968 — 1983	TV Tupi e Rede Globo

anos 1970

PROGRAMA	PERÍODO	EMISSORA DE TELEVISÃO
"Globo-Shell Especial"	07/01/1971 — 27/03/1973	Rede Globo
"Brasil, Esse Desconhecido"	1971 — 1972	TV Cultura
"Globo Repórter"	03/04/1973 — NO AR	Rede Globo
"Caminhos da Aventura"	1973 — 1977	TV Cultura

anos 1980

PROGRAMA	PERÍODO/EXIBIÇÃO	EMISSORA DE TELEVISÃO
"Plantão da Madrugada"	05/1982 — 08/1983	Rede Globo
"Comando da Madrugada"	1982 — 2007	SBT; Record TV; Rede Bandeirantes; TV Gazeta
"Eu sou o Repórter"	1987	SBT
"Documento Especial: Jornalismo Verdade"	1989 — 1998	Rede Manchete; SBT; Rede Bandeirantes
"Manchete Especial: Documento Verdade"	1992	Rede Manchete
"Vídeo-Cartas"	1988 — 1989	Rede Bandeirantes

anos 1990

PROGRAMA	PERÍODO/EXIBIÇÃO	EMISSORA DE TELEVISÃO
"Os Netos do Amaral"	1991	MTV Brasil
"SBT Repórter"	1995 — 2013	SBT
"Rede TV! Repórter"	2002	Rede TV!
"Caminhos e Parcerias"	1999 — 2003	TV Cultura
"Linha Direta"	1999 — 2008	Rede Globo
"24 Horas"	1995 — 1998	Rede Manchete
"São Paulo, Memória em Pedacos"	1997	TV Cultura
"Repórter Record"	1999 — 2008	Record TV
"Câmera Record"	1999 — 2000	Record TV

anos 2000

PROGRAMA	PERÍODO/EXIBIÇÃO	EMISSORA DE TELEVISÃO
"Profissão Repórter"	2006 — NO AR	Rede Globo
"No Coração do Brasil"	2006 — 2009	Rede Bandeirantes
"Comando da Noite"	2007 — 2008	Rede Bandeirantes
"Câmera Record"	2008 — NO AR	Record TV
"Câmera Record News"	2007 — 2013	Record News
"Repórter Record Investigação"	2009 — NO AR	Record TV
"SBT Realidade"	2007 — 2009	SBT
"Conexão Repórter"	2010 — 2020	SBT

anos 2010

PROGRAMA	PERÍODO/EXIBIÇÃO	EMISSORA DE TELEVISÃO
"A Liga"	2010 — 2016	Rede Bandeirantes
"Globo Mar"	2010 — 2013	Rede Globo
"Brasileiros"	2010	Rede Globo
"Planeta Extremo"	2011 — 2015	Rede Globo
"Aconteceu"	2010 — 2012	Rede TV!
"Caminhos da Reportagem"	2008 — 2020	TV Brasil
"Documento Verdade"	2016 — 2020	Rede TV!
"Good News"	2008 — 2016	Rede TV!
"Vem Comigo"	2012 — 2016	TV Gazeta
"O Infiltrado"	2013 — 2014	History Channel
"Fernando Gabeira"	2014 — NO AR	Globo News
"Não conte lá em casa"	2014	Multishow
"Cidade Ocupada"	2015 — 2016	TV Gazeta
"Ana Paula Padrão.doc"	2017	Rede Bandeirantes
"Documento Band"	2020	Rede Bandeirantes
"CNN Séries Originais"	2020 — 2021	CNN Brasil

A importância cultural que a televisão e o telejornalismo assumiram no Brasil, ainda não foi capaz de suscitar o refinamento de métodos de análise dos seus produtos e linguagens em profundidade, como observa Gutmann (2014), sendo o veículo uma forma cultural diante dos inúmeros processos de produção simbólica (WILLIAMS, 2016). Estudos envolvendo programas de televisão nos reservam múltiplas interpretações e opiniões diversas e devem ser objetos permanentes de análises e crítica. Sobretudo, em tempos em que a produção de jornalismo, em qualquer esfera, escapa pelas frestas dos sentidos únicos do conhecimento (MENDONÇA, 2018).

Antes de continuarmos, um lembrete: não se trata aqui de desmerecer tudo o que gênero tem oferecido. Estamos com Machado ao lembrar que é um equívoco dizer que na televisão só existe superficialidade. Sobretudo, nos programas de grande reportagem. O que devemos reter é a amplitude das experiências televisivas, das propostas de enunciação e dos realces produzidos. É o que Machado (2000) sugere quanto a abordar a televisão sob um outro viés, não apenas da análise do fenômeno de massa, que impacta e transforma a vida social moderna. O que nos interessa, principalmente, é compreendê-la como um “dispositivo audiovisual através do qual uma civilização pode exprimir a seus contemporâneos seus próprios anseios e dúvidas, as suas crenças e descrenças, as suas inquietações, as suas descobertas e os voos de sua imaginação” (MACHADO, 2000, p. 11).

Este livro discutirá os programas de grande reportagem na televisão brasileira. Esperamos que, no final da leitura, possamos ter contribuído para a reflexão sobre as formas televisivas, tanto por estudantes, pesquisadores, professores e outros profissionais de comunicação. Não desejamos, aqui, encerrar o debate. Não se trata de uma obra definitiva. Nunca tivemos essa intenção. É uma obra em e para diálogo. Esperamos que trabalhos e conversas surjam a partir deste.

Passemos à história.



capítulo 1

O repórter de TV e a aventura da reportagem

A missão

Sempre quis entender que estranha transformação é essa que acontece dentro de mim. O mundo parece parar, e o batimento cardíaco e o ritmo da respiração ficam acelerados. Não há mais fome, frio ou cansaço, e eventuais dores desaparecem “num passe de mágica”. Quando menos se espera, surge uma força que toma conta do corpo. A rede de neurônios passa a operar a pleno vapor (os americanos chamariam isso de *full speed*, ou seja, velocidade máxima). Nesse instante, é como se nada pudesse me deter. Sim, é isso. A sensação é mais ou menos essa. São alucinações de invencibilidade, um trem expresso que não pode ser parado até chegar a seu destino. É como me sinto quando estou diante do que mentalizo como “missão”.

Uns vão chamar de idealismo romântico; outros, de foco, determinação. A psicanálise pode referir-se à catarse, à experiência da liberdade em relação a alguma situação opressora. Fica claro que existe algo a ser vencido, a ser conquistado. No meu caso, é dessa maneira que se inicia o processo para a grande reportagem – aquela que logo detectamos ter essência, poder para mover as montanhas da passividade social.

[...]

Chegou a hora de contar a você, leitor, um pouco das minhas histórias.

Muito prazer, sou um repórter (CABRINI, 2019, p. 10).

Propomos começar nossa investigação acerca do papel do repórter televisivo por “A missão”. É o título da apresentação do livro *No rastro da notícia*, do repórter Roberto Cabrini, cujos trechos abrem este capítulo. Em uma página e meia, Cabrini descreve ao leitor as transformações corporais e as alterações fisiológicas que ocorrem em seu corpo, ao receber o que definiu como “chamamento”. A obra se estabelece como um manual para estudantes de comunicação e profissionais do meio sobre como proceder em determinadas coberturas, sobretudo, as investigativas, ramo em que Cabrini se consagrou. O curioso da publicação, assim como de outros livros escritos por repórteres televisivos, é que os relatos se resumem às atitudes e tomadas de decisões feitas pelos profissionais. É sempre uma ótica pessoal da reportagem, que se enquadra de maneira totalmente subjetiva. A compreensão que se tem é a de que, quando um repórter se torna uma grife, uma espécie de nome próprio, as histórias já nascem a partir dessa rubrica, uma marca, um estilo. É o caminho inverso do propósito da reportagem, que deveria nascer para informar e não para ser o meio de visibilidade de determinado profissional.

No livro, ao definir seu propósito jornalístico como uma missão de vida, Cabrini narra em primeira pessoa os desafios, angústias, aflições, percepções e intenções. Os bastidores giram em torno, sobretudo, de suas estratégias de gravação e das performances adotadas por ele na concepção de suas entrevistas, denúncias, investigações e perfis biográficos. Trata-se de uma obra em que o repórter é sim, mais importante do que os temas retratados – o alfabeto e a gramática do meio televisivo que se retroalimentam na busca da relevância jornalística. Como bem já escreveu Stella Senra, em seu *O Último Jornalista*, trata-se de um caminho em que “a submissão do jornalista a uma visibilidade cada vez mais ampliada e a afirmação da sua imagem são mais notáveis na televisão” (SENRA, 1997, p. 17). Notáveis, sim, porém não exclusivas ao meio.

UMA DISCUSSÃO HISTÓRICA

Refletir sobre a corporificação do repórter como um lugar de convenção, sempre foi uma temática – desde os primórdios dos programas de grande reportagem. No caderno *Ilustrada* do jornal *Folha de S. Paulo*, de 8 de maio de 1979, a manchete questionava: “Repórter de TV, uma espécie em extinção?”. A reportagem discute a função do jornalista de vídeo ao pontuar que “hoje o telejornalismo mudou, a imagem passou a ser o mais importante, e a maioria dos repórteres nada mais são do que seguradores de microfones” (*Folha de S. Paulo*, 8/5/1979, p. 12) e aponta uma discussão importante: “atualmente, para conseguir um lugar numa televisão, o repórter tem que ser em primeiro lugar bonito e falar bem. Por que se mudou o papel do repórter de televisão? O que é ser um repórter hoje, um jornalista ou um artista?”. E vale lembrar que, nessa fase, a televisão ainda se desenvolvia como veículo de comunicação.

Mais de quarenta anos depois, a discussão se mantém: é o repórter que quer se mostrar mais importante do que o entrevistado tem a dizer, como apontou o excerto abaixo, parte de uma reportagem publicada em 2015, pelo site *Notícias da TV*, do portal UOL, comandado pelo jornalista e crítico de televisão Daniel Castro.

Uma nova geração de repórteres está dando o que falar nos bastidores da Globo. Eles chamam a atenção pela beleza, pela juventude (têm pouco mais de 30 anos) e pelo texto arrojado. Abusam de construções que até pouco tempo eram

proibidas (por uma questão de alterar o sentido). Adoram “conversar” com o telespectador enquanto falam de estatísticas. E aparecem de formas às vezes inusitadas – correndo, por exemplo (CASTRO, UOL, 18/8/2015).¹

Na reportagem, Castro discutiu os rumos do telejornalismo da Rede Globo ao permitir a entrada de jovens repórteres que aparecem mais do que a notícia em seus telejornais e programas jornalísticos. Intitulado “Gatos e arrojados, novos repórteres causam desconforto na Globo”, o texto discute o incômodo que tal movimento tem gerado nos bastidores da emissora com os repórteres veteranos, da reportagem encenada, “um modo convencionado através do qual, ao olhar para a sua audiência através da câmera do telejornal, o repórter a convoca para o interior do discurso e estabelece com ele uma relação de confiança” (GUTMANN, 2014, p. 165).

Um contrato de confiança que se estabeleceu desde sempre, tornando os repórteres como uma espécie de “gente como a gente”. É o que convocou, inclusive, o canal de notícias do Grupo Globo. Em janeiro de 2020, a Globo News passou a exibir durante os intervalos comerciais, a campanha intitulada “Jornalista desde criancinha”, em que familiares ligados aos apresentadores e repórteres, aparecem sentados num sofá, contando fatos e acontecimentos curiosos², relembrando a trajetória de cada um e a ligação deles com o jornalismo. São relatos íntimos, que destacam passagens da infância e juventude na comunicação. O fascínio do trabalho dos repórteres atinge, inclusive, as crianças. Esse impacto é real. Um vídeo que viralizou na internet, em dezembro de 2017, nos ajuda a compreender esse encantamento.

Na gravação, uma garota negra aparece brincando de ser repórter com os irmãos. Mirella Archangelo, de 11 anos, segura na mão um microfone com uma canopla³ da Rede Globo desenhada no papelão. No vídeo, registrado por sua mãe, Amanda, ela está indignada e “denuncia” os buracos e vazamentos em sua rua, na cidade de Ribeirão Preto, no interior de São Paulo. Os três irmãos de Mirella, os gêmeos Pablo e Peterson, de 8 anos, e Marjory, de 6 anos, fazem o papel de entrevistados. Dão o depoimento para reforçar o discurso proposto pela garota. Em um outro vídeo, Peterson aparece segurando uma câmera feita de papelão. A brincadeira de “ser repórter”, encenada por Mirella, foi repercutida pela própria Globo, na edição de 24 de dezembro de 2017, do programa *Fantástico*⁴. Na reportagem, a produção organizou uma visita surpresa da jornalista Gloria Maria, repórter inspiração de Mirella.

1 Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/gatos-e-arrojados-novos-reporteres-causam-desconforto-na-globo-8927>. Acessado em: 22/02/2021.

2 Ver em: https://www.youtube.com/results?search_query=jornalista+desde+criancinha

3 Canopla: é a peça que contém o logotipo de uma emissora, e que envolve o microfone.

4 Ver em: <https://globoplay.globo.com/v/6378404/>. Acessado em 22/02/2021.

Nas imagens gravadas pela mãe, a jovem e os irmãos repetiram vestimentas, gestos, posturas, encenações, enquadramentos de câmera e construções textuais que remetem a um modo de agir convencionalizado, tornado hegemônico, pelos repórteres sobretudo nos programas de grande reportagem da televisão brasileira (VILAS BÔAS, 2018). E, principalmente, por Gloria Maria, bem lembrada entre os colegas de televisão como a precursora do que se convencionou classificar de “passagem participativa”. O fato é que a performance de Gloria Maria nas reportagens que conduz permitiu que a brincadeira de Mirella como repórter existisse.

GLORIA MARIA, UM ÍCONE DAS PASSAGENS PARTICIPATIVAS

Em uma análise publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, o principal crítico de televisão do Brasil, Maurício Stycer, também já fez ponderações sobre o papel de Gloria Maria. Ele focaliza duas edições do *Globo Repórter*. Stycer aponta quando Gloria cai sentada, durante gravação no Vietnã, em 2013, e os registros de uma viagem para a Jamaica, três anos depois, em que ela participa de um ritual religioso com o uso de maconha. No primeiro caso, a certa altura da edição, a repórter toma um tombo cinematográfico e diz: “Caí bonito”. A cena poderia ter sido cortada, porém seu conteúdo foi considerado necessário. Já no segundo destaque, Gloria Maria, filmada em um evento rastafári, detalha para os telespectadores a sensação de experimentar a “droga”, mantendo olhar fixo na câmera: “Eles estão querendo que eu prove isso também (a maconha), eu não sei fazer essa oração, mas eles querem que eu tente. Recusar nem pensar, seria um desrespeito à tradição”. Após participar da experiência, ela expôs: “No primeiro momento, fiquei totalmente tonta. Para quem não está acostumado, é preciso tempo para entender”.

A Gloria Maria que entrevistou chefes de estado e se tornou desafeto do presidente João Batista Figueiredo pelo perfil questionador, hoje passeia por cenários paradisíacos e percorre grandes aventuras turísticas sem o menor constrangimento e, principalmente, sem maiores preocupações jornalísticas. Nos dois exemplos

acima citados, tanto o tombo quanto a experiência com a maconha, reduzem o discurso ordenador da tão obstinada objetividade, convencionada pela profissão, que permanece como um instrumento na padronização de um estilo propriamente jornalístico no Brasil. Observa-se, assim, o primado da forma sobre o conteúdo a lembrar Pierre Bourdieu (1997), no livro *Sobre a televisão*. Tal configuração foge ao que, um dia, a própria Rede Globo adotou em seu Manual de Telejornalismo, edição de 1987. O capítulo “O repórter e a reportagem” reafirma que “uma distorção no conceito de repórter é imaginá-lo mais importante do que a câmera. [...] A participação do repórter na matéria deve ser sempre testemunhal” (MANUAL DE TELEJORNALISMO – REDE GLOBO, 1987). Entende-se o testemunho aqui enquanto presença.

Em um outro trecho, a publicação de Bourdieu aponta a postura a ser adotada pelo repórter, sabendo que o importante, numa reportagem, é o fato, a notícia. “O repórter é uma testemunha que viu, ouviu pessoas que viram e vai contar ao telespectador. A postura dele, então, deve ser a de quem está ali para fazer a informação chegar da melhor maneira ao público. Isto quer dizer que o repórter não pode nunca querer aparecer mais do que a notícia”. Para Bourdieu, os jornalistas do meio, “interessam-se pelo excepcional, pelo que é excepcional *para eles* [...] eles se interessam pelo extraordinário, pelo que rompe com o ordinário, pelo que não é cotidiano” (BOURDIEU, 1997, p.26). Essa ideia reluz ainda mais ao pensarmos, na atualidade, à medida com que tais atrações, muitas vezes “conduzem seus produtos para inflar índices de audiência, conquistar novos públicos e gerar o que se pode chamar de “relevância vazia”” (CHIARIONI, 2019, p. 34).

Nas edições do *Globo Repórter*, analisadas por Stycer, e exibidas em períodos distintos, o programa da Rede Globo se tornou um dos assuntos mais comentados do *Twitter*, e as performances de Gloria Maria citadas ganharam divertidos “memes”. É essa abertura para o entretenimento em forma de reportagem que encantou a menina Mirella. Tanto é que Gloria trocou de posição e pediu para Mirella entrevistá-la. A garota quis saber detalhes da reportagem em que a jornalista pulou de *bungee jump*, exibida em uma edição do *Globo Repórter*, de junho de 2017, em visita à Macau. Na sequência da reportagem, foi a vez de Gloria querer saber o porquê de Mirella gostar tanto de seu trabalho. A resposta trouxe boas reflexões sobre o trabalho do repórter contemporâneo: “Você faz muitas coisas diferentes do que a maioria dos repórteres faz. É muito diferente, assim. Eu sou muito sua fã. Eu me inspiro em você”.

As proposições são pertinentes uma vez que as perplexidades são incontáveis no jornalismo de gracinhas e gracejos. Essa inversão, em uma mudança de hierarquias, nos remete à exposição da peça publicitária produzida para divulgação da temporada 2019 do *Globo Repórter*⁵, e que abriu a discussão do capítulo anterior. Nela, os repórteres no saguão de um aeroporto, à espera do embarque, são as estrelas que conduziram naquele ano, as grandes reportagens do jornalístico da Rede Globo. Gloria Maria e equipe foram – e continuam sendo – os protagonistas das histórias a serem contadas em tom de descobertas e aventuras incríveis.

5

Em tempo: em agosto de 2019, a direção da Rede Globo anunciou a aposentadoria de Sérgio Chapelin. Após 23 anos no comando do Globo Repórter, o jornalista foi substituído por uma dupla: a repórter Gloria Maria e a então apresentadora do Jornal Hoje, Sandra Annenberg.

O REPÓRTER TELEVISIVO: HISTÓRICO E INFLUÊNCIAS

Se o processo de espetacularização do profissional de imprensa, ou a sua transformação em imagem de consumo, parece ter alcançado uma dinâmica específica na televisão, a origem desse fenômeno deve ser encontrada, em larga medida, na chamada era de “modernização” dos jornais, na revolução que, incorporando a informática e impondo a racionalização técnico-administrativa, deu uma nova cara à imprensa. Foi a mão de obra jornalística dos impressos que ajudaram na profissionalização do jornalismo de televisão no Brasil. Vamos entender como isso se deu.

A história da reportagem está ligada diretamente à expansão da imprensa. No século XIX, a escolarização da sociedade, o processo de urbanização das metrópoles e a própria profissionalização do meio impulsionaram o jornalismo (TRAQUINA, 2005). Sendo assim:

Seria principalmente nas últimas décadas do século XIX, surpreendida pela turbulência das transformações sociais, que a cultura letrada e a imprensa começariam decididamente a avançar para além das elites tradicionais. Nessa época, em ritmo acelerado, no compasso de um modo de vida que exporta capitais e invade rapidamente inúmeros espaços do planeta, a história da formação das metrópoles brasileiras multiplica o tempo e a experiência social (CRUZ, 2000, p. 42).

O conceito de que o jornalismo fornece informação e não propaganda transformou a notícia como um produto subjetivamente baseado em fatos e não em opiniões (SILVA, 2012). Na lógica do capitalismo, a informação se tornou uma mercadoria, com jornais sendo transformados em “produtos fabricados por empresas onde jornalistas atuavam de forma profissional” (ANDRADE, 2018, p. 31). Com o crescimento vertiginoso do negócio chamado “grande imprensa”, a prática jornalística se expandiu, a partir da criação de diversos veículos de comunicação. Noutras palavras,

Os *media* definem para a maioria da população os acontecimentos significativos que estão a ter lugar, mas também oferecem interpretações poderosas

acerca da forma de compreender estes acontecimentos. Implícitas nessas interpretações estão as orientações relativas aos acontecimentos e pessoas ou grupos neles envolvidos (HALL *et al.*, 1999, p. 228).

Nesse contexto, a noticiabilidade de um acontecimento vai depender “justamente de um campo de força dos jogos de poder-saber. E, nessa arena jornalística, posicionam-se, de um lado, as empresas de comunicação; de outro, a comunidade interpretativa dos jornalistas” (ANDRADE, 2018, p. 32). Sobre os critérios de noticiabilidade, Bourdieu reforçou a seleção de pontos de vista da realidade para a construção de uma narrativa discursiva: “os jornalistas têm ‘óculos’ especiais a partir dos quais veem certas coisas e não outras; e veem de certa maneira as coisas que veem. Eles operam uma seleção e uma construção do que é selecionado” (BOURDIEU, 1997, p. 25). É o que chamamos de “recorte” do fato, substanciado pela abordagem do próprio jornalista ou da empresa para qual trabalha. Para Andrade, ao desenvolverem um discurso, os jornalistas se concentram no que é desvio: a notícia é considerada, então, a contramão do óbvio (ANDRADE, 2018).

O jornalismo tornou-se profissão emergente, envolta em um certo glamour, diga-se de passagem, já nos jornais impressos, e o repórter assumiu um posto soberano: o de vasculhar a informação, descobrir os acontecimentos, apurar e torná-los notícia, com poder de despertar o interesse público (SODRÉ, 2009). Na virada do século XIX, um nome se consagrou e fez história: Euclides da Cunha⁶. Sob a alcunha de repórter especial, ele foi deslocado por *O Estado de S. Paulo* para a cobertura da Guerra de Canudos, no sertão da Bahia. Suas reportagens traziam riqueza de detalhes, descrições da paisagem a partir do relevo e de suas próprias observações, os traços dos combates, além da fragilidade física dos combatentes. Ao mergulhar nos bastidores do conflito armado, Euclides da Cunha possibilitou a leitura do movimento a partir de uma visão de dentro. É o jornalismo ganhando novos contornos, mais corpo e densidade. Euclides seguiu para a frente de batalha, tomou contato com uma cidade semidestruída pelas privações de guerra e pelos constantes bombardeios.

Na primeira década do século XX, o Brasil passou a conhecer outra figura célebre: a de João do Rio, o chamado cronista da cidade. Em dissertação de mestrado, defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro, a pesquisadora Julia

6 *Engenheiro militar por formação, mas jornalista e escritor por vocação, Euclides Rodrigues Pimenta da Cunha (1866 - 1903) recebeu um convite de Júlio Mesquita, então diretor de redação de O Estado de S. Paulo. Além de uma série de reportagens no jornal, Euclides publicou, a posteriori, o livro Os Sertões, um clássico da literatura brasileira.*

O'Donnell traçou um perfil bem detalhado sobre o desempenho de João do Rio em seu trabalho de campo, ao salientar que “imerso com encantamento e crítica no processo de crescimento da cidade no período, o autor nos oferece uma visão dos aspectos mais sensíveis (e por isso mesmo menos acessíveis) da urbanização do espaço e seus habitantes” (O'DONNELL, 2008, p. 7). Para Graziela Beting, que organizou uma coletânea da obra do escritor, publicada pela editora Carambaia, João do Rio percorreu “os subterrâneos da cidade para entrevistar o povo numa época em que não se dava voz à pobre gente [...] Ele levou a reportagem para a crônica, e o estilo literário, a criação de diálogos, de humor, a ironia, para a reportagem. Renovou o modo de fazer jornalismo e ajudou a fundar a crônica moderna” (BETING *in* RIO, 2015, p. 7).

Foi uma fase em que o jornalismo estava muito próximo da política e se constituía num exercício mais ou menos literário, cujo estilo – de responsabilidade do redator – variava de um jornal para outro e mesmo dentro de um único jornal. Na linha cronológica do tempo, esse repórter da primeira metade do século XX ganhou as ruas como um caminhante, um observador do cotidiano ou o que os franceses viriam a cunhar como *flâneur*.

Somente a partir da década de 1950, com a atuação do *copydesk* e do desenvolvimento do ensino da técnica jornalística, o princípio da objetividade impôs progressivamente uma padronização ao estilo (RIBEIRO, 2003). Estabeleceu-se um padrão empresarial de gestão e, do ponto de vista da produção do texto, foi adotado o modelo americano de jornalismo, como o *lead* e a pirâmide invertida. Surgiram os copidesques e os primeiros manuais de redação. O aspecto gráfico dos diários se transformou, com o desenvolvimento de modelos de diagramação mais funcionais.

O jornalista Fernando Gabeira, um dos destaques dessa fase da imprensa brasileira, em jornais como Última Hora e *Jornal do Brasil*, registrou essa ebulição de momento pela informação objetiva, sistemática, que acabou por reestruturar internamente os veículos, alterando formatos e procedimentos:

Era mais ou menos célebre uma coisa na imprensa: devia-se responder a cinco perguntas básicas e a gente tinha a ilusão de que respondendo cinco perguntas, resolvia-se tudo. Era o seguinte: "como, quem, onde, por quê e quando". Então, a gente achava que respondendo essas perguntas, estava dando um quadro completo da situação...tinha essa ilusão (GABEIRA, 2009, pp. 77-78).

Um livro técnico marcou o trabalho jornalístico desse período. Datado de 1954, *Introdução ao jornalismo*, escrito por Fraser Bond, jornalista e professor emérito do departamento de jornalismo da Universidade de Nova York, detalhou a influência da visão industrial da informação nas redações americanas. A obra descreve, minuciosamente, "os vários aspectos da atividade jornalística, desde o preparo da notícia, com a técnica da informação precisa em poucas linhas, até a edição da coluna diária, do artigo assinado, do editorial político" (CHIARIONI, 2019, p. 56).

Traduzido e editado no Brasil, em 1959, pela editora Agir, a literatura de Bond alcançou relativo sucesso e é encontrada em sebos nos dias atuais. Seus escritos reforçam sobre a construção da reportagem e a força retumbante da estética do *lead*: "Devido ao leitor de hoje ser muito apressado, os jornais procuram facilitar a sua procura de informações. O processo se tem desenvolvido, usando os jornalistas a técnica de dizer os principais acontecimentos de uma reportagem no primeiro parágrafo" (BOND, 1962, p. 105). Para Bond, há ainda definições para o que se convencionou "a natureza da notícia". Os principais elementos que despertariam o interesse sobre as notícias: "1. O interesse-próprio; 2. Dinheiro; 3. Sexo; 4. Conflito; 5. O incomum; 6. Culto do herói e da fama; 7. Expectativa; 8. Interesse humano; 9. Acontecimentos que afetam grandes grupos; 10. Disputa; 11. Descoberta e invenção; 12. Crime" (BOND, 1962, pp. 95-97). O autor⁷ também dedicou um dos capítulos à grande reportagem. São exatas três páginas onde se refere

7 *Ao longo do capítulo dedicado à grande reportagem, Fraser Bond (1962, p. 100) se questiona quais são os elementos que entram em sua elaboração. O autor se baseia em "procedimentos reais [...] Todos os anos, diretores de jornais representativos, de um extremo a outro do país, são procurados por pesquisadores e articulistas, a fim de selecionarem as dez melhores reportagens, dos 12 meses precedentes. Uma relação atípica apresenta resultados, mais ou menos assim: 1. Um assassinato que combina ingredientes especiais, tais como: nomes proeminentes, mistério, sexo e escândalo; 2. Uma greve nacional ou uma guerra, se alguma está em marcha; 3. A morte de um famoso "astro" ou "estrela" de cinema; 4. Um notável voo de longa distância; 5. A visita de uma importante personagem real; 6. Um grande desastre da natureza, tal como uma inundação ou furacão; 7. Os campeonatos mundiais disputados; 8. Uma luta de ideologias como entre a Igreja e o Estado; 9. Uma luta de boxe com enorme publicidade - o campeonato do mundo em jogo; 10. Uma história de sofrimento, façanha ou aventura."*

como uma “reportagem sensacional”. Para o jornalista, algumas características são intrínsecas ao gênero: “verificamos que os elementos: crime, sexo, novidade, desastre, importância humana e conflito entram em vários graus” (BOND, 1962, p. 101).

A título de curiosidade: em um dos capítulos, Bond se propôs a resumir “a receita do que faz um bom repórter”, tendo ainda a apontado como uma mistura preparada a partir de alguns ingredientes:

Boa educação básica, interesse pela vida e insaciável curiosidade, inteligência capaz de pensar claramente a fim de escrever claramente, honestidade, confiança, e persistência capaz de levá-lo até o fim da reportagem. Não é necessário dizer, contudo, insistimos em assinalar, que o repórter deve ter boa saúde. Não é necessário acrescentar, também, que o bom repórter deve ter uma aparência agradável (BOND, 1962, pp. 143-144).

O cenário começou a mudar a partir dos anos 1960, como bem observou Elisa Casadei (2013), ao analisar que a ação narrativa configurada nos textos, principalmente das revistas brasileiras, se tornou subordinada à presença de um narrador que estava implicado no acontecimento, assumindo uma postura testemunhal e ficando “cada vez mais comum a adoção de procedimentos estilísticos nos textos a partir dos quais o acontecimento narra a si próprio, sem que haja a intervenção de um narrador participante. Começa a figura, portanto, de uma separação bastante demarcada entre as vozes das testemunhas e as vozes do acontecimento” (CASADEI, 2013, p. 298). A pontuar a era de ouro do *New Journalism*, sucesso notório nos Estados Unidos, nessa mesma fase, e com perceptível receptividade nas páginas dos diários brasileiros.⁸

Como representantes do movimento, nos Estados Unidos, nomes como Norman Mailer, Tom Wolfe, Truman Capote, Gay Talese, para citarmos apenas alguns, atentavam não apenas “uma reportagem primorosa, bem-feita, mas a elevação do jornalismo ao *status* de arte, um legado importante na formação de jovens e bons repórteres” (CHIARIONI, 2019, p. 155). Um caminho de prática jornalística que passou a valorizar a presença do repórter e sua experiência em vivenciar tal realidade para poder escrever sobre ela: “é um pouco como a escola de *method acting* – você só encarnará o pugilista se pular muita corda, comer, fizer luva, *sparring* e entrar no ringue para uma luta” (CARTA, 2003, p. 14).

8 “O jornalismo literário é também conhecido como novo jornalismo, literatura não ficcional, literatura da realidade, jornalismo em profundidade, jornalismo diversional, reportagem ensaio e jornalismo de autor. Os espanhóis o chamam de *periodismo informativo de creación*, denominação mais ajustada aos conceitos esboçados sobre o gênero” (MODERNELL, 2011, p. 57).

No Brasil, exponenciais como José Hamilton Ribeiro, Marcos Faerman, Joel Silveira, Cremilda Medina, Zuenir Ventura, dentre outros, vivenciaram essa mesma fase da imprensa de rompimento com o classicismo, quebrando os padrões formais da reportagem tradicional ao permitir o aprofundamento dos assuntos, a partir de uma narrativa mais orgânica, capaz de propor uma aproximação quase intrínseca entre repórter e o fato reportado em uma articulação que se dá, principalmente, através do texto, através da linguagem pela sedução pela palavra. Porém, apesar de deixar de lado as impressões de quem escreve, o repórter ocupa um papel fundamental nessa prática (CHIARIONI, 2019). Essa virada contra os cânones jornalísticos se deu, nesse momento, principalmente nos Estados Unidos, por acreditar que “as ferramentas tradicionais eram inadequadas para descrever as tremendas mudanças culturais e sociais daquela era” (WEINGARTEN, 2010, p. 15). É nesse contexto histórico, sobretudo, que o lugar do repórter de televisão passou a se desenvolver. Enquanto os órgãos de imprensa já estão consolidados e vivendo uma fase de experimentação na linguagem e no estilo, a televisão ainda era um campo a ser explorado, quase descoberto.

Após uma primeira década calcado essencialmente em uma linguagem radiofônica, com telejornais transmitidos de um estúdio e um apresentador diante da câmera, em programas ícones como *Imagens do Dia* e *Repórter Esso*, o telejornalismo brasileiro começou a vivenciar as ruas tendo um repórter e o cinegrafista como eixos centrais da mediação.⁹

9 *No dia seguinte ao da primeira transmissão – 19 de setembro de 1950 –, a TV Tupi levou ao ar o primeiro telejornal brasileiro, Imagens do dia. Como o próprio nome já traduzia, o telejornal exibia fatos e imagens do dia. Eram registros brutos dos acontecimentos, restringindo-se ao discurso verbal. O noticiário, transmitido diretamente do estúdio, tinha apresentação de Maurício Loureiro Gama e era diário. As imagens exibidas pelo telejornal traziam basicamente fotografias dos fatos mais marcantes. Uma referência obrigatória nos estudos do telejornalismo é o Repórter Esso. Inicialmente uma reprodução do formato radiofônico de sucesso, o telejornal da TV Tupi teve em seu bordão – “Repórter Esso, testemunha ocular da história” –, a matriz cultural do jornalismo televisivo. As filmagens realizadas por um profissional da imagem foram a essência do telejornal, criado em 1952, e levado ao ar por 18 anos. Era a televisão criada para tudo ver e tudo contar. De início, era composto basicamente de textos e poucas imagens.*

A chegada do videotape, no final dos anos 1950, e do som direto, que tornava as matérias mais testemunhais e realistas (BARBOSA; RIBEIRO, 2005), possibilitaram que as imagens pudessem ser gravadas e, na sequência, assistidas e editadas. Foram os primeiros passos para o que convenciamos chamar de reportagem televisiva e, com o devido destaque, o repórter de vídeo ou o repórter televisivo começava a surgir, ainda que em caráter embrionário.

PRIMEIRAS IMPRESSÕES SOBRE O REPÓRTER TELEVISIVO

No processo histórico entre jornalismo e televisão no Brasil, o surgimento da convenção hegemônica de performance do repórter coincidiu “tanto com um momento de profissionalização do jornalismo com a adoção da objetividade como um valor central para a prática e identificação dos jornalistas, quanto com um momento de consolidação da televisão enquanto meio de comunicação de massa que buscava linguagem própria” (VILAS BÔAS, 2018, p. 155).

É difícil afirmar com exatidão o primeiro momento em que a convenção do repórter diante das câmeras se deu, mesmo após realizar uma extensa busca nos acervos restaurados do que sobrou da produção televisiva da TV Tupi, no Arquivo Nacional e na Cinemateca Brasileira. E, de fato, é verdade. Ao vasculhar o acervo digital da Cinemateca Brasileira, identificamos uma série de pequenos trechos de

nossa história televisiva. A título de curiosidade, trata-se de um interessante passeio pelo registro audiovisual de nossa televisão. Porém, enquanto pesquisador, é desconfortante identificar como a própria televisão, e sobretudo, o jornalismo televisivo, nunca mereceram a devida preservação de sua memória historiográfica. O que encontramos são como espasmos das primeiras produções televisivas brasileira.

Historicamente, sabemos que a figura do repórter não era comum nas primeiras saídas das equipes de reportagem às ruas. Na maior parte dos fragmentos de matérias jornalísticas disponíveis no Arquivo Nacional, provenientes da *TV Tupi* do Rio de Janeiro e exibidas entre os anos de 1957 e 1969, o repórter nem sequer aparece. Vilas Bôas também realizou esse exercício e apontou que, como a maior parte do material recuperado é majoritariamente de imagens sem áudio, “temos poucas pistas sobre a presença da voz do repórter. E, em alguns fragmentos com áudio preservado, contudo, é possível encontrar sinais que indicam um comportamento vocal muito próximo da utilização feita no rádio, com uma voz empostada” (VILAS BÔAS, 2018, p. 156).

Identificamos trechos de uma notícia, sem data específica, levada ao ar em *Imagens do dia* e disponibilizados no especial "TV 60 anos", produzido pela TV Brasil, e com fácil acesso no *YouTube*. Com narração de Homero Silva, o texto continha um comportamento vocal muito semelhante aos noticiários radiofônicos. A voz é empostada e com variações de entonação. Mas é, sobretudo, a composição do texto que chama a atenção: "Durante todo o dia e toda a madrugada de segunda-feira, o Palácio do Catete vive os momentos culminantes da crise político-militar que teve tão estarrecedor epílogo na manhã de ontem. A reportagem de *Imagens do Dia* a postos focalizando os momentos históricos dá plantão em frente à polícia central do Rio de Janeiro" ¹⁰. A narração foi baseada essencialmente na descrição e no uso de adjetivos. Um ponto a destacar: o texto valorizou a presença da equipe de reportagem do programa no local dos acontecimentos.¹¹ No caso desse fragmento específico, não há a presença de um repórter. Porém, as mudanças de enquadramento de câmera e o foco alternado em determinados protagonistas nas cenas alçaram o cinegrafista ao posto. Não sabemos se o profissional envolvido na filmagem se tratava de um jornalista, no entanto, seu olhar apurado ajudou a registrar a notícia. Vale reconhecer que, anos mais tarde, as redações dos canais de televisão passariam a cunhar a função de alguns cinegrafistas como a de "repórter cinematográfico", a daquele profissional que não opera apenas uma câmera, mas que entende, sobretudo, de conteúdo narrativo. Ele tem autonomia e efetivamente toma decisões jornalísticas, que influenciam na maneira com a qual uma história será contada.

No Banco de Conteúdos Culturais do site da Cinemateca Brasileira, realizamos também uma busca no acervo da TV Tupi. Um dos vídeos¹² a que assistimos, de 27 segundos, sem áudio e data especificada, vemos o jogador Pelé em entrevista a um repórter, que não está em quadro. Pela sequência de gravações que constam na pesquisa, acreditamos ser um vídeo sobre os preparativos da Seleção Brasileira para a Copa de 1970, no México. Já em uma outra gravação¹³, de 1968, o mesmo Pelé surge em cena tocando um violão e cantando (*figura 7*). É possível vermos um repórter ao seu lado, segurando um microfone, apontado para o rosto do jogador, e um segundo microfone direcional no instrumento musical, segurado por um auxiliar ou produtor.

10 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=U3XNnQW-WI8>. Acessado em 22/02/2021.

11 "A alcunha de repórter cinematográfico é recente, embora a função se confunda com o advento da própria televisão. No começo do telejornalismo, as matérias eram filmadas em 16 mm, e os profissionais, em sua maioria, vinham do cinema ou da fotografia" (ALVAREZ in **JN: 50 anos de telejornalismo**, 2019, p. 386).

12 Disponível em www.bcc.org.br/filmes/449518. Acessado em 21/02/2021.

13 Disponível em www.bcc.org.br/filmes/449529. Acessado em 21/02/2021.

Figura 7 - Pelé toca violão e canta em reportagem para TV Tupi - 1968.

*Fonte: Reprodução/
Cinemateca Brasileira*



Nos dois acervos pesquisados, a figura visual do repórter apareceu com o microfone na mão, ligada à função de entrevistador, seja de políticos, empresários, personalidades ou artistas. Ele sempre faz perguntas em cena e apresenta-se com visual tradicional: terno e gravata e cabelo bem penteado.

Aos poucos, “vai se construindo a postura do repórter como testemunha ocular dos fatos, entrevistando fontes e se colocando na cena da notícia” (VILAS BÔAS, 2018, p. 163). A presença do repórter no local do acontecimento “já aparecia como estratégia de certificação do testemunho do telejornal, um testemunho construído, sobretudo, a partir de um tom dramático e emotivo, com uma proximidade construída entre repórter, entrevistados e espectadores” (VILAS BÔAS, 2018, p. 163).

Um repórter se tornou célebre durante essa primeira fase da aventura da telerreportagem. Seu nome é Carlos Spera, paulistano, nascido em 15 de junho de 1929. Repórter dos jornais dos Diários Associados, ele logo passou a desenvolver seu ofício na televisão. Em uma gravação do *Jornal Diário de São Paulo*, da TV Tupi, de 19 de janeiro de 1965, Spera foi enviado para a cobertura das enchentes no Mercado Municipal de São Paulo e fez a abertura de sua participação com a seguinte enunciação: “Senhoras e senhores, em mais um esforço técnico, a reportagem da tevê Tupi colocou a sua câmera portátil aqui na zona alagada do Mercado Municipal. Estado de emergência vivem todos os que aqui moram e trabalham. Vamos a alguns flagrantes”¹⁴. Vestindo uma capa de chuva, o repórter apresentou os populares e os comerciantes prejudicados pelo incidente. Sua narração é quase radiofônica. Spera apareceu falando para a câmera, em uma proposta de interação com os telespectadores. Durante a concepção da reportagem, de duração de seis minutos e 36 segundos, seu tempo de permanência levou menos de um minuto.

Assim como na televisão contemporânea, a passagem do repórter nessa fase era uma espécie de assinatura eletrônica. Ela existia para ratificar o relato do profissional da empresa no local dos acontecimentos. Além de uma proposta de autenticidade da notícia, essa presença exerce ainda um compromisso empresarial do meio.

Para Gutmann, “a estrutura de uma passagem consiste um sujeito em primeiro plano olhando para a câmera, dirigindo-se diretamente à audiência, tendo ao fundo o cenário, geográfico ou simbólico, do acontecimento sobre o qual se fala. A passagem funciona como espécie de prova, de testemunho não do fato em si, mas da autenticação do relato sobre este” (GUTMANN, 2014, p. 167).

E com o tempo, esse lugar de fala empresarial, se assim podemos dizer, se tornou ainda mais concreto com a utilização de canoplas nos microfones dos repórteres. Era o que precisava para ratificar a ideia de cobertura nacional, de determinada emissora de televisão, no lugar dos acontecimentos.

Para Michael Schudson (2014), a televisão e o telejornalismo trouxeram outras possibilidades de registros dos fatos, características do próprio veículo, como sua predileção pela “pompa e circunstância”, pelas dimensões de espetáculo e ritual dos eventos noticiosos. Para ele, “nenhum repórter apenas apresenta os fatos. Repórteres constroem histórias, e construir não é fingir, nem mentir, embora não seja também um processo de registro mecânico, passivo. É um processo que não pode ser feito sem imaginação” (SCHUDSON, 2014, p. 96). Em seu livro *Dramaturgia do jornalismo*, a pesquisadora Iluska Coutinho escreveu sobre um memorando de Reuven Frank, produtor executivo do telejornal *NBC Evening News*,

do canal norte-americano NBC, e que consta em *News from nowhere*, de Edward Jay Epstein, professor de ciência política da Universidade de Harvard:

Toda notícia, estória jornalística deve, sem nenhum sacrifício de sua honestidade ou responsabilidade, apresentar os atributos da ficção, do drama. Ela deve ter estrutura e conflito; problema e desenvolvimento; nascimento e queda da ação; um início, meio e fim. Estes são os aspectos essenciais não apenas do drama: eles são a essência da narrativa. (...) A imagem não é, e não será nunca o fato, mas um símbolo dele (REUVEN FRANK *apud* EPSTEIN, 1973, p. 5).

Tais reflexões são de 1973, ano em que a edição da obra foi publicada. Quase cinco décadas depois, sabemos que tais percepções encontraram outros caminhos em nossa narrativa televisiva. Mas, para efeito de reconhecimento histórico, podemos apontar que uma postura mais presente do repórter diante das câmeras veio a se efetivar, de maneira mais concreta, com a criação do *Jornal Nacional*, da Rede Globo, em 1º de setembro de 1969, ao se tornar “o modelo da linguagem mais adequada para resumir os principais acontecimentos do país e do mundo de modo que fossem satisfatoriamente consumidos pelos telespectadores brasileiros nos apenas 25 minutos de sua exibição” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2019, p. 63). O telejornal cumpria a missão de informar e integrar o Brasil a partir dos registros dos repórteres. Assim, a presença do repórter no local dos acontecimentos dava ao noticiário caráter testemunhal e a ideia de cobertura efetivamente nacional. Em um dos capítulos do livro *JN: 50 anos de telejornalismo*, Armando Nogueira escreveu sobre a criação do telejornal como uma imposição do mercado, a partir de uma necessidade técnica, tecnológica e mercadológica, sendo que, para isso, “um dos grandes desafios era transformar calouros em repórteres capazes de falar fluentemente de qualquer lugar” (NOGUEIRA *in* JN, 50 ANOS DE TELEJORNALISMO, 2019).

Anos antes, na extinta TV Excelsior, o jornalista Fernando Barbosa Lima já havia levado os jornalistas para a frente das câmeras no *Jornal de Vanguarda*, “modificando a relação do público com a notícia, que passa a ter um sujeito que dá opinião e angula os fatos. A nova dinâmica de um telejornal de carne e osso transformava a televisão em mais um meio de informação, ampliando o interesse da audiência cativa da imprensa escrita” (MOTA, 2001, pp. 78-79). Era um telejornal feito e apresentado por jornalistas. Barbosa Lima foi buscar os melhores profissionais da imprensa nas redações dos grandes jornais: Newton Carlos, Vilas Boas Correia, Millôr Fernandes, Sérgio Porto, Bojalo, Gilda Müller, João Saldanha, Hélio Polito, entre outros. O objetivo era desenvolver “um

jornalismo sempre criativo, original, informativo, forte e atuante. Um jornalismo participante" (BARBOSA LIMA, 1985, p. 9).

Bebendo nessa fonte de ousadia e criatividade, Barbosa Lima também viria a eternizar na virada de 1979, o programa *Abertura*¹⁵, na TV Tupi. Com um time de intelectuais, artistas e jornalistas, e tendo a participação especial do cineasta Glauber Rocha, que definiu o jornalismo como caminho para o futuro da televisão. "O futuro da televisão vai ser o jornalismo e é a partir dele que a TV brasileira vai se desenvolver culturalmente" (ROCHA *in* MOTA, 2001, p. 80). Um programa que ajudou a influenciar, a seu modo, na concepção de outros produtos de grande reportagem na televisão brasileira: uma fase de grande experimentação seja em fórmulas próprias ou adaptadas, um produto que "respira um ar de liberdade e experimentação, onde a câmera é um brinquedo a ser explorado por profissionais e neófitos", em que praticamente "todos os quadros são ícones dessa rebeldia, o que não confere à emissão um sentido panfletário ou sectário" (MOTA, 2001, p. 16).

Sobre esse espaço de criação do repórter em busca de uma chamada linguagem telejornalística, o repórter e apresentador Lucas Mendes, em entrevista a Iluska Coutinho, nos trouxe importantes apontamentos. Antes de se consolidar no comando do programa *Manhattan Connection*, exibido nos canais GNT, Globo News e TV Cultura, e encerrado neste último, em 2021, Mendes foi repórter internacional da Rede Globo. Como correspondente em Nova York, na década de 1970, ele pontuou a forte proximidade do telejornalismo brasileiro ao americano:

Eu, que nunca tinha escrito para televisão, comecei minha carreira aqui, sem nunca ter trabalhado em televisão, sem conhecer telejornalismo no Brasil. Então, na minha primeira tentativa de fazer telejornalismo foi a forma americana de contar a história em um minuto e meio. (...) Ao observar os hábitos, percebi que a televisão é um veículo de massa, assistido por gente desatenta e, que no Brasil em geral, ainda conversa na frente do vídeo (MENDES *in* COUTINHO, 2012, p. 98).

Na época, Lucas Mendes declarou que, em função desse ruído de comunicação entre os telespectadores, ele passou a escrever os textos de suas reportagens, imaginando que o telespectador médio era uma pessoa de nove anos de idade.

15 *Pela primeira vez, depois do longo período de censura, um programa abordava aspectos políticos da realidade brasileira. Ao voltar a falar de política, Abertura encorajou outras emissoras a pautarem o assunto.*

Sua forma de estruturar a notícia em televisão, assim, se aproximaria de um teorema. A estrutura era apresentar “o enunciado, sua tese e hipótese no começo da matéria, e desenvolver o conteúdo de forma a chegar ao final em um “como queríamos demonstrar” (COUTINHO, 2012, p. 98). Ao adotar esse método, sua utilização reduziria as chances de interferências de um editor de texto¹⁶ e suas perspectivas de corte:

(...) para evitar esse corte eu fazia a história muito amarrada, com um parágrafo muito amarrado no outro. E geralmente terminava a estória, usando a mesma fórmula do teorema, com uma frase ou ideia que estava no primeiro parágrafo. Então é impossível você cortar a matéria pelo tempo. Se você tivesse que reduzir o tempo, tinha que cortar em algum lugar, mas se cortasse o final ou o início, a estória perdia o sentido. Se eu pudesse usar o recurso de um personagem para contar a estória, eu usava. Isso realmente facilita (MENDES *in* COUTINHO, 2012, p. 98).

Calçar a reportagem televisiva a partir da narrativa de um personagem era algo considerado positivo, uma vez que ajudaria a aproximar a reportagem dos telespectadores. Era uma maneira de identificá-los com o problema descrito na história. Assim, “o grau de confiabilidade dado ao repórter está ligado diretamente ao seu grau de distanciamento do fato narrado, ainda que na condição de testemunha” (GUTMANN; VILAS BÔAS; GOMES, 2019, p. 83), é o chamado corpo do “homem civilizado” (GUTMANN, 2014):

Eu usava a fórmula americana. Mais do que qualquer coisa pelo tempo, pela limitação do tempo. E eu achava, eu tenho certeza de que essa coisa, por exemplo, de usar o personagem veio dali. Você facilita, e principalmente porque você podia mostrar o americano com uma certa intimidade. Eu achava que isso o telespectador tinha curiosidade, como é que vive esse americano, que a gente só sabia que esse americano vive em Hollywood, a ideia do cinema. E a televisão podia contar uma estória, de gente do subúrbio, principalmente a história de um operário, de gente que trabalha, e aí você tinha uma noção do padrão de vida americano (MENDES *in* COUTINHO, 2012, p. 99).

Mendes recordou a importância do uso da passagem nas reportagens, então uma exigência editorial da Rede Globo. Segundo ele, em relato a Coutinho, seus repórteres deviam obrigatoriamente aparecer, o que levava os profissionais a saírem da emissora tendo como preocupação fundamental o tema, texto da passagem (COUTINHO, 2012, p. 99). Ele continuou seu relato:

¹⁶ *Editor de texto*: profissional responsável por concluir a escrita de uma reportagem, a partir das gravações realizadas pelo repórter e cinegrafista. É o responsável pelo texto final da reportagem, em uma hierarquia dentro das redações.

Conectar o repórter era uma espécie de conexão do telespectador com o fato. Passar a notícia passava pelo repórter. E ele conectava, ele dava a informação também com o olho dele, com a voz dele que era a sua marca, ele era o contador da história. Então a pessoa pegava talvez a parte mais importante da estória para aparecer. Como eles não queriam que houvesse um conflito entre o repórter e o apresentador, saísse de cabeça pra cabeça, então eles já previam que a parte da informação da matéria colocava no meio e antes vinha uma parte talvez menos importante, menos informativa. Começava a ficar importante no momento em que o repórter entrava, e ele tinha pegado uma notícia substantiva para não dizer bobagem. Aí tinham vários modelos. Uma época teve um memorando do Boni dizendo que o repórter estava muito parado. Aí, todos repórteres tinham que caminhar. Então todo mundo começou a caminhar. Para fazer uma passagem menos entediante, todo mundo caminhava, era infernal (risos). Tem gente que passou a caminhar da esquerda pra direita, andou da direita pra esquerda, porque todo mundo tinha que fazer passagem caminhando. Aí veio um outro memorando: "parar de caminhar porque já está enchendo o saco todo mundo caminhando" (MENDES *In* COUTINHO, 2012, p. 99).

Talvez aqui, ao pontuarmos a fala de Mendes, possamos identificar um processo de evolução do papel das "passagens" nas reportagens jornalísticas. Neste momento histórico, o repórter é aquele profissional que "deve se apresentar sobriamente de modo a não fazer sua aparência se sobressair em relação ao que é dito. Ao mesmo tempo em que se projeta no fato, reportando-o *in loco*, sua atuação corporal deve representar um "sujeito imparcial" (GUTMANN; VILAS BÔAS; GOMES, 2019, p. 84). O repórter é um profissional com certa austeridade na apresentação de suas reportagens, em que a voz grave, a ausência de esboços sentimentais e a boa locução eram garantias da objetividade, da neutralidade e da imparcialidade jornalística (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2019). É o chamado "repórter ventríloquo", termo cunhado pela pesquisadora Juliana Gutmann (2014).

Sobre a tentativa de um modelo consciente para a reportagem televisiva, naquele início dos anos 1970, Lucas Mendes destacou os esforços de Armando Nogueira e Alice Maria¹⁷ em encontrarem uma fórmula de telejornalismo.

¹⁷ *Armando Nogueira e Alice Maria eram os nomes-fortes do jornalismo da Rede Globo. Ocuparam a direção do departamento entre o fim dos anos 1960 e 1990, período em que o telejornalismo da emissora passou a atrair o interesse do grande público e se estabeleceu enquanto credibilidade.*

Estabelecido o caminho, instituiu-se também um padrão de estilo, vestimenta e ritmo de narração, o que teria tornado a televisão brasileira idêntica, de conteúdo pasteurizado, sobretudo, e inicialmente, a Rede Globo.

Ao mesmo tempo que essa máxima se estabelecia nos produtos televisivos da emissora, a própria Rede Globo vivia uma fase ambígua. Delicada enquanto liberdade de conteúdo, uma vez que eram tempos de regime militar no Brasil, mas de grande expansão tecnológica e de produção audiovisual. Em resposta a uma certa normatização implementada pelos órgãos de censura, e numa iniciativa em profissionalizar o meio, o canal retirou da programação tudo o que pudesse ser considerado como grotesco ou popular. Nesse contexto, o apuro técnico, sobretudo no jornalismo, passa a ser usado como estratégia para garantir credibilidade (SACRAMENTO, 2013).

De fato, o avanço tecnológico trouxe qualidade técnica para nossa televisão. E o papel do repórter foi essencial ainda na difusão das mensagens do regime militar. Essa fase foi marcante para um repórter de cabelos grisalhos, sempre bem arrumados, que surgia no vídeo com um microfone em mãos e vestes em um certo refino: sapatos, camisa social por dentro da calça, sempre larga, peças em tons claros e corte de alfaiataria, características à época. Às vezes, uma espécie de colete arrematava o visual. Seu nome: Fidélis dos Santos Amaral Netto.

Por quase duas décadas, primeiro na extinta TV Tupi, dos Diários Associados, e, na sequência, na Rede Globo, onde ele de fato se consagrou, Amaral Netto comandou um programa de nome próprio – *Amaral Netto, o Repórter* –, com trilha sonora característica, marcante, e de formato personalizado: narrativas calcadas essencialmente no repórter, a partir de seu olhar fidedigno das realidades retratadas. Na Rede Globo, a atração estreou em agosto de 1969 e começou a ser exibida, primeiro, aos domingos. A partir de agosto de 1970, integrou a programação de sábado, na faixa horária das 22h30, sempre com uma hora de duração.

Com pose de aventureiro, Amaral Netto viajou o país de Norte a Sul e apresentou aos telespectadores as imagens distantes de um Brasil praticamente desconhecido. “Amaral Netto achava que esse espírito desbravador nas reportagens era fundamental para competir com os seriados norte-americanos da época e conquistar o público”¹⁸. Durante os quase 16 anos em que o programa esteve no ar, Amaral Netto e equipe percorreram grande parte do território brasileiro “em busca de imagens fortes”¹⁹.

¹⁸ Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/programas-jornalisticos/amaral-netto-o-reporter/formato.htm>, Acesso em 15-setembro-2019.

¹⁹ Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/programas-jornalisticos/amaral-netto-o-reporter/evolucao.htm>, Acesso em 15-setembro-2019.

Amaral Netto era o repórter com a missão de mostrar o Brasil aos brasileiros. Nascia ali também o embrião do “eu-repórter”, de discurso contundente e, sobretudo, de estilo performático frente às câmeras²⁰.

20

Na historiografia dos programas de grande reportagem da televisão brasileira, registramos que, no período de 1961 a dezembro de 1963, a extinta TV Tupi levou ao ar A grande jornada. Com patrocínio da extinta empresa aérea Vasp, a atração era comandada pelo jornalista Carlos Gaspar, com formato de documentário. Em anúncio de página inteira, publicado no Correio da Manhã, de 15 de junho de 1962, o informe destacou que: “sentado na sua poltrona predileta, você irá conosco, através das ondas da televisão, cruzar o Brasil de norte a sul, de leste a oeste. Onde houver uma história... lá estaremos! Encontraremos (e viveremos!) um Brasil inteirinho e autêntico – grande, melancólico, alegre, humano... E ouviremos jangadeiro cantar o côco... E montaremos cavalo bravo no pampa... E veremos mulher reideira fazer renda. Iremos até as profundezas de uma mina (ou do oceano!), se lá houver gente com casos para contar. Ou subiremos as mais altas serras, andando caminhos que ninguém andou ainda, só para ver como é bonito lá...” (Correio da Manhã, 1º Caderno, 15/06/1962, p. 7). Na divulgação de A grande jornada, em arquivos de periódicos, a figura de Carlos Gaspar sempre esteve envolvida na “produção e apresentação” do programa, posição que o jornalista também viria a desempenhar em outros dois projetos que comandou na TV Cultura: Brasil, Esse Desconhecido e Caminhos da Aventura, já na década de 1970. Em A TV Cultura de São Paulo e a produção de documentários (1969-2004), tese defendida na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (2009), o pesquisador Flávio de Souza Brito realizou uma abordagem histórica da produção de documentários da televisão pública paulista. Ele anotou uma extensa produção entre 1971 e 1977, sendo que “os filmes foram realizados em diferentes regiões do Brasil, em grande parte pelo próprio apresentador. Materiais externos, especialmente quando os filmes abordavam temas estrangeiros, eram editados e apresentados pelo próprio Gaspar. Em vários momentos, materiais captados foram utilizados em diferentes títulos e/ou reapresentados. O formato de suas séries obedecia a um padrão: episódios de 20 a 30 min, intercalando sequências no estúdio – o apresentador, de terno, na abertura do programa ou bloco – com entrevistas e interações no ambiente – nesses casos, o apresentador aparece em traje mais informal (camisa de manga curta)” Cf. Flávio de Souza Brito, A TV Cultura de São Paulo e a produção de documentários (1969-2004) (Tese defendida na ECA-USP, 2009, p.76-79). Brito constatou que em tais produções as influências do jornalismo americano com a presença constante do repórter (ou de sua voz over), em estúdio e nas locações.



capítulo 2

Os pioneiros nos programas de grande reportagem

O BRASIL DESCONHECIDO DE AMARAL NETTO, *O REPÓRTER* (TV TUPI/REDE GLOBO – MAIO DE 1968 A DEZEMBRO DE 1983)

Folha:

Programas como o do Amaral Netto eram decididos pela Globo ou impostos pelo Governo?

Boni:

Eram impostos. Era uma negociação com os militares. Deixa eu fazer tal novela, libera um pouco mais o “Jornal Nacional”. Os militares diziam: “Tudo bem se vocês fizerem um programa que mostre as boas coisas do Brasil”. Foi o Edgardo¹ que negociou e eu recebi ordens de colocar no ar. Tive um atrito muito grande com o Amaral Netto, quase físico, mas depois descobri que ele era uma excelente pessoa que estava fazendo uma coisa que acreditava. Tivemos que engolir o Amaral Netto. Trabalhei muito no programa para poder engolir aquilo, para transformá-lo em aventura (*FOLHA DE S. PAULO*, 19/05/1998).

Durante 30 anos, de 1967 a 1997, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, mais conhecido como Boni, ocupou a direção de programação da Rede Globo de Televisão. Em maio de 1998, já no cargo de consultor da emissora, Boni foi entrevistado pelo jornal *Folha de S. Paulo* em razão do lançamento de um livro sobre os bastidores do canal carioca. O trecho da entrevista, que abre este capítulo, não deixa dúvidas do porquê o programa de Amaral Netto ser raramente lembrado na história do jornalismo brasileiro. Enquanto esteve no comando geral da Rede Globo, Boni foi obrigado, segundo a história que revelou à *Folha*, a “engolir” o programa de Amaral Netto, um assumido bajulador dos militares – uma das “faces civis da ditadura” (KRAUSE, 2016). Curiosamente, em sua autobiografia televisiva – *O livro do Boni* (2011) –, não há citação alguma sobre Amaral Netto ou da chegada do programa à própria Globo.

¹ *Edgardo Ericson, um coronel da reserva, atuava como uma espécie de assessor informal dos militares nas instalações da Rede Globo.*

A partir da década de 1960, principalmente sob o comando de regimes militares, o governo encontrou na televisão um meio de unificar o Brasil enquanto nação, e de difundir mensagens sobre a cultura brasileira. Simbólica e imaginariamente, a transmissão nacional da Rede Globo simbolizou uma coesão do território brasileiro. Foi então que, no governo de Emilio Garrastazu Médici (1969 – 1974), exigiu-se transmissões com caráter mais educativo, para tomar espaço das produções popularescas, classificadas de “mundo-cão”, que preenchiam a grade de programação. Dessa fase, Boni relembra uma reunião feita pelo então ministro das Comunicações, Higino Corsetti:

Na primeira reunião, no início de 1970, eu estive presente e ele introduziu três assuntos que eram absolutamente contraditórios. Anunciou que o governo iria implantar a televisão em cores e estava finalizando estudos para definir o sistema, disse que queria a melhoria da qualidade geral da televisão e nos informou, paradoxalmente, que havia um projeto para determinar uma quantidade mínima de programas nacionais inéditos e que as exibições em rede, ou em videotape, só seriam computadas quando da primeira vez que fossem ao ar na emissora que as gerasse (OLIVEIRA, 2011, p. 251).

No Brasil, a televisão se popularizou no momento em que os programas de maior sucesso eram comandados por Chacrinha, Dercy Gonçalves, Hebe Camargo, Flávio Cavalcanti, Jacinto Figueiras Júnior, Raul Longras e Silvio Santos, sem mencionar as novelas. Na década de 1960 e no início da de 1970, tal programação era identificada com o “grotesco escatológico”, pois abusava da “indistinção entre o cômico, o caricatural e o monstruoso” (SODRÉ, 1978, p. 38). Entretanto, ao passo em que as emissoras do país passaram a contar com o desenvolvimento tecno-industrial ditado pelo regime militar para se expandirem como empresas e aumentarem seus mercados consumidores, elas sofreram a cobrança de terem de criar uma nova imagem para o homem brasileiro no tempo da implementação da emissão televisiva em rede nacional. Não mais seria apropriada a representação da espontaneidade popular. A TV deveria se guiar, então, pelo reforço da cultura moral conservadora hegemônica, consolidando a imagem idílica de uma sociedade brasileira baseada em valores cristãos, afeitos à família, civilizados e modernos em detrimento do “baixo nível” que a havia dominado (MIRA, 1995).

Nos primeiros anos da década de 1970, são sensíveis as mudanças na programação das emissoras, especialmente na *TV Globo*. A emissora diminuiu consideravelmente a produção de programas de auditório identificados como disseminadores do “mundo-cão” e atacados pela crítica jornalística, por literatos, por representantes do governo e de instituições ligadas à preservação da moral e dos bons costumes para investir nos jornalísticos que estavam sendo legitimados por diferentes instâncias na promoção de um certo tipo de brasilidade (SACRAMENTO, 2011).

Além da novidade da notícia nacional, o jornalismo de televisão se desenvolvia com um conjunto de técnicas e novas tecnologias que permitiriam uma diferenciação em relação a outras mídias – o rádio, notadamente – e seus formatos de apelo popular.

O *Jornal Nacional* foi um produto que simbolizou a mudança de perfil da TV Globo diante do recrudescimento do autoritarismo do regime militar. Criado para concorrer com o *Repórter Esso*, na época na TV Tupi, em pouco mais de um ano o telejornal já havia sido um dos fatores que provocaram o fim do concorrente. O novo jornalístico passou a legitimar como uma das principais maneiras de unir o povo brasileiro e mostrar a ele “o que o país vivia” (BARBOSA; RIBEIRO, 2005, pp. 211-213).

A partir do dia primeiro de setembro de 1969, de segunda a sábado, o *Jornal Nacional* passou a ocupar o horário das 20 horas. O primeiro programa televisivo em rede nacional, dois anos depois de ter estreado, já era considerado como proprietário do

prestígio suficiente para integrar vanguarda do telejornalismo brasileiro e para superar, em termos de audiência, os programas de apelo popular que estariam contaminando a televisão brasileira. Por tudo isso, como concluiu o crítico *do Jornal do Brasil*, Valério de Andrade, "o *Jornal Nacional* estava cumprindo a sua missão de informar e integrar o Brasil pela notícia" (JORNAL DO BRASIL, 24/09/1971, p. 6). Investindo em sofisticados recursos no telejornal, a TV Globo era consagrada por permitir a manipulação da tecnologia que garantia a transmissão de sua programação para quase todo território nacional. O *Jornal Nacional*, marco desse pioneirismo, tornou-se o modelo da linguagem mais adequada para resumir os principais acontecimentos do país e do mundo para serem "satisfatoriamente consumidos pelos telespectadores brasileiros nos apenas 25 minutos de sua exibição" (O GLOBO, 23/9/1979, p. 5).

Então, sendo a programação televisiva do final dos anos 1960, sustentada basicamente por comunicadores e humoristas, oriundos do rádio, Amaral Netto despontou nesse cenário com um programa de grande reportagem de caráter essencialmente ideológico.

O curioso é que, no caso de Amaral Netto, era sua produtora, a *Plantel – Editora e Publicidade*, responsável pelo conteúdo da atração televisiva, pelas vendas publicitárias dos horários comerciais e, a partir de 1970, pela distribuição de uma revista com o mesmo nome do programa. Produzidas a partir da comemoração do primeiro aniversário de *Amaral Netto*, o *Repórter*, a publicação tinha distribuição mensal e era um resumo do material televisionado, em imagens coloridas das reportagens veiculadas em preto e branco, inicialmente.

Os autores tiveram acesso à coleção completa das edições de *Amaral Netto*, o *Repórter*, vendida hoje em sebos. Verificamos que, além de reforçar o discurso televisivo do programa, as imagens e os textos publicados exaltavam principalmente a presença do repórter nos locais retratados, como uma espécie de rubrica. Além de estampar as capas, Amaral Netto era sempre apresentado no texto das reportagens como "o Repórter" – tendo o "r" em caixa alta – e protagonista dos eventos, posto à prova em desafios, como na primeira edição em que se arriscou a subir em um búfalo, um animal símbolo de Marajó, no Pará. Sempre desafiado, a capa da edição de nº 6 trouxe a manchete: "reportagem para a história". Foi a experiência de um repórter em um "curso duro, para se vencido pelos realmente fortes de corpo e de espírito": o treinamento de guerra do Exército brasileiro em plena selva Amazônica. As fotos revelam um Amaral Netto em poses inusitadas, entrelaçado em cordas, em meio um teste rigoroso de sobrevivência daqueles soldados que "ali estão, porque uma grande missão

há de cumprir: o preparo especializado para livrar os brasileiros – a qualquer tempo, a qualquer hora, em qualquer lugar onde se manifeste – da ameaça que nos é imposta pelos inimigos do Brasil Grande, que estamos construindo para nossos filhos”. Na sequência, a publicação foi rebatizada de *Os Brasileiros*, a “enciclopédia de progresso de *Amaral Netto, o Repórter*”, e veiculada em mais oito volumes². A partir desse novo momento, o logotipo da Rede Globo já não aparecia mais no expediente da revista. E, curiosamente, apesar de intitular-se *Os Brasileiros*, a publicação trazia, em sua maioria, reportagens internacionais derivadas do programa televisivo de Amaral Netto.

Além do programa na Rede Globo e da revista, *A Plantel* também realizava publicidade para diversas empresas e tinha estatais como clientes, principalmente. Uma clara ligação dos interesses entre imprensa e política.

A TRAJETÓRIA DE AMARAL NETTO NA REDE GLOBO

De longa trajetória por redações de jornalismo impresso³, além de passagens pela vida política, no cargo de deputado federal⁴, Amaral Netto era um homem de postura ultraconservadora, defensor da pena de morte – chegou a publicar um livro sobre o tema –, hoje facilmente encontrado em sebos (NETTO, 1991). Enquanto jornalista, nunca fez questão de ser isento nas reportagens que realizou. Foi um apoiador declarado do Golpe Militar de 1964 e da ditadura que se instalou no país até 1985. Seu retrospecto profissional se confunde com a história do Brasil da segunda metade do século XX.

- 2 São 10 volumes da revista *Amaral Netto, o Repórter* e a continuação do nº 11 até o 18 da revista *Os Brasileiros*.
- 3 “Nascido no município de Niterói em 1921, seu currículo mostra que não conclui o ginásio e, posteriormente, tornou aluno fundador da Escola de Marinha Mercante. Depois trabalhou durante algum tempo em empresa familiar do ramo têxtil e, devido ao fechamento dessa, passou a atuar no jornalismo. Na segunda metade da década de 40, Amaral Netto iniciou carreira jornalística no *Correio da Noite*, que naquela época era dirigido por Dom Hélder Câmara, assumindo, ainda precocemente, o cargo de colunista internacional. Ao final dessa década, tiveram início suas estreitas ligações com o também político e jornalista Carlos Lacerda, as quais iriam durar muitos anos. Em 1949, os dois ajudaram a fundar a *Tribuna da Imprensa*, jornal opositorista que representou um dos espaços de maior contestação conservadora ao segundo governo constitucional de Getúlio Vargas (ANDRADE, 2003, pp. 50-51).
- 4 Amaral Netto foi deputado federal por sete mandatos, nos períodos de 1963 a 1979 e de 1983 a 1995.

O programa *Amaral Netto*, o *Repórter* encontrou terreno fértil com o avanço dos governos militares. O país vivia uma revolução na informação, com o desenvolvimento cada vez maior do veículo “televisão”, sobretudo como um instrumento unificador da nação. Amaral Netto não foi somente o repórter em campo, mas, principalmente, o profissional envolvido em outras esferas de poder, que se apropriou de um discurso de Brasil para

produzir conteúdo jornalístico na televisão. Suas gravações enquanto repórter refletiam, assim, muito além dos interesses jornalísticos.

Em seu programa televisivo, ele exaltava a natureza e o meio ambiente brasileiros como riquezas que deveriam ser desbravadas ou aproveitadas para o desenvolvimento do país – a ideia de nação do futuro assinalada em sua máxima potência.

Evidencia-se o fato de o programa *Amaral Netto* ser veiculado no momento que a televisão cresce efetivamente pelo país, que, por sua vez, dirige-se ao desenvolvimento, à modernidade. A apresentação da natureza como esse outro lado ainda a ser explorado é parte do processo discursivo em que se constrói a identificação do Brasil como um país urbano e, portanto, rumo ao progresso. Trago aqui tais dados, com relação à identidade urbana do Brasil, e como ela vai se construindo associada à imagem produzida na institucionalização da televisão como televisão nacional (SILVA, 2002, p. 207).

Amaral Netto, o *Repórter* vinha concretizar na televisão alguns aspectos temáticos – enquanto foco narrativo, ainda que distante de um enfoque social e ideológico – de dois movimentos do cinema documentário brasileiro. Primeiramente, o programa bebeu na gênese da expedição de um grupo de cineastas ao Nordeste, liderada pelo fotógrafo Thomaz Farkas⁵, projeto que foi batizado como *Caravana Farkas*, no final dos anos 1960. Com o objetivo de realizar um trabalho etnográfico de nosso país, um grupo de cineastas saiu a campo, pelo Nordeste brasileiro, em busca de compreender a realidade brasileira, por meio do registro de personagens e de manifestações culturais e populares. A obra é hoje encontrada em uma coleção de DVD's editada pelo Instituto Moreira Salles. Depois, influenciado também pelo Cinema Novo, em títulos que colocavam o dedo nas feridas de questões envolvendo a realidade brasileira como *A grande cidade* (1966), de Cacá Diegues; *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha e *O Circo*, de Arnaldo Jabor, para citar alguns.

Sob essa leitura, percebemos que o programa de Amaral Netto serviu como uma espécie de resposta do Governo Militar, em tom propagandista do Brasil Grande,

5 Em 1972, Thomaz Farkas defendeu na Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, a tese *Cinema Documentário: um método de trabalho*, em que destaca a importância da realização de tal produção como um instrumento para se melhor compreender e apreender a realidade brasileira. "O filme documentário, tal como o entendemos, como uma interpretação e não simplesmente uma descrição do real pode representar um papel importante no processo cultural. No Brasil, ele adquire um significado mais amplo ainda, quando se pensa nas distâncias, não somente geográficas, mas também culturais. Como apresentar as diferentes manifestações culturais, ligadas à uma realidade específica em cada região do país, senão através do filme documentário?" Cf. Thomaz Farkas, *Cinema documentário: um método de trabalho*. (USP, 1972, p. 2).

para a produção intelectual brasileira à época. O programa foi criado para atender aos interesses do Regime Militar que, através da figura de um repórter, procurava exaltar o Brasil em reportagens que “significaram, à época, inovação, ineditismo e pioneirismo temático e técnico” (KRAUSE, 2016, p. 7).

A pesquisadora Katia Iracema Krause desenvolveu o trabalho mais importante e conclusivo acerca do programa televisivo de Amaral Netto. Na tese *O Brasil de Amaral Netto, o Repórter – 1968 – 1985*, defendida na Universidade Federal Fluminense, em 2016, a autora analisou a narrativa audiovisual sobre o Brasil nas reportagens televisivas comandadas pelo repórter. Krauze compreende o programa como um produto televisual criado pela imposição dos militares, “uma espécie de pedágio” da Rede Globo para obter alguma margem de manobra com a censura no restante de sua programação (KRAUSE, 2016). É importante contextualizar que, após curto período na hoje extinta TV Tupi, a estreia do programa na emissora de Roberto Marinho ocorreu no mês em que se estabeleceu o Ato Institucional nº 5, um dos mais severos e repressores de todo o Regime Militar, ao censurar e punir o trabalho da imprensa democrática em nosso país. Apesar do discurso em prol da ditadura, sob o eufemismo de um programa de televisão, não se pode afirmar que *Amaral Netto, o Repórter* se resumiu apenas a ser seu porta-voz. Enquanto conteúdo televisivo, a atração representou a força da narrativa audiovisual exibida pela televisão, característica que é reforçada por Krause em sua análise.

Era um programa jornalístico que procurava a experiência vivida e visava a certo didatismo. [...] No campo ideológico, abraçava, contraditoriamente, o nacionalismo estatizante, o liberalismo modernizador, o conservadorismo moralista. Para além disso, o programa dava uma nova dimensão ao tema Brasil, um Brasil que se reconhecia ali na diversidade humana, geográfica e econômica. Incentivando o espírito nacionalista, apostava num patriotismo integrador (KRAUSE, 2016, p. 104).

POR DENTRO DO PROGRAMA

Na historiografia dos programas de grande reportagem, interessamos-nos a fase em que *Amaral Netto*, o *Repórter* se transferiu para a Rede Globo, onde, de fato, se estabeleceu enquanto produto televisual. A reportagem que inaugurou sua trajetória na emissora foi exibida em 19 de janeiro de 1969, com o tema “Petróleo no Recôncavo Baiano”. O tema remetia aos trinta anos de exploração do petróleo no Brasil. Amaral mostrava a primeira válvula de onde jorrara o combustível, na região de Lobato, na Bahia, se posicionando de maneira presente e ainda entrevistando um senhor de 80 anos, que contava ter trabalhado nas primeiras extrações da área, em janeiro de 1939. O curioso desse primeiro episódio da série televisual é que o repórter já começava um percurso de participação nos eventos e acontecimentos narrativos, característica que viria a se tornar uma constante nas produções de grande reportagem, principalmente nos dias de hoje.

Em suas aventuras, Amaral Netto era uma figura presente diante das câmeras, um jornalista atuante nos cenários das gravações. Sob essa perspectiva, logo na estreia, ele narrou a detonação de dinamite para perfuração de poços. A ação é devidamente registrada e incorporada ao conteúdo da grande reportagem. É o que Zumthor definiu da performance enquanto reconhecimento, um momento tomado como presente (ZUMTHOR, 2018).

Além do formato inovador, e imbuído do espírito nacionalista de apresentar o Brasil aos brasileiros em sua versão máxima, Amaral Netto assumiu também uma espécie de vanguarda na composição de “reportagens-pesquisas” na televisão. Em uma época em que a grande maioria dos programas de televisão ainda era feita essencialmente em estúdios, ele saiu

às ruas para mostrar a natureza brasileira, tanto que se tornou praxe na crítica televisiva ser reconhecido como o “repórter da pororoca”. Para conseguir as imagens deste fenômeno natural, a equipe do programa viajou nove horas para registrar o encontro das águas do mar com o rio Araguari, em Macapá (AP). Naquela época, o repórter televisivo ainda era incipiente em tamanha visibilidade. Além disso, a Rede Globo era uma emissora em franca expansão tecnológica, tendo os equipamentos mais avançados na produção do chamado *broadcasting*, e com visão empresarial enquanto negócio de comunicação.

Enquanto conteúdo, *Amaral Netto, o Repórter* também trazia certa ousadia ao exibir as vastas regiões brasileiras, ainda tão pouco exploradas, em um país em que viajar de avião ainda não era um acontecimento rotineiro. Por sinal, suas edições eram financiadas pela companhia aérea Varig, hoje extinta, que aparecia logo no início de suas reportagens em longas tomadas de cenas. As reportagens eram realizadas numa concepção didática, quase sempre com o emprego de mapas de localização geográfica, com uso de muita informação histórica sobre os temas, fossem territórios, paisagens, costumes ou tradições. A ênfase na conscientização geográfica dos telespectadores era recorrente. Seus temas perpassavam pelos índios do Xingu a viagens internacionais para locais distantes como África, Alemanha, Argélia, Portugal, entre outros. Havia temas sobre cidades turísticas, culturais ou comerciais, bem como de empresas privadas brasileiras, além de assuntos delicados como divórcio, acidentes de trabalho. Mas, nada se comparava com as pautas que envolviam construções do governo, principalmente de infraestrutura, como a conquista da Amazônia, a Transamazônica, a Ponte Rio-Niterói, a EMBRATEL, aeroportos e hidrelétricas [...] ou ainda, programas sobre o trabalho de setores do governo como o Exército, a Marinha (KRAUSE, 2016). Em certa medida, podemos comparar o caráter de “descoberta” nos temas de *Amaral Netto, o Repórter* com as atuais

edições expedicionárias e, muitas vezes, aventureiras do *Globo Repórter*, como a da mensagem divulgada na chamada da temporada 2019, que abriu nossa Introdução. Amaral Netto se tornou uma espécie de “olhos dos telespectadores”.

Em Ecológicas manhãs de sábado: o espetáculo da natureza na televisão brasileira, Thales de Andrade apontou tal evidência aventureira de Amaral Netto como um excesso de espetacularização do programa. Para Andrade, tal característica se insere, sobretudo, no personalismo do jornalista na condução da atração, quando “a presença de Amaral como personagem em cena competia com as reportagens” (ANDRADE, 2003, p. 74).

Em concordância a esta reflexão sobre a espetacularização da imprensa, o teórico francês Guy Debord, nos mesmos anos 1960, expunha as raízes do que definiu como a “sociedade do espetáculo”. Na obra, ao tecer críticas ao espetáculo de mercado observado na sociedade pós-II Guerra Mundial, definiu o espetáculo como uma “visão cristalizada do mundo” e apontou que tal realização não era um “conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (DEBORD, 1997, p. 9).

Trazemos à discussão também Roland Barthes que, ao escrever um livro, datado de 1957, de nome *Mitologias*, analisou os discursos da mídia, a partir de uma perseguição ao que ele definiu como “mito”, ou melhor, a linguagem carregada por um abuso ideológico, ancorado em falsas e pretensiosas evidências. Para Barthes, “o ponto de partida desta reflexão era, o mais das vezes, um sentimento de impaciência frente ao “natural” com que a imprensa, a arte, o senso comum massacram continuamente uma realidade que, pelo fato de

ser aquela em que vivemos, não deixa de ser por isso perfeitamente histórica” (BARTHES, 2013, p. 11). O semiólogo francês apontou as brechas em que o discurso ideológico se dissimula (BARTHES, 2013). À época, ele não se ocupou da televisão como foco de sua análise. Portanto, abre-se, aqui, uma articulação de suas pretensões teóricas para a produção televisiva de *Amaral Netto, o Repórter* que, sim, carregava nas tintas discursivas. Em 1972, em reportagem sobre as Cachoeiras de Marimbondo, no Rio Grande, “dentro de uma lancha, o **Repórter**⁶ vai subindo as corredeiras e canais, às dezenas, para alcançar Marimbondo”. Amaral Netto foi visitar o local da instalação de uma “monumental” hidrelétrica, pela Central Elétrica de Furnas. “Querendo ver e filmar toda aquela maravilha antes do início das obras, para mostrá-la aos brasileiros, o Repórter não encontrou outra saída: enfrentar as águas do Grande Rio Grande até uma distância e posição capazes de permitir uma filmagem em boas condições”.

Estabelece-se o que Barthes viria a pontuar, também em *Mitologias*, sobre a forma que não suprime o sentido, apenas o empobrece: “o sentido perde o seu valor, mas conserva a vida, que vai alimentar a forma do mito” (BARTHES, 2013, p. 209). Evaporando o sentido, permanece apenas a letra. Assim, Barthes situava o mito como “linguagem roubada”, cuja função era a de “transformar um sentido em forma”. Um sentido sempre superfaturado, no caso.

6

O uso da grafia Repórter, com o “R” em caixa alta, é para reforçar a importância dada por Amaral Netto a sua própria personagem.

Observamos que o estilo de jornalista viajante ou de cronista adotado por Amaral transformaria em narrativa a experiência do deslocamento pelo território brasileiro. Ele encarava o repórter personagem, aquele que participava das matérias, dos perigos e das aventuras envolvidas, o que era, aliás, uma inovação no jornalismo da época. Krause apontou que tal característica ajudava o telespectador a se projetar no papel de protagonista, como se ele mesmo fizesse parte da aventura.

Mostrar a participação da equipe técnica na preparação e produção das matérias foi, também, um aspecto inovador do programa que aumentava a teatralização. A dificuldade de acesso aos locais inóspitos, assim como muitos aspectos da produção de uma matéria de jornalismo apareciam focalizados, numa espécie de linguagem metajornalística. Tudo isso era feito no sentido de tentar conferir maior “veracidade” e passar a emoção e a expectativa (real ou encenada) de aventura ao telespectador e, possivelmente, utilizado como recurso para manter uma tensão, um suspense, um interesse enfim (KRAUSE, 2016, pp. 90-91).

Para Andrade, as viagens para a gravação das reportagens eram recheadas de situações pitorescas, que:

Implicavam em apresentar paisagens ou obstáculos dificilmente transponíveis. A travessia de florestas ou corredeiras por pequenos botes, voos de helicóptero junto a cataratas, navegação próxima à região de recifes de corais, emboscadas na selva e outras situações similares perfazem as condições de coragem e desenvoltura (ANDRADE, 2003, p. 70).

Na edição de 19 de outubro de 1969, Amaral Netto retratou como viviam os índios do Xingu. Krause assistiu a trechos do filme, que se encontra no Arquivo Nacional, uma vez que a cópia a que teve acesso não estava em condições de ser manuseada em uma moviola para ser assistida, dado o estado adiantado de avinagramento. No entanto, a pesquisadora reproduziu a ficha de decupagem correspondente, que dava uma ideia geral do que foi a reportagem. Em cerca de 40 minutos, Amaral participou ativamente das atividades de pescaria, danças, banho e até de uma luta simulada (KRAUSE, 2016).

34. Índios do Xingu		19/10/1969
Créditos		
00"00"	Índios Iulapeti	
a	Vista aérea da região. Sobrevoam tribo. Chegada da equipe num avião da FAB; base Orlando Villas Boas (diversos planos de tribo de vida indígena). Amaral Netto vai com os índios para o rio Tatuari onde índias tomam banho; lá Amaral Netto fala e distribui sabonetes para índios do Alto Xingu. SOM DIRETO DE AMARAL NETTO	
9': 15"		
a	Índios e Amaral Netto colocam canoa no rio e vão nela pescar com flechas.	
12'39"		
a	Voltam da pescaria para tribo	
13'35"		
a	Amaral Netto fala sobre noivado das índias	
18'00"		
a	Índio Camaiurá. Amaral Netto chega na aldeia. Preparação dos índios para a dança da saúde. (Som da música e fala Amaral) Amaral sendo coroado com cocar.	
25'12"		
a	Amaral toma banho no rio com índios	
26'15"		
a	Índios Txucarramãe. Amaral Netto andando pela mata: índios reunidos na tribo, som grito de guerra; ataque Amaral, volta para aldeia. Índios fingem que batem no Amaral Netto com pedaços de pau.	
31'01"		
a	Índios Txicon. Aldeia Txicon. Índios pintados dançam (reportagem sobre maquiagem). Detalhes das pinturas no corpo e rosto.	
33'46"		
a	Besouros (dezenas agrupados) Amaral Netto com índios se despedindo. Entrevista Villas Boas e índios. De todas as aldeias, cada um se despede do Amaral Netto em sua língua.	
35'59"		
a	Amaral Netto embarca FAB	
40'45"		
a	Fim	
41'48"		
		Observação: filme sujo, arranhado em alguns trechos.

Tabela 1 -
Decupagem
de Índios do Xingu.

Fonte: Reprodução/
Tese Kátia Krause
(2016)

Pode-se perceber também que *Amaral Netto*, o *Repórter* estabeleceu-se como um produto embrionário do testemunho do repórter como estratégia narrativa (GUTMANN, 2014).

Para Krause, a maneira como o programa se construía e, principalmente, a abordagem de Amaral Netto nas gravações eram, possivelmente, características de uma época. A forma de narrar, a eloquência, a impostura da voz, a rígida expressão corporal como que se colocava frente às câmeras, e até certa rudeza na interlocução com entrevistados (KRAUSE, 2016). Andrade também acrescentou a forma autoritária e espetacular – no sentido teatral –, tanto no conteúdo quanto na fala e na imagem apresentadas nas reportagens (ANDRADE, 2003). Amaral Netto não deixava aqui, mais uma vez, de evocar Barthes. Tal passagem nos remete ao espetáculo excessivo do “Mundo do catch”, em tópico que abre *Mitologias*. Nele, o semiólogo francês critica a índole, no fundo realista, do espetáculo desprezível, “um esporte falseado”, onde, sobretudo, o “público não se importa nem um pouco que o combate seja ou não uma farsa – e ele tem toda a razão. Entrega-se à primeira virtude do espetáculo: abolir qualquer motivo ou consequência, o que lhe interessa é o que se vê, e não no que crê” (BARTHES, 2013, p. 15-16).

Para acentuar ainda mais essa interpretação, notemos que o tom melodramático era uma característica envolvendo nas produções de Amaral Netto, ao se utilizar do recurso da sonorização musical para enfatizar emoções ou outras sensações nos telespectadores em determinadas cenas. A trilha sonora já era uma preocupação na formatação do programa desde a música título, uma impactante passagem do tema do filme *007 – Só se vive duas vezes*, que remete a um espírito de aventura e perigo. Uma sonorização dramática costumava acompanhar as cenas de maior perigo (real ou imaginado/encenado) e a volta triunfante dos desbravadores da natureza. Assim, a participação nas aventuras do repórter descobridor do Brasil oferecia uma identificação e sensação de pertencimento ao espectador na grande nação do milagre brasileiro, cujas riquezas e potencialidades eram mostradas e compartilhadas na tela da televisão (KRAUSE, 2016).



Figuras 8 -
Amaral Netto em cena.

Fonte: Reprodução/Memória Globo

Outra característica a se destacar é que, em muitas reportagens, Amaral Netto aparecia vestido com seu traje habitual estilo safari que, aliás, remetia a uma espécie de traje militar simplificado (*figuras 8 e 9*). Em alguns momentos da gravação, ele portava um cigarro, demonstrando grande naturalidade ao fumar durante as filmagens. Isso se repetia em muitas captações. Além de, provavelmente, servir para dar um toque de naturalidade (ou casualidade) ao que se filmava, percebe-se a importância social do cigarro na mentalidade da época que associava o ato de fumar à aventura e à virilidade, também em grande parte da publicidade (KRAUSE, 2016).

Tais elementos apontados – tanto na descrição do visual do repórter em cena quanto das estratégias narrativas do programa – sugerem o modo de endereçamento de *Amaral Netto, o Repórter* com os telespectadores. Tal conceito, adotado por Itania Gomes na perspectiva da análise televisiva, tem sido apropriado para ajudar a pensar como um determinado programa se relaciona com sua audiência a partir da construção de um estilo, que o identifica e que o diferencia dos demais. Ele permite verificar como instituição social e forma cultural se atualizam num programa específico (GOMES, 2011). A partir dessa leitura, podemos compreender que Amaral Netto ajudou a inaugurar o conceito do repórter em cena e suas ressignificações enquanto texto e imagem, que ganhou variações ao longo das décadas.

Na peça publicitária veiculada em *O Globo* (*figura 10*), em 13 de novembro de 1970, para a divulgação do novo horário de exibição do programa, notamos que as imagens utilizadas como ilustração são de Amaral Netto em cena, sempre interagindo com personagens, cenários e paisagens abordados em sua atração televisiva.



Figuras 9 -
Amaral Netto em cena.

Fonte: Reprodução/Memória Globo

AMARAL NETTO

O REPÓRTER ESPECIAL

ESTRÉIA AMANHÃ ÀS 23 HORAS,
logo após PREMIÈRE MUNDIAL

As mais emocionantes cenas colhidas no Brasil e no Exterior agora em linha direta Rio-São Paulo e retransmissão para todo o Brasil.

Amaral Netto, o maior repórter da televisão brasileira, com o programa que leva a chancela do Ministério da Educação e Cultura. Amaral Netto, o repórter, o programa que leva o Brasil para dentro de sua casa!

Com êle o Brasil se conhece melhor.



Figura 10 -
Cartaz publicitário
sobre o programa
*Amaral Netto,
o Repórter.*

Fonte: Reprodução/O Globo,
13/novembro/1970

 **RÊDE GLOBO DE TELEVISÃO**

Nas bancas, os álbuns coloridos de Amaral Netto, o Repórter. Coleção completa na Av. Rio Branco, 185, sala 1220. Pedidos também pelo Recembólso Postal.

Amaral Netto, o Repórter havia, por um lado, um genuíno interesse jornalístico em produzir matérias interessantes e de bom nível técnico. Isso é inegável para aquele momento de Brasil. Em sua pesquisa, Krause identificou que integrantes da equipe demonstraram verdadeiro orgulho de ter participado dessa produção considerada de alta qualidade jornalística para a época.

Além da intenção jornalística, Amaral Netto aproveitava a oportunidade para afirmar entusiasticamente seu apoio às ações do regime, com o qual também se identificava, enquanto se mantinha em evidência para seus eleitores. A Rede Globo, por seu lado, para alcançar seus interesses em se expandir comercialmente enquanto promovia uma integração nacional via televisão, agradava também a setores das Forças Armadas, do empresariado patrocinador, e aos telespectadores (KRAUSE, 2016, p. 358).

Tal aceitação também era ratificada pela imprensa da época. O crítico de televisão, Artur da Távola, chegou a apontá-lo como produtor de um programa de "altíssimo nível" (O GLOBO, 16/07/1973, p. 12), entre as atrações produzidas pelos canais à época. Em sua pesquisa aprofundada, Krause revelou os escritos do também crítico de televisão, João Rodolfo do Prado, do *Correio da Manhã*, sobre a realização técnica das reportagens:

Amaral Netto costuma ter um excelente material, mas não o burila. Não custa nada evitar as longas tomadas de avião que, no vídeo, transformam-se em borrões cinzentos, diminuir as tomadas de carros em movimento, redundantes em excesso; cortar os adjetivos retumbantes e desnecessários; criar uma equipe para redigir as reportagens; evitar subir tantas escadas (sem dúvida, um fracasso do repórter) e, principalmente, acabar com isso do repórter tentar ser um assunto tão mais importante que a reportagem (CORREIO DA MANHÃ, 29/04/1970, p. 6).

Em crítica no *Jornal do Brasil*, de 19 de maio de 1970, intitulada "O repórter", Valério Andrade fez alguns apontamentos sobre a edição exibida naquela semana. Tendo como cenário a Bahia, Amaral Netto escolheu o complexo industrial de Aratu como imagem-símbolo da arrancada que a Bahia tradicional vinha dando em direção ao futuro. Andrade classificou as imagens captadas pela câmera como "impressionantes na sua grandiosidade técnico-industrial" e ficou impressionado com a busca do close televisivo ao gravar o diálogo dos técnicos e o povo da região do Engenho da Freguesia, ao abordar o grave problema do êxodo nordestino. Para ele, "as imagens focalizadas parecem estranhas quando

se aborda um programa de televisão. De fato, em nossa TV, esse ângulo é raríssimo. Por isso, o programa de Amaral Netto ocupa uma posição privilegiada e singular na televisão brasileira". Andrade ainda escreveu que o problema dos programas do gênero residia em evitar a debandada dos telespectadores condicionados ao apelo das aventuras e fórmulas humorísticas e anotou a necessidade de se rever algumas dinâmicas da atração: "uma delas diz respeito à ilustração visual e à exposição rítmica do assunto. Sob esse aspecto, o programa apresenta falhas. Uma outra, herdada pelo repórter em suas campanhas eleitorais: a narração excessiva e (por vezes) repetitiva" (JORNAL DO BRASIL, 19/05/1970, p. 13).

Enquanto isso, o próprio Amaral Netto não hesitava em exaltar seus feitos de produção jornalística. Na peça publicitária, publicada em *O Globo*, em 20 de agosto de 1973, a equipe destacava o quinto aniversário da atração com um agradecimento ao presidente Médici. "Dia 14 de agosto foi uma data importante. Para todos nós, da Plantel, das equipes de "Amaral Netto, o Repórter" e da Rede Globo. Comemoramos então 5 anos de TV. Sempre divulgando o Brasil. Mostrando progresso e otimismo". No dia, uma edição foi exibida no Palácio da Alvorada, a convite do presidente, para uma plateia de autoridades civis e militares, e suas esposas, contabilizando 160 pessoas: "um verdadeiro hino de cores, sons e alegria. Nossa declaração de amor ao Brasil" (O GLOBO, 20/08/1973, p. 3). Uma ode aos brados do Regime que vigorava em todo vapor.

Questionamentos de viés político à parte, a figura de um Amaral Netto aventureiro Brasil afora é fertilizada por um narrador de corpo presente, a bem lembrar os escritos do ensaísta Walter Benjamin acerca da experiência da narrativa. Até mesmo como jornalista, Amaral Netto quis fixar-se como um narrador.

O REPÓRTER AMARAL NETTO À LUZ DO NARRADOR DE WALTER BENJAMIN

Em seu texto sobre o escritor russo Leskov, Walter Benjamin afirmou que, na sociedade moderna, a troca de conhecimentos estaria fadada a desaparecer. Ele sentenciaria que a arte de narrar estava a caminho da extinção em decorrência de um fenômeno social, identificado por ele, ainda na primeira metade do século XX: as ações da experiência foram gradativamente desvalorizadas e as pessoas, privadas de uma capacidade que parecia universal e inerente ao homem: a de intercambiar experiências. Para Benjamin, as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão até que seu valor desapareça por todo e conclamou que a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores (BENJAMIN, 1994, p. 197-198).

Nessa época – estamos falando de mais de 80 anos –, Benjamin não previa a ascensão social da televisão. Longe disso. Porém, seus escritos se aplicam muito bem a esse importante meio de comunicação. O ensaísta escreveu sobre duas figuras de narrador. Primeiro sobre aquele que viaja e tem muito a contar, definindo o narrador como alguém que vem de longe. E, depois, sobre o narrador que ouve as histórias de seu país e de seu povo e as conhece como um verdadeiro viajante observador – “o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Benjamin destacou também que a imprensa estaria definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – teria entrado em extinção, definindo: “o extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser e, com isso, o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação” (BENJAMIN, 1994, p. 203).

Prevendo uma discussão que aconteceria anos à frente, sobretudo na imprensa escrita, a partir de reformulações de projetos editoriais, Benjamin levou o ofício do jornalismo a um importante caminho: o da distinção entre informação e narrativa. A informação se resume ao frescor do fato, a sua instantaneidade – o

hard news, a notícia factual – e ao conhecimento em si. Em poucas palavras, isto ou aquilo. Já a narrativa não se perde na factualidade, uma vez que carrega a mensagem capaz de diversas interpretações e significações (CHIARIONI, 2014).

Amaral Neto, em suas andanças pelo Brasil, assumiu a postura de um viajante moderno, que relatava de lugares distantes, muitas vezes sem nenhuma ligação direta com os telespectadores (ANDRADE, 2003). Ele trazia a vida vivida através do inovador, do diferente, do curioso e do surpreendente, traduzidos em texto e imagem. Se preciso fosse, ele adorava aparecer em situações que envolvessem um certo perigo iminente (*figura 11*):

Por exemplo, o fenômeno da pororoca do rio Araguari recebeu da parte do deputado uma denominação prosaica, até assustadora: *monstro das mil faces*. No dia 21/5/1978 seria a vez do Atol das Rocas ser chamado de *ilha do nada*. [...] Elas, no entanto, são indicativos de que muito do material produzido nesse empreendimento cinematográfico/televisivo contém elementos da experiência e da sensibilidade pessoal de seu realizador. Ele reconhece, sem constrangimento, que essas denominações são dele mesmo, fruto de sua contemplação ativa, fascinada e, principalmente de uma avaliação pessoal livre (KRAUSE, 2016, p. 186).

Em 23 de abril de 1978, Amaral Netto levou ao ar um episódio sobre o Maranhão, edição que celebrava o décimo aniversário do programa na televisão brasileira. Amaral Netto iniciou o programa em estúdio, sentado a uma mesa de vidro, com uma caneta em mãos, e seu tradicional terno claro. Em uma rápida introdução, ele anunciou: “na próxima semana, a verdade – unicamente a verdade – do índio brasileiro. Hoje, vocês vão saber o que é o tambor de mina, o tambor de crioula, o bumba meu boi. Toda a história das tradições, do turismo, da beleza e do esforço para o desenvolvimento do Maranhão. Depois de Pernambuco, Maranhão hoje.”⁷ Primeiro, ele chamava a audiência para o tema da próxima semana. E, então, Amaral Netto voltou a exaltar as qualidades e as conquistas de seu programa, afirmando que completar uma década no ar era sinal de algo “muito importante para nós e de muito importante para a tevê brasileira não por nós, mas pelo que representa para a TV brasileira a sobrevivência de um programa desse estilo – nacional – dentro da nossa televisão.” Ele ainda aproveitou o discurso para agradecer o “apoio de Roberto Marinho, e graças à compreensão de todos aqueles que fazem a Rede Globo, conseguimos chegar a essa marca que se aproxima de 450 programas de Brasil” (REDE GLOBO, 1978).

7

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LGNFqzD3Y8E&t=40s>. Acessado em: 14/02/2020.

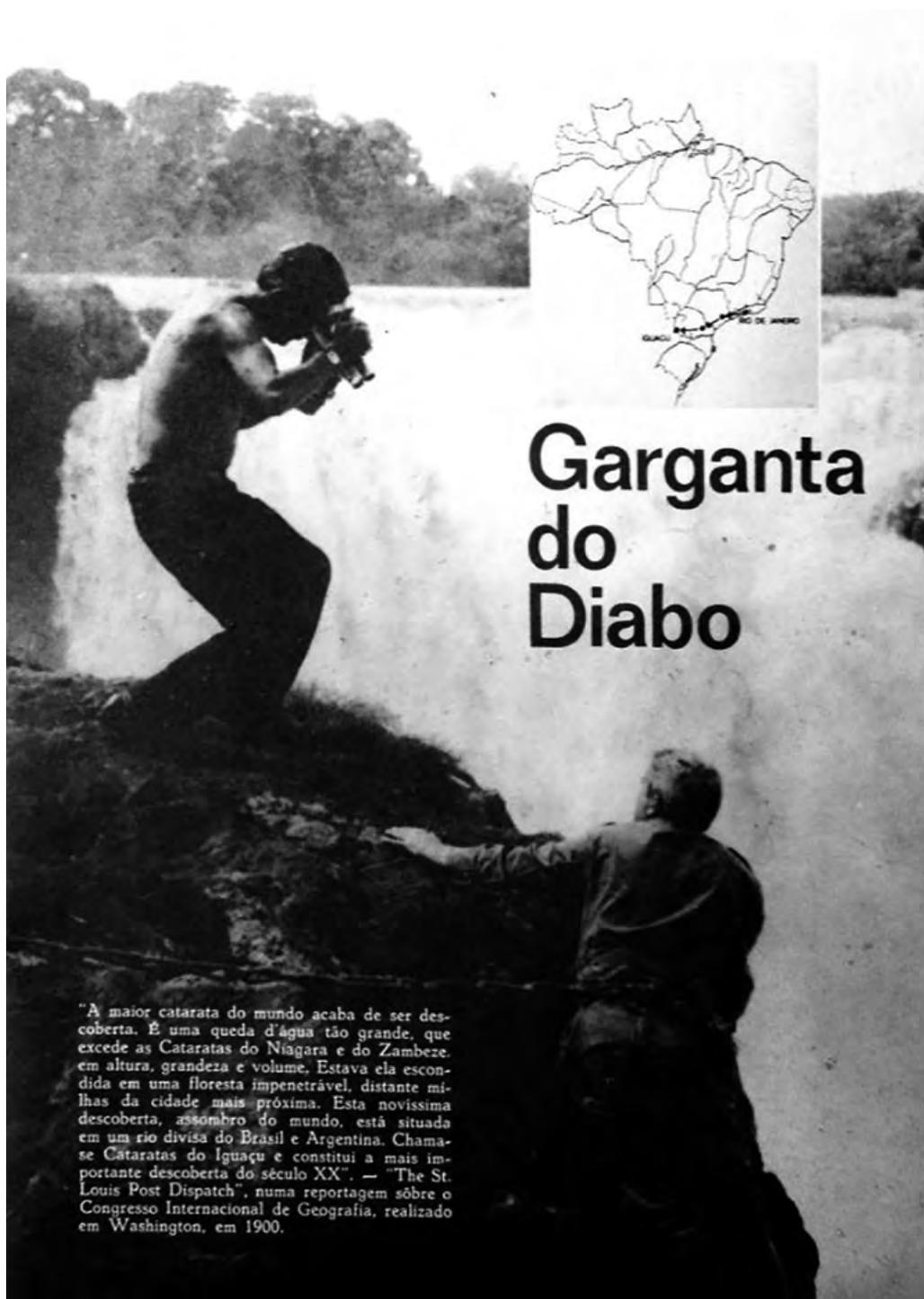


Figura 11 -
Amaral Netto
se aventura
em gravação
nas Cataratas
do Iguazu.

*Fonte: Reprodução/
Revista Amaral
Netto, o Repórter
(nº 1, p. 15)*

"A maior catarata do mundo acaba de ser descoberta. É uma queda d'água tão grande, que excede as Cataratas do Niágara e do Zambeze, em altura, grandeza e volume. Estava ela escondida em uma floresta impenetrável, distante milhas da cidade mais próxima. Esta novíssima descoberta, assombro do mundo, está situada em um rio divisão do Brasil e Argentina. Chama-se Cataratas do Iguazu e constitui a mais importante descoberta do século XX". — "The St. Louis Post Dispatch", numa reportagem sobre o Congresso Internacional de Geografia, realizado em Washington, em 1900.

Agradecer a compreensão dos profissionais da Rede Globo, pela leitura da ótica do tempo, pode soar como uma espécie de ironia fina de Amaral Netto, indicando um certo clima ruidoso, citado por Boni, sobre a implantação do programa no final da década de 1960.

De volta à reportagem sobre o Maranhão, atentemos que, logo nas primeiras imagens, Amaral Netto fala com muito entusiasmo sobre a cultura e as tradicionais locais, de um estado “que se resguardou por tanto tempo”, mas que resolveu “partir para um novo tempo”, enquanto as imagens mostram o transporte da população em pequenos barcos, muitos deles, improvisados. Como contraponto, em um outro trecho, a gravação mostrou um sobrevoo pela capital, São Luís. Na sequência, a equipe passou a percorrer um longo caminho de estrada, de asfalto de primeira linha, permitindo ao telespectador perceber o avanço da urbanização. De dentro do carro é focalizada a estrada e percebe-se que ali cruzam inúmeros caminhões. É a tradução do progresso em imagens que valorizam a “infraestrutura de abastecimento, de habitação e promoção social”, bem como dos investimentos na construção civil, a partir da finalização das obras de um importante anel viário, “desviando o tráfego pesado e intenso do centro da cidade, onde estão localizados importantes relíquias arquitetônicas do Maranhão. Permitindo ao tráfego, um fluxo rápido, compatível com o desenho comum de valorizar o tempo”. Poucas são as personagens apresentadas, muitos são os feitos em nome do progresso da nação.

Amaral Netto, o Repórter e sua exibição por 16 anos na Rede Globo é um exemplo da complexa relação entre política e televisão em nosso país. Na primeira metade da década de 1980, com o desgaste do próprio Regime Militar, e a abertura ao movimento democrático, em larga medida, a narrativa de *Amaral Netto, o Repórter* foi perdendo visibilidade na televisão e já não havia motivos para a continuidade da atração. A partir de 1981 a 1985, o programa mudou de nome para *Brasil, Terra de Gente*. Deixou de ser exibido à noite, passando exclusivamente para as manhãs de sábado, às 11 horas, fixando-se depois na faixa das 9h30. Atualmente, nas principais praças da Rede Globo do interior paulista, *Terra da Gente* é o nome da revista eletrônica que conta histórias do jeito local de se viver nessas cidades.



Figuras 12 e 13 -
Amaral Netto
em passagens participativas
em seu programa de TV.

*Fonte: Reprodução/Arquivo N
- Globo News*

Amaral Netto deixou a Rede Globo, mas não a vida pública. Permaneceu ainda em carreira política, defendendo valores questionáveis e sempre polêmicos, em mais dois mandatos como deputado federal. Em março de 2017, o programa *Arquivo N*⁸, do canal Globo News, dedicou um especial sobre o trabalho jornalístico de Amaral Netto. Um copilado dos melhores trechos do programa, intercalado por depoimentos de profissionais que trabalharam com o jornalista – o diretor

8

Ver em: <http://g1.globo.com/globo-news/arquivo-n/videos/v/arquivo-n-trabalho-de-amaral-netto-se-tornou-um-documento-historico/5710732/>. Acessado em: 14/03/2020.

Alfredo Marsilac – e de documentaristas, como Vladimir Carvalho. A própria pesquisadora Kátia Krause foi entrevistada como autora de uma obra-referência sobre o jornalista. Na abertura, a apresentadora Leila Sterenberg o descreveu como uma “figura controversa e polêmica”, cujo trabalho merecia “ser revisto com as lentes de hoje”⁹. Para Carvalho, Amaral Netto se firmou na história como “um repórter interagindo na ação, um estilo que se consagrou”.

A TELEVISÃO DESCOBRE O CINEMA DOCUMENTÁRIO

A virada da década de 1970 representaria para a Rede Globo um alto investimento em jornalismo, sobretudo em produtos que perduram até os dias de hoje em sua programação, como o *Jornal Hoje* (1971), *Fantástico* (1973) e *Esporte Espetacular* (1973). A proposta de um jornalismo televisivo – com ou sem o repórter em cena – também encontraria espaço na criação de uma faixa especial, em horário nobre, na grade semanal da emissora: inicialmente com o *Globo-Shell Especial* e, anos mais tarde, no clássico *Globo Repórter*.

***Ao contrário de Amaral Netto,
o Repórter, o Globo-Shell Especial
se desenvolvia mostrando uma preferência
por “abordar temas sociais, como
a miséria, a desigualdade social
e a luta pela terra, que eram ignorados
ou poucos tratados em outros programas***

9

Disponível em: <http://g1.globo.com/globo-news/arquivo-n/videos/v/arquivo-n-trabalho-de-amaral-netto-se-tornou-um-documento-historico/5710732/>. Acessado em 12/03/2020.

jornalísticos. A proposta desse novo projeto era produzir documentários brasileiros sobre o Brasil, contando com a colaboração de diversos cineastas remanescentes do Cinema Novo e investindo na linguagem documental para serem exibidos na televisão (SACRAMENTO, 2011).

No Boletim de programação, a emissora anunciou que a atração “tratará de 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 moderna técnica de comunicação audiovisual” (BOLETIM, s/ número, 1971 in SILVA, 2009, p. 35). Era o jornalismo televisivo trilhando seu vigoroso caminho. Tal atitude viria a ser reconhecida pelo crítico Artur da Távola em O Globo, de 03 de agosto de 1973:

Com Globo-Shell Especial, Amaral Neto, o Repórter, Fantástico e documentários como os de ontem, Vietnam – O Preço da Paz, a Rede Globo está prestando um grande serviço de integração cultural através do telejornalismo e está longe, disparada, sem competidores, num dos setores mais ricos e importantes para a cultura de massas. Parabéns (O GLOBO, 03/08/1973, p.12).

Foram produzidos 25 temas ligados à marca do patrocinador, a Shell, e exibidos por mais de um ano, em sucessivas reprises na grade do canal. Com a saída de seu principal nome comercial, o programa foi sucedido pelo *Globo Repórter*, a partir de 1973. O GREP – como é apelidado internamente na redação da Rede Globo até hoje – é frequentemente lembrado pela presença de cineastas na TV (MILITELLO, 1997; RESENDE, 2005), em um movimento que consagrou o formato, em seus primeiros anos, em uma relação direta com o documentário clássico do cinema. Ele nasceu em uma fase de efervescência cultural no Brasil, tendo o “Cinema Novo” como um viés de revolução cinematográfica ao se adotar um conceito de estética a desnudar personagens e histórias de um vasto país, então desconhecido tanto pela televisão quanto pelo próprio cinema. O desafio era conhecer o território, explorar locais e paisagens e contar histórias de anódinos para brasileiros, em uma missão que fazia brilhar os olhos

de qualquer jornalista. Seguiu assim, um modelo tradicional, em que “há um texto a ser lido por um narrador e imagens que acompanham esse texto” (PONTUAL, 1994, p. 96).

Em *Globo-Shell Especial e Globo Repórter (1971 – 1983): as imagens documentárias na televisão brasileira*, dissertação de mestrado defendida na Universidade Estadual de Campinas, em 2009, a pesquisadora Heidy Vargas Silva esmiuçou a importância desses dois programas. Silva concluiu que as atrações marcaram não apenas a história da televisão em si, mas, em especial, o documentário televisivo e o telejornalismo. Trata-se de projetos subsequentes e, em alguns momentos, até mesmo concorrentes na programação, mas com tamanha ousadia para o período: documentários em rede no maior veículo de comunicação de massa, que passaram a valorizar as imagens e histórias nacionais, com maior profundidade que os telejornais, a partir de uma ousadia tendo como base o cinema autoral (VARGAS, 2012).

Muitos programas jornalísticos foram lançados nessa época. Uma das atrações nasceu com o propósito de ser uma revista eletrônica de variedades, reunindo jornalismo e entretenimento, em duas horas de duração. O programa tinha um nome à altura de suas pretensões: *Fantástico, o Show da Vida*. Era um espaço para experimentação de novas ideias e formatos. A equipe era formada por jornalistas, diretores de produtos da chamada “linha de shows” e da dramaturgia, bem como cineastas. O cardápio era variado: quadros musicais, de dança, reportagens sobre casos do momento e histórias inusitadas, principalmente. Fugir do óbvio das notícias convencionais sempre foi uma das premissas para seus realizadores. Já nos primeiros anos, o programa apresentou uma “inovação no jeito de fazer jornalismo na televisão brasileira, dando às notícias um tratamento mais sofisticado em termos de conteúdo e imagem. As reportagens, naquela época, utilizam imagens mais longas – no estilo contemplativas, ricas em suas narratividades – e traziam texto e sonorização com alto apelo dramático” (CHIARIONI, 2014, p. 100).

No mesmo ano de criação do *Fantástico*, a direção da Globo pensou em um projeto de revista eletrônica para as manhãs de domingo, porém voltado especificamente ao esporte. Nessa época, o Brasil vivia o clima de uma Seleção Campeã da Copa do Mundo, realizada em 1970. Define-se *Esporte Espetacular* como sendo de formato leve e dinâmico, que acompanha a história de atletas, os melhores momentos e os bastidores das competições, e os recordes mundiais. Trata-se do mais antigo programa esportivo da TV Globo, e ainda no ar, cuja estreia teve objetivo de “espaço na televisão para as diversas modalidades esportivas, numa época em que

o futebol predominava nos noticiários. O formato sugere a figura do “repórter participativo” vivendo o esporte sob todas as emoções e todas as dificuldades. A tese de que o repórter é o olhar do telespectador na gravação. Diversos quadros e séries integram o projeto, que é costurado com transmissões esportivas, ao vivo, que permeiam suas mais de três horas de duração. No entanto, seu foco maior está na grande reportagem, sobretudo na última parte de exibição, a partir do meio-dia. Nesse ponto, são exibidas grandes narrativas dos repórteres mais talentosos e midiáticos do programa, seja em traçar biografias de ídolos, histórias de superação, reviravoltas, e grandes conquistas. A presença de um repórter ora autor, ora narrador, também é uma das marcas do programa, que valoriza imagens fotográficas, ousadas e, principalmente, trilhas sonoras de emoção, drama e aventura. Percebe-se que, a grande reportagem final, busca surpreender o telespectador e fazê-lo crer nas mudanças de uma trajetória. É a lição para um começo de tarde de domingo, a poucas horas de se iniciar uma nova semana, uma nova jornada de vida. É “a figura retórica, o clichê, os instrumentos virtuais de uma ligação”, bem apontados por Barthes (1971, p. 143). As grandes reportagens são editadas com trilhas sonoras ora de emoção, ora de impacto. Há uma preocupação em prender a atenção do telespectador, em textos repletos de sonoridades, entonações e o emprego da pausa nos pontos essenciais. Trazendo a discussão à luz de Barthes, pode-se associá-la à reflexão da “vocaçãõ da escritura à liquidaçãõ”, em que o autor bem discute a questão do mito: “escrever é ou projetar, ou terminar, mas nunca “exprimir”; entre o começo e o fim, falta um elo que poderia, entretanto, passar por essencial, o da própria obra; escreve-se talvez menos para materializar uma ideia do que para esgotar uma tarefa que traz em si sua própria felicidade” (BARTHES, 2012, p. 17). O repórter no *Esporte Espetacular* é a joia da coroa. Em textos repletos de adjetivos e densidade dramática, leva o telespectador a uma jornada pelas atribuições de um herói moderno: seus conflitos e suas glórias.

Enquanto as revistas de variedades trilhavam seus caminhos na programação da Rede Globo, dois programas se destacaram no jornalismo da emissora pela inovação na linguagem: o *Globo-Shell Especial* e o *Globo Repórter*. Nesse momento, uma importante discussão começa a se estabelecer com a permanência

de dois produtos telejornalísticos tão distintos, porém, de características semelhantes. A pergunta não poderia soar diferente: como estabelecer a diferença entre a grande reportagem, feita para televisão, do documentário televisivo?

Antes de seguirmos pela história dos programas de grande reportagem, é importante traçarmos um paralelo entre esses dois caminhos, que se interlaçam, se misturam e, sobretudo, se hibridizam.

DOCUMENTÁRIO X GRANDE REPORTAGEM: FRONTEIRAS HÍBRIDAS

O que separa a grande reportagem do documentário televisivo? Para tentarmos responder a essa delicada pergunta, é importante fazermos um retrospecto envolvendo essa relação entre documentário e jornalismo. Essa reflexão se estabeleceu já nos primórdios do próprio cinema, se considerarmos os registros dos operários saindo da fábrica, realizados pelos irmãos Lumière, em 1895, como retratos documentais da vida cotidiana contemporânea. Para Bill Nichols, essa “notável fidelidade da imagem fotográfica ao que ela registra dá a essa imagem a aparência de um documento” (NICHOLS, 2005, p. 117).

Nas primeiras décadas do século XX, cinejornais avançaram nessas conexões possíveis, com as experiências avançadas do grupo *Cine-Olho* (*Kino-Glaz*), liderado por Dziga Vertov, nos primeiros anos da revolução soviética. Ousadia e autoria em captar “a vida acontecendo” na cidade grande que resultaram em cinejornais como *kino-pravda* (cinema verdade) e *kino-nedelia* (cinejornal semanal). Com extensa carreira como repórter de atualidades, Vertov desenvolveu uma teoria para imagens-câmera, tomadas no calor do transcórre do mundo. “Imagens-câmera que mostrassem, segundo suas próprias palavras, o mundo de improviso” (RAMOS, 2008, p. 88).

Pai do documentário clássico, o inglês John Grierson acreditava no gênero como o “tratamento criativo das atualidades”, uma maneira suavizada de dizer: arte (VARGAS, 2018). De certo modo, tudo aquilo que a grande reportagem jamais poderia buscar, uma vez que estaria comprometida em desnudar realidades. É o que Grierson acreditava naquele momento, nas primeiras décadas do século XX.

Sem dúvidas, “há uma concepção idealizada do *status* do documentário como arte e, portanto, relacionado à liberdade, à autenticidade e à criatividade. Desse modo, num extremo oposto, estaria a reportagem televisiva” (SACRAMENTO, 2011, p. 128). A arte, assim, é tomada como contraponto – e como resistência – à indústria cultural (ADORNO, 1987). Por isso, deveriam ser buscados os “momentos de documentário” e se livrar dos de reportagem. Todavia, “esse processo não invalida a distinção social que é feita entre arte e mercadoria, entre documentário e reportagem” (SACRAMENTO, 2011, p. 128).

A partir da década de 1960, o chamado *Cinema Verdade* francês vai influenciar muitos realizadores que posteriormente levarão para a televisão abordagens culturais, etnológicas e antropológicas, como a experiência de *Crônica de um Verão*, de Jean Rouch e Edgar Morin. No documentário, por meio de uma questão simples, mas de múltiplos significados, a jovem entrevistadora Marcelline sai às ruas de Paris para questionar as pessoas: “Você é feliz?”. Em frente às câmeras, um emaranhado de personagens e suas complexidades ajudam a revelar as mais variadas facetas de uma sociedade.

Fernão Pessoa Ramos (2008) trouxe a discussão em elementos práticos, ao apontar como características próprias à narrativa documentária:

A presença de locução (voz over), presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de atores profissionais, intensidade particular da dimensão da tomada. Procedimentos como câmera na mão, imagem tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação da tomada pertencem ao campo estilístico do documentário, embora não exclusivamente (RAMOS, 2008, p. 25).

Fernão Ramos (2008) aprofundou o diálogo ao reforçar que, no documentário, há um espaço mais denso para a expressão do viés autoral, geralmente ausente na reportagem. O autor estabeleceu suas discussões para a reportagem exibida em telejornais, em específico. Assim, muitos de seus argumentos serão aqui retrabalhados sob a ótica do programa de grande reportagem. Para ele, o elemento “autoral”

no documentário compreende a possibilidade de uma articulação discursiva mais trabalhada, incluindo a participação de uma equipe de especialistas em som e imagem que possui recursos e condições de explorá-los de forma mais apurada. Porém, tais características apresentadas não são exclusivas, uma vez que os programas de grande reportagem também vêm bebendo nessa fonte, como veremos em nosso percurso histórico, ao buscarem outras possibilidades de captação de imagens, gravação de entrevistas e estratégias discursivas na concepção de roteiro – com ou sem repórter.

Ainda segundo Fernão Ramos,

O documentário possui uma forma narrativa que é geralmente fruída na unidade de uma extensão temporal determinada. Em outras palavras, as vozes que enunciam no documentário pertencem a um conjunto discursivo orgânico que estamos chamando de narrativa. E qual é a unidade da narrativa documentária? Algo muito próximo daquelas que chamamos filme: uma unidade narrativa enunciada numa duração temporal variável, mas una, sendo veiculada ao espectador enquanto unidade. O documentário, portanto, é um filme no modo que possui de veicular suas asserções e no modo pelo qual as asserções articulam-se enquanto narrativa com começo e fim em si mesma (RAMOS, 2008, p. 58).

As discussões sobre as diferenças e semelhanças entre os dois passam, a nosso ver, por uma reflexão mais pertinente envolvendo narrativa e tempo. O documentário constitui uma forma narrativa que é geralmente fruída na unidade de uma extensão temporal determinada. Em outras palavras, as vozes que enunciam no documentário pertencem a um conjunto discursivo orgânico que compreendemos como narrativa.

Mas e a grande reportagem?

A grande reportagem é uma narrativa que enuncia asserções sobre o mundo, mas que é veiculada dentro de um programa televisivo que chamamos de programa. E, principalmente, estruturado com uma vinheta de abertura, apresentador em um estúdio, intervenções em *off*, intervalos, blocos e encerramento. Outra característica a se destacar é que, diferentemente do documentário, sedimentado com reflexões e divagações acerca dos assuntos, o programa de grande reportagem está, em sua maioria, vinculado a acontecimentos cotidianos de dimensão social denominados “notícia”.

Muitas vezes, ele não consegue ter a angulação que um documentário produz, ao privilegiar o momento, a dependência de um mercado televisivo, a audiência mensurada.

Em 2008, o cineasta e documentarista João Moreira Salles afirmou que a “notícia mata o documentário”, em palestra televisionada pela TV Câmara, em parceria com o SESC. Para tal afirmação, ele se justificou com a seguinte explicação, a partir de uma observação cotidiana: “em 21 de março começou o outono. Essa é uma notícia. A outra coisa é você descrever a árvore que fica vermelha diante da sua janela. Aí você não está dando uma notícia sobre o outono, mas você está, em certa medida, transmitindo uma experiência do outono, que é uma coisa diferente”¹⁰. Moreira Salles defendeu que esse tipo de informação mais precisa, concreta, faria

10

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=J6cjVR_tIxc. Acessado em: 12/06/2020.

com que o espectador saísse da experiência do filme, impedindo a imersão de outros sentidos, a quebra do encanto diante da tela escura. Em resumo, Salles leva a reflexão do documentário para o exercício da compreensão, enquanto o jornalismo estaria no âmbito da explicação. Compreensão, neste caso, significa aprender em conjunto, na troca, no diálogo, no conhecimento. Substituir um pensamento – ou uma explicação – que isola e separa por um pensamento que distingue e une, como defende o sociólogo francês, Edgar Morin, defensor da complexidade como um espaço de produção de conhecimento acerca das histórias de vida: “Explicar não basta para compreender. Explicar é utilizar todos os meios objetivos de conhecimento, que são, porém, insuficientes para compreender o subjetivo. A compreensão humana nos chega quando sentimos e concebemos os humanos como sujeitos; ela nos torna abertos a seus sofrimentos e suas alegrias” (MORIN, 2010, p. 51).

O cineasta Walter Lima Junior comentou que o formato de documentários exigido pelo diretor do *Globo-Shell Especial* era baseado nas diferentes possibilidades da linguagem cinematográfica, mesmo mantendo certas características da reportagem televisiva (SACRAMENTO, 2011). “O diretor podia apostar numa certa relação com o entrevistado, poderia tirar o *off* e deixar o povo falar (isso não era o maior problema, porque o som direto permitia isso e eu, particularmente, busquei investir muito nisso), mas tinha que trazer alguma coisa. Tinha que trazer alguma notícia. Tudo tinha que ser factual e atual” (JUNIOR *in* SACRAMENTO, 2011, p. 103). A proposta era, portanto, sobrepor a informação à opinião.

Já para Maurice Capovilla, outro cineasta egresso dessa fase, também em conversa a Sacramento, a oposição do documentário à reportagem se dá a partir da inscrição temporal:

O que a gente fazia era diferente de jornalismo. No jornalismo, você tem uma pauta e um conhecimento prévio do real e se situa nele. O fato é temporal e não atemporal como no documentário. A reportagem tem que ir para o ar. Tem que ir para o ar no tempo que derem. O que entrava na TV em termos de informação era o jornal das oito horas e nós entramos com um negócio que eles nunca imaginaram que fosse possível. Num primeiro momento, eles nunca entenderam. Era algo que passava a informação, mas que não tinha um locutor, que não usava o repórter. Cadê o repórter? O repórter só atrapalha no nosso caso. Essa ideia de que o repórter é fundamental é uma visão jornalística do mundo e nós rompíamos com isso (CAPOVILLA *in* SACRAMENTO, 2011, p. 104).

Os documentários investem nas relações entre o diretor e o entrevistado e num certo engajamento do primeiro em relação ao conteúdo dos relatos e dos documentos utilizados (NICHOLS, 2005). Por outro lado, as reportagens nas suas variadas formas de construção trabalham as notícias do dia como “os registros da realidade”, destinadas à rápida absorção pelas estruturas de continuidade que regem a temporalidade cotidiana e a exorcizar o que há de novo ou de ruptura no acontecimento (SACRAMENTO, 2011), porque “a ‘novidade’ já é um singular estatisticamente esperado (o atropelamento, o crime passional, o ato de um governante, a decisão econômica, etc.)” (SODRÉ, 2002, p.31).

Paulo Militello (1997), caracterizou os formatos do próprio documentário quando feitos para o cinema ou para a televisão: “o teledocumentário depende basicamente, de uma pauta e da produção e edição de matéria jornalística. Já o cineadocumentário era marcado pelo registro do fato enquanto ponto de vista do cineasta/realizador e, portanto, eminentemente autoral” (MILITELLO, 1997, p. 11). Porém, acreditamos que tal definição pode soar reducionista, uma vez que as produções documentais realizadas pela Rede Globo, nessa fase histórica, se tornaram verdadeiras obras de referência na história do cinema documentário, independentemente de terem sido feitas para exibição na televisão.

A criação do *Globo-Shell Especial* despertou a possibilidade narrativa do filme documentário ser produzida por um programa televisivo, e justamente em um período da história em que tal produto veio a contribuir no processo de qualificação do veículo enquanto meio de comunicação de massa, em busca da consolidação de um projeto de alta performance tecnológica.

CINEMA E TELEVISÃO, DIÁLOGOS POSSÍVEIS: O PROGRAMA *GLOBO-SHELL* *ESPECIAL* (REDE GLOBO – NOVEMBRO DE 1971 A MARÇO DE 1973)

A série *Globo-Shell Especial* estreou em 14 de novembro de 1971 com a promessa de produzir quinze documentários brasileiros sobre o Brasil para serem exibidos em duas temporadas. Quando do lançamento do primeiro filme, *Verdade sobre a Transamazônica*, *O Globo* destacou a vontade de a emissora carioca em mostrar o Brasil como ele realmente era e todo o esforço que estava sendo feito pelos governos militares para transformá-lo. E, assim, festejou:

Sem precisar sair de casa, você vai ver essa terra grande e generosa, num filme de cinquenta minutos. E, para mostrar que o nível é bom e que a coisa é séria, basta dizer que a *Globo* gasta mais com cada documentário do que com os especiais das sextas-feiras. É o início de uma nova mentalidade em tevê e que a gente poder fazer assim: mais vale gastar com o Brasil do que com aquele abraço [referência à Chacrinha pela música homônima de Gilberto Gil] (*O GLOBO*, 13/11/1971, p. 12).

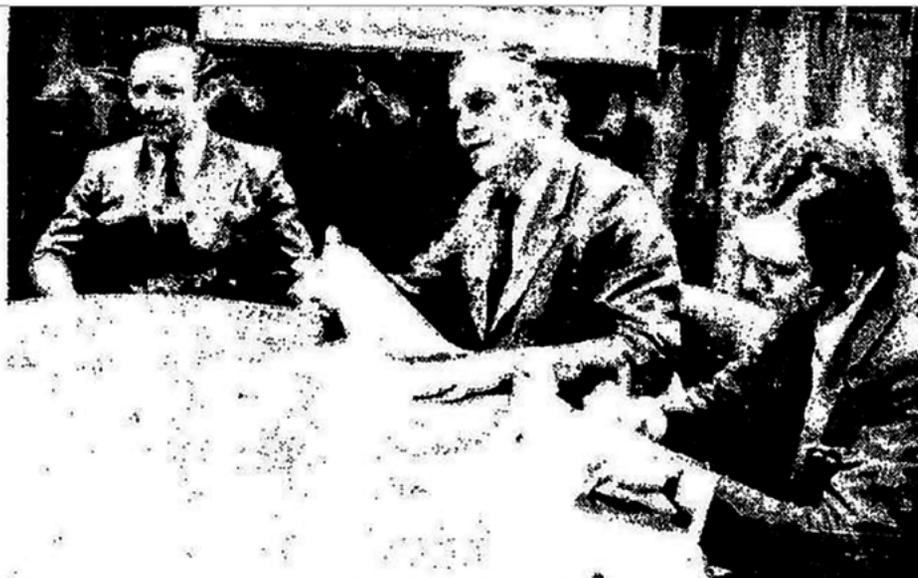
Com a proposta de unir profissionais brasileiros consagrados do cinema e da televisão, a série foi criada para promover o reconhecimento de uma “programação cultural”, de “bom gosto”, na *TV Globo*, que vinha, constantemente, sendo acusada de colaborar para a manutenção do “vazio cultural” na televisão brasileira no momento em que deixou de produzir os “programas popularescos” (*JORNAL DO BRASIL*, 18/11/1971, p. 06).¹¹ A equipe, coordenada

¹¹ Em 1972, Chacrinha foi demitido da *TV Globo* e partiu para a *TV Tupi*. Além deles, outros apresentadores de programas de auditório também enfrentaram problemas em suas emissoras. Dercy Gonçalves, que havia estreado com *Dercy de Verdade*, na *Globo*, em 1967, teve o seu programa cancelado no começo da década de 1970. Nessa época, Raul Longras e Jacinto Figueiras Júnior também deixaram a emissora carioca. Dentro dessa nova política de programação da emissora, Silvio Santos era uma exceção. O Programa Silvio Santos somente foi tirado da grade da Rede Globo em 1975.

por Moacir Masson, era formada, entre outros, pelos cineastas Antonio Calmon, Domingos Oliveira, Guga Oliveira, Gustavo Dahl, Maurice Capovilla, Paulo Gil Soares, Fernando Amaral, Rui Santos, Sylvio Back e Walter Lima Júnior e pelos jornalistas Anderson Campos, Luiz Lobo, Maurício Azedo e Zuenir Ventura. Como informou a revista *Veja*, os documentários não foram concebidos para “cair no extremo das críticas mordazes e nem no oba-oba”. A intenção era seguir a linha clássica de acabamento dos documentários televisivos estadunidenses com “linguagem simples, direta e informativa” e, ao mesmo tempo, “descobrir uma forma brasileira para o gênero” (VEJA, 17/11/1971, p. 100), o que garantia uma certa liberdade de experimentação para os realizadores.

A reportagem “Rede Globo e Shell vão fazer documentários sobre o Brasil”, do jornal *O Globo*, de 03 de julho de 1971, anunciava a parceria firmada. “Transamazônica, turismo, esportes, alimentação, saúde, cinema brasileiro – estes são alguns dos temas da série “Globo-Shell Especial”, que contará de 13 documentários preparados exclusivamente para a televisão e que irão ao ar entre setembro e outubro, conforme contrato assinado ontem” (O GLOBO, 03/07/1971, p. 2). Para a realização de cada documentário, anunciou-se a contratação de um jornalista especializado no assunto. E toda a operação seria feita por profissionais de cinema, as reportagens, montadas em estúdios normalmente utilizados pelas produções de longa-metragem. Em entrevista, Walter Clark, então diretor geral da emissora, anunciou que o programa viria a “ocupar um vazio no setor de programações de interesse comunitário” sendo apenas o começo de “uma nova linha em que a televisão brasileira vai trilhar”.

A promessa do novo programa movimentava a cobertura especializada. Em 09 de outubro do mesmo ano, *O Globo* trouxe uma nota afirmando que “Transamazônica – a epopéia de um povo” é um primeiro documentário da série Globo Especial Shell, com estreia marcada para domingo, 14 de novembro” (O GLOBO, 09/10/1971, p. 13). É curioso notar que, nesse chamado, o nome do programa havia passado por uma leve alteração. O patrocinador ficava escrito por último.



WALTER CLARK ASSINA, FORMALIZANDO O CONTRATO COM A SHELL

Rêde GLOBO e Shell vão fazer documentários sôbre o Brasil

Transamazônica, turismo, esportes, alimentação, saúde, cinema brasileiro — êstes são alguns dos temas da série "GLOBO Shell Especial", que constará de 13 documentários preparados exclusivamente para a televisão e que irão ao ar entre setembro e outubro, conforme contrato assinado ontem.

Para a realização de cada documentário será contratado um jornalista especializado no assunto, sendo também a reportagem apreciada por um consultor nacional ou mesmo internacional. A parte de pesquisa recebeu igualmente atenção especial, tendo sido contratados os serviços de Índice, o Banco de Dados.

Espaço vazio

Após a assinatura do con-

trato, o diretor geral da Rêde GLOBO de Televisão, Senhor Walter Clark, afirmou:

— Estamos certos de que lançamos uma reação em cadeia, para ocupar um espaço que sabíamos vazio no setor de programações de interesse comunitário. Esta série é apenas o começo de uma nova linha em que a televisão brasileira vai, tri-lhar o mesmo sucesso alcançado pela Rêde GLOBO na

produção dos demais programas.

Por sua vez, o presidente da Shell disse que sua empresa "tem como filosofia básica prestar, sempre que houver oportunidade, uma real contribuição aos problemas comunitários. Assim, estamos sempre atentos àqueles que nos tragam idéias ou programas que se conduzam com essa maneira de pensar."

A série "GLOBO Shell Especial" será toda produzida em 16mm, com equipamento ARRIFLEK, importado, para filmagens sonorizadas. Toda a operação será feita por profissionais de cinema e as reportagens serão montadas em estúdios normalmente utilizados pelas produções de longa-metragem.

Figura 14.

Reportagem anunciava a parceria.

Fonte: Reprodução O Globo (03/07/1971, p. 2)

Em *O Globo*, de 13 de novembro de 1971, foi noticiada a *avant-première* destinada a representantes do Governo e da Shell do Brasil. A reportagem registrou que "*Uma aventura transamazônica*, o primeiro dos 14 documentários de uma série que vai se chamar *Shell Globo Especial*, e que mostrará a realidade brasileira em seus múltiplos aspectos, bem como os esforços do Governo para transformá-la" (*O GLOBO*, 13/11/1971, p. 12). A exibição ocorreria no dia seguinte, no disputado horário das 22h30 de domingo, logo após o programa *Buzina do Chacrinha*. Em entrevista ao jornal, Walter Clark declarou que "abrir a televisão aos documentários de telejornalismo é atitude de associar a qualidade do cinema brasileiro ao ritmo de qualidade da televisão no país" e acrescentou:

Ao fazermos documentários, queremos documentar aquilo que o *Jornal Nacional* já faz diariamente, durante 15 minutos. O ideal é que possamos projetar cada segundo de notícia do *Jornal Nacional* em um grande documentário que atinja todo o Brasil. Nesta primeira fase, correndo todos os riscos de acertos, de erros e de custos, queremos fazer filmes do mesmo nível de nossas novelas e "shows", sem preocupações com a audiência ou com a rentabilidade (*O GLOBO*, 13/11/1971, p. 12).

Nota-se, pela cobertura do evento à época, que o nome do programa tinha se alterado mais de uma vez. A marca havia, a princípio, se sobreposto à lógica do mercado. No entanto, quando a atração estreou, em 14 de novembro, seu nome original estava enfim mantido, como podemos observar no logotipo de assinatura da vinheta (*figura 15*).



Figura 15 -
Logotipo
de assinatura
da vinheta
Globo-Shell Especial.

Fonte: Reprodução/
Memória Globo

***Globo-Shell Especial* nascia com a estratégia de fazer presente a crítica social na programação da Rede Globo, em uma abordagem completamente distinta do discurso conservador e reprodutor da “Ideologia do Brasil Grande” de *Amaral Netto*, o *Repórter* (SACRAMENTO, 2011).**

É difícil definir de quem foi a ideia do projeto. Nas páginas autobiográficas de *O campeão de audiência* (2015), lançada no início dos anos 1990 e reeditada em 2015, Walter Clark contou sobre a criação de uma faixa nobre de documentários brasileiros na programação: um programa que tinha de ser de “bom gosto e ótimas imagens” (CLARK; PRIOLLI, 2015, p. 249). Em entrevista à Silva, João Carlos Magaldi, ex-diretor de comunicações da Rede Globo, afirmou ter oferecido a proposta para a multinacional distribuidora de combustíveis (SILVA, 2009). Essa versão é corroborada por Paulo César Ferreira, diretor do departamento de publicidade à época, que afirmou, em sua autobiografia *Pilares via Satélite* (1997), ter batalhado pela implantação do programa, a partir de um pedido da própria empresa patrocinadora, a Shell:

Um dos projetos em que me esmerei com particular interesse foi a série *Globo-Shell Especial*. O programa precursor do *Globo Repórter* mexeu com meu tino jornalístico e fui à luta para viabilizá-lo. Um gol de placa de Magaldi, que conseguiu transferir o patrocínio da Shell, antes destinado ao polêmico Festival Internacional da Canção, para a nova atração do jornalismo nacional (FERREIRA, 1997, pp. 190-191).

O curioso a se destacar sobre esse período, narrado por Ferreira, é de uma certa intransigência de Boni sobre a edição do tema de estreia da série, a Transamazônica, um programa dirigido por Helio Polito. Ao assisti-la, o diretor-geral da Rede Globo teria reagido com a expressão diletta, segundo contam pessoas próximas: “tá uma merda. Tem de refazer” (FERREIRA, 1997, p. 191). Depois de duas novas tentativas, o produto teria, por fim, sido aprovado e o

programa fincaria sua marca. Em sua autobiografia televisiva, Boni escreveu que “a proposta de um programa sobre temas importantes nacionais e internacionais foi do João Carlos Magaldi, que trouxe recursos da Shell para o projeto, que passou a se chamar *Globo-Shell Especial* e cuja produção foi entregue à Blimp Filmes, do meu irmão Guga” (OLIVEIRA, 2011, p. 303).

Assim como *Amaral Netto*, o *Repórter* era feito pela *Plantel – Editora e Publicidade*, produtora do próprio *Amaral Netto*, uma parte de *Globo-Shell Especial* foi produzida pela *Blimp Flim* (11 documentários), criada em 1968 e uma das grandes produtoras paulistas de publicidade na década de 1970, na época do *boom* publicitário no Brasil. Entre seus clientes, estavam a Nestlé, a Chevrolet e a Ford. A produtora era do irmão de Boni, Carlos Augusto de Oliveira, mais conhecido no mercado publicitário pelo apelido Guga. No início, a produtora produzia vinhetas, aberturas de novelas e shows para a Rede Globo. Silva concluiu que contratar a *Blimp Film* “foi um caso atípico e fazia parte de uma estratégia da emissora para se aproximar do mercado consumidor paulista e ampliar a participação do mercado publicitário na televisão. Outro motivo para a contratação foi a infraestrutura existente na empresa” (SILVA, 2009, p. 65). Especializada em atender o mercado publicitário, ela dispunha de vários equipamentos que as emissoras de televisão só comprariam mais tarde. Outra parte da produção era realizada pelo Departamento de Reportagens Especiais da Rede Globo, no Rio de Janeiro, que tinha como diretor, o produtor de televisão e jornalista Moacir Masson.

Com o projeto de *Globo-Shell Especial*, a mensagem era clara: a emissora queria aproximar o cinema da televisão. E vice-versa. Além de, é claro, dar uma roupagem diferenciada a esse novo produto, dentro de um projeto do padrão Globo de qualidade.

Sacramento pontuou essa proposta em unir profissionais de dois diferentes campos – a televisão e o cinema. Tal experiência uniu 16 cineastas e quatro jornalistas numa mesma equipe:

A equipe inicial do programa era formada, entre outros, pelos cineastas Domingos Oliveira, Paulo Gil Soares, Fernando Amaral, Rui Santos e Walter Lima Júnior e pelos jornalistas Anderson Campos, Luiz Lobo, Maurício Azedo e Zuenir Ventura. [...] A intenção era seguir a linha clássica de acabamento dos documentários televisivos estadunidenses com linguagem simples, direta e informativa e, ao mesmo tempo, descobrir uma forma brasileira para o gênero, o que possibilitaria uma certa liberdade de experimentação para os realizadores (SACRAMENTO, 2011, p. 87).

A revista *Veja*, de 17 de novembro de 1971, comemorou a estreia em matéria com o título “Perto do cinema”, em que apontava que “a tendência da televisão é afastar-se cada vez mais do rádio, indo em direção ao cinema, com quem tem maior afinidade. [...] Se o resultado for proporcional ao otimismo, a porta da TV pode estar finalmente aberta ao pessoal do cinema, com vantagens para todos” (VEJA, 17/11/1971, p. 100). No *Jornal do Brasil*, o crítico de televisão Valério Andrade elogiou a produção dos filmes ao abrir as portas para “a gente da tela grande”. Porém, ele pontuou que para alcançar o efeito desejado do formato documentário na televisão, a nova atração precisaria vencer dois resistentes e impertinentes obstáculos. “O primeiro, diz respeito à desvinculação da imagem tradicional inerente às promoções de cunho oficial; o segundo acha-se condicionado à exposição do assunto que, independentemente da aridez ou da complexidade do tema, deve ser exposto com clareza e sentido de espetáculo”. Andrade chegou a concluir que, “sob o ângulo estreitamente artístico, o filme não vai além de uma correção técnica, aceitável nas reportagens de Amaral Netto, mas insuficientes aos projetos de grande fôlego” (JORNAL DO BRASIL, 18/11/1971, p. 2). Meses antes, na fase em que a parceria Rede Globo e Shell foi firmada, Andrade havia pontuado alguns elementos que deveriam conduzir os princípios do programa:

Esse tipo de empreendimento exige, conforme tivemos oportunidade de verificar através dos filmes da CBS, não apenas uma equipe técnica altamente categorizada, mas ainda cuidadosa pesquisa. A margem da parte visual, de vital importância nesse gênero de trabalho, o texto baseia-se em dados objetivos e exatos. O tratamento deve ser jornalístico, preciso e atraente, a fim de evitar que a imagem seja prejudicada pelo acúmulo de informações desnecessárias e maçantes. O êxito da série americana advém da perfeita conjugação do tema escolhido, do tratamento plástico e da qualidade do texto. Sem ser professoral nem cultivar o tom educativo, o documentário americano tem o dom de ensinar revelando, educar divertindo. O sentido

do espetáculo talvez o maior mérito da escola documental americana. Para o telespectador – que não se senta diante do aparelho de TV com a mesma disposição do aluno diante do quadro-negro – é essencial que o vídeo apresente algo interessante. Por isso, a realidade deve ser focalizada de forma atraente, e a mensagem transmitida sem a agressividade do processo publicitário (JORNAL DO BRASIL, 18/08/1971, p. 13).

Ainda que aos poucos, a televisão começava a ganhar em ousadia. E o telejornalismo representava o futuro. A Rede Globo sabia disso.

*O MODO
DE NARRAR
DE GLOBO-SHELL
ESPECIAL*

***Globo-Shell Especial* era essencialmente calcado nas narrativas sem repórter em cena, o que contrastava com a proposta apresentada por *Amaral Netto, o Repórter*. Ao investir em uma estética de documentário na televisão, a linguagem apresentada era completamente diferente do que se conhecia em *Amaral Netto, o Repórter*. Registrava-se tudo o que até então ficava à margem das reportagens, devendo buscar a vida em movimento através de seus tempos mortos: os respiros, os silêncios, as pausas, entre outros aspectos.**

Sobre as condições de produção de cada episódio, Silva anotou que:

Os diretores convidados para fazer os filmes contaram que tinham liberdade para pesquisar, dirigir, escolher pessoas para integrar a equipe e, principalmente, editar. Muitos confessaram que os documentários só eram vistos pela direção depois da edição final. O diretor do documentário, muitas vezes, definia com o diretor de criação, Paulo Gil Soares, o tempo que levaria para conseguir entregar o material pronto. Cada documentarista escolhia como deveria contar a sua história, mas a entrevista era base da construção do argumento do documentário. Nas entrevistas dos especialistas e autoridades, a câmera ficava fixa. Nas ruas, a melhor maneira era colocar a câmera no ombro. Quase nunca o diretor aparecia em cena. A exceção ficava para as cenas gravadas em externa: aí sim o diretor se misturava ao público, pois revelava o processo de elaboração do documentário e adicionava mais realismo à cena (SILVA, 2009, p. 61).

Para contar a história, muitos diretores usavam a narração oficial em voz *over*¹² de Sérgio Chapelin e Cid Moreira, apresentadores do *Jornal Nacional*. Outros apostavam na própria condução dos entrevistados. Nomes da dramaturgia, como Mário Lago, Lima Duarte, Dina Sfat e Paulo Gracindo, também emprestavam suas vozes para narrar poemas e textos. Enquanto captação de imagens, muitos preferiam trabalhar longos planos com a câmera na mão, mantendo uma preocupação com um nível de qualidade fotográfica mais apurada. Os diretores revolucionaram com enquadramentos até então vistos apenas no cinema: *plongée*¹³; *contra-plongée*¹⁴, com os movimentos de câmeras de *pan*¹⁵ e *travelling*¹⁶; com lentes usadas apenas nos *sets* de filmagem como a grande angular e com o uso ao extremo do recurso do som direto (SILVA, 2009).

Em entrevista a Silva, o diretor Maurice Capovilla contou que a preocupação estava voltada para a linguagem cinematográfica:

12 *É voz de um narrador que surge para contar a história, sem pertencer à narrativa filmada.*

13 *Tomada de cena com a câmera abaixo do objeto filmado.*

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

15 *Tomada de cena em que o profissional na câmera desloca a câmera no mesmo eixo.*

16 *Tomada de cena em que o profissional na câmera se desloca andando juntamente com a câmera. "O som direto abriu para o cinema um leque extraordinariamente rico de entrevistas e falas. Num pólo, temos falas, entrevistas ou outras modalidades, cuja finalidade é transmitir uma informação verbal, tendo o conteúdo uma importância predominante. No outro, encontramos uma fala cujo conteúdo se torna secundário, e o ato de fala passa a predominar. Nenhum desses pólos concretiza-se com exclusividade: trata-se de tendências, podendo uma ou outra prevalecer nesta ou naquela entrevista." Cf. Jean-Claude Bernardet. *Cineastas e imagens do povo* (COMPANHIA DAS LETRAS, 2003, pp. 284-285).*

Essa é a diferença: vínhamos de uma cultura cinematográfica [...] que não era própria da televisão. Não existia o formato de iluminar uma pessoa, 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 [...] (CAPOVILLA in SILVA, 2009, p. 78, grifos nossos).

Capovilla era um exemplo de que o projeto de *Globo-Shell Especial* tinha ligações diretas com a bem-sucedida *Caravana Farkas*, da qual ele participou. Assim como no cinema, o projeto televisivo tinha a pretensão de 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” (CAPOVILLA in SILVA, 2009, p. 79). Para Sacramento, essa “televisão nova” correspondia ao desenvolvimento de práticas até então exteriores à televisão:

Fugindo ao modelo radiofônico da linguagem televisiva e à predominante submissão da imagem ao texto, a proposta era realizar intensos trabalhos de vídeo, explorando a dimensão imagética que fazia parte de tal mídia audiovisual, mas que vinha sendo silenciada. [...] O princípio básico de a linguagem ser da câmera e não do repórter possibilitava essa maior intensidade do trabalho com a imagem. Assim, foi aberto um campo de possibilidades de produção e de recepção mais abrangente, porém limitado (SACRAMENTO, 2011, p. 115).

Para Silva, outro ponto importante com a estreia do *Globo-Shell Especial*, é que o documentário ganhava um tom nobre. Se antes ele estava recluso ao cinema e aos ambientes teoricamente acadêmicos, sendo visto em escolas ou em reuniões clandestinas de partidos de esquerda, o documentário brasileiro passava a ocupar as telas da televisão e mobilizar os telespectadores, levando à discussão de realidades urgentes (SILVA, 2009).

O surgimento de *Globo-Shell Especial* possibilitou um novo mercado de trabalho para cineastas, censurados pelo AI-5 e, em sua maioria, até mesmo perseguidos pelos militares. O Regime Militar trouxe consequências devastadoras para o meio cultural cinematográfico da época. O projeto vinha também concretizar

a irresistível vocação para o cinema direto¹⁷, o chamado filme-inquérito. Seu formato de condução narrativa se inspirava em títulos memoráveis de nosso cinema documentário¹⁸ dessa fase, como *Garrincha, a alegria do povo*¹⁹ (1962), de Joaquim Pedro de Andrade, e *A opinião pública*²⁰ (1967), de Arnaldo Jabor.

A proposta de uma câmera revelando a dinâmica das cidades e de sua população era uma máxima do novo programa da Rede Globo. Para visualizar os assuntos mais recorrentes, Silva elaborou um quadro destacando a temática do programa. A tabela mostrou que a estratégia da emissora no primeiro ano era exaltar o Brasil, mostrar a diversidade cultural e destacar o esporte como um instrumento de superação. O ano de 1972 representou uma espécie de maturidade do programa, com uma maior ampliação aos temas discutidos. No terceiro ano da série, já era possível notar um arrefecimento na produção documental e uma preocupação maior com a imagem bem captada (SILVA, 2009).

- 17 *Um estilo de cinema criado pelo fotógrafo Robert Drew, nos anos 1950, que buscava filmar os fatos de uma sociedade no lugar e no tempo em que eles acontecem, no cenário dos acontecimentos. Sem narrações ou relatos externos, como ocorrem nos documentários ditos clássicos. Drew e o cinegrafista Richard Leacock "desejavam filmes que fossem urgentes, capazes de flagrar a vida desarmada, e inauguraram um modo "observacional" para o documentário, sem narrador, entrevistas, roteiro ou encenações. [...] O que tornava os documentários falsos, na visão de Drew e Leacock, não era somente a encenação, prática corrente no jornalismo audiovisual, mas, sobretudo, a narração e a música que costumavam ser utilizadas para dar mais espessura dramática à produção" (BEZERRA, 2014, pp. 60-63).*
- 18 *"A verdade deste cinema é que ele fala uma linguagem capaz de expressar melhor o problema do homem de hoje, uma linguagem que tem o ritmo exato da comunicação a que todos estamos acostumados a receber hoje. A verdade do documentário direto é que ele vive no tempo do jornalismo e sua imagem é dirigida ao espectador com a clareza e rapidez de assimilação de uma notícia de jornal. A verdade é que esta comunicação imediata coloca o espectador diante de uma situação sem quaisquer rodeios: diante de um funcionário que ignora o sentido de sua ação, diante de outro que espera a aposentadoria, diante de jovens para quem o futuro é o conformismo da espera da aposentadoria ou de alguém que se encarregue de dar um sentido ao trabalho" (AVELLAR, 2017, p.123).*
- 19 *"Em 1962, após retornar de uma viagem de estudos nos Estados Unidos, onde entra em contato com os irmãos Maysles e as técnicas do cinema direto, Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988) é convidado pelo produtor Luiz Carlos Barreto (1928) a dirigir um documentário sobre o jogador de futebol Garrincha (1933-1983). Considerando oportuno realizar um filme sobre futebol no mesmo ano em que a seleção brasileira conquista a copa do mundo, Barreto e seu associado, o jornalista Armando Nogueira (1927-2010), apostam em Joaquim Pedro para fazer uma longa-metragem na tradição documentarista moderna, na qual negavam-se técnicas tidas como tradicionais - caso das entrevistas e da presença da voz narrativa - em nome de uma câmera que deveria parecer oculta para observar com o máximo de neutralidade os acontecimentos." O documentário contém narração de Heron Domingues, a voz do Repórter Esso, e que viria também, na década de 1970, a ser um dos nomes do jornalismo da própria Rede Globo. Enciclopédia Itaú Digital. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67333/garrincha-alegria-do-povo>. Acesso em 06/07/2020.*
- 20 *"A opinião pública, de Arnaldo Jabor, é um testemunho excepcional porque não corre rumo à demonstração de uma verdade, mas sim ao debate de um fenômeno. O cinema de Jabor está muito na frente dos postulados iniciais do cinema-vérité francês: a realidade, aqui, se desdobra nas suas aparências, numa certa fantasia, no sonho e na caricatura. A sensibilidade do gravador Nagra colhe as verdades e as mentiras sem alterar sua função de registro imediato dos fatos. Assim, A opinião pública é uma monumental coleção de lugares-comuns e frases feitas que correspondem ao pensamento exato dos seus personagens - seja o pensamento falso ou não" (LEITE, 2007, pp. 123-124).*

TEMÁTICA	1971	1972	1973
Arte	Arte popular	O negro na cultura O som do povo Semana da arte moderna	Artes plásticas Do sertão ao beco da Lapa Festas populares
Alimentação		Pão nosso de cada dia	
Comportamento			3ª Classe: Atlântico-Pacífico O poder infantil: as crianças
Comunicação		Aldeia global	
Esporte	Esporte no país do futebol		Futebol Sociedade Anônima
Educação		Educação: um salto para o futuro	
Habitação		Onde mora o brasileiro Arquitetura: transformação do espaço	
Meio ambiente			O caminho do homem
Questões nacionais	Transamazônica	Um Brasil desconhecido São Paulo, terra do amor	A gaiola de ouro Velho Chico, santo rio

Tabela 2.
Tabela com a produção do *Globo-Shell Especial* por temas.

Fonte: Reprodução/Dissertação/Heidy Vargas Silva (2009)

As estreias dos documentários de *Globo-Shell Especial* movimentavam a cobertura da imprensa daquele período. Um dos episódios de grande repercussão foi “O negro na cultura brasileira”, dirigido por Paulo Gil Soares, co-assistente de direção do cineasta Glauber Rocha no clássico *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. A gravação investigou como um povo escravizado mantém cultura própria e influência na formação de uma “cultura brasileira”, mesmo sendo excluído. O tema teve ares de superprodução ao ficar quase um mês em expedição pela África. “A equipe gravou na Bahia, em Gana, no Senegal e na Nigéria para descobrir as raízes dos negros brasileiros e mostrou como a presença deles no Rio de Janeiro e na Bahia foi decisiva para a construção de uma nova sociedade” (SILVA, 2009, p. 85). Em entrevista

ao *O Globo*, em 03 de julho de 1972, meses antes da edição ser levada ao ar, o que viria a ocorrer no final de novembro, Paulo Gil Soares afirmou ter estudado, pesquisado e consultado muitas fontes. Ele ainda explicou como seria a proposta do seu "teledocumentário", ao mostrar o negro brasileiro integrado nas diversas atividades do processo de produção e atividades jurídicas. Com o projeto, Soares conseguiu abarcar todas as pontas envolvendo o assunto, desde a travessia África-Brasil até a integração (ou não) do negro à sociedade pós-escravocrata.

Segue-se o Ciclo do Ouro, quando Paulo Gil construirá a narrativa sobre a história do negro através da arquitetura de Ouro Preto, da história de Chico Rei e Chica da Silva, a qual será narrada por Isabel Valença. As relações do branco e do negro são a próxima sequência do documentário. A Campanha Abolicionista, a Lei do Ventre Livre, do Sexagenário e a Lei Áurea serão focalizados para afirmar a presença da problemática escravista no século XIX. A partir daí, é possível apresentar o refluxo, a volta dos escravos para a África. Em Lagos, vamos filmar um bairro essencialmente brasileiro, o Brazilian Quarter, que tem dois quilômetros de extensão. A última etapa do filme será a presença do negro no Brasil moderno (O GLOBO, 03/07/1972, p. 16).

"O Negro na Cultura Brasileira" contou com a narração de Cid Moreira e com as análises de especialistas no tema, como os etnólogos Edison Carneiro e Thalles de Azevedo, além do historiador Pedro Calmon, contraponteados com documentários de várias épocas, além de entrevistas de ex-escravos e com imagens de marcas da cultura africana nas edificações e artes brasileiras (SACRAMENTO, 2011). Na semana de sua exibição, no artigo "O negro em nossa cultura: joia", em *O Globo* de 29 de novembro de 1972, o crítico Artur da Távola abriu com a máxima "Da melhor qualidade", ao destacar o trabalho considerado como "de alta envergadura, linear, simples, sem a pretensão de intelectualismos perigosos". Távola ainda classificou o lugar de Cid Moreira como coadjuvante, em uma "narração sem vender o texto nem o promover, quase sussurrada, sem tons discursivos". Ele lamentou não ter havido mais tempo para o detalhamento da influência negra na cultura e anotou duas breves restrições, ainda que menores: "o título (deveria chamar-se a história do negro no Brasil) e o ritmo, por vezes lento, devido à extensão de algumas entrevistas. Faltou corte." No mais, um documentário "urgente. Vale reprisá-lo para a juventude" (O GLOBO, 29/11/1972, p. 12).

Ainda em 1972, o cineasta Walter Lima Jr dirigiu "Arquitetura – a transformação do espaço", em que discute como a arquitetura dialoga com o espaço urbano.

Exibido em preto e branco, com narração *voz over* e editado com trilha sonora incidente, o cineasta lança como ponto de partida para discutir a história da arquitetura, a partir da inauguração de Brasília, em 1960, em longas sucessões de *travellings* elegantes e pontuais, focalizando avenidas, fachadas e monumentos, verdadeiras obras-primas de concreto, como reforça o narrador: “A inauguração de Brasília fez repercutir no mundo inteiro os esforços dos arquitetos brasileiros para adotar o país de uma arquitetura transformadora. A cidade foi concebida como um eixo rodoviário no centro do país e representa uma das hipóteses mais felizes de cidade moderna.” As primeiras imagens mostram a abordagem da equipe aos peões, com uma valorização do som ambiente representando o próprio canteiro de obras. Notamos a presença de uma espécie de “repórter” na condução das entrevistas – o microfone em mãos é focalizado pela câmera e com o uso de sua voz na intervenção dialógica:

Diretor:

O senhor trabalha aqui em Brasília há quanto tempo?

Entrevistado:

Dois anos.

Diretor:

Dois anos?

Peão:

É.

Diretor:

Sua família toda trabalha aqui na cidade.

Peão:

Não, senhor. Só dois irmãos.

Diretor:

Dois irmãos?

Peão:

É, o resto mora no Norte.

Diretor:

Tudo no Norte?

Peão:

É.

Um outro entrevistado diz que “só dá nortista” nas obras de construção da capital brasileira. Um terceiro empregado afirma fazer “hora extra” e trabalhar em média “dez horas por dia”. O entrevistador pergunta a um outro homem sobre a oportunidade de morar em uma cidade que ele ajudasse a construir. Sob a impressão futurista da concepção de Brasília, ele diz que “quanto mais nova, melhor, porque hoje em dia está tudo moderno”.

A produção trouxe diferentes visões, a partir de depoimentos de estudantes, profissionais e leigos. Walter Lima Jr resgatou as raízes entre a Casa Grande e a Senzala, no século XIX, que delimitava os aspectos respectivos entre as classes sociais – a distinta separação entre as casas, em estilo arquitetônico, sobretudo – incluindo depoimentos de grandes ícones como Burle Marx, Lina Bo Bardi, Gregori Warchavchik e Lucio Costa. Uma característica a se pontuar é que alguns entrevistados dão seus depoimentos com o microfone em mãos, realizando uma quebra hierárquica de quem fala.

Em 1973, outro documentário de repercussão foi “As Crianças – O Poder Infantil” (*figura 12*), com direito à divulgação de página inteira, em *O Globo*, tendo o close do rosto de uma criança em um balanço. O projeto foi o primeiro trabalho de Maurice Capovilla, exibido em cores, sobre a criança brasileira e sua integração na sociedade e no desenvolvimento do país. A obra marcou a mudança de grade do programa, para as terças-feiras, às 23 horas. Com roteiro do reconhecido crítico de cinema Jean-Claude Bernardet, o episódio foi dividido em seis partes: a criança na família; a criança fora da escola (delinquência, juizado de menores); criança e criatividade; criança e escola; criança e meios de comunicação; e criança e sociedade de consumo. Na coluna de Arthur da Távola – “Crianças: um exercício de virtuosismo” –, o crítico de televisão de *O Globo* voltou a dissecar aspectos técnicos e a ausência de uma estratégia narrativa mais televisiva:

A narrativa baseou-se em três elementos, nenhum predominando sobre o outro: depoimentos de crianças em som direto; entrevistas com pais, professores e autoridades também em som direto; e o texto. Ao lado destas três formas expositivas corria paralela a imagem. Ela nem sempre acompanhava o relato. Tinha ligação com ele, mas continuava sozinha. Aqui se instalou o virtuosismo fotográfico, conseguindo excelentes momentos. [...]. Jamais a montagem utilizou o corte de TV, que impõe ritmos mais acelerados. [...]. O diretor soube escolher pessoas aptas a falar.

Conseguiu que elas dissessem coisas importantes sobre os temas abordados sem excesso de palavras, indo direto ao assunto. [...]. O tema "crianças" é muito vasto. Capovilla preferiu ficar com breves tópicos referentes a situações de crianças de classe média. Jamais os aprofundou e raramente tomou posição em relação a eles. Limitou-se a fazer aflorar os problemas. A identificá-los para o público. Para sintetizar: se eu pudesse pedir emprestado à editora de cinema aquele bonequinho, eu o colocaria sentado, vendo o filme (O GLOBO, 01/03/1973, p. 12).

Se Artur da Távola relativizou, a crítica do *Jornal do Brasil* não perdoou aspectos que, para o crítico Valério de Andrade, poderiam ter sido evitados. Em 1º de março de 1973, ele escreveu que o ponto mais fraco adivinha do excesso de interferência do ruído de som ambiente nas gravações, pela ausência de um microfone direcional nos entrevistados. O crítico alfinetou: "Se no cinema o som tem sido um problema, na televisão só o é quando se refere a uma deficiência auditiva". Enquanto espetáculo visual, Andrade ressaltou que o trabalho de Capovilla foi "atraente, dinâmico, movimentado e diversificado" (JORNAL DO BRASIL, 01/03/1973, p.15). Curiosa a relação que *Globo-Shell Especial* estabeleceu com os críticos ao longo de sua exibição. Em crítica de 06 de fevereiro de 1973, Artur da Távola ocupou seus escritos em *O Globo* com um título em forma de interrogação: "É fácil dar entrevistas?". Tendo como exemplo o episódio "A mulher brasileira", ele destacou uma mudança no jeito de falar televisivo: "A "voz do locutor" cedeu lugar à voz normal. A frase feita deu a vez à frase natural. O tom empostado e profissional foi ao vento e perdeu o assento para o tom coloquial" (O GLOBO, 06/02/1973, p. 12).

Apesar do prestígio e da relevância conquistados, o programa chegava ao fim de 1972 com uma indefinição enquanto seu futuro. O elevado custo de produção gerou um desinteresse da Shell no projeto. No entanto, sabe-se também que a presença do patrocinador no nome do programa incomodava a direção do canal.

Os jornais bradaram o ano de 1973 com a estreia do projeto *Terça Global*, composto por quatro programas mensais: *Globo Gente* (programa de entrevistas apresentado por Jô Soares); *Globo Especial* (os maiores shows de todo o mundo); *Globo-Shell Especial* (somente temas brasileiros) e, enfim, a estreia do *Globo Repórter* (com quatro grandes assuntos do mês). Era essa a proposta definida na nova programação, a começar em abril.

O PODER INFANTIL (AS CRIANÇAS)



HOJE

Logo após o Jornal Internacional, a cores, para todo o Brasil. Documentário especialmente produzido para a TV.



Figura 16 -
Divulgação do episódio
"As Crianças", de *Globo-Shell Especial*.

Fonte: Reprodução/Jornal O Globo
(27/02/1972, p.41)

O diretor de jornalismo Armando Nogueira enxergava o *Globo Repórter* como uma oportunidade de dar uma informação média para os telespectadores, conforme ele próprio apontou em entrevista para *Veja*, de 4 de abril de 1973:

Não podemos correr o risco de dar ao público apenas uma repetição do que ele já leu nos jornais e revistas, e viu na própria televisão. Assim, procuramos interpretar os fatos com imagens novas e com a linguagem dinâmica de televisão, o que ainda não foi feito. [...] É lógico que o ideal seria analisarmos as notícias diariamente, mas, como não é possível, vamos por etapas. [...] Agora, com o *Globo Repórter*, vamos dar uma informação média, procurando o meio-termo entre o excesso que satura e o superficial que não satisfaz (VEJA, 4/4/1973, p. 47).

Em depoimento à Paula Muniz (2001), o diretor Paulo Gil Soares, destacou que um dos objetivos do programa era promover a educação do público. “Nós sabíamos a composição, a quantidade de mulheres, de homens e jovens. Sabíamos que o programa complementava a educação ou as informações que a audiência não tinha tido, tínhamos consciência de que aquelas pessoas não tinham economia para comprar jornais ou revistas”. Soares ainda recordou o fato de os roteiros serem estruturados para facilitar o entendimento da história contada pelo programa e, para isso, eram fundamentais a associação justa entre texto e imagem e o uso da locução como forma de condução, de guia de leitura. Assim, o programa se destacou “por fazer passar, de uma maneira mais cadente, informações boicotadas pelos demais telejornais” (SACRAMENTO, 2011, p. 81).

O programa herdava a tradição documentária do *Globo-Shell Especial*, porém a história já mostrava que o caminho logo seria outro. Sobre o formato, Paulo Gil contou à Paula Muniz (2001) que a direção da emissora preferia a adoção como modelo do programa jornalístico *60 Minutes*, do canal americano CBS, criado pelo produtor Don Hewitt, em 1968, um pioneiro em reportagens investigativas personalizadas, centradas na figura do repórter-personagem:

Em 1973, foi programado um novo jornalístico e numa reunião [Boni] me pediu para ver um cassete do programa americano *60 Minutes* que poderia ser o formato que se queria. A partir da experiência do Globo-Shell, insisti se poderia fazer um programa de jornalismo aprofundado com formato de documentário. Boni topou a ideia e pediu que se fizesse um piloto. Fizemos, mas ele não se convenceu de que aquele formato deveria ser

usado de imediato e ordenou que, nas primeiras experiências, num programa de 43 minutos úteis e quatro intervalos comerciais, desenvolvêssemos 4 temas diversos [e fazendo uso do repórter] (Paulo Gil em entrevista à Paula Muniz (2001) apud SACRAMENTO, 2011, p. 103)

Em entrevista a Sacramento, Washington Novaes, que foi editor do programa, explicou que, a partir dessa decisão, o programa passou a ter um princípio básico:

Não podia haver repórter diante das câmeras. O Paulo Gil costumava dizer que a linguagem era da câmera e que não era uma coisa que dependia da presença do repórter, não era o que importava. Isso devia ficar para o formato das reportagens do dia a dia, das atualidades. Era um formato mais do documentário, do cinema mesmo. O nome era Globo Repórter, mas o repórter não era a estrela; o sentido de reportagem era outro, o que importava era o fato e mais nada. (NOVAES in SACRAMENTO, 2011, p. 103).

No primeiro programa, as escolas de samba, os índios estadunidenses, as eleições chilenas, argentinas, francesas e a retrospectiva das corridas de Fórmula 1 foram os assuntos. Todos contavam com a narração em *off*, uma exigência da direção da emissora para o programa, pois era uma maneira de facilitar o entendimento do público. Além de apresentar o programa, Sérgio Chapelin se tornou o narrador oficial, dando lugar, por vezes, a Cid Moreira (SACRAMENTO, 2011). A ideia era criar um programa que “analisasse os temas jornalísticos do mês, pois não havia nenhum com este perfil editorial e os telejornais eram criticados pela superficialidade com que tratavam a informação” (SILVA, 2009, p. 100). Para Sacramento, “diferindo-se do ritmo alucinado e da desconexão das matérias veiculadas em outros programas jornalísticos da época, o novo programa tinha como objetivo oferecer um maior adensamento da narração dos acontecimentos” (SACRAMENTO, 2011, p. 103).

O jornalístico, assim como o próprio *Globo-Shell Especial*, se tornaria o queridinho de Artur da Távola, em *O Globo*. Rara a semana em que a coluna do principal crítico de TV não trazia algum apontamento sobre o programa, sempre enaltecendo sua qualidade de informação e, acima de tudo, seu caráter inovador na condução dos temas. Em 7 de abril de 1973, ele qualificou a chegada do *Globo Repórter* como “um dos acontecimentos mais importantes do ano televisivo” (O GLOBO, 07/4/1973, p. 12).

No percurso histórico, o *Globo Repórter* se tornou o mais longevo programa de grande reportagem da televisão brasileira. Figura até hoje como uma das maiores audiências do jornalismo e sucede um dos principais produtos comerciais da programação do horário nobre: a novela das nove.²¹

Ninguém poderia prever que faria tanta história. Se em seu projeto embrionário, estava mais próximo do documentário europeu, em que nenhum membro da equipe aparecia no vídeo – “é a câmera que descobre, entrevista, vai mostrando tudo” (PONTUAL, 1994, p. 97) – ao longo das décadas o jornalístico se aproximou do modelo americano de grandes reportagens. Adotou-se um intermediário na mediação entre temas e gravações, o chamado “mestre de cerimônias”, que acabou sendo desempenhado pelo repórter e instituiu gramática própria. Neste modelo, com mais ritmo e dinamismo narrativo, o repórter é o investigador e o condutor da matéria. Com o avanço da técnica da reportagem, os diretores deixaram as ruas e essa função foi assumida pelo repórter.

Com o tempo, aponta-se que a ida desse profissional para a frente das câmeras transformou a gênese da grande reportagem, a partir de um caráter testemunhal, tornando a produção, em alguns casos, um espetáculo, em que técnicas teatrais incorporaram-se ao ramo da indústria do entretenimento, submetido à lógica narrativa desta e ao seu principal objetivo: cativar um público telespectador e mantê-lo satisfeito, a partir da “celebrização” do repórter²².

21 *O programa registrou médias entre 23 e 27 pontos de audiência somente na Grande São Paulo, principal mercado publicitário do país. Os dados são fornecidos pelo Ibope, instituto que monitora os números de televisores ligados nos lares brasileiros. Os índices são referentes ao primeiro semestre de 2019, início dessa pesquisa. Nota-se que o Globo Repórter mantém um desempenho na audiência muito semelhante ao Jornal Nacional, principal telejornal da Rede Globo.*

22 *“Os repórteres se tornaram celebridades, aparecem mais do que os entrevistados. [...] Os repórteres andam de um lado para o outro, sem que se saiba por quê. As mulheres dão um jeito de ficar de costas para a câmera e mostrar o traseiro, como se fossem candidatas à “assistente de palco”, profissão que prolifera na televisão brasileira – e em outros locais também iluminados. São o(a)s “repórteres-ascensoristas”. Quando você chega ao andar não se lembra da cara do ascensorista, nem do que ele disse. Quando termina a reportagem... dá-se o mesmo com esse tipo de repórter. E se criou, aqui, um maldito “plano sequência”, padrão do chamado “jornalismo popular” – a câmera, nervosa, histérica, sai do repórter, vai ao “fato”, e volta, sem cortes, ao repórter. Geralmente, não acrescenta um fiapo de informação ao espectador, mas o repórter acha o máximo!” (AMORIM, 2015, pp. 129-131).*

Hoje, exibido nas noites de sexta-feira, o *Globo Repórter* mantém um time de repórteres da Rede Globo. Para figurar entre os notáveis da atração, é preciso de uma longa estrada na reportagem. Entre os profissionais da área, é considerado um oásis, sendo uma produção calcada essencialmente no repórter desbravador de mundos e aventuras, bem como enunciou Gloria Maria na chamada de 2019: “a viagem para redescobrir nosso mundo”. Em suas edições, o *Globo Repórter* vai a lugares que muitos brasileiros desconhecem e explora continentes dificilmente colocados em pauta pela grande mídia. Mas antes, é preciso compreendermos melhor os detalhes de sua trajetória.

GLOBO REPÓRTER: UM MARCO NO TELEJORNALISMO DE GRANDE REPORTAGEM (REDE GLOBO – ABRIL DE 1973 – NO AR)

Diferentemente de outros projetos da própria Rede Globo, como *Amaral Netto*, o *Repórter* e o *Globo-Shell Especial*, o *Globo Repórter* ficava sob o comando da Central Globo de Jornalismo, que já cuidava de seus telejornais, tendo o mais importante deles, o *Jornal Nacional*. A produtora Blimp Film continuava a atuar como o polo de produção em São Paulo, mas já com menor relevância nas decisões editoriais. A partir de 1974, o núcleo paulista ficaria sob o comando da própria Rede Globo, como revelou reportagem de *O Globo*, de 27 de novembro de 1973, exaltando que, a partir de março de 1974, “a execução dos filmes estará sob a orientação de Paulo Gil Soares, com texto do Luis Lobo” (*O GLOBO*, 27/11/1973, p. 10). Estava criada a Divisão de Reportagens Especiais de São Paulo, coordenada pelo cineasta João Batista de Andrade e pelo jornalista Fernando Pacheco Jordão, que tinha a incumbência de produzir documentários e reportagens para as outras novidades do canal. Naquele ano de 1973, o jornalismo, definitivamente, estava com tudo. As estreias de *Fantástico* e *Esporte Espetacular* viriam a ratificar tal caminho. Walter Clark, em entrevista para a *Veja*,

reconheceu a necessidade de se ampliar o espaço para o telejornalismo na programação, com a injeção de 30 milhões de cruzeiros, o dobro do investido no ano anterior.

O curioso é que, a despeito do nome, nesses primeiros anos, o programa não tinha repórteres. O tema de abertura, *Freedom Of Expression*, é uma faixa da trilha sonora do filme americano *Vanishing Point*, de 1971, dirigido por Richard C. Sarafian e lançado no Brasil com o título *Corrida contra o Destino*. A música foi composta e gravada pelo produtor musical Jim Bowen e um grupo de músicos contratados de estúdio sob a alcunha de The J.B. Pickers (MEMÓRIA GLOBO²³).

Com poucos meses no ar, o programa passou a ser classificado de acordo com as temáticas exibidas, ganhando rubricas como *Atualidades* (reportagens sobre acontecimentos de recente repercussão nacional ou internacional); *Ciência* (reportagens sobre as conquistas das ciências naturais e biomédicas em diferentes áreas); *Documento* (documentário de um único tema nacional, dirigido por um cineasta brasileiro, conservando, assim, de certo modo, a experiência do *Globo-Shell Especial*), *Futuro* (documentários ou reportagens sobre os usos, os benefícios e os malefícios de novas tecnologias) e *Pesquisa* (documentário ou reportagem de um único tema internacional). Ao longo da primeira década do programa, outras classificações seriam utilizadas, como *Arte* (documentário importado sobre os principais artistas do Brasil e do mundo) e *Aventura* (documentário importado sobre uma história de aventura baseada em fatos reais). O programa era exibido com esses selos²⁴, num esquema de rodízio (SACRAMENTO, 2011).

Com as novidades, a partir de 6 de março de 1974, *Globo Repórter* passou a ser exibido às quartas-feiras, no mesmo horário das 23 horas, e reprisado aos sábados, às 13h30. Em 27 de março de 1974, um anúncio discreto em *O Globo* chamava atenção para a exibição final de um especial com os melhores momentos de *Globo-Shell Especial*. O informativo destacava que o programa cumpriu “um trabalho pioneiro na história do telejornalismo brasileiro. Dois anos apresentando documentários exclusivos para a televisão, reunido a mais sofisticada equipe de jornalistas, diretores e produtores”.

23 *Memória Globo. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/globo-reporter/decada-de-1980/>. Acesso em 03-julho-2020.*

24 *Em Globo Repórter: um encontro entre cineastas e a televisão, dissertação defendida em 2005, na Universidade Federal de Minas Gerais, Ana Cláudia de Freitas Resende identificou e anotou os 173 episódios do programa durante a sua fase documental, exibidas entre 1973 e 1982. Em sua pesquisa, Resende identificou as características do filme documental e a narrativa do gênero nesse momento da televisão brasileira.*

E a frase que encerrava a divulgação sentenciava “dois anos aperfeiçoando uma estrutura que permitiu dar ao telejornalismo de hoje respeito e credibilidade” (O GLOBO, 27/03/1974, p. 30). Estava sacramentado o fim de uma era.

Pela leitura enquanto grade de programação, não podemos considerar que o *Globo Repórter* veio a suplantar o projeto de *Globo-Shell Especial*, uma vez que ambos concorreram, como projetos paralelos, por um ano. Podemos compreender sim, como uma evolução para uma nova proposta de formato de grande reportagem. E, sobretudo, o estabelecimento de diretrizes mais sólidas entre os departamentos comercial e de jornalismo, cada qual desenvolvendo seu trabalho.

A associação de marcas a títulos de programas de televisão, por exemplo, passava a se tornar cada vez mais rara, principalmente com a criação de normas e condutas em planos de comercialização das emissoras. Como o próprio *slogan* da Rede Globo de 1974 dizia: “Rede Globo: os caminhos do futuro”. Ao estrear, a assinatura do *Globo Repórter* lembrava os tipos emitidos pelas antigas máquinas de escrever, antecedida por um “Rede Globo apresenta” (*figuras 17 e 18*), mantendo a tradição do *Globo-Shell Especial*.



Figuras 17 e 18 -
Abertura do Globo
Repórter (1973).

Fonte: Reprodução/Memória Globo

A composição da vinheta com um globo terrestre em formação, que remete ao próprio logotipo da Rede Globo e que permanece no ar até os dias de hoje, com variações de estilo e cores, foi adotada a partir de 1974.



Figura 19 -
 Composição cronológica
 das vinhetas do Globo
 Repórter (1974 - 2022).
 Fonte: Reprodução/
 Memória Globo

Em *O povo fala: um cineasta na área de jornalismo da televisão brasileira* (2002), resultado de uma tese de Doutorado pela Universidade de São Paulo, por “notório saber”, o cineasta João Batista de Andrade detalhou esse momento, considerado como de uma experiência rica de ligação cinema/TV na área do jornalismo, ao alternar o ponto de vista de quem fala, um marco do *Globo Repórter*, que vem para inverter o sentido do que é autoridade na informação (ANDRADE, 2002).

O autor, que atuou como diretor de algumas produções do programa, reconhece que uma das mudanças mais significativas trazidas foi a abordagem do povo na televisão. Isto é, dando voz à população majoritária brasileira, mergulhada em suas dificuldades, renda miserável, terríveis problemas de habitação, saúde, educação, transporte, etc.: “esse povo estava ausente dos noticiários. E nós queríamos recolocá-lo lá, fazer que sua imagem, coincidente com o que pensávamos ser a imagem do Brasil real, ocupasse a tela elitista e ilusória dos aparelhos de televisão” (ANDRADE, 2002, pp. 95-96). O jornalismo se constitui como uma atividade que tem como “base um contrato de mediação cognitiva entre a realidade e os indivíduos” e, portanto, seu compromisso passa “necessariamente pela legitimação desse “lugar de fala” que justifica sua razão de ser e orienta sua leitura” (BEZERRA, 2014, p. 35).

Outro diretor de documentários no GREP, Maurice Capovilla declarou que “a entrada do documentário na TV mudou a cabeça de muitos jornalistas, porque nós não tínhamos a obrigação de fazer uma notícia, de dar uma informação. A gente saía para o mundo, sem nos ligar que tínhamos que voltar com uma informação, com o fato amarrado” (CAPOVILLA *in* SACRAMENTO, 2011, p. 131).

GLOBO REPÓRTER: A ESCOLA DE TELEJORNALISMO DA REDE GLOBO

“A Associação de Críticos de Arte do Estado de São Paulo acaba de concluir que não há melhor programa jornalístico na televisão brasileira que *Globo Repórter*”. Assim iniciava-se uma reportagem de página inteira, em *O Globo*, de 21 de julho de 1974, com os dois principais nomes do programa. Em “*Globo Repórter* (e seus dois orgulhosos repórteres)”, os detalhes do projeto televisivo.

Para Luís Lobo, a segunda pessoa no comando hierárquico, “o programa procura ser o mais simples possível, o que é bem próximo de ser verdadeiramente intelectual. Naturalmente, ele não dá ao espectador a primeira notícia sobre o fato, pois, para isso, existem os noticiários. É um complemento, supõe certo conhecimento anterior” e acrescentou que a linguagem adotada era diferente do que a televisão brasileira – e até a internacional – oferecia naquele momento: “um negócio é documentário, telejornal, cinema e informe científico, mas que não é só isso tudo. Um negócio que ainda não existe igual por aí, nem mesmo na televisão americana, para dar um referencial. Parecido com muita coisa, até, mas único. Isso não dá orgulho?” (O GLOBO, 21/07/1974, p. 10).

Paulo Gil Soares (*in* GLOBO, 1974) revelou o perfil do público: telespectadores da classe A; um menor número da classe B e um menor, ainda, da classe C. Questionado se não seria chato fazer programa para a elite, o diretor se defendeu dizendo que se o “público de A à Z não vê o programa, porque o acha acima da média de conhecimento, não é culpa minha”. Soares defendeu que se o público não era culturalmente inteligente, não caberia à televisão ou a ele resolver isso. E que o fato de “não poder fazer um programa que alcance mais verticalidade seja motivo para deixar de fazer um bom programa para menor número de pessoas”. O diretor acreditava que, com pouco mais de duas décadas de existência, a televisão brasileira devia se livrar dessa perseguição. E, por isso, refletia sobre fazer “um programa receptível, agradável, o que tem ocorrido. Quem deve consumir o programa, está consumindo”. Soares ainda aproveitou para reforçar seu objetivo com o programa: “informar, isto é, acrescentar e suscitar ideias e considerações que o espectador possa desenvolver mais tarde, pesquisando, ou de outra forma” (O GLOBO, 21/07/1974, p. 10). Para Paulo Gil (SOARES *in* GLOBO, 1974), o *Globo Repórter* deveria pautar as discussões em família e, sobretudo, em sala de aula, sendo um exemplo de jornalístico e fonte de consulta.

A partir de 16 de setembro de 1974, os altos índices do programa, mais uma vez, fizeram com que ele passasse a ocupar o horário nobre, às 21 horas das segundas-feiras, entre a novela das oito, que, na época era *Fogo sobre Terra*, de Janete Clair, e a das dez, *O Espigão*, de Dias Gomes. Em 4 de março de 1975, o *Globo Repórter* retornou às terças-feiras, com o mesmo horário das 21 horas. Semanas depois, na edição de 19 de março de 1975, a *Veja* reconheceu o documentário

“O Último dia de Lâmpião”, dirigido por Maurice Capovilla, como “um auspicioso facho de claridade na televisão brasileira” (VEJA, 19/03/1975, p. 57). A crítica de Renato de Moraes valorizou aspectos de forma e conteúdo da produção, ao pontuar que a equipe “optou por uma forma pioneira dentro do telejornalismo brasileiro, ao reunir testemunhos de personagens reais, contemporâneas do bandoleiro, ao trabalho de atores, que reconstituem os fatos” e se mostrou receptivo para que “à vereda aberta sucedam-se outras produções brasileiras de nível, com maior densidade reflexiva e menor cautela analítica”.

O cineasta Walter Lima Júnior, que também permaneceu como um dos documentaristas dessa fase, afirmou que o programa se destacou por “realizar entrevistas em som direto e montadas de maneira a parecer um diálogo entre os pesquisados, conferindo, assim, vitalidade expressiva e unidade à reportagem” (SACRAMENTO, 2011, p. 114). Ele trouxe uma compreensão sobre o trabalho desenvolvido na captação das histórias, ajudando a identificar uma das marcas desse período:

O Globo Repórter provou que o caminho mais rico para o cinema brasileiro é a televisão. Isso não quer dizer que, naquela época, a gente tenha ido para a televisão fazer Cinema Novo. Nós não fomos fazer Cinema Novo na televisão. Mas, provavelmente, a gente foi fazer uma televisão nova. Isso aí eu sempre tive na minha cabeça. A televisão no Brasil até hoje é radiofônica. Se você ligar a televisão, você pode fechar os olhos e você pode escutar, ela é áudio puro. Você não precisa ver. E, quando eu fui fazer o Globo Repórter, o que me chamou a atenção era que eu poderia fazer imagem. O Globo Repórter era às 11 da noite. A censura acabava às 10. Às onze da noite, a censura era muito mais preocupada com o texto. Ela não percebia que existia a imagem, entendeu? E eu saquei isso de cara e passei a me dedicar a fazer imagem. É por isso que eu estou ressaltando o fato de eu, uma pessoa de cinema, me vendo diante desse veículo e vi claramente que eles eram rádio e eu queria fazer imagem. Então, eu fazia imagem (JÚNIOR *in* SACRAMENTO, 2011, p. 115).

Para Sacramento, essa “nova televisão” citada por Walter Lima Júnior correspondia ao desenvolvimento de práticas até então exteriores à televisão. O objetivo era realizar intensos trabalhos de captação de imagens, explorando as mais diversas possibilidades audiovisuais. O princípio básico de a linguagem ser da câmera e não do repórter possibilitava essa maior abertura no trabalho com a imagem (SACRAMENTO, 2011).

Seguindo essa linha, em 19 de janeiro de 1977, Walter Lima Júnior colocou no ar, o tema *Vestibular 77*, documentário realizado em Belo Horizonte, sobre o rito de passagem para a idade adulta que os jovens passavam ao prestarem vestibular. Na montagem, o diretor fez um paralelo com o rito numa tribo da Oceania, onde meninos ouviam histórias aterrorizantes dos mais velhos, tinham o corpo coberto de cinzas e passavam por um aro que representava a boca de uma entidade mágica.

O DOCUMENTÁRIO A PARTIR DE UMA FOTOGRAFIA

Em 13 de dezembro de 1977, o cineasta Gregório Bacic assinou "Retrato de classe", sob o selo *Globo Repórter – Documento*. O título não poderia ser melhor. O objetivo era claro: o que teria ocorrido, vinte e dois anos depois daquele registro, na vida de cada um dos estudantes do 2º ano primário, da turma de 1955, de uma escola particular do bairro paulistano de Vila Mariana, zona sul de São Paulo? Com uma foto de toda a classe reunida, com a professora ao centro, Bacic saiu à procura das personagens. Em entrevista, o jornalista e documentarista contou ter primeiramente pensado na ideia da produção e, na sequência, iniciou a seleção das fotografias. A pauta surgiu de seu lema de vida: "de caminhar no incerto, idolatrando a dúvida". A escolha do retrato ocorreu por um motivo bem sugestivo:

Eu fiz uma seleção de dezessete fotos. Acabamos escolhendo aquela foto entre as dezessete. Agora, por quê? Porque ela era a única foto de uma sala mista, na ocasião. Muitas eram fotos de salas masculinas ou salas femininas. Eram raras as salas mistas, até o começo dos anos 1950. Era uma sala mista e aí, depois, eu vi que era um bairro que me interessava, Vila Mariana. Depois, fui apurar onde é que estava essa escola. Ela estava no chão. O terreno era um terreno baldio. Tinha sido derrubado tudo. E aí, eu vi, comecei a pesquisar onde é que estão essas pessoas. Onde é que nós vamos achar essas pessoas (BACIC em entrevista a Bruno Chiarioni, em 08/09/2014).

Bacic conseguiu a foto do colégio com um amigo. Com o retrato em mãos, ele se deslocou ao bairro de Vila Mariana e iniciou sua busca. Começou a perguntar às pessoas da região sobre a escola até encontrar a casa da diretora.

Tratava-se de uma senhora de mais de 90 anos que, inclusive, dava nome à escola, dona Carlinda Ribeiro. No endereço, o prédio já não existia mais, restavam apenas ruínas de uma escola demolida e, agora, abandonada.

Já não havia mais condições de conversar nada com ela (*a diretora*). Ela tinha uma mulher que a acompanhava, que ficava em casa com ela, que tinha sido uma velha funcionária da escola e eu tive que me explicar com essa velha funcionária o que eu queria. E aí, essa senhora que tomava conta dela disse: "Olha, nós só temos duas coisas, já foi tudo jogado fora da escola. Eu guardei, contra a vontade dela, ela não sabe, eu guardei duas cadernetas escolares". Eu falei: "Deixe-me ver". Uma delas era a própria. É o segundo negócio do... aí, vai havendo, começa a haver uma sucessão de acasos felizes, eu diria, em relação à realização do documentário, porque esse era um documentário, eu acho isso até hoje e já achava na ocasião, ele tinha tudo, absolutamente tudo, para não dar certo. Bastava as pessoas não quererem fazer, não quererem se reunir, não quererem se abrir, abrir as portas das casas, não quererem falar de si próprias, sabe? Ele tinha tudo para não dar certo, mas todas as dificuldades que iam surgindo, iam se resolvendo com passes como esse, da caderneta que eu te falei. Então, aí eu saí atrás das pessoas e descobri que a grande maioria delas morava nas ruas laterais à Avenida Domingo de Morais e ao Metrô, que praticamente desocuparam uma grande parte do bairro, então eles foram para as vizinhanças mesmo, né. Um documentário de lá mesmo, por várias decisões. Eu localizei todo mundo. Não é todo mundo que participa do filme, mas eu localizei, conversei com todo mundo e foi dando tudo certo. Fomos gravando. Gravando e filmando. Fomos filmando. Até que o momento que precisava de fechar isso, só faltava a professora (BACIC em entrevista a Bruno Chiarioni, em 08/09/2014).

Ninguém sabia onde estava a professora. Sua localização foi um dos chamados "acasos da vida". Uma das funcionárias da limpeza da Rede Globo acompanhou a saga vivida na redação do *Globo Repórter* e se lembrou de que um familiar trabalhava na casa de uma pessoa com o mesmo nome: Eunice. Era o que Gregório Bacic precisava para localizar a personagem central de seu documentário. O segundo passo foi estabelecer um método de apuração e gravação. Primeiro, ele fazia uma visita despretensiosa para ouvir o que elas tinham a dizer; conhecer o ambiente da casa onde filmaria; ver as pessoas que moravam naqueles endereços; encontrar uma rotina que

pudesse completar as realidades que seriam retratadas. Depois, entrava em cena a filmagem propriamente dita.

Apesar de ser uma história iniciada a partir de um único registro (*figura 20*) – “é uma foto que passou anos jogada na gaveta de quem me emprestou aquela foto e eu estou partindo de um não-fato, mas você sabe que existe todo um universo de coisas lá dentro, dentro daquela foto” –, a narrativa documental desempenhada por Bacic dialoga com as camadas de significação de uma fotografia, capazes de revelar um universo de sentidos e acontecimentos num tempo que vai perdurar em um “presente vivido”.

O pesquisador espanhol Joseph Maria Català, autor de um verdadeiro compêndio intitulado *La imagen compleja* (2005), discute exatamente a importância de pensarmos as imagens a partir de uma profundidade/interioridade.



Figura 20 -
Fotografia que originou
“Retrato de classe” (1977).
Fonte: Reprodução/YouTube

A fenomenologia das imagens é um dos assuntos de que Català se ocupa: para ele, as imagens são uma superfície, preenchidas por camadas, que revelam suas temporalidades e espacialidades – o termo “imagem complexa” vem dessa reflexão. “A imagem complexa rompe o vínculo mimético que a imagem mantinha tradicionalmente com a realidade, substituindo-o por um vínculo hermenêutico: em lugar de uma epistemologia do reflexo, se propõe uma epistemologia da indagação. A imagem já não acolhe passivamente o real, e sim vai em uma busca” (CATALÀ, 2005, p. 642, tradução nossa).

Català abre o diálogo para as tais imagens que resistem, por serem sensíveis a uma observação mais detalhada, em conceito que ficou clássico com Roland Barthes: o *punctum*. “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1971, p. 46).

Català busca a compreensão do porquê algumas cenas são fundamentais na composição de um documentário/filme, sobretudo, por ser preciso conhecer o contexto em que elas aparecem. Com “Retrato de classe”, Bacic dialoga com o conceito ao investigar a densidade de narrativas que se abrem a partir de um mergulho cuidadoso no tempo dos acontecimentos, uma vez que “a percepção, a cognição, a subjetividade e a objetividade se combinam nas imagens para nos dar relações figurativas onde se revelam os problemas de cada uma dessas aproximações ao objeto, aproximações que não têm demasiado sentido em separado” (CATALÀ, 2005, p. 25, tradução nossa).

“Retrato de classe” inicia com um *travelling* pelos rostos dos alunos do retrato, montado sob a música não diegética *Álbum de família*, do compositor Renato Teixeira. Ao identificá-los, um a um, temos a reunião dos fragmentos de histórias, alicerçadas nas expressões de cada uma das crianças. A presença de uma única criança negra também chama a atenção. “Os olhares das crianças que fazem pose provocam naquele que visiona profundas lembranças e associações livres, muitas vezes perturbadoras. Debruçar-se sobre um álbum de família é sempre uma experiência forte, e a maior delas é a percepção da morte e da degradação dos corpos, pois a foto é sempre o congelamento do gesto e a eliminação do devir” (FRANÇA; HABERT; PEREIRA, 2012, p. 10).

A professora Dona Eunice é o eixo condutor da narrativa, a partir de suas lembranças e memórias vividas – individual e coletivamente – com os alunos. Ela é a narradora em *off* de todo o projeto, que não teve intervenção de Sérgio Chapelin. Para estabelecer uma espécie de eixo de gravação, Bacic combina uma festa na residência de um dos alunos, para celebrar o reencontro de toda a turma. Ali, emergem as tensões dos valores sociais e culturais de cada um deles. Os registros do evento vão apontando as extravagâncias, o luxo e a sofisticação de uma sociedade burguesa, onde o mais importante ainda é o jogo de aparências de uma vida endinheirada. Suas vestimentas, suas poses, seus olhares, seu comportamento em cena. Tudo ali é texto para desvendar o que a imagem sugere revelar.

As personagens vão sendo desnudadas, apontando as frustrações de casamentos fracassados, uniões de aparência, conflitos familiares intramuros e, sobretudo, de vidas baseadas na futilidade. Alguns depoimentos transitam entre o absurdo e a abominável discrepância entre classes sociais, como no episódio da

dona de casa que afirma ter um sério problema a resolver: sua “sala de janta” está fora de moda e não combina com o restante da decoração. O detalhe: a câmera revela que as peças tidas como “ultrapassadas”, são todas de prata, parecendo até que nunca foram usadas. Trata-se de uma mulher vestida de maneira refinada, que se diz dona de um “belo apartamento e de um sítio”, mas que derrapa na língua portuguesa, ao pronunciar a palavra problema como “poblema”. A gravação ainda expõe um verdadeiro caso de família, ao assistirmos um diálogo acusatório entre marido e mulher, ao pontuar que gostaria de ter estudado e viajado mais, mas acabou envolvida nos afazeres do casamento e no cuidado com os filhos.

Um ponto marcante se dá na filmagem de Climene, a única garota negra da fotografia. Filha de uma família com sérias dificuldades financeiras, foi a única que não prosperou nos estudos. Trabalha como empregada doméstica e se apresenta na reunião sem requinte algum. Vestida com uma roupa tida como básica, perto dos outros personagens, ela surge com o cabelo arrumado, porém sem adereços: não está maquiada ou com qualquer tipo de acessório. Claramente, Climene se sente incomodada quando filmada. Seus olhos tentam fugir da câmera. É a única que, de fato, aparenta se mostrar de verdade, sem poses ou encenações forçadas. Aliás, talvez por isso, a única personagem que não tem sua vida aprofundada no documentário de Gregório Bacic. Nada saberemos dela no decorrer da obra televisual. Mesmo assim, são muitas as reflexões que emergem da chamada imagem-câmera que, para Ramos, “adquirem relevo quando, à intensidade animista, vem se sobrepor a dimensão do extraordinário. Então, no aderir ao transcorrer, é sobredeterminada a intensidade própria da abertura do presente ao indeterminado” (RAMOS, 2008, p. 150). O *punctum* da produção se estabelece exatamente nesse ruído – é na ausência da imagem que toda sua profundidade se revela.

Para *Veja*, “Retrato de classe” foi definido com o título: “Primoroso”. A crítica, de Guilherme Cunha Pinto, considerou o documentário “simplesmente e disparado o melhor programa que passou pela TV brasileira este ano”. Não faltaram elogios: “por tudo: pelos caminhos que abre, originalidade de ideia e execução, conteúdo dramático dentro de um jornalismo do mais alto nível, uma brilhante mistura de amargura e ironia na edição e na direção. Sem retoques ou enganos de foco, o retrato miniaturizado em 45 minutos de um grupo da classe média paulistana” (VEJA, 21/12/1977, p. 72). Segundo a publicação, a pergunta que provoca o diretor é o fio condutor da narrativa: “Um material cujo primeiro mérito era conseguir tirar das pessoas diálogos e reflexões

espontâneas, descaradamente sinceros [...] sem resvalar um momento na curiosidade barata, abriu um filão que merece ser aproveitado pela TV – a troca do artificialismo do *star-system* pela crueza do lado de cá do vídeo” (VEJA, 21/12/1977, p. 73).

Além de “Retrato de classe”, o caminho do *Globo Repórter* seria marcado por outras obras memoráveis, que continuam na memória coletiva da televisão até hoje, eternizadas como verdadeiros clássicos da chamada “produção de qualidade” e de forte sentido autoral, dirigidas por reconhecidos autores do cinema e da televisão como Eduardo Coutinho e João Batista de Andrade, para citar apenas alguns.

Mesmo sob uma censura oficial intensa, o *Globo Repórter* conseguiu estabelecer um espaço criativo combativo no horário nobre, produzindo temas de relevância e que, à sua maneira, expunham a realidade brasileira daquele momento histórico.

Um Brasil completamente diferente daquele que *Amaral Neto, o Repórter* levava ao ar na programação. A produção documental naquela época tinha alto valor simbólico, com uma dimensão política clara: havia um engajamento dos cineastas com a esquerda, traduzido em filmagens que ajudassem a narrar as lutas dos movimentos sociais reprimidos.

“Havia toda uma produção ligada ao movimento operário paulista; filmes que expressavam diferentes formas de representar o “povo” na tela, muitos se colocando a serviço dos movimentos sociais, outros problematizando a relação do intelectual com o povo” (LINS, 2004, p. 22).

EDUARDO COUTINHO: UM MESTRE NA ARTE DE OUVIR O OUTRO NA TELEVISÃO

A aparência era de um homem frágil, de cabelos grisalhos, bolsa de couro “modelo repórter” a tiracolo, óculos de armação grande, em contraste ao rosto fino e corpo franzino. De opiniões contundentes, mas com um jeito um tanto ranzinza diante de um certo pessimismo com os caminhos do cinema e, sobretudo, da televisão, esta última por ele já desacreditada. Esta é a descrição que se consolidou de Eduardo Coutinho, um homem repleto de aforismos, e que inseriu sua personalidade na história do documentário no Brasil. Um diretor que, “em todos os seus atos, suas falas e na própria história de vida, se apresentou de forma peculiar. Seu escritório era a rua, sua respiração, o cigarro, seu radicalismo em relação a todos os assuntos, uma marca firme” (MATTOS, 2019, Orelha do livro).

Objeto de estudo em diversas pesquisas de mestrado e doutorado, Coutinho também foi corpus de, ao menos, três importantes livros: *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo* (2004), de Consuelo Lins; *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho* (2014), de Cláudio Bezerra, e a mais recente obra *Sete faces de Eduardo Coutinho* (2019), de Carlos Alberto Mattos. Em 2013, o próprio documentarista, em comemoração ao seu aniversário de 80 anos, aceitou participar do compêndio *Eduardo Coutinho* (2013), organizado por Milton Ohata, obra que reúne os raros textos que escreveu sobre cinema – o seu próprio e o de outros –, além de trazer depoimentos de quem conviveu com o diretor em filmagens e de 27 textos assinados por críticos de várias gerações acerca de sua obra. Os documentários que dirigiu durante sua passagem pelo *Globo Repórter* também ganharam destaque, trabalho este que ele definiu como o de uma escuta sensível, de alteridade, a partir de uma produção que sabe valorizar detalhes, então despercebidos: “as palavras escondem segredos e armadilhas que implicam hesitações, silêncios, tropeços, ritmos, inflexões, retomadas diferenciadas dos discursos. E gestos, franzir os lábios, de sobranceiras, olhares, respirações, mexer de ombros, etc.” (COUTINHO *in* OHATA, 2013, p. 19).

Sua chegada à equipe se deu após quatro anos editando matérias para o *Jornal do Brasil*. Anteriormente, Eduardo Coutinho havia recebido um convite de seu ex-chefe Nilson Viana para trabalhar no *Jornal Nacional*. Não aceitou por conta do salário pouco atrativo à época. Até que meses mais tarde, em agosto de 1975, foi convidado a integrar o *Globo Repórter*, ganhando o dobro. Foi sua estreia – e única experiência – no universo televisivo. Coutinho trabalhou nas mais diversas funções – escrevendo textos, pesquisando materiais, editando reportagens – até ser alçado ao posto que o consolidaria documentarista (SACRAMENTO, 2011). No *Globo Repórter*, durante sua passagem de nove anos, Eduardo Coutinho assinou a direção de seis temas, a saber: “Seis dias de Ouricuri” (1975); “Superstição” (1976); “O pistoleiro de Serra Talhada” (1977); “Theodorico, o imperador do sertão” (1978); “Exu, uma tragédia sertaneja” (1979) e “O menino de Brodósqui” (1980).

Considerado como o “cineasta dos outros”, ele desenvolveu uma forma específica de fazer documentários com os outros, e não apenas sobre os outros. Coutinho sabia como ninguém conduzir os espaços de cena. Para Milton Ohata, o documentarista marcou um estilo hoje reconhecível à primeira vista: “personagens anônimos que a história do Brasil costuma relegar ao esquecimento, ausência de roteiro e de narração em *off*, exposição das condições de filmagem, enquadramentos fixos e próximos ao entrevistado, planos longos em que a imagem e a palavra estão em pé de igualdade” (OHATA, 2013, p. 06). Para Coutinho, fazer documentários era fugir da preparação de um roteiro, uma vez que, para ele, escrever era insuportável:

Porque eu tenho que escolher palavras, e o mundo das palavras é infinito, cada palavra gera dúvidas e dramas de consciência. Eu opto pela reportagem, pelo improviso, diferentemente da maioria dos documentaristas, porque aí eu me livro de outro problema, tão insolúvel na minha consciência quanto o da palavra: onde colocar a câmera? (COUTINHO in OHATA, 2013, pp. 230-231).

Tomaremos como objeto de análise mais aprofundada os dois programas que mais contribuíram para a formação da carreira do documentarista: dois episódios voltados, principalmente, à realidade nordestina. Coutinho escreveu que, na Rede Globo, “surpreendentemente, foi o lugar em que eu tive condições de retomar o diálogo com o Nordeste” (COUTINHO in OHATA, 2013, p. 191).

OURICURI, A POBREZA DO NORDESTE NO HORÁRIO NOBRE DA GLOBO

Em 3 de fevereiro de 1976, foi exibido “Seis Dias de Ouricuri”²⁵. O programa, classificado como *Globo Repórter Especial*, iniciou com uma cabeça gravada em estúdio, por Cid Moreira: “Este é um documento. A equipe do *Globo Repórter* passou seis dias em uma cidade no sertão de Pernambuco e lá procurou documentar com fidelidade o cotidiano de uma comunidade afetada pela longa estiagem. Ouricuri, onde a televisão ainda não chegou.” O filme sobre a seca na cidade do sertão de Pernambuco iniciou bem ao estilo televisivo: com uma ilustração localizando no mapa do Brasil, a cidade de Ouricuri, situada no Sertão do Araripe, interior de Pernambuco. Nos primeiros minutos, observamos uma associação justa e direta entre som e imagem (o que é dito aparece; é referendado pela imagem), a ausência do diretor no vídeo e os planos de duração média. Além disso, os usos do som direto e de planos mais longos conferem ao filme um efeito de “tempo real” e de “ao vivo”, de atualidade, ao mesmo tempo que possibilitam uma abertura para a imprevisibilidade (SACRAMENTO, 2011). Ainda que estruturado a partir de uma estética televisiva, Coutinho edificou o material bruto a uma montagem considerada visceral, uma vez que:

Flagrou cenas de desnutrição explícita, gente andrajosa, gado magérrimo, lavouras ressequidas. Encontrou homens mais preocupados com o sustento da família que com o seu próprio. Conversou também com comerciantes, o vigário local, o delegado, contratadores a serviço das frentes de trabalho criadas pelo governo para atenuar a miséria na região. Do delegado ouviu que a seca não gera criminalidade, mas produz doentes mentais que acabam à margem da sociedade. De um médico colheu este raciocínio supostamente reconfortante: “O sertanejo sofre muito, mas tem boa resistência orgânica, talvez por viver longe das neuroses das cidades grandes” (MATTOS, 2019, p. 102).

Sobre a enunciação simples e direta, na voz de Cid Moreira, Coutinho contou ter escrito um “texto bem leve” para contrabalançar as “imagens pesadas” filmadas, para que o filme pudesse ser aprovado na avaliação interna da direção da Rede Globo e não tivesse problema algum com a censura do governo, que mais se preocupava com o roteiro. O texto destacou que Ouricuri, a 620 quilômetros do Recife, foi o lugar onde os problemas sociais gerados pela seca se concentraram. “Ouricuri tem 60 mil habitantes, dos quais 12 mil vivem na zona urbana. A cidade não tem o serviço de telefones interurbanos nem rádio, tem apenas o serviço de alto-falante e o cinema que todos os dias convidam o público a ver velhos filmes com o apelo de uma sirene insistente.” Assim, o documentarista se preocupou em criar uma captação que pudesse burlar os limites impostos pelo Regime Militar. Sobre essa questão, ele destacou um plano sequência para confirmar que as opções estéticas também podem ser traduzidas como uma espécie de mensagem-manifesto:

Agora, o que quebra o padrão de jornalismo de lá é que você tem um plano extraordinário, que é o melhor plano que eu fiz em toda a minha vida, em que um cara conta para frente das câmeras que come raízes e tem mais três caras que aparecem dizendo que raízes já comeram e que o outro cara vai mostrando. Mas ele é um cara delicado, interessante. E é um plano de três minutos e dez segundos, um plano impossível de passar no jornalismo da época e ainda mais nos dias de hoje, mas não é porque fala de miséria, não é isso, é porque não passa, não passa; não se faz um jornalismo para contemplar, para refletir, mas se faz para a urgência, sob pressão (...). É preciso saber lidar com a falta de liberdade. Lutar e saber manter algumas brechas é a verdadeira ação política que se pode ter ainda hoje. Como eu sempre digo, a forma é o conteúdo (COUTINHO em entrevista a Igor Sacramento, 16/10/2007).

Mattos (2019) definiu essa tomada de três minutos e dez segundos uma grande ousadia contra o imperativo dos tempos curtos no telejornalismo da época. Sobre essa captação, trata-se de um raro plano de um sertanejo expondo o lado mais cruel da fome: sem ter o que ingerir, os moradores da cidade se sujeitavam a comer raízes que, tradicionalmente, alimentavam bois ou porcos. Agachado e cercado por uma multidão de famélicos, despertados pelo aparato-câmera, um homem ensinou como preparar batata de umbuzeiro, algo que só havia comido em outro período de seca, em 1958, e revela que ainda não comera batata de parreira – “a comida mais miserável” –, apesar de já ter se alimentado com mucunã (uma trepadeira, parasita de árvore) (*figura 21*). O depoimento é avassalador:

A gente come essas coisas todas não é porque a gente acha bom ou gosta. A gente come essas coisas, porque é a precisão que obriga. O gado não come isso, isso aqui quem come é (sic) os porcos. Os porcos chegam na beira do rio, onde tem uma batata dessa rasa, ele fuça, fuça, fuça até comer ela, mas gado não come. Isso aqui também é comida pra porco. O porco chega debaixo do pé do umbuzeiro, fuça, fuça, fuça até que arranca ela, dá com ela debaixo do chão e come. Essa daqui (mucunã) é comida de gado e come. Mas nenhuma dessas comidas é necessária para a gente comer. A gente só come, quando a fome, como se diz, quando a gente se vê obrigado, quando não tem condições nenhuma de comer outra comida, não tem de maneira alguma, a gente se obriga a comer essas comidas *tudinha*. A necessidade obriga o sujeito a comer. Eu comi por necessidade.

A importância dessa cena vem na compreensão de como Coutinho enxergava seu trabalho de diretor, calcado em uma única regra: “Eu odeio quando se cortam pessoas falando, é como castrar uma pessoa, é um troço muito sério você cortar a pessoa enquanto ela está falando, tem que ter um motivo muito bom. Então, deixa o plano durar, deixa silenciar e tudo” (COUTINHO *in* OHATA, 2013, p. 179).



Figura 21 - Personagem de "Seis dias de Ouricuri" (1976).

Fonte: Reprodução/Memória Globo

A força de “Seis Dias de Ouricuri” está nos depoimentos extenuantes das personagens ouvidas por Coutinho, que ajudam a traduzir no audiovisual, o universo do excluído, daqueles que vivem às margens. Assim, como observou Ramos, “o documentário aparece quando descobre a potencialidade de singularizar personagens que corporificam as asserções sobre o mundo” (RAMOS, 2008, p. 26). No fundo, uma vez que cada pessoa quer ser ouvida em sua singularidade: “o essencial é a tentativa de se colocar no lugar do outro, de não julgar, isto é, de entender as razões do outro sem lhe dar razão. É isso. Isso para mim se chama aceitação do universo, do mundo natural total” (COUTINHO *in* OHATA, 2013, pp. 277-278).

A performance dos sertanejos, que se apropriaram do microfone e falaram para a câmera, pedindo a solução de seus problemas, é algo provocador. São homens que se expressam com clareza e, embora não tenham experiência com o chamado “televisual”, entendem a presença da equipe de filmagem como a única possibilidade de mudanças. Os depoimentos dos flagelados ao longo da produção televisiva vão desnudando aquela realidade, ao dizerem: “Deixei a família com esperanças, esperando em casa e passando necessidade, com fome. Panela com dois ou três dias que não ferve, sem ter o que comer”; “Não tem nada em casa, meus filhos estão tudo em casa esperando, com fome, né? Eu também não comi nada hoje”. É a câmera estabelecendo a chamada abertura para o outro nas entrevistas, principalmente, os populares, as vozes excluídas, esquecidas, sobnegadas. É a habilidade de Coutinho em dialogar com as pessoas, sem preconceito (BEZERRA, 2014.).

Aproveitando-se das personagens fortes que encontrou nesse pedaço de Brasil, Coutinho se mostrou ouvinte, sabendo se posicionar na medida certa em suas intervenções. O aparato técnico que filma a todos se comporta como um “ouvidor” dos excluídos. Esta, por sinal, viria a ser uma de suas características enquanto documentarista: um profissional de grande expressividade oral, aquela pessoa que não é monossilábica, direta, objetiva e sucinta, nem verborrágica, como as que falam por falar ou dizem coisas consideradas importantes no senso comum – as obviedades dos clichês (BEZERRA, 2014).

Ainda que ausente na cena filmada, Coutinho se fez presente ao mergulhar no ato de narrar de um jeito especial e criativo. Em seu livro-homenagem, ele escreveu sobre a realização desses filmes-documentários como uma necessidade de escuta, visto que “a principal virtude de um documentário é a de estar aberto ao outro, a ponto de passar a impressão, aliás verdadeira, de que o interlocutor, em última análise, sempre tem razão. Ou suas razões”. Linhas à frente,

Coutinho anotou que havia um excesso de “estereótipos do etnocentrismo” em muitas produções – sejam televisivas ou cinematográficas –, uma vez que muitos dos documentaristas costumam filmar “aqueles acontecimentos ou ouvir aqueles personagens que confirmem suas próprias ideias apriorísticas sobre o tema tratado. Daí se segue um filme que apenas acumula dados e informações, sem produzir surpresas, novas qualidades não previstas. O acaso, flor da realidade, fica excluído” (COUTINHO *in* OHATA, 2013, p. 20). O trabalho de Coutinho reverbera ao reconhecer a diferença entre a estética do filme e a estética da própria realidade: “eu filmo uma pessoa, ela é uma pessoa. Eu vou editar, ela é uma personagem do filme; eu esqueço que ela é uma pessoa, ela é uma personagem, eu aceito e acho essencial que a pessoa construa seu autorretrato, com tudo o que tem de imaginário” (COUTINHO *in* OHATA, p. 278).

Durante o documentário, Coutinho vai trabalhando a proposta do conflito entre locução, imagens e depoimentos, sempre em ruídos e justaposição. Citamos o momento em que, diante de um aglomerado de pessoas, um homem oferece trabalhos em uma barragem, para aqueles que tenham carteira profissional e documento de identidade. Porém, o porta-voz da empresa adianta que não há nenhuma garantia para a família, só o almoço, salário de 748 cruzeiros e a viagem até o local da obra. Com a voz emocionada, um rapaz diz: “A gente tem que trabalhar na construção mesmo, porque a nossa família está se acabando. Eu tenho sofrido muito, tenho tido muito trabalho, muito trabalho.” “Tem trabalho, mas a gente não pode deixar os nossos filhos morrerem de fome”, disse outro entrevistado. “A gente trabalha e trabalha, e precisa do mantimento”, reclamou um outro rapaz do atraso do fornecimento de comida.

Ao entrevistar o padre da cidade, Coutinho surge em cena. Ele aparece sentado de frente para o entrevistado (algo que não havia acontecido em nenhum outro momento do documentário) e pergunta sobre a situação da seca no município. As palavras do pároco reproduzem, em certa medida, a desigualdade de um país naquele momento de nossa história, uma realidade que persiste até os dias de hoje:

A situação da seca no interior do município é horrível, porque as pessoas estão arranjando água para beber e para os animais a mais de 18 quilômetros. Na cidade também tem essa mesma falta d’água, muitas barragens construídas aqui perto já estão secadas já, acabaram a água completamente. O povo na cidade sofre menos, porque cada um já tem a sua atividade determinada, alguns são funcionários federais, municipais ou estaduais e outros, empregados no comércio. Então, com chuva ou sem chuva, eles já têm o seu ordenado certo.

Como bem pontuou Sacramento (2011), o filme traz um encontro de elementos totalmente distintos e conflituosos (a pobreza e a riqueza; a mestiçagem e a branquitude; a consternação e o regozijo), que remete “a um embaralhamento, justaposição ou distorção de sinais e ícones de épocas e classes díspares, assume conotações específicas. Os ricos não têm voz. Culpados por aquela situação, eles não se penalizam; pelo contrário, divertem-se. Assim, o diretor encampa a posição dos heróis do documentário – os flagelados –, tomando a câmera como o olhar deles” (SACRAMENTO, 2011, p. 176). Ao optar por não creditar o nome de nenhuma das pessoas entrevistadas, Coutinho deixou transparecer a condição de invisibilidade desses brasileiros – os nomes pouco importam diante da realidade apresentada. Enquanto a câmera de Edison Santos e as entrevistas de Coutinho descerram uma realidade crua, sem meias-palavras, “o texto da narração em *off* desdobra-se em contemporizações sobre a função messiânica do Estado, a união de classes em torno do problema da estiagem e o papel do irracionalismo nas esperanças do povo por dias melhores” (MATTOS, 2019, p. 101).

Em “Seis dias de Ouricuri”, Eduardo Coutinho passaria ainda a desenvolver uma espécie de método de trabalho, que também viria a pontuar sua trajetória no audiovisual. “A documentação de Ouricuri se dá, nominalmente, de 15 a 20 de janeiro de 1975, terminando no dia de São Sebastião, padroeiro da cidade. Essas delimitações acabariam por fornecer um método, o chamado “dispositivo” – ou uma prisão, como ele dizia – que o restringia e desafiava a criar” (MATTOS, 2019, p. 104). Décadas a frente, ele retornaria ao mesmo processo quando passou duas semanas no morro de Santa Marta para filmar *Santa Marta – Duas semanas no morro* (1987); a noite de Réveillon no morro da Babilônia para *Babilônia 2000* (2000); os sete dias de gravação no prédio homônimo de *Edifício Master* (2002). Aos poucos, Eduardo Coutinho iria se consolidando profissionalmente como um observador da realidade, ou melhor, como um profissional capaz de se contaminar com a história do outro, como ele próprio definiu: “você só pode mudar o mundo se primeiro aceitá-lo como é. [...]. Você só trabalha bem se você fica com a pessoa, você tem que se contaminar, os dois têm que se contaminar” (COUTINHO *in* OHATA, 2013, p. 34).

Ao estabelecer esse princípio do envolvimento, Coutinho está assinando o que Cremilda Medina definiu como o “signo da relação”, a percepção diferenciada que permite ao documentarista captar a polifonia, a polissemia e os signos da realidade social que permeiam a vida (MEDINA, 2006). Em diálogo,

podemos trazer à luz as reflexões de Martin Buber, ao fundamentar uma espécie de fenomenologia da relação, em que primeiro observamos as coisas ao nosso redor, sem um juízo, para verificar o conhecimento que elas produzem. Sem reciprocidade, não há relação (BUBER, 2001). Tanto Buber quanto Medina estabelecem relação direta com Bakhtin, quando o autor pontua o diálogo como uma forma clássica de comunicação discursiva (BAKHTIN, 2018).

**Coutinho viria ainda
a produzir um material
revolucionário, calcado
na visão de mundo de apenas
uma personagem, montado
com muitos planos longos
e uma narração pertencente
inteiramente a ela: a história
do major Theodorico
Bezerra logo se tornaria
um fato bastante raro nos
documentários brasileiros,
especialmente na televisão.**

THEODORICO, QUANDO A PERSONAGEM ASSUME O PROTAGONISMO NA TELEVISÃO

Levado ao ar em 22 de agosto de 1978, "Theodorico, o Imperador do Sertão" revolucionou a proposta narrativa do *Globo Repórter*. Sem a presença de um apresentador introduzindo o tema em estúdio, ou a presença de um *off* externo, Eduardo Coutinho trouxe uma verdadeira quebra de paradigmas na programação da Rede Globo, classificada como "obra-prima" pelo crítico Arthur da Távola, em coluna de *O Globo* (28/08/1978, p. 38), alcançando 43,7% da audiência do horário.

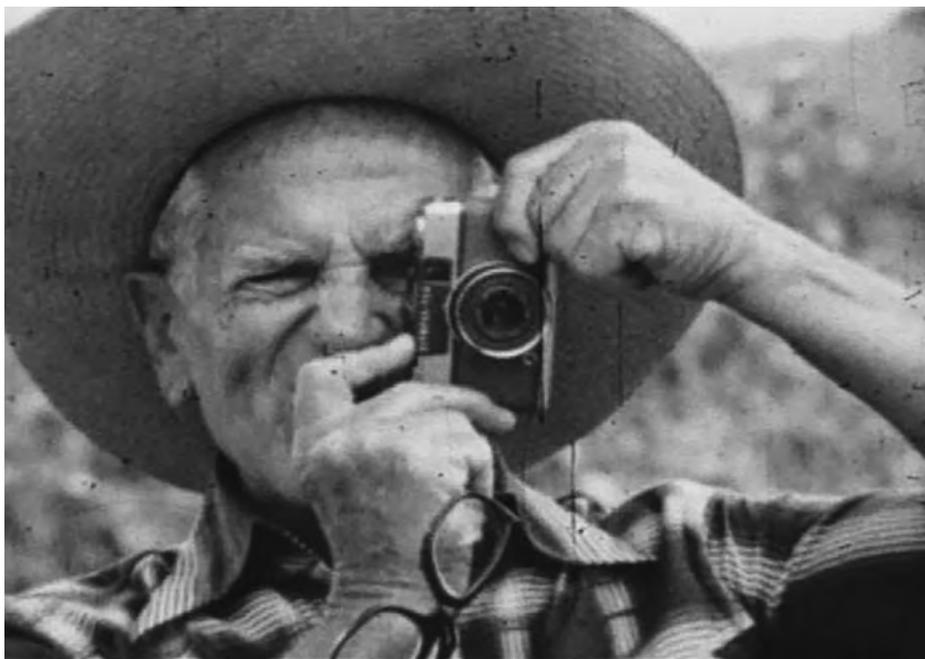
Exibido na divisão *Globo Repórter Documento*, o programa focalizou na história de Theodorico Bezerra, um ex-deputado federal e vice-governador, além de presidente do Partido Social Democrático (PSD) do Rio Grande do Norte. Na época com 75 anos, Theodorico era um homem influente, dono da fazenda de Irapuru, a 100 quilômetros de Natal, onde exercia um total domínio sobre as pessoas que o cercavam. Através da interpretação de si como personagem, Theodorico conduz a própria narrativa, atuando também como entrevistador. Eduardo Coutinho havia ficado incomodado com as intervenções do patrão durante os primeiros depoimentos dos empregados e decidiu dar a ele o posto de entrevistador, um recurso que serviu para expor as relações de poder e explicitar o autoritarismo. "Seu discurso mescla entusiasmo autêntico pelas coisas do campo com uma sólida competência para tirar proveito das circunstâncias. A câmera, porém, quando dele se descola, é para flagrar um povo apático, ingenuamente servil ou conformado com a situação" (MATTOS, 2019, pp. 105-106). O resultado é um retrato bastante vívido do coronelismo, como ele próprio afirmou:

Eu deixei pro Theodorico o *off*, para ele falar tudo. Aí, não ia precisar de Sergio Chapelin, nem de Cid Moreira. [...]. Mas não ia ser assim. Eu só percebi que tinha que ser assim durante as filmagens. A equipe toda ficou hospedada na casa dele e, quando a gente saiu, no primeiro dia de filmagem, ele veio com a gente. Numa das primeiras cenas, na casa de um dos empregados dele, eu comecei a fazer algumas perguntas, mas as pessoas não respondiam direito. O Theodorico interveio e começou a fazer as perguntas. Foi aí que a gente viu o que deveria ser o filme (em entrevista a Igor Sacramento, 16/10/2007).

O episódio começa e termina com Theodorico sentado na escada, na porta de entrada de sua residência (*figura 22*). Tudo o que se sucede no decorrer da obra, se comporta na montagem como uma espécie de cotidiano da personagem. Em uma espécie de “Vejam, essa a minha história”, Theodorico se comporta como um verdadeiro dono da Casa Grande, expondo sem nenhuma objeção ou atrevimentos a realidade imposta à senzala. Ele vai se apresentando de forma natural, e levando de maneira convincente o telespectador a enxergar a figura de sua realidade e de seu entorno. Sobre esse espaço ocupado pela personagem, trazemos à discussão um aspecto relevante dos estudos aristotélicos no que diz respeito à semelhança existente entre personagem e pessoa, conceito centrado na *mímesis* aristotética. Aristóteles aponta para dois aspectos essenciais de observação: a personagem como reflexo da pessoa humana e a personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto (BRAIT, 2017). Nesta edição do *Globo Repórter*, tais pontos se conectam a partir do aparato câmera – o Theodorico que, de fato, se revela como o ser humano que é, em suas idiosincrasias, e a personagem construída para se tornar um outro encenado. Por meio da narração, a construção da personagem vai operando de forma gradativa. Sabemos tratar-se de um ser político de índole autoritária e prosa cordial, que se utiliza de sua inusitada máquina de propaganda. “Os desfiles, as palavras de ordem pintadas nos muros da propriedade e a voz de Theodorico ecoando, onipresente, nos alto-falantes espalhados por Tangará, dão conta da espécie de “fascismo cordial” exercido pelo, ao mesmo tempo, simpático coronel, que, como bom ditador, é o tipo bonachão e folclórico e se diz socialista” (MACHADO *in* OHATA, 2013, p. 556).

Figura 22 -
Major Theodorico
Bezerra (1979).

*Fonte: Reprodução/
Memória Globo*



Sem dúvida, encenar era o verbo de Theodorico. O documentário limita-se a acompanhar a lógica do major, para que ele pudesse elaborar seus pensamentos sem imposições, cortes, julgamentos ou intervenções. O que se ouve e se vê – enquanto imagem e texto – é um retrato de um homem “bruto” desprovido de qualquer bom senso: “Na política, ficar contra o governo é errado”; “Na política não se diz não, só se diz sim”; “Não há motivo de aposentadoria do homem que não tem cultura... eles não têm ambição, não têm ganância, não têm vaidade, julgam ser felizes da maneira que vivem”. Coutinho conseguiu sacralizar o currelismo às claras, ao filmar o momento em que Theodorico declara aos empregados sobre o alistamento eleitoral, em um alto-falante da fazenda:

Sabem vocês que todos são obrigados na propriedade a ser eleitor, e eu mesmo é que quero tirar a fotografia de vocês. Para quê? Para você olhar para mim e eu ver você. Seu título era entregue por mim a você, porque eu só quero que more nessa propriedade aquele que for eleitor. Quem não for eleitor não pode morar aqui. É como eu digo sempre, a única coisa que posso precisar de você é o seu voto. Você não tem um automóvel para me emprestar, você não tem dinheiro para me emprestar, você não tem uma vaca para me dar para eu tirar leite. Mas o voto você tem, se esse voto você não me dá, não quero mais conversar com você e perder tempo. Por isso estou avisando.

Outro destaque é a maneira como Theodorico fala das mulheres, revelando um profundo machismo. Ele “aponta mulheres nuas em fotos colocadas nas paredes de seus aposentos e faz comentários sobre as diferentes poses feitas pelas modelos. “Quem não gosta de ver isso? Veja que seios bonitos dessa menina, ela sentada toda direitinha...” Depois, ainda defende o direto “natural” dos homens em “ter várias mulheres”: “A natureza é clara e mostra isso... Você veja, eu tenho dez galinhas no chiqueiro, só tenho um galo; Vinte vacas no curral, só um touro; Vinte ovelhas, um carneiro”. Em um raro momento de contrassenso da personagem, Theodorico fala em solidão ao contar sobre a doença da mulher – “uma criatura boa, passei com ela o mundo todo, diplomada, bonita” – e chora, aparentemente com sinceridade. “Não que esse choro redima seus atos e pensamentos, mas ele aponta para outras dimensões do personagem. Somos obrigados a nos confrontar com o fato de que “os brutos também amam”” (LINS, 2004, p. 26). Inclusive, ou sobretudo, os poderosos.

Para os críticos de um excesso de performance, motivo de crítica estabelecida inclusive em outros documentários que viria a dirigir, já fora do *Globo Repórter*, Coutinho sempre respondia com uma reflexão acerca da verdade da filmagem:

Tolice que se diz há dezenas de anos é que a presença da câmera torna qualquer gesto ou fala artificial, na medida em que a simples presença da câmera – por mais bem disfarçada, por mais que o realizador more com a comunidade dez anos – muda as pessoas e, portanto, é falsa. [...] Na medida em que a pessoa pode representar para a câmera, isso passa a ser interessantíssimo também. Como ela representa para a câmera? Que papel? Que figura? E que personagem ela quer representar para a câmera? Isso é tão interessante quanto aquilo que ela revela sem a presença da câmera (COUTINHO in OHATA, 2013, pp. 23-24).

Sacramento escreveu que, ao permitir que se veja o mundo com seus olhos, o narrador-personagem possibilitou que se entendesse “suas ações a partir da imaginação de sua “vida interior””. Ele concluiu ainda que: “a possibilidade de a voz de Theodorico ser ouvida em sua força e sonoridade” deixou de produzir uma “mímesis interior”, de olhar o sistema de opressão existente de dentro do outro, para olhá-lo de fora, fazendo-lhe um acabamento e desconstruindo-lhe o mundo como imaginara” (SACRAMENTO, 2011, p. 185).

Para Artur da Távola, o documentário alcançou “um momento de profundidade e brasilidade dentro da televisão brasileira, retratando com fidelidade e realismo, verdade e participação (milagre conseguido), um painel sociológico de

excepcional valor, retrato de uma realidade do nordeste do país”, e conseguiu, a partir do registro de uma personagem, discutir outras camadas fundamentais de informação: “Paternalismo. Progressismo. Populismo. Misticismo. Política. Nacionalismo” (O GLOBO, 26/08/1978, p. 40). “Theodorico se concentra no major, figura que se impõe como narrador diegético principal do filme. Outros elementos, como as perguntas do diretor, os movimentos de câmera e a articulação entre ambos na montagem permitem relativizar a auto-encenação do “imperador do sertão” (HAMBURGER *in* OHATA, 2013, p. 422).

Como depoimento final, Theodorico assume ter falado “dentro da maior simplicidade, o que eu sentia. Eu disse o que achei que estava certo, a verdade, a realidade, do que é a minha vida e a maneira como eu vivo”. O personagem encerra da mesma maneira que abriu a história, assumindo o papel do narrador, o que demonstra que lhe foi solicitado introduzir e concluir o filme. Para Mattos, “Theodorico é ator de si mesmo enquanto se deixa “televisionar”. Exibe seus dotes de ator político, brinca de jornalista, posa com pretensão garbo no comando de seu império. Aquele é o teatro da sua vida, matéria que iria se tornar essencial para o cinema de Eduardo Coutinho” (MATTOS, 2019, p. 107).

**Com duas obras consideradas
magistrais, as digitais de Coutinho
havam se estabelecido no *Globo
Repórter*. Ele ainda produziria algumas
participações enquanto diretor na Rede
Globo, mas a televisão, definitivamente,
não era para ele. Mergulhar na vida
do outro, sob a condição presente da
entrevista, continuaria como um norte
em sua trajetória futura e marcaria,
de vez, sua passagem pelo cinema
documental brasileiro**

Mas, ele nunca renegou a experiência televisiva, considerada fundamental para ajudá-lo a identificar a “extraordinária riqueza das falas de analfabetos, sobretudo em regiões menos industrializadas. Assim, é mais tentador investigar um pequeno tema do cotidiano no Nordeste, por exemplo, do que um grande tema em São Paulo”. Naquela fase, enquanto diretor de documentários para a televisão, ele acreditava na importância de se desnudar as contradições do país, sobretudo “quando modelo de industrialização brasileiro transferiu rapidamente o indivíduo da cultura oral para a cultura de massa, tal como ela é feita entre nós, sem passar por uma escola digna desse nome. O nome disso é catástrofe” (COUTINHO *in* OHATA, 2013, p. 20).

Mas a cidade grande também foi tomada de sobressalto pelos documentários do *Globo Repórter*. Não a São Paulo dos pontos turísticos, mas a de personagens do chamado lado B: o migrante, o bandido, o favelado, o excluído (SACRAMENTO, 2011). Um tema que abarcou a obra de João Batista de Andrade, outro egresso da turma de cineastas na televisão.

O “CINEMA DE INTERVENÇÃO” DE JOÃO BATISTA DE ANDRADE

Aluno da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo no início da década de 1960, e atuante no Partido Comunista Brasileiro (PCB), João Batista de Andrade sempre foi empenhado em temas que envolvessem a causa popular. Foi líder da União Estadual de Estudantes (UEE – SP), entidade vinculada à UNE, e teve uma experiência rica no cinema e na televisão. Pertenceu a uma geração que sonhou com o futuro:

Minha geração acreditou nas ideias transformadoras, acreditou que elas agiriam sobre o real, modificando-o, empurrando o mundo para uma maior justiça, para o fim dos privilégios, para a democratização radical da sociedade. Era preciso ter, como parecia que tínhamos no período de pelo menos uma década antes do golpe de 1964, um movimento social crescente gerando uma imagem nova do povo como força capaz de impulsionar nossa imaginação e para a qual poderíamos dirigir nossas ideias, nossas imagens, nossos textos e nossas inquietações. O povo aparecia, finalmente, o povo, com o qual nós, jovens e intelectuais, poderíamos realizar nossos projetos de futuro para a sociedade brasileira, afastando a velha imagem do país atrasado e inerme (ANDRADE, 2002, p. 249).

Na companhia dos também estudantes de engenharia, Clóvis Bueno, José Américo Viana e Francisco Ramalho Júnior, e posteriormente com Renato Tapajós, criaram o Grupo Quatro de Cinema, que exibia também a influência do grupo polonês KADR, de Kavelerovich e Wadja, cineastas críticos e de vanguarda, biscoitos finos do cinema de autor da época (ANDRADE, 2002). Para João Batista de Andrade, o cinema tinha a força de desvendar a riqueza cultural e criticar as mazelas de nossa sociedade. Em certa medida, ele enxergava uma abertura para se desnudar uma parcela da população, abafada e renegada historicamente no Brasil, como ele próprio pontuou em entrevista a este livro (2014): “Uma ideia que eu andei desenvolvendo sobre a minha própria carreira, sobre a minha maneira de filmar, que acabou ganhando aquele nome *cinema de intervenção*, e tal, é que eu tenho uma atração imensa pelas questões sociais, pela vida social, os conflitos da vida social. Eu fui para um cinema marcadamente político por causa dessa atração pessoal” (em entrevista a Bruno Chiarioni, em 13/06/2014).

Após uma vasta produção cinematográfica marginal, a destacar os documentários *Liberdade de Imprensa* (1967); *Paulicéia Fantástica* (1970), com a codireção do crítico Jean-Claude Bernardet, ele recebeu um convite de Fernando Pacheco Jordão e Vladimir Herzog, ambos na TV Cultura, em São Paulo, para integrar a equipe de *Hora da Notícia*, um novo telejornal diário na programação, com exibição às 20h30. O ano era 1972. No programa, o então cineasta na TV tinha a função de repórter especial e realizaria pequenos documentários, em torno de cinco minutos de duração, sobre os problemas sociais de São Paulo para serem exibidos quase que diariamente – eram as chamadas “Reportagens Especiais”. O objetivo era tornar a prática documental como uma compreensão e aprofundamento do real, optando por uma câmera que investiga e que não só narra, mas “entra” nos fatos para buscar causas e consequências (SACRAMENTO, 2011). Nessa fase, prevaleciam nos noticiários as figuras dos apresentadores, sempre elegantes e bonitos, as vozes e as expressões graves procurando dar às notícias a credibilidade que pudesse ser sentida em seus rostos e expressões. A televisão, por exigência de sua própria natureza, mudou a essência do noticiário, criando uma relação de espetáculo, com seu público, de tal forma que a atração principal deixou de ser a massa e a credibilidade do noticiário, mas o seu aspecto enquanto espetáculo (ANDRADE, 2002). O *Jornal Nacional* estava em seus primeiros anos de existência e, aos poucos, a figura do repórter diante das câmeras ganharia espaço para suas primeiras experiências.

A *TV Cultura* de São Paulo foi inaugurada em setembro de 1960 por Edmundo Monteiro, presidente dos *Diários Associados*. Em 1969 é comprada pelo Governo do Estado de São Paulo, ficando sob a tutela da Fundação Padre Anchieta. A trajetória da emissora foi marcada por disputas entre o projeto original elitista de levar erudição ao “povo inculto” e de, ao mesmo tempo, atender às elites com programas de “bom gosto” (LEAL FILHO, 1988, p. 29) e a propostas populistas para buscar audiência, de conciliação entre a programação populista e elitista e de atender às demandas populares.

Celebrado pela imprensa como um telejornal que oferece ao espectador “uma análise concreta dos acontecimentos, e não simplesmente a enumeração das notícias-manchetes do dia” (FOLHA DE S. PAULO, 10/12/1972, p. 51), o programa *Hora da Notícia*, cuja estreia foi em setembro de 1972, ao fazer um “jornalismo interpretativo” representa a corrente que queria uma programação popular (LEAL FILHO, 1988, pp. 53-54). Convidado por Vladimir Herzog e Fernando Pacheco Jordão, editor e diretor do programa, respectivamente,

João Batista de Andrade se interessa pelo projeto e fica responsável por realizar pequenos documentários diários que mostrassem as “imagens que a ditadura ocultava” (ANDRADE, 2002, p. 258). O cineasta resume esta que afirma ser o momento mais rico de sua vida como cineasta e cidadão:

Um exemplo desse trabalho é o *Migrantes* [documentário em curta-metragem de 1972], que recuperei como filme, depois de ter ido ao ar em nosso programa. *Migrantes* partia da leitura de uma reportagem de primeira página de um jornal paulista: moradores do Parque Dom Pedro reclamavam da presença de “marginais” sob o viaduto. Minha leitura era outra e fui filmar. Debajo do viaduto minha câmera encontra uma família de migrantes fugindo do desemprego no Nordeste. Vendo um paulistano tipo executivo assistir à filmagem, imaginei do quanto de preconceito ele estaria impregnado e, sem nada dizer, dirigi o microfone para ele. O diálogo dos dois - o paulistano engravatado e o migrante - é o núcleo revelador da obra (ANDRADE, 2002, p. 258).

Experiências interessantes como estas foram repetidas pelo cineasta, por exemplo, nos documentários intitulados *Ônibus e Pedreira* (1973) e na seção *Queixas e Reclamações*, em que o microfone era aberto para as reclamações dos transeuntes, revelando a falta de canais de comunicação entre a população e os poderes instituídos. Em virtude dessa postura crítica que desagrudou os governos federal e estadual, em 1974, toda a equipe de jornalismo do programa foi demitida.

Tentando dar continuidade ao projeto abandonado com o fim de *Hora da Notícia*, João Batista de Andrade procurava investir numa linha documental em que pudesse ser abordado “os problemas vividos pelo povo brasileiro naquele momento” (ANDRADE, 2002, p. 262). Ele pretendia que “a imagem do Brasil real ocupasse a tela elitista e ilusória dos aparelhos de TV”, diferindo, assim, da posição de “neutralidade por meio da obsessão pela técnica” da TV Globo (CAETANO, 2004, p. 185).

Em entrevista, João Batista de Andrade descreveu o trabalho no programa como “espetacular, eu vivia inventando coisa” e lembrou do dia em que, sem ter uma pauta específica para gravação, acabou criando a seção *Queixas e Reclamações*, um quadro que começou a ouvir o povo nas ruas, sem qualquer tipo de direcionamento dos assuntos ou temas:

[...] me deu um estalo, peguei um papelão, peguei um pincel e vamos embora - porque eu nunca dizia o que eu ia fazer. Parecia uma coleta, quando eu voltava todo o mundo dizia: "e aí? O que você coletou?" e era sempre muito legal. Aí eu levei esse papelão para uma rua do centro ali, na praça da República, e escrevi "Queixas e Reclamações". Aí preguei numa árvore, coloquei a câmera em um tripé, que eu não gosto de tripé, para esse tipo de trabalho é câmera na mão. Aí pus no tripé. Aí eu peguei o microfone, na calçada e fiquei assim. Não falei nada. Fiquei parado assim com o microfone, em pé, no meio da calçada. As pessoas paravam, tentavam perguntar... aí foi juntando gente, foi fazendo aquela roda. Diz que meu cinema é de roda, por causa desse tipo de coisa. Então uma pessoa chegou e falou: "posso falar uma coisa aí?" e eu disse "Pode. Filma aí". Liguei a câmera. "Eu queria falar da condição. Eu moro não sei onde, tem um problema"... Bom, ele puxou o fio da meada. Era um atrás do outro, era escola que não funciona, era condução que era ruim, era o conjunto habitacional que estava caindo... Era um banho de realidade, que foi para o ar, quatro, cinco minutos. Num programa de quinze, às vezes ia quatro, cinco minutos em um especial desse. Mostra bem isso aí. [...]. A minha relação com essas pessoas é que eu estava oferecendo uma coisa para elas que deveria ser delas, mas que nunca é delas. Então a estranheza das pessoas é estar acontecendo aquilo, é alguém abrir a TV para eles falarem o que quiserem (ANDRADE em entrevista a Bruno Chiarioni, em 13/06/2014).

Um detalhe importante que o próprio João Batista de Andrade anotou em seu livro é sobre "uma inversão no sentido do que é autoridade na informação", que norteou seu trabalho cinematográfico e televisivo, como uma espécie de camisa de força produtivo, que pautaria também sua experiência no próprio *Globo Repórter*:

O regime militar havia imposto à imprensa toda aquela série de dificuldades, alimentando a acomodação de muitos releases oficiais que passavam, assim, por verdadeiras fontes de informação. A imponência e o poder (e o perigo) das autoridades institucionais levavam a imprensa também a tomá-los como autoridades de informação. Se uma favela é invadida, a autoridade é o invasor, o comandante da Polícia Militar ou o secretário de Segurança. A autoridade na informação havia se confundido com a autoridade institucional, da mesma maneira que o regime confundia o governo com a nação. [...]. Era preciso repor as coisas no lugar, ouvir o afogado antes do teórico ou da autoridade em afogamentos. Feita a inversão, as autoridades passavam simplesmente a ter uma opinião, quando era o caso. E os especialistas podiam, se fosse o caso, con-

tar com um espaço para tentar alguma explicação. O centro dramático da narrativa se deslocava para aquele que vivia – e sofria – o assunto tratado (ANDRADE, 2002, pp. 59-60).

Deslocar o centro dramático da narrativa para o povo, alterando a lógica do elitismo da reportagem, alteraria a maneira como o trabalho de captação de imagens era realizado na rua:

A câmera tinha uma questão de imposição ideológica que era... O povo, você filmava com a câmera alta, mais alta, e a autoridade filmava com a câmera mais baixa. Qual o efeito? Quando montava a autoridade com o povo, o povo está sempre olhando para cima e a autoridade é um Deus, e a autoridade está sempre olhando para baixo, quer dizer, a população sempre lá embaixo. E eu acabei com aquilo. Câmera no ombro. Aí foi uma ordem geral. Para filmar pessoas? No mesmo ângulo. Democratizar isso daí. Põe a câmera no ombro ou no tripé, mas a mesma altura para todo o mundo, para acabar com essa história (ANDRADE em entrevista a Bruno Chiarioni, em 13/06/2014).

Com o fim de *Hora da Notícia*, por sua postura considerada crítica, quase “reacionária”, o programa logo deixaria a grade da TV Cultura: “o clima de implicância com o programa chegava às raias do absurdo e da comédia. Significativamente, um dos diretores se queixou um dia dizendo que “a gente assiste aos outros telejornais, o mundo é cor-de-rosa. Assiste ao da TV Cultura, o mundo é negro” (ANDRADE, 2001, p. 85).

Era preciso encontrar novos caminhos. E eles vieram de onde menos se poderia imaginar: do setor de Reportagens Especiais de São Paulo, da Rede Globo. Um núcleo criado para atender, entre outras, as produções de *Fantástico*, *Esporte Espetacular* e *Globo Repórter*. O cineasta de esquerda “subversivo” desembarcava na emissora em ascensão:

Na Globo, tentei seguir o caminho aberto na TV Cultura: uma linha documental na qual o importante seria continuar revelando o país real em que vivíamos, abordando temas os mais críticos possíveis. Eu vi ali mais uma chance, a de atingir um público muitíssimo maior. [...]. Minha visão é a de que a Globo precisava ativar o núcleo global de São Paulo, e ela tinha a consciência de que nosso trabalho era mais popular e poderia ajudar. Quem sabe, assim, a Globo estava se abrindo para a previsão de novos tempos, com o início da abertura política “lenta, gradual

e segura” com o fim da linha dura e do governo Médici (ANDRADE em entrevista a Igor Sacramento, em 17/01/2007).

Instalado no departamento, ele começaria a estimular na própria Rede Globo o que definiu como “câmera narrativa”, aquela que não é só para mostrar a coisa, mas que insira o outro no meio de um processo criativo:

Porque o pessoal, a formação técnica deles era assim: ficar procurando ângulo, procurando luz, e eu destruí isso neles. Essa era a formação deles. Eu dizia que a câmera narrativa não é só para mostrar a coisa. A câmera é como se fosse uma pessoa que está filmando uma coisa e tem um assunto e vai lá para aquele assunto... por um detalhe, vai em um detalhe. Se a pessoa entra... você está de fora. A pessoa entra na casa, e é importante ver o interior da casa, deixa ele entrar, vai para a janela para pegar ele entrando... quer dizer, é uma câmera narrativa no sentido de que ela é reveladora, tal como eu gostava de ser meu cinema: revelador (ANDRADE em entrevista a Bruno Chiarioni, em 13/06/2014).

“Batalha dos Transportes” (1974) foi o primeiro documentário dirigido por João Batista de Andrade no *Globo Repórter*, sob o selo Atualidades. A pesquisadora Renata Alves de Paiva Fortes mergulhou na jornada profissional do cineasta, na dissertação *A obra documentária de João Batista de Andrade*, defendida na UNICAMP, em 2007. Nela, a autora pontuou que o primeiro título de João Batista na emissora acabou sendo vetado inicialmente pela Central Globo de Jornalismo, uma vez que mostrava “o drama de passageiros e de motoristas no estado precário em que se encontrava o transporte urbano da região por meio de uma narrativa violenta com câmera participativa e na mão, levando o telespectador àquelas condições desumanas” (FORTES, 2007, p. 94). Na sequência, ele produziu “Escola de 40 mil ruas” (1974):

Mostrava os meninos bandidos da rua, e eu ia lá filmar para mostrar quem eram esses meninos, de como eles eram fruto de uma questão social. Eles podiam até se transformar em bandidos, porque era quase uma fatalidade. Ficar na rua, perder todas as raízes, ter que se virar para comer, para viver... podia ser, mas eles aí ainda eram os meninos expulsos de casa, que não podiam morar em casa, desemprego em casa, violência, miséria. [...]. Sempre com uma ideia de: “o que gera aquilo?”, aqueles meninos. Então a realidade que gera essa infância abandonada, essa infância de rua. O que aconteceu? Proibido. Dois filmes, meus dois primeiros filmes. Aí eu fiquei exasperado, acabou,

não tem condição. Comecei a brigar na Globo. Briguei com Armando Nogueira, que era o diretor de jornalismo. Briguei mesmo, briguei feio (ANDRADE em entrevista a Bruno Chiarioni, em 13/06/2014).

Para João Batista, a Direção de Jornalismo da Rede Globo censurava porque não queria esse tipo de imagem, esse tipo de visão crítica da realidade na televisão, sobretudo em ano eleitoral. “Então foram proibidos e só foram liberados depois das eleições, no ano seguinte, em 1975”. Ao se impor profissionalmente, João Batista de Andrade vai ganhando espaço e respeito dentro da Rede Globo. Mas foi com seus dois últimos trabalhos como funcionário contratado da equipe do *Globo Repórter* que ele fincaria seu nome na carreira de documentarista televisual. Partindo de temas comuns ao noticiário policial, o autor elaborou dois documentários que subverteram o tratamento estético tradicional: “Caso Norte” (1977) e “Wilsinho Galileia” (1978) entraram para a história do telejornalismo de grande reportagem, configurando a chamada “época de ouro” do *Globo Repórter*. “Dois temas que se consagraram pela acolhida dos *fait divers* da imprensa paulistana e do surgimento do relato sensacionalista, embora acompanhado das devidas justificações aos leitores” (FAUSTO, 2019, p. 12). Um relato que o próprio Barthes esmiuçou como um relato imanente, que fecha sobre si mesmo e não necessita de maiores referências para se compreendê-lo. Seu livro *Mitologias* é basicamente um manifesto ao tema, aos relatos considerados insignificantes. Marlyse Meyer, em seu clássico *Folhetim*, endossou o pensamento de Barthes e anotou: “Se é impossível, hoje, ao ler um jornal antigo, compreender algum fato político sem recorrer ao contexto, sem apelar para nosso conhecimento histórico, a leitura de um *fait divers* ainda pode, cem anos depois, causar os mesmos arrepios ou espantos” (MEYER, 1996, p. 36). Ao compreender a onda daquele momento – de “valorização do privado, busca do íntimo, fascinação pelo segredo, gosto pela autobiografia, pelo detalhe, pelo triunfo do sujeito” (FAUSTO, 2019, p. 17) – João Batista de Andrade tenha extraído o melhor da narrativa teledocumental, valorizando o crime e a criminalidade, a vida cotidiana, a vida privada, o indivíduo e suas aspirações, em uma sociedade em que a leitura de jornais tinha um público qualitativamente significativo, mas limitado pelo baixo nível de capacidade de leitura, pautado principalmente pelo pequeno delito de todos os dias – as brigas de botequim, a socos ou a facadas.

“CASO NORTE”: A ENGENHOSA MISTURA ENTRE DOCUMENTÁRIO E ENCENAÇÃO

A partir de uma matéria publicada num jornal, no final do ano de 1977, o cineasta resolveu produzir “Caso Norte”, um documentário que se vale da reconstituição com atores para narrar a trajetória de José Joaquim de Santana, um migrante nordestino negro de 26 anos que abandonou, com a mulher, também negra, e quatro filhos, a zona rural do interior do estado de Pernambuco na esperança de conquistar uma vida melhor na São Paulo. Na capital, tentou se profissionalizar como técnico de rádio e televisão, mas acabou se tornando vigia (SACRAMENTO, 2011). José se envolveu em uma briga de bar, matando um homem, também emigrante nordestino. Dois homens, da mesma região do Brasil, que desembarcaram na capital em busca de reescrever o futuro. Dois nordestinos tragicamente envolvidos num drama de desigualdade social. Ao fundir realidade e representação, a partir da encenação para a reconstrução de um evento já ocorrido, o cineasta se aproveitou dos recursos narrativos do cinema ficcional, expandindo as fronteiras e os limites entre os meios de comunicação. Optando por uma câmera narrativa e participante, ele mantém a estratégia de fugir da proposta descritiva soberana do meio televisivo. A câmera age como “investigadora, revelando detalhes dos acontecimentos, apontando locais, caminhando em becos, [...] mostrando que por trás de uma notícia policial se escondia, geralmente, graves questões sociais” (FORTES, 2007, p. 94). Em *Alguma solidão e muitas histórias* (2004), autobiografia de João Batista de Andrade, em depoimento a Maria do Rosário Caetano, o cineasta detalhou os bastidores dessa gravação:

Pedi para ligar a câmera ainda dentro do carro, num *travelling* do bairro até chegar à padaria onde teriam acontecido os crimes. A câmera desce, vai até o bar. Eu, sempre com a mão no ombro do cinegrafista, pergunto (sempre em *off*) ao dono do bar se era ali que haviam acontecido os crimes. Ele confirma e começa a contar. À medida em que ele vai falando e apontando os lugares,

a câmera vai se direcionando para os lugares e voltando rapidamente para o depoente até nova indicação: a porta, o banquinho, o radinho no balcão, o lugar da discussão, a queda dos corpos. Então, logo de início criamos uma linguagem, uma forma narrativa de câmera participativa, uma câmera que procura. Por exemplo, quando o dono do bar disse que as pessoas que brigaram moravam num cortiço ao lado, eu fiz o cinegrafista girar a câmera imediatamente e caminhamos, saindo do bar, pela rua e entrando num beco que dava num pátio interno cercado de quartos. Era o cortiço. A segue, passa por um morador, eu pergunto, sempre em *off*, se era ali que moravam as pessoas (digo os nomes), a pessoa confirma, a câmera sobe uma escada, vai até um quarto e erra, isto é, a pessoa diz que não era ali, a câmera desce as escadas e chega a um quarto de baixo onde morava o rapaz que ficara ferido. E assim seguia o filme, de descoberta em descoberta (ANDRADE *in* CAETANO, 2004, pp. 228-229).

Em “Caso Norte”, o interesse não é tornar o assassino como protagonista de seu crime, mas buscar o humano por trás do personagem ora estigmatizado. Quer-se “a pessoa, o pai de quatro filhos, o marido, o trabalhador, o migrante nordestino e negro vivendo em São Paulo. É por isso que João Batista rejeita o termo *docudrama* (documentário que conta com a encenação de atores para reconstituir eventos) e prefere “documentário de intervenção” (SACRAMENTO, 2011, p. 212). Para João Batista, o projeto só conseguiu tal visibilidade por colocar os atores na realidade:

É mais do que dramatização. O ator não estuda, não se prepara, mas aprende no processo e encena o que aprendeu, o que ouviu com as pessoas reais que viveram a histórias nos lugares em que ela se deu. E eu filmo esse processo, não filmo o resultado, o que me interessa é esse processo. O documentário é isso: mais o processo do que o acabamento (ANDRADE em entrevista a Igor Sacramento, em 17/01/2007).

Outra característica importante é a ausência de um narrador. A enunciação do apresentador Cid Moreira apareceu na abertura, apresentando o tema do programa, o chamado *lead* jornalístico – no caso, pontuando ao telespectador a história que será narrada:

Noite de 21 de setembro de 1977, Barra Funda, centro de São Paulo. Numa briga entre nordestinos num bar de esquina, um guarda de segurança, também nordestino, dispara várias vezes seu revólver, ferindo várias pessoas e matando uma terceira. O morto, José Antônio de Moura, o Pelézinho, 24 anos, nascido no Rio Grande do Norte, tinha vindo tentar a vida em São Paulo. O criminoso, José Joaquim Santana, 26 anos, pernambucano, preso em flagrante, tinha vindo tentar a vida em São Paulo (REPRODUÇÃO REDE GLOBO).

Para João Batista, “Caso Norte” trouxe uma inovação imensa, de muito apelo narrativo, sobretudo, pelo comportamento de não recusar nenhuma forma de dramaturgia, nenhuma forma de expressão, eliminando a visão unísta de um evento. A pauta foi indicada pelo jornalista Dácio Nitrini, da equipe do *Globo Repórter*, que viria a formatar nos anos 1990, o programa policial *Aqui Agora*, no SBT. Na época, ele comandava reportagens policiais de prender a audiência, por seu estilo de locutor de fazer suspense nos fatos, o que fazia dele “uma espécie de “justiceiro” do rádio, a quem a população recorria, descrente das instituições” (ANDRADE *in* CAETANO, 2004, p. 228).

Para Fortes (2007, p. 95), trata-se de “um filme feito de várias partes: de acordo com o cineasta, no primeiro dia ele filmou tudo de forma documentária. No fim do dia pediu atores, assistente de direção, maquiador, figurino; a vontade de fazer algo diferente foi instintiva, algo de improvisado, não houve tempo e muito menos uma reflexão no uso da encenação”. O recurso das reconstituições dramatizadas do crime viria a ser um instrumento narrativo muito utilizado em outros programas da própria Rede Globo, influenciando também as emissoras concorrentes. Um suporte televisivo em voga ainda nos dias de hoje, em muitos programas de grande reportagem, como veremos nos próximos capítulos. De fato, o *Globo Repórter* fez história.

Exibido em 24 de janeiro de 1978, com grande audiência, o “Caso Norte” teve repercussão na imprensa. O jornalista Paulo Moreira Leite escreveu na *Veja*, de 1º de fevereiro, que a edição abriu “a trilha de um novo caminho para o telejornalismo, fiel aos fatos – e a todos os seus agentes, autoridades ou não [...] um documentário forte e corajoso”, sobretudo por convocar “até as crianças para darem seu testemunho. Nenhum dos depoimentos colhidos é melhorado ou enfeitado” (VEJA, 01/02/1978, p. 43). Em *O Globo*, o crítico Artur da Távola anotou que “o programa esteve muito bem feito. Boa direção e boa pesquisa. O tema era importantíssimo – a violência nas cidades – e foi abordado com maturidade e profissionalismo” (O GLOBO, 30/01/1978, p. 42). Na *Folha de S. Paulo*, Helena Silveira, em sua coluna “Helena Silveira vê TV”, reconheceu a posição de João Batista de Andrade como “repórter-pesquisador” e elogiou a cobertura do tema, a partir de um jogo de palavras: ““Caso Norte”? “Caso Mortes”? “Causa Mortis”? pode-se fazer um jogo macabro, talvez um humor negro” (FOLHA DE S. PAULO, 27/01/1978, p. 41), por não estigmatizar a saga de José Joaquim entre bandido, mocinho ou detetive bacana. De fato, é impossível encará-lo como o vilão da história. No fundo, José Joaquim é uma

vítima do sistema desigual de um Brasil de diferenças brutais entre camadas sociais. Ele é mais uma vítima da situação de desespero de um pai de família, provedor do sustento. "Ele é mais um homem que, numa terra onde a desigualdade social impera, ficou a mercê da "lei dos homens"; essa, tendo sido feita por aqueles que de nada padecem, não tem nenhum problema em julgá-lo simplesmente como um assassino, ou seja, um homem que sem motivos tirou a vida de alguém" (FORTES, 2007, p. 107).

Em uma passagem emblemática do documentário, João Batista de Andrade entra em um cortiço para retratar a situação do migrante em São Paulo. Ali, apesar de não aparecer, podemos ouvir a interação do diretor com os entrevistados, uma espécie de embrião do papel do repórter em cena que viria a se tornar uma constante, a partir de 1980. João Batista se mostra simples, de conversa fácil, perguntas quase coloquiais. Ele se comporta como um repórter ouvidor, disposto a se abrir para compreender o anódino que se apresenta diante dele.

Migrante:

Eu sou de Vera Cruz.

João Batista:

Me conta por que você veio pra aqui e o que você deixou lá?

Migrante:

Eu? Deixei a família.

João Batista:

Mulher?

Migrante:

É.

João Batista:

Têm filhos também?

Migrante:

Tenho, sim, senhor.

João Batista:

Quantos filhos?

Migrante:

Tenho seis.

João Batista:

Por que você deixou a família lá?

Migrante:

Eu deixei, porque eu vim pra aqui, que é cidade, tem mais vantagens de ganhar o dinheiro, no caso. Daí, eu vim até aqui. E estou gostando daqui, do São Paulo.

João Batista:

O senhor manda dinheiro pra lá?

Migrante:

Mando. Tô mandando um milhão e meio por mês.

João Batista:

E fica difícil a sua situação, separado assim?

Migrante:

Ah, fica muito difícil, devido ao local de se morar, que é muito caro.

João Batista:

Não dá pra trazer a família?

Migrante:

É, não dá. Se desse, estava tudo aqui.

João Batista:

Você não pensa em voltar pra ficar com a família?

Migrante:

Pra cá?

João Batista:

Você não pensa em voltar?

Migrante:

Sim. Pra lá? Sim, eu penso, mas, justamente, em janeiro, quando eu fui, não deu pra eu ficar, porque lá não dá para eu me manter. Aí, eu tornei a voltar para cá. Não deu para eu colocar a família aqui ainda. Mas, se desse, eu estava com a família aqui.

Em um determinado momento, o diálogo focaliza as palavras bordadas no bolso da camisa do uniforme do migrante: "Vigia." O entrevistado tem a mesma ocupação de José Antônio, uma saga quase que "severina". A intenção de "Caso Norte" não é ratificar uma "verdade absoluta" e pôr em seu lugar

a “subjetividade camuflada” pelo discurso da objetividade jornalística, passando, assim, a realizar uma “encenação da vida real” (GOMES; MELO; MORAIS, 2000). A produção está interessada em buscar interpretações para as várias realidades de um acontecimento, que se escondem por trás da visão reducionista do jornalismo cotidiano. Essa, por sinal, é a definição que Bill Nichols (2001) traz ao afirmar que os filmes documentários se diferenciam pelas histórias que contam. Para o autor, “os documentários de representação social representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta a matéria de que é feita a realidade social [...]. Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser” (NICHOLS, 2001, p. 27). Assim sendo, transmitem também suas verdades. As verdades da produção fílmica. Tanto é que as fronteiras entre o documentário e o jornalismo se definem quando a produção deixa de se pautar pelo princípio básico de ouvir os dois lados da história. “Caso Norte” não se preocupa em obedecer a tal premissa. O único ponto em que a voz oficial aparece é na fala do agente penitenciário. E é nessa ausência que a crítica social se estabelece. “Para despoliciar a visão jornalística, buscou-se ouvir o lado mais prejudicado, o lado do pobre, afirmando que o marginalismo social imposto pela modernidade capitalista provoca e pune determinadas ações dos excluídos dela, sem lhes dar a possibilidade de (auto)representação” (SACRAMENTO, 2011, p. 228).

Seguindo a mesma lógica de mesclar jornalismo e elementos de encenação, João Batista viria a filmar “Wilsinho Galileia”, mais uma produção que havia surgido das páginas dos jornais à época. O documentário contaria a história do criminoso, de nome Wilson Paulino da Silva que, desde os 14 anos, vinha colecionando diversos homicídios e assaltos à mão armada e que, logo após atingir a maioridade, acabou fuzilado em uma emboscada da polícia, dentro da casa onde estava escondido. A história de Galileia estava prevista para ser exibida em duas partes: a primeira, em 31 de outubro; a segunda, em 7 de novembro. A Censura não liberou. Em *O Globo*, de 2 de novembro de 1978, o chefe da Censura declarou tal atitude “porque seu conteúdo poderia exercer influências nefastas ao espírito infante-juvenil, ao mostrar cenas de desumanidade, criminalidade e violência”, principalmente por conter “imagens que, de acordo com a legislação, jamais poderiam entrar em casas de família” (O GLOBO, 02/11/1978, p. 5). Na véspera do que seria a segunda e última parte do documentário, Artur da Távola lamentou em sua coluna, em *O Globo*, a razão da censura, destacando: “Qual seria a razão de tanta agressividade num menor? Quais as causas

individuais e sociais incidentes na formação de um bandido jovem de tanta violência e periculosidade? Quais os fatores diretamente relacionados com a delinquência de um jovem? (O GLOBO, 06/11/1978, p. 42).

"Wilsinho Galileia" foi vetado pelo Governo Geisel e caiu no limbo. Acabou revelado para o público e a crítica apenas 24 anos depois, na retrospectiva do *Globo Repórter*, realizada no *Festival É Tudo Verdade* (2002).

"WILSINHO GALILEIA": A VIDA DE UM DELINQUENTE INFRATOR

A morte de Wilsinho Galileia era o ponto final de um personagem notório das páginas policiais do extinto jornal *Notícias Populares*, conhecido por seu conteúdo jornalístico policial, que escancarava a realidade em palavras e expressões substanciais. A pergunta que reverberava na imprensa dos finais dos anos 1978: quem seria capaz de capturar o jovem autor de 15 homicídios e mais de 500 assaltos em sua "ficha corrida", como se diz no jargão das delegacias? Meses antes de sua morte, em edição de 26 de janeiro de 1978, o *NP* trouxe em sua capa o rosto de Galileia, tendo apenas seus olhos cobertos, e a manchete "Este é o menor que matou doze pessoas!". A linha fina da foto anunciava: "A preocupação de quem já matou demais: enfrentar a maioria e pagar pelos seus futuros crimes".

O fim de sua saga viria em 11 de agosto de 1978. Galileia, que tinha fugido da Febem (atual Fundação Casa, em São Paulo) um mês antes, foi morto em uma emboscada por três policiais. Os agentes ficaram de tocaia dentro da casa de uma taxista, com quem possivelmente ele se relacionava. Ao abrir a porta da residência, Wilsinho da Galileia foi executado à queima-roupa com uma rajada de metralhadora 9 mm. A capa do *Notícias Populares*, de 12 de agosto de 1978, exaltava a morte de Wilsinho Galileia com a manchete: "Executado em SP o matador de 14 pessoas" (*figura 23*).

Assassino N.º 1 de todo o Estado/ Violento tiroteio aterrorizou São João Clímaco/ Baleado o seu comparsa/ Amante também saiu ferida / Policiais de tocaia desde segunda-feira a espera do bandido

EXECUTADO EM SP O MATADOR DE 14 PESSOAS





Wilson Galileia de Freitas, o "Wilsinho Galileia"

Tereza Eugênia, amante de "Galileia"



Uma sessão de julgamento que vir a execução do cadáver do jovem matador — PÁGINA 1

PAPA SEPULTADO HOJE AO LADO DE PAGÃOS



Página 2

"Lurdona" da "Boca" presa no desfile



Condenada de Vila Brega, a "Lurdona" presa em uma manifestação em São Francisco do Sul, Santa Catarina — PÁGINA 1

AGONIZAVA COM A FACA NAS COSTAS



Mostra de São Paulo, a jornalista morreu de um ataque cardíaco no Estádio do Pacaembu — PÁGINA 1

MATOU FILHO REBELDE COM 2 TIROS E FUGIU

Página 14

SYNÉSIO É O NOVO PRESIDENTE DO ARAKAN

Página 17

Briga entre crianças causa tragédia: pai é assassinado

Página 18

Motorista de táxi é assaltado em Osasco



Um táxi foi assaltado por três homens em Osasco — PÁGINA 1

CEM TONELADAS DE MACONHA DENTRO DO BARCO

Página 16

AMANHÃ EM NP: CAPOA REDONDO E VILA PAIVA

Desastre com Maverick e Volks mata 1 e fere 4



O motorista da Volkswagen morreu e seus acompanhantes saíram gravemente feridos — PÁGINA 17



Andréa Mendes, atriz de televisão, posa em uma praia em São Paulo — PÁGINA 1

SEUS DIAS DE FOLGA



Para evitar fim de semana de mau humor, sugere-se para quem quiser ao ar livre, uma saída a o Parque Piquete, mesmo sendo a um passo ao longo da cidade. Aqui, desde domingo dia 10, há várias outras opções públicas. Também no mesmo bairro, há um espetáculo musical. Leia na pág. 2.

Figura 23 -
Fac-símile da capa
do Notícias Populares
(12/08/1978).

Fonte: Reprodução/
Notícias Populares

No livro sobre sua trajetória profissional, João Batista de Andrade apontou que o filme exibe uma metáfora sobre sua própria proibição, por se iniciar com uma câmera caminhando pela rua, em direção à casa do verdadeiro Wilsinho. No som, um diálogo crescentemente dramático, no qual uma mulher chama por ele, agoniada. De repente, ouve-se o som do disparo de tiros de metralhadora e gritos. Na sequência, vizinhos reais dão depoimentos sobre o dia do assassinato e, apesar do pipocar infernal das metralhadoras, os vizinhos dizem nada saber, nada terem ouvido, nada terem visto. Enfim, é como se o evento não tivesse ocorrido. Tal enunciação é uma reflexão sobre o que a Censura pretendia fazer, proibindo o filme: como se apagar vestígios pudesse servir para apagar os problemas da sociedade. Ou, quem sabe, ocultá-los (ANDRADE *in* CAETANO, 2004).

Assim como em “Caso Norte”, quando João Batista teve seu rosto parcialmente revelado pela câmera, em conversas com entrevistados, ainda que de maneira sutil, o cineasta também se utilizou dessa proposta nos diálogos com algumas personagens do universo do protagonista do crime em “Wilsinho Galileia”. Ele também introduziu a narração em *off* como estratégia de endereçamento,

ao pontuar: “Noite de 10 de agosto de 78, bairro paulista de São João Clímaco. Depois de três dias de espera a polícia enfrenta e mata Wilson Paulino da Silva, conhecido como Wilsinho Galileia, um mês depois deste completar 18 anos”. Intencional ou não, observamos um início de articulação do que viríamos a cunhar como “*off* televisivo” das reportagens televisivas dos repórteres. A narrativa de “Wilsinho Galileia” se assemelha às propostas do cinema de Jean-Luc Godard, na melhor das versões da Nouvelle Vague francesa. Galileia é filmado com todo o ar de um bandido da cidade grande, que se veste de maneira apresentável, aparenta ter boa lábia e nenhum escrúpulo para realizar seus crimes no mesmo perfil da dupla de ladrões que frequenta a aula de inglês de Odile, protagonista de “Bande à part” (1964),

uma das obras célebres de Godard. No filme, os criminosos tramam um plano para roubar os bens da tia da moça. Para tal, o plano é fazer com que a moça se apaixone por um deles, para que ela abra as portas da mansão. O filme se passa na efervescente Paris metropolitana. Em “Wilsinho Galileia”, a tal câmera narrativa de João Batista tem o mesmo propósito: revelar toda a força da personagem pela encenação, o que vem a despertar um certo ar de conquistador de Wilsinho, ainda que para a prática do mal. Como bem escreveu a crítica literária Leda Tenório da Motta, no final dos anos 1950, a vida na França para moços na casa dos 20 anos começava a ganhar uma nova roupagem. “Este é o momento em que o “jovem”, até então percebido como uma réplica do adulto, se veste finalmente de jovem” (MOTTA, 2015, p. 129). Wilsinho é um jovem paulistano da periferia, mas que age como um verdadeiro bandidão tamanha a experiência no mundo do crime.

Em “Bande à part”, a desconstrução proposta por Godard se desdobra logo no início do filme. As três personagens principais da trama são apresentadas, em cortes rápidos, em planos fechados, valorizando-se o detalhe de seus olhares. Percebe-se um Godard provocativo com uma intenção clara: apesar do evidente jogo de montagem em uma ilha de edição, uma vez da aceleração do processo do corte, o diretor estabelece um ruído para alertar o espectador de que a digressão fílmica proposta será um tanto interessante e necessária para se compreender o enredo adiante. A sequência posterior traz um panorama de uma Paris urbana e sua efervescência industrial – a doce e caótica convivência entre os pedestres e os veículos; a câmera em *takes* inovadores e pouco usuais: o aparato que se coloca diante do espectador, ao filmar as personagens pelas costas (CHIARIONI; MOTTA; OUTEIRO, 2017). Em “Wilsinho Galileia”, a câmera também se assume nervosa, realizando cenas longas, com poucos cortes, explorando os próprios cenários de onde ocorreu o crime. João Batista quer-se mostrar um cineasta de ousadia, ao filmar em plena cidade grande, à luz do dia, com vida acontecendo. Tais propostas são assumidas nas aberturas dos dois episódios da trajetória de Galileia (*figuras 24 e 25*), quando a fisionomia da personagem é captada em close, posicionando o telespectador sobre quem e em qual fase a história será contada. Ao apresentar um mosaico de falas, discursos e visões sobre o universo de Galileia – amigos, conhecidos, polícia, mídia e espectadores de sua trajetória –, o cineasta quer revelar que qualquer vida é repleta de complexidades e acabamentos, não podendo ser reduzida ao dualismo entre “mocinho” e “bandido”, ou qualquer verdade absoluta. Wilson Paulino da Silva não é construído apenas como uma pessoa “mal, perversa e fria”, mas um rapaz também gentil com as crianças e “humano” (SACRAMENTO, 2011).



Figuras 24 e 25 -
Abertura dos dois
episódios de Wilsinho
Galiléia (31/10/1978
e 06/11/1978).

*Fonte: Reprodução/
Memória Globo*

Uma articulação interessante proposta é a transição do Wilsinho Galiléia ficcional com as entrevistas envolvendo familiares e amigos mais próximos. Não se é evidenciado de que se trata de uma encenação na construção audiovisual. Tal enfoque é completamente distinto quando outros atores entram em cena para interpretar os comparsas do criminoso. Além do uso de uma legenda, indicando que se trata de uma “reconstituição”, os atores introduzem os papéis que irão desempenhar, ratificando com o telespectador de que se trata de uma interpretação muito próxima do real. Porém, ainda assim, uma simulação.

Na metade da primeira parte, o documentário endossa o *status* da pauta jornalística, responsável em aprofundar os temas de um acontecimento para se abrir à discussão em outras frentes. Ou como Bakhtin veio a referenciar: "cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados" (BAKHTIN, 2016, p. 26). Para entender o universo Galileia, precisamos compreender como é a vida dos jovens na periferia e o porquê muitos deles decidem pelo caminho da criminalidade, como o próprio Sérgio Chapelin pontua na chamada em estúdio: "Por que o mito? Como se cria um mito? Que condições são capazes de gerar nele essa delinquência?"

João Batista descobre que Wilsinho tem dois irmãos presos, também envolvidos em delitos. Na comunidade onde a família mora, ele encontra Ramiro, irmão mais novo. Conhecemos também a saga da mãe, Dona Eliete. Vinda de Pernambuco com o marido, uma jornada de dificuldades, ausências e abandono, ainda que não intencional. Dona Eliete passou a cuidar do marido, que ficou doente e morreu. Nesse período, os filhos passaram mais tempo na rua do que em casa, e logo entram na bandidagem. Da vida criminosa para o presídio. Na Casa de Detenção, na zona norte de São Paulo, o documentário revela quem são os outros dois irmãos de Galileia: Celso e Sidneis. Para a mãe, o destino dos filhos é fruto das "más companhias". Essa é, por sinal, uma característica peculiar entre "Caso Norte" e "Wilsinho Galileia": as mães sempre inocentam seus filhos de qualquer ato ilícito. Para elas, a culpa é do sistema capitalista e da sociedade opressora e da própria desigualdade entre classes.

Ampliando o universo de referências acerca do universo de Galileia, João Batista de Andrade entrevista o diretor do reformatório, a professora e o psiquiatra, investigando os processos sociais que ajudaram na composição daquele ser humano atroz. "Numa narrativa asfixiante, a reconstituição e os depoimentos da família, de amigos e de autoridades denunciam as poucas chances de ascensão social para aqueles que vivem na periferia das metrópoles" (SACRAMENTO, 2011, p. 244). Para Nichols, mesmo diante de uma suposta representação, o valor dessas pessoas "reside não nas formas pelas quais disfarçam ou transformam comportamento e personalidade habituais, mas nas formas pelas quais comportamento e personalidade habituais servem às necessidades do sistema" (NICHOLS, 2001, p. 31).

"Wilsinho Galileia" é um exemplo claro da injustiça social que "cria bandidos", e de jovens que matam por um par de tênis de marca ou de uma

roupa sofisticada, um retrato de um Brasil que jamais poderia ser posto à discussão, na visão do Regime Militar. Vetada, a produção foi determinante para o fim das relações profissionais entre João Batista de Andrade e a Rede Globo. A fala de João Batista expôs os bastidores daquele momento: "Para mim, a proibição foi um desastre. [...]. Para a Globo, a proibição foi um problema mais sério, criou mais um embaraço, um atrito a mais com o Governo Militar. E a direção da TV se voltou contra mim e contra o *Globo Repórter*" (ANDRADE in CAETANO, 2004, p. 237). E, sobretudo, traz luz para entendermos a mudança de rota no formato documental do *Globo Repórter* que, na década seguinte, começaria fatalmente a se tornar um programa de grande reportagem essencialmente de repórter. "O cineasta Paulo Gil Soares, diretor do programa, diz sempre que esse fato marcou o fim da fase dos cineastas". A partir dali o programa passou a ser muito mais vigiado e os filmes passaram a ser controlados diretamente pela direção da Globo. "Com isso, abriu-se a brecha definitiva para o já antigo assédio dos repórteres de TV ao programa, assédio que em pouco tempo se tornou definitivo, com o afastamento dos cineastas" (ANDRADE in CAETANO, 2004, p. 237). O próprio João Batista refletiu sobre esse caminho adotado:

No nosso tempo, o tema nosso era o Brasil, o nosso foco era o Brasil. Para mim, para o (Eduardo) Coutinho, para o Walter Lima, para o (Maurice) Capovilla, para o Hermano (Viana). Era o Brasil. Com a nossa saída, o assunto virou o repórter. Então é o repórter que vive por você a busca da nascente do rio Amazonas, é o repórter que se arrisca no Pantanal, é o repórter que vai conhecer coisas maravilhosas, vai numa planície, vai em um morro, vai em outro país... é quase um guia turístico, independentemente do assunto, então você fica ligado nele como fica ligado nos bons guias turísticos. Quais são os bons guias turísticos, segundo o turismo? É aquele que você pode estar na maior, na obra mais importante, no monumento mais importante ali, que as pessoas ficam só olhando para o guia turístico. Eu, numa Catedral de Toledo, na Espanha, fiquei até irritado com isso, saí para não ver mais. A Catedral de Toledo, cheia de detalhes, mil detalhes maravilhosos, e tinha um guia turístico que falava e falava e as pessoas só olhavam para ele. E ele falava "ali é o São Tomé" e todo o mundo olhava e voltava para ele, aí "olha aquele detalhe lá", todo o mundo olhava o detalhe e voltava a olhar para ele. Quer dizer, não viam nada, só viam o guia turístico, e depois saíam comentando "pô, o 'cara' é engraçadíssimo, fez a gente rir, é um máximo. Essa Catedral de Toledo é um máximo"

e, na verdade, um máximo era o guia turístico. E essa coisa do repórter de vídeo é um guia turístico das reportagens. Com toda a valentia do repórter, a coragem do repórter, e, também, o repórter que entra nos lugares mais inusitados, mais estranhos, ou mais belos, e que transmite tudo aquilo para o telespectador. E o assunto é ele, o repórter. É tudo assim, e com a visão deles, a visão preconceituosa deles. O que acontece? Quando o repórter é muito bom, às vezes ele leva a bondade dele, ou a aguçada dele para o melhor. Quando o repórter é policialesco, leva mais o programa para o policialesco, quer dizer, mais é a pessoa. Então, eu realmente acho que é uma forma de simplificar as questões filmadas (ANDRADE em entrevista a Bruno Chiarioni, em 13/06/2014).

Já com chamadas na televisão e com divulgação na imprensa, o tão aguardado programa não pôde ir ao ar. O *Jornal do Brasil* anunciava como o “programa que procura reconstruir vida e morte de um jovem marginal, levantando e discutindo os motivos que o levaram a esta marginalização” (JORNAL DO BRASIL, 31/09/1978, p.07). Na *Folha de S. Paulo*, lia-se:

Às 9 da noite o programa que deve ser necessariamente visto: Globo Repórter Documento apresentando Wilsinho Galileia, a história verídica de um menino que se tornou bandido em consequência da marginalização econômico-social que é imposta a um grande segmento da sociedade. Wilsinho Galiléia, 17 anos, foi morto pela polícia em agosto deste ano. O documento é do cineasta João Batista e do repórter Dácio Nitrini que fez a cobertura do acontecimento para a Rádio-Globo-SP (FOLHA DE S. PAULO, 30/09/1978, p. 28).

Como de costume, os produtores do *Globo Repórter* enviaram o programa um dia antes de sua exibição, para a Censura do Rio, como contou Paulo Gil Soares na matéria do *Jornal Brasil* que a proibição tinha o seguinte: “não é filme para entrar em casa de família” (JORNAL DO BRASIL, 01/11/1978, p. 12). Mas, desta vez, ela não teve autonomia para fazer a liberação do programa, que foi enviado para Brasília, no mesmo dia em que iria ser exibido. Depois de muita insistência, cinco censores (normalmente ia um) foram à sede da emissora no Jardim Botânico e solicitaram que *Wilsinho Galiléia* só fosse exibido às 23 horas - e não às 21 horas quando o programa ia ao ar tradicionalmente.

Atendendo a esta modificação, a Rede Globo “ontem mesmo havia colocado chamadas do *Globo Repórter* no ar, avisando os telespectadores do novo horário”, como informou a matéria “Censura não libera filme sobre pivete”

publicada na *Folha de S. Paulo* (01/11/1978, p. 28), que vinha com uma foto de Wilsinho com uma venda nos olhos, denunciando a existência da censura.

Às 16 horas, veio o comunicado oficial de que o programa não poderia ser exibido. Rogério Nunes, chefe da Censura Federal, respondeu ao jornal que o filme foi proibido "devido à sua mensagem não se adaptar para a televisão" (*Jornal do Brasil*, 02/11/1978, p. 09). Ele ainda completa que o documentário também não poderia ser exibido no cinema. Mesmo assim, a emissora solicitou a avaliação do então ministro da Justiça, Armando Falcão, como conta Andrade (1998, p. 66), mas ele confirmou: "esse filme não vai passar nas casas da família brasileira".

Como explica Carlos Fico (1997, p. 132), a imagem da família "não poderia ser de outra forma: pais e mães eram entendidos, acima de tudo, como 'educadores dos lares', que deveriam buscar, em relação aos filhos, o 'fortalecimento do caráter nacional', da moral e dos bons costumes, o que não se aplica, de maneira nenhuma, à família de Wilsinho, que não poderia ser retratada e exibida para milhares de casas de família, podendo influenciá-las negativamente com tão mau exemplo.

O caráter de denúncia do programa impressionou o chefe da Censura Federal, ao dizer que o filme "não se adapta à televisão" (JORNAL DO BRASIL, 31/10/1978, p. 09), ele cobra da Rede Globo a submissão de se calar diante dos problemas sociais do Brasil e, mais, não utilizar o seu alcance nacional para produzir crítica da realidade brasileira, mesmo que, na época, como mostrei, certa produção do *Globo Repórter* já tenha feito isto. *Wilsinho Galileia* não agradou. Depois da concretização da censura e do prejuízo para a emissora, que teve de reprisar um capítulo de *Dancin' Days* e tampar o buraco da terça posterior com "*Globo Repórter: Ciência apresentando Rio Vermelho*" (FOLHA DE S. PAULO, 07/11/1978, p. 07), a direção da emissora se voltou contra Fernando Pacheco Jordão (editor-chefe do programa) e João Batista de Andrade.

Na época, o cineasta, que acabara de ganhar o prêmio de melhor filme do Festival de Gramado por *Doramundo* (1978), resolve abandonar a emissora e se dedicar ao cinema. Sobre a retaliação da *Globo*, ele conta (ANDRADE, 1998, p. 67):

A nova avaliação, depois de consumada a censura, é a de que tínhamos ido longe demais e de que eu teria sido "parcial", por exemplo, por não ouvir as famílias das vítimas do bandido Wilsinho, transformando-o, assim, em uma espécie de herói intolerável para um programa de TV

do prestígio e da audiência do Globo Repórter. Tolices oportunistas que mal escondiam o medo e o desejo de desviar a culpa do inimigo, - poderoso demais -, para um outro, dentro de casa, passível de ser enfrentado, mesmo que envergonhadamente.

Sem querer discutir imparcialidade ou objetividade, Fernando Jordão, em entrevista ao *Caderno B do Jornal do Brasil* disse que queria "ir fundo no problema, pôr o dedo na ferida, expor uma situação de miséria humana, dentro da cidade de São Paulo, que gera um Galileia" (JORNAL DO BRASIL, 02/11/1978, p. 09). O jornalista não estava defendendo o fuzilamento do bandido, mas queria promover um debate que colocasse a questão em perspectiva. Afinal: "Carlos Saura, cineasta espanhol, fez seu 'Cria Cuervos' e achei que poderíamos fazer o nosso 'Cria Bandidos'". Esta ideia era a tese central do programa, o que certamente não agradou o regime militar²⁶.

SAEM OS DIRETORES, ENTRAM OS REPÓRTERES

O *Globo Repórter* permaneceu às terças, na faixa das 21 horas, até 11 de março de 1982, quando passou a ser exibido às quintas, mais tarde, às 23 horas. Essa nova experiência durou apenas três meses. 10 de junho de 1982 é a data de sua última exibição, antes do cancelamento. Devido ao planejamento da Rede Globo para a Copa do Mundo da Espanha, no segundo semestre de 1982 o *Globo Repórter* foi retirado da programação. Ele voltaria ao ar em 22 de setembro de 1983, todas as quintas-feiras, às 21h20, dessa vez com apresentação de Eliakim Araújo, que ficaria até dezembro de 1985, até o retorno de Sérgio Chapelin, entre janeiro de 1986 a abril de 1989.

26 *O longa-metragem de João Batista de Andrade teve de esperar 24 anos para ganhar o merecido reconhecimento. Em 2000, Amir Labaki, curador do festival "É Tudo Verdade", programou Wilsinho Galiléia na Retrospectiva "Cinema na TV - Globo-Shell Especial e Globo Repórter. Quando a sessão terminou, o público estava surpreso. Vinte e quatro anos depois, o longa de Batista, um documentário que reconstitui a tragédia do marginal Wilson Paulino da Silva, gritava sua incômoda atualidade.*

O jornalista Roberto Feith deixou a chefia do escritório da Rede Globo em Londres e foi convidado para assumir o cargo de editor-chefe do programa. Sob a nova direção, o programa adotou uma linguagem mais televisiva, de reportagem, bem distante da linguagem cinematográfica de sua primeira década de existência.

As reportagens longas foram abandonadas, e temas documentais que ocupavam os 45 minutos do programa acabaram substituídos por assuntos exibidos entre 15 e 20 minutos. O repórter em campo e, sobretudo, em cena – começava a se tornar a coqueluche do momento oferecendo uma denúncia, exibindo uma pesquisa ou o relato de uma aventura. Outro ponto a se anotar: inicia-se também o uso de microfone de mão com a canopla da Rede Globo, apontando a direção empresarial das gravações, a partir de 1985.

O retorno, com uma nova roupagem editorial e artística, agradou o crítico Artur da Távola, que em *O Globo*, de 25 de setembro de 1983, pontou a “pauta atual e variada, tratamento bem mais rápido e moderno” (O GLOBO, 25/09/1983, p. 15).

A nova fórmula foi estabelecida a partir de uma série de reuniões com profissionais experientes da área de teledramaturgia, como os diretores Paulo Afonso Grisolli e Walter Avancini. O *Globo Repórter* passou a ter quatro blocos, durante os quais uma narrativa era construída de forma a criar dramaticidade crescente e uma expectativa a ser resolvida nos minutos finais. Um roteiro era elaborado por especialistas em teledramaturgia – como o premiado Giba Assis Brasil – para sublinhar os aspectos dramáticos sugeridos pelos temas. Em seguida, um produtor percorria os locais e fazia entrevistas preliminares com os personagens. O *Globo Repórter* ganhou também maior flexibilidade. Para Feith,

Sempre que acontecia um grande evento no Brasil ou no Mundo, a gente procurava fazer um programa inteiro sobre ele. Eram geralmente programas de um tema só, feitos em dois dias, de virada. Mas a gente procurava aproveitar sempre a atualidade. Sempre estivemos muito voltados para os assuntos importantes, dramáticos, que tivessem acontecido naquela semana, ou dias antes, e interessados na possibilidade de tratá-los de uma maneira mais aprofundada, durante 40 minutos (MEMÓRIA GLOBO)²⁷.

Nesse período, o *Globo Repórter* aprofundou e consolidou a abordagem de assuntos de interesse imediato e as reportagens sobre temas polêmicos, escolhidas entre biografias, aventuras, investigação, denúncias, curiosidades, descobertas científicas e medicina – com a utilização de efeitos obtidos através de computação gráfica e de câmeras miniaturizadas para mostrar o funcionamento do corpo humano. Os temas considerados urgentes, porém, eram prioridade²⁸.

Globo Repórter voltava a ser uma aposta de ouro do jornalismo da Rede Globo. Dias antes de sua reestreia, o programa ganhava destaque em um anúncio de meia página de *O Globo* (figura 26), de 20 de setembro de 1983, com a programação “100% Nacional” da emissora, ao lado do *Jornal Nacional*, das novelas e de atrações como “Chico Anysio Show” e “Viva o Gordo”.

27 Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/globo-reporter/decada-de-1980/>. Acessado em 03-julho-2020.

28 Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/globo-reporter/decada-de-1980/>. Acessado em 03-julho-2020.

"100%"

PRIMAVERA GLOBAL 100% PROGRAMAÇÃO NACIONAL

HISTÓRIAS REAIS
NOVELAS
JORNALISMO
SHOWS
HUMOR
MÚSICA

No Primavera Global, muito talento e talentos brasileiros criando e produzindo para você as horas d'ouro da programação com 100% de conteúdo nacional, no horário nobre.

CASO VERDADE
5:30 da tarde

PAO PAO, BEIJO BEIJO
6 da noite

GUERRA DOS SEXOS
6:50 da noite

PRAÇA TV (2ª EDIÇÃO)
7:45 da noite

DE SEGUNDA A SEXTA,
DE 5:30 DA TARDE ÀS 11:30 DA NOITE



JORNAL NACIONAL
7:55 da noite

LOUCO AMOR
8:25 da noite

VIVA O GORDO
Segunda 9:20 da noite

CHICO ANYSIO SHOW
Terça 9:20 da noite

QUARTA NOBRE
Quarta 9:20 da noite

GLÓBIO REPÓRTER
Quinta 9:20 da noite

SEXTA SUPER
Sexta 9:20 da noite

EU PROMETO
10:15 da noite

JORNAL DA GLOBO
11 da noite

PRAÇA TV (3ª EDIÇÃO)
11:20 da noite



Primavera Global, um gesto de paz no ar, esperança em todo lugar.

Figura 26 -
Anúncio Rede Globo.

Fonte: Reprodução
O Globo (20/09/1983, p. 8)

Certamente, podemos compreender que essa virada de formato do programa, no início dos anos 1980, também foi muito influenciada pela trajetória profissional de Roberto Feith. Primeiro, ele foi correspondente da Rede Globo em Nova Iorque, onde cobriu as eleições de 1976, vencidas por Jimmy Carter; depois, seguiu para o escritório de Paris e, na sequência, se tornou chefe do escritório de Londres. Feith era essencialmente o que definimos como “jornalista de televisão”, num estilo muito diferente do então Paulo Gil Soares, um profissional principalmente de cinema, tendo atuado como assistente de Glauber Rocha, além de atuar como crítico, diretor e roteirista. Essa característica ganharia um fôlego ainda maior com a chegada de Jorge Pontual, em dezembro de 1984, para o cargo de editor-chefe, onde ficaria até 1996, transferido para a correspondência da Rede Globo, nos Estados Unidos. Com forte influência do jornalismo internacional na formação, editoria onde trabalhou durante décadas em veículos impressos e na própria emissora, Jorge Pontual era um conhecedor das atrações de grande reportagem produzidas pelos canais de televisão americano:

Partiu-se para uma linha parecida com o que se faz nas grandes redes dos Estados Unidos. Lá, são raros os documentários. O que predomina são programas semanais com grandes reportagens investigativas. Cada programa cobre três assuntos, com matérias de dez a quinze minutos. [...]. Neste modelo, que tem mais ritmo e é mais dinâmico, o repórter é o investigador e o condutor da matéria. O Globo Repórter voltou com esse feitio, semelhante ao *Sixty Minutes*, um dos programas americanos de mais sucesso no estilo. Atualmente, nos Estados Unidos, é o *48 Horas*, criado há cerca de três anos, o que faz mais sucesso. Trata-se de um único assunto, mas é também conduzido pelo repórter no vídeo. Há, ainda, vários news magazines, que não são documentários, mas revistas com diversos assuntos, em que a notícia pode ser mais detalhada do que nos telejornais normais (PONTUAL in REZENDE; KAPLAN, 1994, pp. 96-97).

O programa funcionava com uma equipe própria e exclusiva de repórteres, tendo nomes como Hermano Henning, Francisco José, Carlos Nascimento, Luiz Eduardo Lobo, entre outros, além de produtores e cinegrafistas. No entanto, o time era pequeno para atender a demanda de gravações. Com isso, ao longo dos anos 1980, formou-se na Rede Globo um núcleo de repórteres destinado a produções especiais, que atendessem tanto o *Globo Repórter* quanto o *Fantástico*, além de séries para o *Jornal Nacional*. Entre os nomes estavam o de

Ernesto Paglia, Sandra Passarinho, Ilze Scamparini, Caco Barcellos, Pedro Bial, Glória Maria, Domingos Meirelles, Marcelo Rezende, Renato Machado, Carlos Dornelles, Beatriz Thielmann, entre outros. E eles chegavam com uma visão bem determinada pela chefia da época sobre o papel a ser desempenhado: “O repórter não precisa ser um poeta, mas tem que saber usar imagens metafóricas, construir um texto atraente. Durante a gravação, vai haver passagens – aquilo que o americano chama de *standup*, ou seja, o repórter na câmera – que precisam ser elaboradas. Não pode ser o repórter parado com um fundo qualquer, como no telejornal” (PONTUAL *in* REZENDE; KAPLAN, 1994, p. 104).

Na concepção de Pontual, a passagem era uma espécie de etapa de uma construção, em que o repórter precisava saber se movimentar dentro de um determinado cenário, quase como um ator, embora – naquele momento – ele ainda não estivesse representando de fato. A função era apenas transmitir uma informação. Para Feith, “o foco na ação de campo dos repórteres se manteve, mas mudanças importantes foram implementadas na estrutura do programa. O modelo narrativo foi alterado com o objetivo de unir mais eficientemente notícia e entretenimento, sem comprometer a função informativa” (MEMÓRIA GLOBO)²⁹.

29

Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/globo-reporter/decada-de-1980/>. Acessado em 16-junho-2020.

Essa fase é marcada pela evolução tecnológica nas captações de externas, tendo a passagem do filme para o *videotape*. Era possível gravar mais, por menos custo, e a edição se tornava mais ágil. “Às vezes, fazíamos em um mês, em uma semana ou em um dia. Por exemplo, quando morria uma pessoa muito importante, e a gente se sentia na obrigação de fazer um programa. O *Globo Repórter* do Chacrinha, o do Tom Jobim, o do Ayrton Senna, todos foram feitos assim, no mesmo dia” (MEMÓRIA GLOBO)³⁰. Quando necessário, a equipe colocava um programa no ar em pouquíssimo tempo.

Havia também uma preocupação com o retorno de audiência conquistado pelos temas – “nós temos o IBOPE minuto a minuto, de forma que é fácil saber o que dá público e o que não dá –, o que levava, muitas vezes, segundo Pontual, a fazer com que o programa “voltasse sempre aos mesmos temas. [...]. Violência urbana é outro assunto que volta e meia é retomado. Nesses casos, nossa preocupação é mostrar um ângulo diferente, revelar algo de novo para o telespectador”. Outra característica que surge nesse momento é a pauta de assuntos na linha de aventuras, em uma brecha deixada por Amaral Netto, com o intuito de “levar o espectador até lugares onde ele nunca foi ou a fazer coisas que nunca fez”. Afinal, tinha-se a concepção de que o *Globo Repórter* era um programa jornalístico, “mas é espetáculo também. Se não for muito bem produzido e atraente do ponto de vista da imagem, não atende às expectativas” (PONTUAL *in* REZENDE; KAPLAN, 1994, pp. 100-101).

Para Eduardo Coutinho, com a transformação da proposta do programa em grande reportagem, o *Globo Repórter* tornou-se “asséptico, integrado, neutralizado. Lógica do processo industrial tal como ele se desenrola na Globo e na televisão em geral, lógica da homogeneização e da rentabilidade a qualquer preço” (COUTINHO *in* OHATA, 2013, p. 18).

Segundo Gregório Bacic, a transformação foi brutal e impôs um novo projeto de telejornalismo de grande formato no ar. Perguntado sobre essa diferença, que passaria a privilegiar o repórter de televisão, ele disse que:

Exceto raras vezes, a figura do repórter é uma figura desnecessária. Naturalmente, quando você vai falar de um repórter que sai e vai entrevistar um político, uma personalidade, se não tiver um repórter lá,

30

Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/globo-reporter/decada-de-1980/>. Acessado em 04-julho-2020.

não sai nada, na verdade, certo? Mas, em outras situações, ele é uma figura que deveria não aparecer. É uma figura que deveria, simplesmente, pontuar coisinhas, fazer as coisas brotarem (BACIC em entrevista a Bruno Chiarioni, em 08/09/2014).

É inegável apontar que tal prática foi determinante para colocar em visibilidade – às vezes, excessiva – o repórter na televisão. Em *O Globo*, 5 de outubro de 1979, o crítico Artur da Távola teceu elogios ao trabalho de Helena de Grammont, em uma reportagem exibida no *Jornal Nacional*, sobre escritórios que retiravam o fundo de garantia de clientes, ficando com até 50 por cento do valor, através de uma ilegalidade. Távola reverenciou a postura de Grammont por intimidar o criminoso, com microfone em punho, fazendo perguntas assertivas e pontuais: “ela perguntou quem autorizava o pagamento do Fundo de Garantia, ele desconversou, ela falou em corrupção, interpelou-o sobre a corrupção, perguntou se ele a admitia. Vale dizer, a repórter não apenas realizou com brilho a matéria, como deu ao telespectador um momento de tensão do real, um suspense de lato agrado, tendo em vista a intensidade da cena que protagonizou”.

O crítico escreveu ainda ser importante para um repórter “sair daquela postura bonitinha, de pé diante de um cromaqui do local abordado, dizendo as frases bem comportadas e certinhas, numa espécie de burocracia informativa tão ao gosto de nossos noticiários que vivem apavorados com a ideia da perda de credibilidade”, pois, na visão de Távola, “o nosso telejornalismo anda meio sem lugar para o repórter assim

atrevido, furão”, uma vez que a imprensa televisiva estaria, segundo ele, “atrapalhando ou desestimulando no repórter: a disposição de luta pela notícia, de romper formalismos, barreiras ou o tom de declaração oficial e superdefensiva de quase todas as entrevistas”. E concluiu, lamentando a ausência do chamado “repórter chato, abelhudo, metido, incômodo, até mal-educado se necessário for, em defesa da notícia e do bem informar o público” (O GLOBO, 05/10/1979, p. 40).

A discussão da postura do repórter em cena nos remete ao trabalho de Richard Campbell e seu estudo sobre o papel dos repórteres no programa *60 minutes* (1994), apropriado por Iluska Coutinho em seu *Dramaturgia do telejornalismo* (2012). Para Coutinho, desde sua estreia, em 1968, o programa se consolidou através de narrativas em torno de uma fórmula conceitual, pela qual o repórter desempenha prioritariamente três papéis: o de detetive, analisa e turista (COUTINHO, 2012).

Os repórteres do *60 minutes* assumem a performance de mediadores que resolvem as tensões entre natureza e cultura, bons e maus, heróis e vilões, indivíduos e instituições, o abstrato e o concreto, presenças e ausências e ultimamente, entre suas próprias reportagens e a realidade que essas histórias representam. [...]. O padrão de 60 minutos formata o repórter como analista que oferece curas para as tensões contemporâneas (CAMPBELL, 1994, p. 304).

Vale destacar que o *60 Minutes* foi, desde sempre, uma inspiração para a formatação do *Globo Repórter*, sobretudo por Boni, ainda no seu surgimento, em concorrência ao *Globo-Shell Especial*, e depois, por Jorge Pontal e Roberto

Feith. Num percurso histórico, essa abertura acabaria por transformar o que entendemos enquanto reportagem televisiva.

Em quase cinco décadas no ar, e com uma série de mudanças de formato e de estratégias narrativas, o *Globo Repórter* se consolidou enquanto um modelo de projeto jornalístico e, inspirados nele, outros canais de televisão desenvolveram programas de grande reportagem como um reforço de credibilidade e de conteúdo qualificado em suas programações.

Entre os anos de 1980 até o início da década de 2020, surgiram títulos em formatos semelhantes e propostas distintas, atrações que ampliaram os horizontes, exploraram novos caminhos e experimentaram possibilidades de utilização do texto e da imagem na TV, ao se pensar na criação de produtos voltados à grande reportagem televisiva. Experiências que vieram a ressignificar a posição do repórter tornando a reportagem subordinada a sua plena interpretação.

REFLEXÕES SOBRE O LUGAR DO REPÓRTER NA GRANDE REPORTAGEM

De um repórter quebrando cânones, em busca da informalidade, a uma valorização dos vícios e até dos defeitos desses profissionais, transmitindo aos telespectadores. E a inexperiência, fruto de um excesso de jovialidade, se tornaria uma prova de uma suposta renovação de valores e talentos. Com o passar dos anos, a espontaneidade na grande reportagem acabaria como uma garantia de autenticidade, apontando um processo de “atorização do acontecimento” (FAUSTO NETO, 2012), ou melhor, a existência de uma dramaturgia (COUTINHO, 2012), alcançando o repórter ao posto mais importante. Essa definição, em larga medida, deu-se pela chamada “audiência presumida” (VIZEU, 2005) sobre o exercício de antecipar quem seria tal telespectador para o jornalista embasar suas decisões profissionais.

A ideia é de que os jornalistas constroem “uma imagem do telespectador para o qual falam a partir de suposições pessoais e de construções alimentadas pela cultura empresarial. Trata-se de uma imagem que não sabemos dizer se corresponde à audiência verdadeira, mas que mesmo assim exerce influência nas decisões tomadas para produzir a notícia” (PEIXOTO; PORCELLO, 2016, p. 127).

Um excesso de autoconfiança e narcisismo, em nome de uma quebra de paradigma que passamos a cunhar de “Eu, repórter: telejornalista de si”.

Não podemos chamar de “reportagem”, a grosso modo, histórias calcadas na irrelevância ou de superfaturar pontos incongruentes, bem como o emprego de frases de efeito e retóricas simplistas na tentativa de um jornalismo informal, menos engessado. Esse jornalismo de gracinhas e gracejos é o que condena o escritor Alain de Botton, incentivado a publicar um livro sobre o sarcasmo do universo das notícias. *Notícias: manual do usuário* descaracteriza, por completo, com um toque de *Mitologias à la Barthes*. Botton considera que o ato de dar uma notícia pode “parecer muito mais estranho e perigoso do que o consideramos”. Para ele, o objetivo do noticiário é nos mostrar tudo aquilo que ele próprio considera “mais inusitado e importante no mundo: nevascas nos trópicos; o filho ilegítimo de um presidente; gêmeos siameses” (BOTTON, 2015, p. 10). De certo, a insistente busca pela anomalia. Para Bucci, narrativas que se propõem a essa ordem, “não expõem carências, não escancaram contradições, não movem o conflito e não são notícias” (BUCCI, 2016, p. 31).

Ao estudar, em 1974, a televisão como “hibridização” de tecnologias diversas, Raymond Williams operou uma virada epistemológica que passa a compreender não os efeitos da tecnologia em questões genéricas, como sexo, violência e degradação cultural, mas a própria tecnologia como efeito daquilo que é buscado socialmente e configurado por determinantes políticas e econômicas (SERELLE; VIGGIANO; SENA *in* WILLIAMS, 2016, p. 173).

O pensador galês descreveu a distribuição de interesses ou categorias em um programa como abstrata e estática, ou seja, um deslocamento da sequência temporal como programação para a noção de sequência como a de um fluxo planejado que fica disponível em uma única dimensão ou em uma única operação, caracterizando a radiodifusão como uma tecnologia ou forma cultural. Por estarmos tão acostumados com isso não percebemos a diferença e as relações sociais acontecem a partir de uma série de unidades de tempo definido. Tratando especificamente da combinação e desenvolvimento das formas anteriores à televisão, Williams analisou o drama, enfatizando que:

Na maior parte do mundo, desde a propagação da televisão, houve um aumento de escala e intensidade da representação dramática sem precedentes na história da cultura humana. Muitas sociedades, embora não todas, têm uma longa história de algum tipo de representação dramática; mas, caracteristicamente, na maioria das sociedades, essas *performances* têm sido ocasionais ou sazonais (WILLIAMS, 2016, p. 69).

Discute-se que, há algum tempo, o jornalismo praticado por muitos desses programas vem deixando de discutir o mundo real a se preocupar com o espetacular de vidas e fatos do cotidiano, a partir da tal performance dos repórteres. O que se segue nesse percurso histórico é uma reflexão, em uma busca por referências, pontos de apoio para se pensar, em especial, o significado dos programas de grande reportagem, as consequências dos valores envolvidos, sua abrangência e especificidades. Sucede-se, a partir de então, uma série de produtos audiovisuais de grande reportagem em praticamente todos os canais de televisão.

Para compreender essas passagens e como constatamos essa evolução para se chegar ao que definimos hoje como “eu, repórter: telejornalista de si”, seguimos por uma trajetória dos principais programas de grande reportagem levados ao ar pelas emissoras de televisão aberta do Brasil – e o *Globo Repórter* segue com a gente nesse percurso, sempre se adaptando aos novos tempos do jornalismo e ajudando a contar a história da Rede Globo. Voltaremos a pontuar sobre as transformações ao longo dos próximos capítulos.

Na historiografia, notamos que muitos dos produtos levados ao ar mudaram sua retórica, a partir de uma nova textualidade jornalística, sendo desenhados para faixas horárias específicas com o intuito de buscar audiência, enfrentar consolidados campeões da concorrência e, com isso, modificaram o lugar do repórter: saindo de um lugar do fazer jornalístico para a pura visibilidade em cena. Assim, “saem de cena profissionais experientes de trajetória exemplar, com suas escrituras alicerçadas em primor e na palavra exata, para uma espécie de devoção a um movimento que se promete inovador, mas que se apropria da realidade para conotá-la, em que o grotesco e o simplismo ganham espaço admirável” (CHIARIONI, 2019, p. 114).

Sob essa perspectiva histórica, o repórter se apresenta de várias formas, possibilidades e intenções. Mas, afinal, que variações são essas? Quais enunciações estão envolvidas: o que se mantém e o que mudou nesse modo de comunicação do repórter com o passar do tempo? É o que passamos a expor e articular nos próximos capítulos.

Voltamos no tempo, exatamente no início do ano de 1983. Se já não havia mais espaço para os documentaristas João Batista de Andrade, Gregório Bacic, Eduardo Coutinho, Walter Lima Junior, Maurice Capovilla, entre outros, exercerem o documentarismo na televisão, em suas produções pelo *Globo Repórter*, outros profissionais encontraram nessa espécie de “virada epistemológica” do programa, abrindo espaço para o repórter diante das câmeras, uma oportunidade para se firmar enquanto jornalista de televisão. Um decano do *Globo-Shell Especial* e, depois, do próprio *Globo Repórter*, onde chegou a dirigir alguns documentários, firmaria seu nome no telejornalismo brasileiro. Inicialmente, com grande destaque em captar a realidade das madrugadas de São Paulo, com um jeito próprio, de linguagem informal, quase conversada, na condução de suas reportagens. Seu nome: Goulart de Andrade, o dono de um bordão que faria história na reportagem televisiva: “Vem comigo”.



capítulo 3

“Vem comigo”:
o jeito repórter de Goulart de Andrade

Madrugada de 1º de maio de 1982. A escolha do filme programado para abrir o primeiro fim de semana do mês era perfeito para marcar a estreia de um novo programa jornalístico na tela da Rede Globo. Programado para meia-noite e quinze minutos, *A cidade em pânico* (1979), com o ator Robert Vaughn no elenco, trata-se de um drama criminal. Desempregado e divorciado, o personagem Vin- ce Perrino volta a assinar uma coluna no jornal Los Angeles Sun, quando o novo proprietário, Harrison Crawford III, planeja multiplicar a circulação e evitar a falên- cia. Para conseguir tal feito, Crawford imprime um tom sensacionalista ao diário e uma excelente chance de aumentar as vendas surge quando uma garota loura é assassinada – e o mesmo criminoso volta a atacar, vitimando mais duas louras, nas duas semanas seguintes. Perrino faz a cobertura do caso e escreve uma série de reportagens. O assunto assume grande proporção e deixa em pânico a população de Los Angeles. Em sua coluna, o jornalista escreve uma carta aberta ao psicopata e, por fim, logra um contato pessoal com ele. A imagem do jornalista investigador alçado à sua melhor versão. Logo no primeiro intervalo comercial, ao invés das propagandas e calhais¹ da programação, estreava o *Plantão da Madrugada*. Exibido inicialmente para São Paulo, enquanto no restante do Brasil a faixa seguia com os comerciais locais, o programa tinha o objetivo de mostrar o modo de vida de quase dois milhões de pessoas que transitavam pela noite paulistana durante a madrugada, dando movimento e vida à cidade (MEMÓRIA GLOBO)². Eram reportagens de seis a oito minutos de duração, exibidas sempre durante os intervalos dos filmes, nas madrugadas de sexta e sábado – de meia-noite às sete da manhã. Os blocos eram gravados com antecedência e, algumas vezes, transmitidos ao vivo, inclusive.

O condutor das histórias: Goulart de Andrade (1933 – 2016), um jornalista tipicamente televisivo, nessa fase já perto de seus 50 anos de idade. Ele iniciou a carreira no programa *Preto no Branco* (1958), na TV Rio, como assistente do jornalista Fernando Barbosa Lima. Em seguida, passou pelas extintas TVs Continental e Tupi, ambas no Rio de Janeiro. Nos anos 1970, Goulart estreou na Rede Globo, trabalhando no *São Paulo Especial*, exibido nas noites de domingo, – mostrava problemas emergentes da cidade, abrindo terreno para o hoje *Antena Paulista*³ – até desembarcar nas produções de documentários no *Globo-Shell Especial* e, em seguida, *Globo Repórter* (figura 27).

1 *Calhal: é a chamada de programas da própria programação da emissora, exibida em horários estratégicos ou quando há uma falta de anunciante. Isso ocorre, sobretudo, em faixas horárias menos cobiçadas pelo mercado publicitário.*

2 Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/plantao-da-madrugada/>. Acessado em 09-julho-2020.

3 *Antena Paulista* vai ao ar nos domingos de manhã, às 7 horas, abordando de forma profunda assuntos que afetam as diferentes regiões de São Paulo, como eventos culturais, turismo e patrimônio histórico. A ideia era que o programa traduzisse a identidade de São Paulo, mostrando um pouco da cultura, da música, dos costumes, da tradição e da história do estado, sem esquecer as notícias da atualidade. A atração teve apresentação de Carlos Tramontina.



Figura 27 -
Goulart de Andrade
em gravação para
o *Globo Repórter* (1975).
*Fonte: Arquivo Pessoal/
Goulart de Andrade*

O REPÓRTER DAS RUAS QUE DEU VOZ AOS ESQUECIDOS DA MADRUGADA

Ainda que um repórter televisivo que sabia como poucos usar o melhor da câmera a favor da reportagem, a proposta do programa foi inspirada na faixa radiofônica São Paulo – Zero Hora, apresentada por ele próprio, na rádio Globo, até 1978. Naquela época, contava com uma equipe de cinco repórteres, equipados com rádios de frequência modulada, que ia para as ruas em pontos variados da cidade, dispostos a levar ao ouvinte a agitada vida noturna paulista.



Figura 28 -
Goulart de Andrade
na sede da Rede
Globo (1981).

*Fonte: Arquivo Pessoal/
Goulart de Andrade*

Exibido ao longo de todos os intervalos dos filmes, o Plantão da Madrugada trazia pautas variadas: Goulart de Andrade podia acompanhar a rotina de clientes e funcionários de uma casa de massagem; ouvir histórias de fantasmas contadas por zeladores do Teatro Municipal e registrar, passo a passo, a elaboração de um jornal, da pauta até a chegada às bancas⁴.

Com uma linguagem simples, Goulart de Andrade se aproximava do cidadão comum e trazia informação crua, sem apelar e sem retoques em suas grandes reportagens. Entrevistava como se estivesse conversando com um amigo próximo ou um velho conhecido, de maneira singular, genuína, praticamente substantiva. Os entrevistados eram personagens do cotidiano, principalmente os anódinos do dia a dia, personagens pitorescos e alegres, como porteiros de edifícios, policiais de plantão nas delegacias, donos e frequentadores de bares e boates, travestis e garçons.

⁴ *Memória Globo. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/plantao-da-madrugada/>. Acessado em 09-julho-2020.*

Ele conta que o projeto surgiu do desejo em contar histórias da população da madrugada, uma vez que não existia um veículo especializado em fazer o registro dessa turma de São Paulo, uma cidade que já tinha um ritmo frenético naquela época. Em conversa com o Boni, diretor-geral da Rede Globo, Goulart sugeriu fazer umas matérias entre os intervalos dos filmes. Boni concordou, em resposta. "Na primeira semana, a primeira matéria que eu fiz chamava "Como se faz um jornal". Ela levava 25 minutos, interrompeu o filme. A segunda matéria tinha 18 minutos; e assim foi. E na segunda-feira, ele disse: "Você está louco, você quebrou o padrão da Globo?". Então, eu disse: "Vamos parar, então. Tudo bem, sem problemas". Ele falou: "Não, foi um sucesso!" (BONI em entrevista a Bruno Chiarioni, em 14/05/2015).

Autora de dois livros clássicos das Ciências Sociais, a pesquisadora da Universidade de Buenos Aires, Leonor Arfuch, se dedicou a analisar os gêneros discursivos e midiáticos. Em *La entrevista*, uma *invención dialógica*, Arfuch se debruçou sobre a entrevista buscando identificar a voz do outro, sua multiplicidade e suas diferenças, uma vez que sua função é a de "ajudar a dar luz, pôr em palavras e em sentido, as experiências, os saberes, as vivências, os sofrimentos que levem ao conhecimento" (ARFUCH, 2010, contracapa, tradução nossa).

Na definição de Arfuch, a entrevista como gênero abordaria, em primeiro lugar, a situação comunicacional, regida pelo intercâmbio dialógico, seus participantes, sua ligação com a conversação cotidiana, os usos da língua, suas infrações, o que é visível e o que está no invisível, pelo campo da subjetividade. Em segundo lugar, interessaria ao autor, como a afetividade do entrevistado acontece, a expressão dos sentimentos, os personagens que se apresentam em cena,

tanto como entrevistados quanto entrevistadores, em busca de reconhecimento e identificação (ARFUCH, 2010). Tais proposições se encaixam na condução das entrevistas realizadas por Goulart de Andrade. É exatamente sob essa condição que o repórter Goulart de Andrade se comportava diante de seus entrevistados.

Compreendemos que ele conduzia o ofício de jornalista no idioma de seus entrevistados.

Para Goulart, sua simplicidade no diálogo teria vindo do fato de ele ter trabalhado em profissões diversas, antes de chegar à televisão. “Eu fui piloto, salva-vidas, lutador de vale-tudo, soldador, operário soldador, essa heterogeneidade de profissões me fez entender a língua de cada um. Por isso, eu sempre tive a mesma decência, o mesmo interesse e o mesmo respeito em entrevistar a puta ou cardeal!”. Nessa relação, o diálogo se estabelecia e a palavra fluía, porque “aprendi a entender o ser humano e a minha função como repórter nada mais é que revelar o ser humano para aquela situação, fazendo alguma coisa” (em entrevista a Bruno Chiarioni, em 14/05/2015). Para Arfuch, quando uma história é contada, “não se mostra apenas uma vida, uma função, um acontecimento, mas também se propõem critérios de valorização e identificação, se formula uma ordem desejável, exemplar” (ARTUCH, 2010, p. 20, tradução nossa). Estabelece-se, assim, uma trajetória sendo única, uma história pertencente à unicidade da vida.

Avesso à gravação de off na composição da reportagem, Goulart de Andrade realizava suas reportagens em plano-sequência⁵, sendo o fundador da técnica televisiva. Para ele, o que precisava ser contado em uma história deveria estar

5 *“[...] o chamado plano-sequência, que é uma coisa que eu criei. É um plano sem cortes, que vai mostrando para o público tudo o que você está vendo, como se fosse um olhar eletrônico. Nem que você fique 20 minutos filmando” (GOULART DE ANDRADE, 2012, p. 243).*

diante da câmera. Assim, valorizava imagens sempre abertas, com poucos closes, que focalizassem tanto o entrevistador quanto ele – sob essa compreensão, ambos eram fundamentais na construção da narrativa. Não havia ainda uma estetização do contra plano televisivo, que viria a ser adotado com maior presença nos programas do gênero, a partir dos anos 1990. O improvisado era a palavra máxima do trabalho de Goulart de Andrade, marcando, inclusive, a ausência de pautas predeterminadas. “Saíamos da redação sem pauta. Quando dava uma hora da manhã, eu chegava para o Capeta (cinematista Jorge Duarte, também falecido) e perguntava: “Para onde é que nós vamos hoje?”. E aí íamos para algum canto. Rodávamos a cidade, seguindo algo que nos interessava. Era bastante exuberante o material humano que transitava na madrugada” (ANDRADE in PAIXÃO, 2012, p. 241). Foi com esse propósito que a equipe terminou na inauguração da danceteria “Tocco”, na zona leste de São Paulo. Uma casa noturna que marcou época na região, entre os anos 1980 e início dos anos 1990. “Eu entrei com a intenção de mostrar toda a estrutura da discoteca num plano sequência só. Então eu dizia para o Capeta, o cinematista, a toda hora: “vem comigo”. “Vem comigo, Capeta, vem comigo, sem corte”. Quando olhei na edição, eu vi que isso tinha força – “vem comigo” – parece que estou convocando uma pessoa ali que é meu parceirinho. E deu sorte” (ANDRADE em entrevista a Bruno Chiarioni, em 14/05/2015). Nascia ali o bordão que marcaria de vez sua carreira como repórter de televisão à frente de grandes reportagens.

De certo modo, o célebre “vem comigo” representava uma espécie de contrato social figurativo estabelecido com o telespectador. Uma estratégia de Goulart de Andrade para individualizar a atenção de todos. Era como se ele conversasse com cada pessoa que estivesse no sofá de casa. A gravação acontecia de maneira direta, quase sem cortes, dando a impressão de que tudo se desdobrava no exato momento em que as imagens eram gravadas. Em cena, de bigodinho aparado e alguns fios brancos nos cabelos, ele apostava na figura do repórter que apura e investiga o fato às claras, com certa performance, muitas vezes. Aliás, tal característica foi bem apontada pela revista *Veja*, de 19 de maio de 1982. Com a manchete “A ronda noturna”, a edição apresentou o repórter como um “misto de ator e jornalista”, mas sem deixar de descrever que “o resultado da dosagem é eficiente e consegue prender a atenção. Além do mais, ele já conseguiu algumas confissões que dificilmente seriam obtidas em outro horário. Tanta agilidade é surpreendente para um horário em que a programação é quase sempre apática e desprovida de notícias” (VEJA, 19/05/1982, p. 164).

A questão da performance televisiva se traduzia no papel do repórter participante – por exemplo, quando ele vestia a roupa do operário e fazia seu trabalho num esgoto da cidade; ou quando, ao mostrar como era feito o trabalho de uma massagista, tirava a roupa para ser massageado. Sobre tal postura, Goulart esclareceu em entrevista para *O Globo*, de 18 de junho de 1982: “Tudo isso é informação a mais. Não pergunto como é que se procede nessas casas de massagens. Vou lá e faço o papel de mais um cliente, porque quero identificar se a moça que está lá é massagista mesmo, ou uma prostituta travestida. Isso, para mim, é informação completa”. Ainda na reportagem, ele destacou que quando participava ativamente de uma gravação, seu objetivo era descrever a sensação de frequentar determinado ambiente, mostrando a imagem “mais real possível, sem um tom polêmico ou opinião. Não é essa a função de um jornalismo que entra pela madrugada” (O GLOBO, 18/06/1982, p. 22).

Em entrevista, ele ainda classificou tal iniciativa como uma busca para “extrair uma intimidade”, que ele definia como “na pele do lobo. Fui mostrar como funcionava um circo, me vesti de palhaço. Fiz. Eu queria mostrar essa criatura, esse ser humano, que era o travesti, como ele conduzia sua vida e eu tive que me misturar a eles” (ANDRADE em entrevista a Bruno Chiarioni, em 14/05/2015).

À sua maneira, Goulart de Andrade deixava a intermediação entre o público e o acontecimento para privilegiar sua presença como experiência. Assim, “o sujeito narrador não é apenas repórter, aquele que nos conta sobre algo que ocorreu com terceiros, é também ator ao se incluir na ação reportada, o que sinaliza na direção de uma espécie de inversão poética para um mesmo efeito pretendido: autenticidade dos relatos” (GUTMANN, 2014, p. 118). Ao incorporar personagens, viver a tal “pele do lobo”, Goulart traduzia o chamado “efeito de vida real” (ARFUCH, 2010, p. 68), a partir do testemunho vivencial. Em suma, ele ratificava o exibido como uma narrativa de valor autêntico pela mesma ser relatada em primeira pessoa e, sobretudo, pela presentificação de sua imagem televisiva (ARFUCH, 2010).

Em uma das edições de junho de 1982, Goulart de Andrade mostrou o funcionamento da polícia de São Paulo na madrugada. A reportagem, com duração de seis minutos, iniciava com uma vinheta que evidenciava trechos da cidade de São Paulo à noite, sem identificação em quais regiões aquelas imagens haviam sido gravadas (fachadas de casas noturnas, luminárias de ruas, pessoas dançam em boates, semáforos, entre outros aspectos). Na sequência, diretamente da central de comando “para o atendimento emergencial dessa cidade, na área da polícia civil”, a equipe registrou a chegada à delegacia de um rapaz, preso em flagrante por tráfico de drogas. Um jovem já condenado pela justiça e que estava foragido. Acompanhou-se também uma operação policial em tempo real, com o carro da reportagem seguindo a viatura em disparada. Os bandidos acabaram presos em flagrante. Goulart estabeleceu a reportagem sob a ótica dos policiais e endereçou suas entrevistas sob esse viés – essa condução se alterava a cada produção, a depender do desafio proposto em pauta. Nesse caso, o enfoque dado se encaixava ao que Arfuch escreveu sobre a entrevista como um meio de “sempre se procurar descobrir uma verdade, uma revelação que o diálogo, em alguma medida próximo da indagação detetivesca, ajudaria a descobrir” (ARFUCH, 2010, p. 21). Ao final da gravação, Goulart de Andrade surgiu na tela, sendo filmado no banco do passageiro de um veículo e destacando: “O Plantão da Madrugada continuará nesses trajetos e na trajetória da emoção dessa cidade de amanhã, trabalhando”.

Pelo plano inicial, o projeto permaneceria no ar por três meses, como um teste. Mas, logo na primeira semana, o programa já correspondeu às expectativas, sendo “assistido e comentado pelas pessoas que habitam as noites paulistas e, já na primeira semana no ar, dois patrocinadores se apresentavam e surge agora um

terceiro." Questionado de o porquê atrair a atenção de pessoas antes desligadas da programação das madrugadas na televisão, Goulart de Andrade foi bem enfático:

O programa foi concebido para viver – esse é mesmo o termo apropriado – a cidade, à noite. Isto é, acompanhar o trabalho e diversas das pessoas, suas dificuldades, suas alegrias e as surpresas. Enfim todas as relações possíveis entre seres humanos. [...]. Estas pessoas aparecem no programa sem ser abordado seu lado, digamos, sensacionalista. Sempre existe a preocupação de mostrar que estamos diante de profissionais da noite, que levam uma vida diferente porque a noite é mesmo diferente do dia. Na noite, as pessoas são mais felizes, mais soltas, riem com mais facilidade (O GLOBO, 18/06/1982, p. 22).

Logo no segundo mês, o projeto foi rebatizado para Comando de Madrugada, com a pretensão de levá-lo para outros Estados, pelo menos o Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia e Rio Grande do Sul. Em uma edição exibida em agosto de 1982, em sua última entrada no intervalo dos filmes, Goulart de Andrade abriu em cena, microfone em mãos, e conversando com os telespectadores: "Bom dia, o dia já vem vindo, o sol está querendo sair e a gente vai se recolher. Hoje, terminou o Comando da Madrugada. Quem esteve conosco, pode conhecer coisas novas, pessoas novas, amigos novos. Quem não esteve, nós vamos dar uma dica do que aconteceu. Vem com a gente na próxima sexta-feira, a partir de uma e meia da manhã. Bom dia, por enquanto. Essas foram as pessoas que você deixou de ver". Como entrevistados, o preparador de sucos de uma lanchonete, um músico de um bar e a dançarina de uma boate de chorinhos.

Ao centralizar nas pessoas, Goulart buscava penetrar no humano por trás de rostos e nomes, de trajetórias e sobrenomes. Tal iniciativa profissional nos faz resgatar a proposição do escritor e ensaísta Italo Calvino (1990), ao estabelecer as Seis propostas para o novo milênio. Ao discursar sobre o ofício de escrever como uma maneira de representação do mundo, em uma série de palestras na Universidade de Harvard, e que deu título ao livro por ele publicado aqui no Brasil, pela Companhia das Letras, Calvino faleceria antes de completar as seis propostas. No entanto, no que tange à multiplicidade, ele pontuaria tal qualidade como uma busca da faceta de quem escreve, a sinceridade interior, o descobrimento da própria verdade. Calvino levantaria a questão: "Quem somos, quem é cada um de nós, senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um mostruário de estilos onde se pode mesclar continuamente e reorganizar de todas as formas possíveis" (CALVINO, 1990, p. 113). Goulart de Andrade sempre se mostrou disposto a catalisar os múltiplos do indivíduo.

Em busca de um espaço mais nobre, porém mantendo o foco no genuíno de seus entrevistados, Goulart de Andrade deixou a Rede Globo, em 1983, quando levou o formato e seu estilo para outros canais de televisão: “O Boni me mandou uma carta me dando o nome Comando da Madrugada de presente. Eu o registrei e estreei no SBT com ele. Foi aí que o Boni trocou o nome da programação da madrugada da Globo para Corujão” (ANDRADE in PAIXÃO, 2012, p. 241). Porém, antes de ter o domínio do título que o consagrara e se tornaria uma grife, ele estrearia uma atração inovadora na TV Gazeta, em São Paulo: o programa 23ª Hora.

GOULART GANHA UM PROGRAMA PARA CHAMAR DE “SEU”

Disposto a manter uma certa independência, Goulart de Andrade estava motivado a investir em suas produções dali em diante. Ele batizou o projeto de 23ª Hora, por começar no fim de noite. O programa tinha como eixo uma grande reportagem de Goulart de Andrade, com longos planos-sequência, que só eram interrompidos para a troca da fita, preconizando uma espécie de televisão feita de verdade, sem maquiagens. “Nessa época, fiz uma matéria vestido de palhaço, outro do Globo da Morte e, também, visitei o Sanatório do Juquery. Teve também uma com travestis, falando sobre silicone, que causou até certo bochicho. Eu, e, claro, o Jorge Capeta. Câmera que me acompanhou por tanto tempo” (ANDRADE in FRANCFORT, 2010, p. 281).

Na reportagem sobre a vida no circo, Goulart surgiu em cena com microfone de fio em mãos e conduziu uma série de entrevistas com profissionais do então Circo Vostok. Nesse primeiro momento, temos um panorama de todos os profissionais envolvidos no processo, sem tanta profundidade nos diálogos. As conversas foram gravadas na coxia, durante uma noite de espetáculos, quando os entrevistados estavam sob a euforia do calor da apresentação. Intercalada pelas encenações no palco, Goulart vai interagindo o tempo todo, brincando e descontraindo os bate-papos, ainda atrás do picadeiro. O ápice ocorreu em seu encontro com o palhaço Chupe. Do universo das macronarrativas para um mergulho em uma trajetória. Assim, ele introduziu o diálogo: “Eu inventei no meu programa uma coisa chamada “na pele do lobo”, em que entro na pele de alguém. Hoje eu vou entrar na sua pele, de palhaço. Agora, eu vou me

maquiar. Eu quero sentir o que um palhaço sente, para saber como é esse negócio de palhaço. Todo mundo aplaude, ri com o palhaço. Vem comigo, que eu vou me maquiar agora”⁶. O palhaço Chupe diz que Goulart irá se apresentar com a esquete do “Táxi maluco.” Eles saem de cena e seguem até uma espécie de camarim improvisado. Com a tinta em mãos, lambuzando o rosto para a transformação em palhaço, a relação dialógica começa a se estabelecer. Passamos, então, a percorrer esse universo. Uma entrevista-conversa que dura quase nove minutos, entre o processo de maquiagem e caracterização da personagem, até a entrada no palco para a apresentação final:

Chupe:

Você quer um palhaço alegre ou triste?

Goulart:

O que você fizer pra mim está bem feito. Olha, eu vou te contar uma história. A primeira vez e a última que eu fui pintado para ser palhaço de circo, eu fiz uma vez isso, foi privilegiadamente pelo Piolim. O Piolim que morreu. Ele me pintou e permitiu que eu entrasse no picadeiro dele.

Chupe:

E foi difícil?

Goulart:

Foi difícil (risos). Eu não fiz nada.

Chupe:

Tomara que não aconteça isso aí comigo. Esse cara último que te pinta vai morrer.

Goulart:

Não, não (risos)

Chupe:

Mas o Piolin, realmente, era um grande comico.

Goulart:

Um rei, um rei.

Chupe:

Um rei aqui do Brasil.

Goulart:

E você de onde é?

Chupe:

Eu sou do Paraguai.

Goulart:

Você fazia isso lá também.

Chupeta:

Não, exatamente, porque no Paraguai não temos muito de espetáculo de circo, essas coisas.

Goulart:

Como é que você inventou isso?

Chupe:

Eu? Se eu te contar toda a realidade do circo, né, de como a gente entra no circo, é meio... não é uma coisa assim... Eu mesmo estava no seminário.

Goulart:

É mesmo? Ia ser padre?

Chupe:

Minha mãe até agora não se conforma. Eu estava no seminário. Do seminário, eu fui para o circo. Eu fugi com um anãozinho, um amigo. Ele tinha 14 anos de circo já.
[...]

Goulart:

Vale a pena ser palhaço hoje?

Chupe:

Bom, eu acho que ser palhaço...

Goulart:

De circo, né, porque palhaço lá fora tem uma porção?

Chupe:

Eu acho que ser palhaço, realmente, a pessoa levando a sério, qualquer profissão é válida. Por exemplo, eu mesmo levo a profissão de palhaço, porque não é só divertir a pessoa, eu tenho uma família para manter. Eu tenho uma esposa e um filho. Eu levo como uma profissão, minha profissão de palhaço é fazer a pessoa rir e eu ser bem remunerado. É isso a situação.

Goulart:

O importante é fazer bonito, direito, com amor...

Chupe:
Com amor, lógico.

Goulart:
Quanto ganha hoje um palhaço no Brasil?

Chupe:
Ganha mais do que um salário mínimo, viu?

Goulart:
Mesmo?

Chupe:
É...

Goulart:
É por salário mesmo, aqui no circo?

Chupe:
Nós temos um contrato. Trabalha por contrato, por temporada. Aqui a empresa contratou por três meses. Então, por três meses. Passou esses três meses...

Goulart:
Tem que trabalhar em outro lugar.

Chupe:
A gente tem que fazer um novo acerto de contrato com ele, entendeu.
Um novo acerto de contrato ou se não tem que dar um jeito na vida.

Goulart:
Mas tem pouco circo para trabalhar no Brasil.

Chupe:
O circo acontece o seguinte... tem muito circo aí que te oferece muito,
mas na hora que você vai ver...

Goulart:
Deixa eu dar uma olhadinha na minha cara (Goulart vai ao espelho).
Ah, tá ficando legal.

Chupe:
Deixa eu passar um fundo.

Nos retoques finais da pintura do rosto, Goulart expôs o que sentia, ainda naquela preparação: "Olha, enquanto me pinto, eu penso no respeito que

eu tenho por todos vocês, palhaços de circo. Principalmente vocês que são conhecidos, amigos, como o pai desse menino que está segurando a câmera. O outro que está em casa e parou de trabalhar, o Arrelia. Estou pensando em vocês dois, que me deram momentos de emoção. Então, Pimenta, minha homenagem na forma do teu filho, que está aí na câmera.” Goulart, então, mudou o foco da conversa e destacou que, em algum modo, “todos nós somos palhaços na vida. Quem não for palhaço está perdido”

A entrevista passava a ganhar novos contornos. Agora, sobre a vida íntima do palhaço Chupe:

Goulart:

Você mora no circo?

Chupe:

Eu moro no circo.

Goulart:

Tem um trailer aí? Bonito, grande?

Chupe:

Razoavelmente, não é muito grande, tem 5 metros e 20.

Goulart:

Você viaja com ele pra lá e pra cá?

Chupe:

Viajo, tenho uma caminhonete S10. Põe a família aí?

Goulart:

Onde tem melhor mercado de trabalho, onde trabalha mais?

Chupe:

Trabalhamos entre amigos aqui.

Mais alguns minutos e a caracterização de Goulart como palhaço se encerrou (figura 29). Eles correram para o picadeiro e o espetáculo se iniciou. Toda a encenação foi captada pelas câmeras e transmitida na íntegra. A participação durou pouco mais de seis minutos e, na saída, Goulart conversou com a câmera, como se olhasse para os próprios telespectadores. É o momento de ele confidenciar o que viveu ali, ao lado de outros três palhaços: “Na pele do lobo, os meus companheiros de trabalho. Olha, é uma profissão que realmente ou você tem amor e você realiza

com muito afeto, muita devoção, ou você não faz. É aquilo que ele me falou: vem de dentro para fora. É a sua criança mesmo. De forma que hoje, eu espero ter passado pra você, uma lição de otimismo. Brinca, porque o que te resta na vida, é brincar”.

A certa medida, ao estabelecer uma entrevista-conversa com o palhaço Chupe, e ocupando a mesma posição profissional, ainda que por um determinado período, Goulart colocou em jogo o valor do testemunho, levando-o a valorizar o ato biográfico. Como aponta Leonor Artuch (2010), o surgimento de narrativas do eu no mundo contemporâneo delimita um espaço biográfico atravessado pela intencionalidade de captar as experiências que deixaram um rastro, uma marca, uma lembrança, em um diálogo possível (MEDINA, 2001). Para Medina, trata-se da “entrevista aberta que mergulha no outro para compreender seus conceitos, valores, comportamentos, histórico de vida”, em um caminho bem distante da espetacularização, que “provoca gratuitamente, apenas para acentuar o grotesco, para “condenar” a pessoa (que estaria pré-condenada)” (MEDINA, 2001, p. 18).

Sob essa concepção da entrevista como acesso ao conhecimento, entre o momento de definição de uma pauta e sua consecução, tal prática jornalística atravessaria quatro níveis: como se fossem quatro ampliações de propósitos – explícitos ou implícitos – do comunicador social”. A pesquisadora delimita como primeiro, o estágio histórico da técnica comunicacional; em segundo, o nível de interação social almejado pelo entrevistado; em terceiro, suas possibilidades de criação e de ruptura com as rotinas empobrecedoras das empresas. E, por fim, um propósito que ultrapassa os limites da técnica imediatista, a chamada tentativa de desvendamento do real acerca do universo retratado (MEDINA, 2001). Goulart de Andrade, diante da tensa textura que é o ser humano, alcançava esse contrato social com seus entrevistados. Observamos, nesse momento, um início de um processo de performatização da notícia por parte de Goulart. Como aponta Gutmann (2014), ele se torna uma expressão estética máxima e singular para caracterizar a autenticidade da reportagem e do seu princípio de verdade. Sua performance corporal na condução da narrativa – seus gestos, sua maneira de impostar a voz e a própria entonação, quase conversada, bem como as expressões para a câmera – são parte de um processo de endereçamento, buscando o estabelecimento de uma relação específica com o público. Em certa medida, ao se calçar na informalidade, o repórter Goulart buscava estabelecer uma relação de intimidade, um “estar-junto” com o telespectador.

Figura 29 -
Goulart
de Andrade
caracterizado
de palhaço (1984).

*Fonte: Reprodução/
Arquivo Pessoal*



Com um formato aberto, e a direção da TV Gazeta dando liberdade para criar, o projeto de 23ª Hora permitia a entrada de diversos colaboradores, e a criação de novos talentos, porém sempre mantendo o caráter informativo das produções, um cerne que pautava a carreira de Goulart. “Tinha um gordo que fazia um programa de rádio que se chamava Balancê e era também repórter esportivo. O programa era feito lá no Teatro Zóccaro. Sei que um dia nos conhecemos e nasceu o projeto de um programa parecido com o que ele fazia no rádio. E foi assim que nasceu para a televisão Fausto Silva” (ANDRADE in FRANCFORT, 2010, p. 283). O jornalista também revelaria para o Brasil a turma do projeto Olhar Eletrônico⁷, jovens muitos deles egressos da Universidade de São Paulo, onde cursavam engenharia e arquitetura, e se tornariam verdadeiros nomes da TV e do cinema: Marcelo Tas, Fernando Meirelles, Tadeu Jungle, entre outros. Nesse turbilhão de

7 *“Produtora independente criada em 1981 por Fernando Meirelles (1955), Marcelo Machado (1958), José Roberto (Beto) Salatini e Paulo Morelli (1956), grupo de jovens recém-formados na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP) com a ambiciosa missão de “fazer a televisão do terceiro milênio”. Mais tarde fariam parte do grupo Marcelo Tas (1959) – consagrado pelo personagem do repórter Ernesto Varela –, Toniko Melo, Renato Barbieri (1958) e Dário Vizeu, entre outros”. Ver em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao290028/olhar-eletronico>. Acessado em 14-07-2020.*

ideias, nasceria o esboço do repórter Ernesto Varela, encarnado por Tas, no papel de um jornalista de estilo bonachão e sem medo de fazer perguntas – muitas vezes – indelicadas ou inconvenientes. A personagem seria o mote, no início dos anos 1990, de um programa que veio a satirizar o estilo do jornalista aventureiro de Amaral Netto, o Repórter e que abordaremos nos próximos capítulos.

Nesse momento em que o 23ª Hora marcava terreno na programação da televisão brasileira, Amaral Netto, o repórter à mercê da ditadura, entrava em franca decadência na Rede Globo. Na emissora, o tradicional Globo Repórter partia em busca de uma nova roupagem televisiva, tentando acompanhar seus concorrentes na produção de grande reportagem. Tal compreensão foi destaque na seção Televisão, de Veja, em 24 de outubro de 1984. Com manchete “Drama na notícia”, a reportagem anotou crescimento de audiência do programa ao “misturar habilmente jornalismo e entretenimento”. O próprio diretor Roberto Feith assumiu que “perdemos o pudor de buscar a emoção e fazemos um programa capaz de informar e divertir”. Para tal, primeiro no Globo Repórter “deixou-se de lado o tom didático e documental” que o caracterizou; depois, “foram convocados dois dramaturgos da própria Globo, Walter Avancini e Paulo Affonso Grisolli, que fizeram palestras à equipe, dando sugestões para que as reportagens adquirissem maior tensão dramática”. A matéria ainda pontuou que, “seguindo essas receitas, para cada reportagem é elaborado antes um roteiro, como no cinema, com o objetivo de explorar os aspectos mais dramáticos do assunto a ser tratado”. Ainda como nos programas de ficção, recorreu-se ao trabalho de uma espécie de produtor, que “antes do repórter percorre os locais e faz entrevistas preliminares com os personagens, em busca dos melhores ângulos a serem explorados”. Outro importante trecho da reportagem, que vem a confirmar essa crescente aparição do repórter, destacou que “às vezes, até os jornalistas chegam a se comportar como atores. Num programa recente, por exemplo, Ernesto Paglia, focalizado pela câmera, falava de seus temores ao se aproximar de um acampamento de ciganos, sem saber se seria bem recebido”. Veja encerrou ainda destacando que, “com recursos como esses, típicos de novelas e seriados, o Globo Repórter tenta fazer com que os telespectadores sintam mais de perto a emoção das reportagens” (VEJA, 24/10/1984, p. 137).

Buscar a emoção em gravações era o que Goulart tinha como essência em seu ofício. O 23ª Hora permaneceria no ar como um programa jornalístico de variedades de outubro de 1982 a março de 1983. Enquanto produtor independente, após deixar a TV Gazeta, ele levaria ainda seu projeto de grande reportagem para

a Record TV, entre os anos de 1984 e 1985, à frente de seu Programa Goulart de Andrade, nas noites de sábado. No entanto, uma grave crise financeira acometia o canal, que tinha um baixo desempenho de audiência e vivia às turras entre os planos dos donos – o apresentador e empresário Silvio Santos e a família Machado de Carvalho. Meses depois, já com os direitos sobre os nomes, cedidos por Boni, o Plantão da Madrugada desembarcou na tela da Rede Bandeirantes como programa, não mais como flashes de reportagens nos intervalos dos filmes. A atração manteve o fim das noites de sábado como exibição, logo após o Perdidos da Noite, comandado por Fausto Silva. Apesar de reconhecer seu valor jornalístico enquanto “repórter ouvideiro”, Goulart de Andrade muitas vezes era apontado pela crítica por exagerar demais na maneira em que conduzia suas reportagens. No compêndio *Mestres da reportagem* (2012), organizado pela jornalista e professora universitária Patrícia Paixão, Goulart foi questionado dessa faceta de “repórter polêmico”, por ter realizado uma reportagem sobre a sua própria cirurgia de coração, com exibição das imagens sem nenhum tipo de filtro ou corte, que pudessem suavizá-las: “Gravei minha própria cirurgia de coração porque sou repórter! Naquela época ninguém do público tinha visto pela televisão como era feita essa cirurgia. Eu não sei ver um pôr do sol sem chamar alguém para contemplá-lo comigo, quando vejo uma coisa maravilhosa, quero compartilhar” (ANDRADE in PAIXÃO, 2012, p. 241). Tal característica foi apontada em “Plantão focaliza as drogas”, de 19 de julho de 1986, do jornal *Folha de S. Paulo*, ao anotar a estratégia do programa em registrar o tratamento de jovens contra o vício das drogas, em uma clínica alternativa de recuperação, no interior de São Paulo. Para Goulart, em entrevista à época, os depoimentos colhidos, dentro de uma trajetória “equidistante e jornalística”, não têm a intenção de criticar, sendo “apenas um registro de um comportamento evidenciado por um grande número de jovens que, ao consumir a droga, têm a intenção de sair fora”. A realização da gravação foi vista como “excesso de exposição, no limite do sensacionalismo do repórter” (FOLHA DE S. PAULO, 19/07/1986, p. 58). Nessa fase, outra crítica levantada pelos jornais era o excesso de propagandas, exibidas logo nos primeiros minutos de seu programa, intercaladas por cenas aleatórias de reportagens. Goulart justificava tal necessidade como um meio de sobrevivência financeira, uma vez que ao deixar a Rede Globo, ele se tornaria um produtor independente.

Nesse período, o músico e compositor César Camargo Mariano compôs a música de abertura *Blue Moon*, que logo se tornaria uma marca consolidada. Aclamado como repórter, ele viveria no limite entre o interesse público e o espetáculo,

sobretudo quando tocava em assuntos considerados tabus e polêmicos. Foi assim ao abordar a realidade dos travestis no Brasil, a partir dos seus mais diversos ângulos. Uma reportagem⁸ destemida, em um momento de abertura democrática do país. A gravação, se iniciou com uma espécie de reflexão de Goulart, gravada em off, o que era uma raridade enquanto estratégia de registo em suas realizações jornalísticas:

A partir de agora, eu proponho a você que se convença de que estamos num horário adulto e que, daqui pra frente, nós vamos discutir, penetrar num mundo que você não conhece. Nossa equipe de reportagem arriscou até mesmo a vida, em diversas ocasiões e situações, para tentar penetrar nesse mundo marginal do travesti. E descobrimos uma nova profissão nesse país. Profissão de travesti. Quem é essa figura? Quem é esse personagem marginal que se mistura na sociedade como um objeto sensual? Por que os executivos, por que as pessoas da classe B, B1, A, procuram o prazer através da fantasia erótica, psicopática? Quem é essa figura envolvida em caracteres femininos e que na maioria das vezes, executa o papel masculino com seus fregueses? Quem são os homossexuais assumidos e por que essa deformação? Você vai conhecer desde como se produz um travesti até quando ele entra no túnel escuro sem volta. Travesti, profissão da década, promovida pela sociedade hipócrita (REPRODUÇÃO, YOU TUBE).

O programa apresentaria uma longa entrevista com a transexual Roberta Close, uma das mais belas modelos fotográficas da época. A voz de Goulart foi pouco ouvida, uma vez que ele abria espaço para que seus entrevistados falassem. Roberta Close revelou sua relação com a família, suas descobertas sexuais e a expectativa com a cirurgia de mudança de sexo, que viria a ocorrer anos mais tarde. Nesse diálogo, de pouco mais de seis minutos, Goulart articulou o que Leonor Arfuch definiria como “a razão de ser” do espaço biográfico. A entrevista como um método de “deslindar as noções comuns do tempo físico do mundo, como uniforme contínuo, e o tempo psíquico dos indivíduos, variável segundo suas emoções e seu mundo interior” (ARFUCH, 2010, p. 113). Uma relação de caráter intersubjetivo, pontuado, inclusive, pela ideia da pauta: “Eu tinha um amigo travesti, a Andrea de Maio, e foi ela que me deu a ideia de mostrar o que acontecia naquele universo. Ela me falou de um lugar, no centro de São Paulo, que injetava silicone industrial nas travestis. Foi bem chocante ver aquilo”. Ao falar dos travestis em uma “sociedade hipócrita”, que prefere muitas vezes colocar alguns assuntos debaixo do tapete, Goulart deu a medida sobre a importância em se discutir o tema em uma grande reportagem,

8

Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=70hpKzDPOwk&t=1233s>. Acessado em: 21-07-2020

uma vez que “os ditos normais da sociedade “consumiam” aquelas pessoas sexualmente. Então, é uma grande hipocrisia” (ANDRADE in PAIXÃO, 2012, p. 242).

Em uma faceta já conhecida de seu trabalho, e compondo um dos eixos da grande reportagem, ele se travestiu para vivenciar na pele os desafios e as dificuldades enfrentadas nas ruas por esses brasileiros: “Então, não me venha com a hipocrisia de querer rejeitar a hipótese de uma reportagem dessa natureza, porque você precisa conhecer até onde e quem é o travesti e é essa minha proposta. É isso que eu vou levar para você”. Devidamente maquiado e travestido, ele permaneceu ao lado dos travestis para registrar os assédios e os diálogos dos possíveis clientes. Observamos que, no papel da personagem, seu principal objetivo era passar despercebido naquele universo. Tal posicionamento de Goulart corresponde ao que Cremilda Medina apontou sobre o “real/imaginário” do repórter, presente na inter-relação simbólica em que se dá a entrevista. Para Medina, por mais distanciamento que se impunha ao lidar com outro ser humano – o entrevistado –, não se evitará nunca a interferência do “eu subjetivo” do entrevistador, seja ele escudado na oposição de ideias ou no esforço para não se “perverter” pela simpatia que poderá apreendê-lo (MEDINA, 2001, p. 44). É o que Arfuch definiu como “a possibilidade de atravessar o umbral do público em direção ao mundo privado” (ARFUCH, 2010, p. 152). Para Goulart de Andrade, o chamado “na pele do lobo”, era uma espécie de “estar sem ser visto”.

Ao mesmo tempo em que eu estava dentro, eu estava fora. Nunca interferi no fato. Não omitia nada que fosse bom ou ruim e nem ficava dando minha opinião sobre o que estava acontecendo. Você “mergulha” naquilo que está fazendo para captar a realidade em sua completude e alguém está registrando tudo ali com a câmera e o microfone. Sempre estava envolvido, mas não que aquilo me afetasse” (ANDRADE in PAIXÃO, 2012, p. 243).

Praticamente sem censura, Goulart também entrevistou um grupo de travesti em um ponto central de São Paulo (figura 30). A fala de uma das entrevistadas colocou em exposição tal realidade: “Tem muitos clientes que passam, pegam elas e quando chegam no hotel, pedem para elas vestirem a roupa deles. Então, eles passam a ser o travesti e os homens serem as mulheres”. Outra travesti revelou o perfil dos clientes: “Classe alta, casados, têm filhos, dizem que são machões e a gente que é a bicha louca que eles falam. Mas quando chega na cama, eles que vestem a calcinha da gente, coloca sandália e diz que é a “mulher”. Pede para bater na cara deles, dizendo “eu sou a sua puta””. Nessa conversa, destacamos o espaço

aberto por Goulart de Andrade dando voz a uma classe tão marginalizada. Ele, inclusive, passou o microfone para que as travestis pudessem entrevistar outras companheiras de rua, pontuando a vida como narração, como Paul Ricoeur já pontuara:

Como falar de uma vida humana como de uma história de um estado nascente se não há experiência que não esteja mediada por sistemas simbólicos, entre eles, os relatos, se não temos nenhuma possibilidade de acesso aos dramas temporais da existência fora das histórias contadas a esse respeito por outros ou por nós mesmos? (RICOEUR, 2018, p. 141).

Essa qualidade dos relatos como instrumento de reconhecimento e existência já fora apontada por Roland Barthes (2013). Segundo o autor, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades, concomitante com a própria história: “Não há nem houve jamais em lugar algum um povo sem relatos [...] o relato zomba da boa e da má literatura: internacional, trans-histórico, transcultural, o relato está ali, como a vida” (BARTHES, 2013, p. 19).

Os relatos se seguem também no eixo final, quando acompanhamos um grupo de travestis aplicando silicone industrial, sem maiores cuidados de higiene, revelando como a clandestinidade é uma marca de um grupo que, ainda hoje, sobrevive em um universo marginal.

Em uma crítica contundente à falta de visibilidade, Goulart encerrou a reportagem com uma apresentação de travestis, em uma casa de espetáculos da época, narrando um excerto retirado do poema *Tabacaria*, de Álvaro de Campos, um dos heterônimos de Fernando Pessoa, sobre as imagens:

**Fiz de mim o que não soube
E o que podia fazer de mim não o fiz.
O dominó que vesti era errado.
Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.
Quando quis tirar a máscara,
Estava pegada à cara.**

Ao fim, temos a vida como desdobramento de uma série de personagens sobre uma determinada realidade, narrada diante de um outro – Goulart de Andrade – colocado à prova em diversos “biografemas”, uma vida colocada “a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões” (BARTHES, 2005, p. 152). Como aponta Leyla Perrone-Moisés, “pequenas unidades biográficas, índices de um corpo perdido e agora recuperável como um simples plural de

encantos” (PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 10). O tema voltaria a ser discutido no célebre *A câmera clara*, ao estabelecer uma comparação entre fotografia e História: “Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema tem com a biografia (BARTHES, 1971, p. 34). Conhecemos pedaços de histórias dos travestis como metonímias conceituais de suas existências.

Também dessa fase, em mais uma de suas reportagens emblemáticas, Goulart de Andrade filmou o nascimento do próprio neto, em uma época em que este tipo de pauta era impensável para muitos profissionais. “Minha intenção era tornar aquilo mais universal, mostrar como é esse negócio de cesariana. Quando começou o procedimento, eu fiquei calado, vestido com aquelas roupas de médico e tudo mais. Só que era minha filha que estava ali. Quando me pediram para puxar o “bichinho”, eu disse: “Opa, sou avô!” [risos]” (ANDRADE in PAIXÃO, 2012, p. 245).



Figura 30 -
Goulart entrevista
grupo de travestis (1988).
Fonte: Reprodução/YouTube

A estrutura jornalística seguiu o padrão de suas produções: em plano-sequência, Goulart de Andrade mostrou todas as etapas vivenciadas pelas grávidas, no momento da internação até a saída da maternidade. O local escolhido para o parto foi o hospital São Luiz, recém-inaugurado em São Paulo, à época. A câmera vai registrando o passo a passo. Na sala de cirurgia, no momento do parto, Goulart esbraveja: "Somos avô. De um menino". Observando o neto, recebendo os primeiros cuidados, ele anuncia: "Tem saco roxo, rapaz!". Depois de conversar com o médico, a reportagem finaliza no bar do hospital com o repórter conversando com o atendente, atrás do balcão: "Amigo, me dá um drink aqui para um avô novo. Me dá uma vodka. Eu saúdo a todos vocês que tiveram paciência comigo até hoje, desde que eu comecei meu trabalho à noite. Eu estou dizendo isso, não é em tom de despedida, mas de continuidade. Esse moleque que nasceu aí, vai ser a minha geração eletrônica". E Goulart finaliza com um brinde à câmera.

DE REPÓRTER DA MADRUGADA PARA UM ARTISTA DO JORNALISMO

Em 6 de dezembro de 1986, os jornais pontuaram a estreia de *Plantão da Madrugada*, nas noites de sábado, às 23h30, no SBT. Sobre essa fase, saindo da Rede Bandeirantes, Goulart de Andrade afirmou que "nada irá mudar. Até porque é um produto acabado, estável, que não requer mais, a esta altura, nenhuma reformulação estrutural em sua composição. Os temas das reportagens, estes sim serão novos, e os limites da criação em cima deles são infinitos. Nossos voos à caça de notícia serão cada vez mais altos" (*O ESTADO DE S. PAULO*, 06/12/1986, p. 84). A chegada ao SBT marcou também um período de anúncios ousados, criados pelo próprio Silvio Santos, nos principais jornais de São Paulo. A publicidade da semana de estreia bradava "os bastidores da cidade nas imagens do seu melhor repórter" (figura 30). Exibido logo após o *Viva a Noite*, apresentado por Gugu Liberato, o programa de grandes reportagens mostrava "todos os mistérios, belezas, violências, prazeres e sonhos de uma grande metrópole", sempre com o objetivo de "desvendar a sensualidade da madrugada, o lirismo de seus personagens, mostrando desde

as técnicas de combate ao crime da polícia de choque até os segredos dos maiores cozinheiros dos melhores restaurantes do país." Um detalhe chama a atenção: na foto, Goulart de Andrade aparece dedilhando uma máquina de escrever, com o cachimbo na boca. A imagem compõe o perfil típico do repórter de jornal impresso, que nada tem a ver com a personagem televisiva construída por ele, já em seu trabalho nos intervalos dos filmes da Rede Globo. Naquele fim de ano, além de seu próprio programa, Goulart de Andrade comandou também um especial de Natal na programação da emissora. Às 21 horas da noite de 24 de dezembro, Natalidade: ser ou não ser, discutiu assuntos ligados ao nascimento e à vida humana através de documentários, reportagens e depoimentos. "Entre os temas abordados no programa estão a inseminação artificial, a condição de vida do bebê e das crianças atualmente, o aborto, a vasectomia, as formas de evitar a maternidade, o nascimento e os ciclos de vida" (FOLHA DE S. PAULO, 22/12/1986, p. 24).

Com poucos meses no ar, a emissora adotou Comando da Madrugada como título. A fase de Goulart de Andrade no SBT é marcada por grande sucesso, acompanhando a consolidação do canal na vice-liderança de audiência. Números e resultados que, a certa medida, ele viria a condenar décadas depois: "a televisão não poderia ter se perdido tanto em cima das audiências e dos ibopes. Não dá para focar apenas no lado financeiro" (ANDRADE in PAIXÃO, 2012, p. 247).

Figura 31 -
Anúncio da estreia
de Goulart de Andrade
no SBT.

Fonte: Reprodução/Folha
de S. Paulo (13/12/1986, p. 18)

Os bastidores da cidade nas imagens do seu melhor repórter.

Goulart de Andrade está no SBT com o seu "Plantão da Madrugada". Mostrando, todo sábado, logo após o Viva a Noite, todos os mistérios, belezas, violências, prazeres e sonhos de uma grande metrópole. Com uma equipe de repórteres e técnicos peritos na noite, Goulart vai desvendar por você a sensualidade da madrugada, o lirismo de seus personagens, mostrando as técnicas de combate ao crime da polícia de choque até os segredos dos maiores cozinheiros dos melhores restaurantes do País.

Nas câmeras e microfones de Goulart de Andrade, a cidade é nua. E sua.

Sábado
23:30 hs.



Em crítica de televisão de 1º de janeiro de 1987, o jornalista Paulo Maia intitulou Goulart de Andrade como “O repórter marginal”. Ao anotar que “desde que a Globo consagrou o padrão da reportagem asséptica, insípida, inodora e incolor, o repórter virou, no telejornal brasileiro, uma espécie de porta-microfone ambulante”, o texto evidenciou a brecha encontrada por Goulart, um jornalista “teimoso” que “insiste em pensar, opinar, ter gosto, intervir, convocar, agredir, bacular, interpretar, narrar, assustar, surpreender, modificar e até deixar o entrevistado falar, sem a crueldade do picote inapelável da edição final”. A reportagem destacaria ainda que “justamente em sua marginalidade ele obtém legitimidade junto ao establishment da indústria eletrônica de comunicação de massas e consegue abrir seu próprio “espaço””. Os escritos anotaram que o programa se tornou atraente, justamente por trazer tudo aquilo que “a programação normal exclui; por sua própria autocensura, também chamada de “padrão Globo de qualidade”:

A atuação de Goulart é irregular. Nem sempre os assuntos são bons; muitas vezes ele resvala pelo franco cabotinismo, outras vezes exagera em elogios que cheiram a comerciais ou tropeça no explícito mau gosto. Mas o programa, como um todo, vale ser visto, para que o telespectador saiba que há outras formas de se falar, “via tevê”. Uma delas é essa, a do repórter atuante, que não é apenas um segurador de microfone, mas que intervém entre a mensagem que ele quer transmitir/conduzir e seu público-alvo. A principal vantagem do programa, agora na TVS, é justamente sua marginalidade, se comparada à programação normal (O ESTADO DE S. PAULO, 01/01/1987, p. 28).

Esse posicionamento do repórter enquanto produto televisivo, aproximado de um jornalismo de sensibilidade, voltado a agregar informação com entretenimento, nos leva à reflexão sobre a era das videologias na televisão, em um livro escrito a quatro mãos pelos pesquisadores Eugênio Bucci e Maria Rita Kehl (2009). Apropriando-se do significado das Mitologias, de Barthes, eles anotaram que os “mitos, hoje, são mitos olhados”, uma vez que vivemos uma era em que tudo “concorre para a imagem, para a visibilidade e para a composição de sentidos no plano do olhar” (BUCCI; KEHL, 2009, p. 16). O fenômeno foi identificado e mais ou menos descrito, em 1967, por Guy Debord, em *A sociedade do espetáculo*, um livro manifesto em forma de 221 teses aforísticas, escrito em plena era da expansão da televisão, e que permanece atual até os dias de hoje. Para Debord, para quem o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma “relação social entre pessoas, mediada pelas imagens” (DEBORD, 2017, p. 38).

Goulart de Andrade encontraria no SBT o terreno fértil para navegar livremente em temas polêmicos e, muitas vezes, envolvidos no espetáculo televisivo. Tratava-se sim, de jornalismo pujante, sem perder a essência do repórter das noites da cidade. No entanto, em uma emissora voltada principalmente às classes C, D e E, e calcada em um histórico de programas de auditório, o Comando da Madrugada precisaria explorar o máximo da narrativa televisiva para prender o telespectador e conquistar audiência. Não bastava fazer jornalismo de televisão. Era preciso ousadia na maneira de “embalar a informação”. Sob essa perspectiva, o jornalismo televisivo de Goulart se contaminaria com toques de entretenimento. Tal estratégia daria certo. Ao menos, levaria a ressonâncias diante do mercado televisivo. Em crítica da Folha de S. Paulo, assinada por Nelson Pujol Yamamoto, intitulada “O espectador é voyeur na madrugada”, o projeto de Goulart seria colocado como “um dos poucos programas de televisão a espreitar novidades, algumas delas “proibidas”. Aliás, quanto mais proibida essa novidade, maior o engate com o telespectador”. Tachado por uma “tara sensacionalista”, gestado por um interesse genuíno por “questões adultas”, a análise definiu o Comando da Madrugada como um misto de imprensa sensacionalista, “TV-vérité” e “mondo cane”, suas quase quatro horas de reportagens oferecem imagens surpreendentes. Atiçado, o telespectador engaveta suas objeções quanto ao possível intento cabotino do que assiste e arregala os olhos”. Apesar de pontuar o interesse por personagens da “marginalidade, no amplo sentido da palavra”, Goulart foi apontado por passar a impressão de “estar ele próprio tentado ao exibicionismo. Dublê de apresentador e “show-man”, o apresentador protagonizava o que mostrava, às vezes com excessiva ânsia de agarrar situações, entrevistados e o telespectador a unha” ou quando se esforçava para fazer de seu tipo inesquecível, um “plus de impacto, algo que resvala no incômodo quando se acrescenta pieguice e verborragia à verve. Usada com menos pontos de exclamação, todavia, essa energia se traduz em boas perguntas e boas respostas” (FOLHA DE S. PAULO, 27/03/1987, p. 3).

No início de 1987, Goulart de Andrade ganharia um segundo programa para chamar de seu – o Eu sou o Repórter –, exibido nas noites de quinta-feira, em horário nobre, na faixa das 21 horas. Um formato essencialmente de grande reportagem, que seria exibido somente naquele ano. Em sua primeira edição, Goulart mostrou sua experiência na Casa de Detenção, zona norte de São Paulo. Ele passou uma noite no local e contou como era feita a distribuição dos presos e as diferenças

existentes entre os pavilhões com relação à comida e à roupa. No dia seguinte, quando saiu, retratou a história de Lupércio, um presidiário que após cumprir pena de 36 anos por tráfico de maconha, deixava o sistema penitenciário. Neste segmento, ele mostrou os desafios da integração de Lupércio revelando os principais problemas enfrentados por aqueles que tentam ser reintroduzidos na sociedade.

VEM COMIGO!



COMANDO DA MADRUGADA PÕE U.T.I. NO AR.

Agora aviação e medicina unem-se a serviço da humanidade, num esforço que já apresenta como resultado mais de 100 vidas salvas.

Goulart de Andrade mostra, no Comando da Madrugada, o atendimento de pacientes com problemas críticos numa U.T.I. – Unidade de Terapia Intensiva que funciona em pleno ar (via Transbrasil).

Acompanhe neste sábado, pelo SBT, Goulart de Andrade em mais esta reportagem e sinta, sem sair de casa, toda emoção de salvar uma vida.



**HOJE
às 23:00 hs.**

Figura 32 -
Anúncio
do Comando
da Madrugada.

Fonte: Reprodução/
Folha de S. Paulo
(16/05/1987, p. 28)

À medida que se consolidava enquanto produto televisivo, Goulart também se tornava uma espécie de “estrela” do SBT. Ele se tornara figura fácil nos programas de entretenimento, como o próprio Viva a Noite, que o antecedia nas noites de sábado, bem como os programas Hebe, Show de Calouros⁹ e Programa Silvio Santos, seja como participante ou convidado especial.

Protagonista de informes publicitários na imprensa paulista – principal medidor da audiência para o mercado publicitário –, Goulart logo se tornaria uma arma poderosa para a emissora de Silvio Santos na briga pela liderança contra a Rede Globo. Na divulgação, ele se tornara o “mais arrojado repórter da televisão brasileira”, dono de um “jornalismo objetivo do corajoso Goulart de Andrade”, sempre às voltas de “depoimentos contundentes” e “relatos dramáticos” (figura 33).

Seus resultados eram pontuados semana após semana, indicando que a grande reportagem televisiva se tornara um instrumento importante na batalha por índices expressivos. Alcançar voos cada vez mais altos se tornaria uma espécie de obsessão – tanto pela emissora quanto pelo jornalista. Goulart aprendeu a apresentar o seu produto, e o fazia da melhor maneira possível. Já não bastava apenas produzir uma grande reportagem. A realização jornalística tinha que ser emocionante o bastante, com suspense o bastante, inédita e exclusiva, para satisfazer uma audiência cada vez mais exigente para o chamado “alarido espetaculoso”. Para Gabler (1999, p. 85), “com o correr do tempo, a televisão realçou com tamanho sucesso a realidade e aumentou de tal forma seu valor de entretenimento que a vida, pelos menos a vida capturada por uma câmera de televisão tornou-se tão divertida quanto qualquer dos programas convencionais que a rodeiam”.

9

Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=XKPsFgLuMUl>. Acessado em: 22/07/2020.

GOULART DE ANDRADE VAI MOSTRAR TUDO SOBRE A SÍNDROME QUE ATINGE OS BRASILEIROS.

Figura 33 -
Anúncio de *Eu
sou o Repórter*.

Fonte: Reprodução/
Folha de S. Paulo
(19/01/1987, p. 13)

No Programa "Eu Sou o Repórter", Goulart de Andrade, o mais arrojado repórter da TV Brasileira, vai mostrar ao País todas as faces da dramática Síndrome da Insuficiência Imunológica Adquirida. Vai entrevistar portadores de AIDS, homossexuais e não-homossexuais. Vai apresentar o contundente depoimento de um "paciente terminal", além de revelar todo o preconceito e a desinformação sobre o tema em nosso País.

"Eu Sou o Repórter". Todo o jornalismo objetivo do corajoso Goulart de Andrade. **NESTA QUINTA ÀS 21:30 HS**



O entretenimento havia pautado a realidade e, inclusive, o jornalismo. Tal leitura estava apontada, em certa medida, em carta divulgada a todos os funcionários, em 3 de março de 1988, por Silvio Santos. Nela, o dono do SBT pontuava as diretrizes e princípios editoriais que deveriam permear o departamento da emissora. A carta, com os 14 ensinamentos, foi escrita pelo próprio empresário e apresentador. Entre os tópicos, as reportagens deveriam ter "imagem diferenciada/personalidade" e serem um "produto indispensável, popular, moderno" e, sobretudo, "didático". Para Silvio Santos, o jornalismo tinha que ter a "nossa marca e nossa cara, construídas ao longo do tempo. Não devemos ter a cara dos concorrentes"; a informação contada de um jeito "simples, transparente, clara e didática", devendo ser "entendida pela patroa e pela empregada" e, ainda, o "tom do jornalismo deve ser otimista, procurando mostrar que, mesmo nas situações mais trágicas, é possível dar a volta por cima". Goulart de Andrade se encaixava perfeitamente nas recomendações exigidas pelo canal. Enquanto jornalista, um repórter

de faro apurado para boas histórias. Enquanto profissional da comunicação, um conhecedor do que realmente funcionava com o seu público. Aos poucos, voltado essencialmente ao meio, o programa foi perdendo a mão. Tanto que, em O Estado de S. Paulo, de 18 de setembro de 1988, a crítica de Valter José apontou que Goulart de Andrade “não tem senso de medida. Abusa, em suas reportagens, do monólogo enfadonho e da conversa-fiada para dar a impressão de que é um profissional espontâneo e genial. Mas só consegue se mostrar incompetente e chato. A única virtude do deslumbrado repórter ainda consiste em dar espaço aos que têm talento” (O ESTADO DE S. PAULO, 18/09/1988, p. 72).

O fim da década de 1980 marcaria o período de redemocratização no Brasil. A Assembleia Constituinte instalou-se em 1º de fevereiro de 1987, e a Constituição foi promulgada no ano seguinte, em 5 de outubro de 1988. O novo texto constitucional tinha a missão de encerrar a ditadura (1964 – 1985), o compromisso de assentar as bases para a afirmação da democracia no país, e uma dupla preocupação: criar instituições democráticas sólidas o bastante para suportar crises políticas e estabelecer garantias para o reconhecimento e o exercício dos direitos e das liberdades dos brasileiros (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

É certo que a Constituição de 1988 deu forma e solidez às instituições que puderam sustentar a vivência democrática em todos os âmbitos da sociedade brasileira. Não seria diferente com os canais de televisão que, estimulados por esse movimento político-social, avançariam do popular para o popularesco. Nesse período de virada de década, a televisão começava a se importar com o público e, cada vez mais, queria se aproximar dele. A concorrência entre os canais se intensificava. Desta fase, surge uma atração que trazia em si a essência do caráter popularesco: o programa O Povo na TV, exibido diariamente na programação vespertina do SBT. Composto por um time de comunicadores, como Wilton Franco, Roberto Jefferson (o deputado federal que, décadas mais tarde, viria a ser o delator do chamado “mensalão”), Christina Rocha, Sérgio Mallandro e Wagner Montes. Uma das marcas da atração era exibir reportagens policiais e polêmicas através da exibição de pessoas pobres que iam ao palco pedir algum tipo de ajuda médica, jurídica ou financeira. A televisão como um meio de utilidade pública elevado a seu mais alto grau de distorção.

Nesse mesmo período, porém em uma nova tentativa de resgatar o jornalismo televisivo criativo, o jornalista Fernando Barbosa Lima ensaiou o retorno do *Jornal de Vanguarda*, agora pela Rede Bandeirantes, em maio de 1988. Com direção de Renato Barbieri e apresentação de Dóris Giesse, o programa manteve seu formato de revista eletrônica, tendo a participação de jornalistas oriundos da mídia impressa. Dessa nova fase, o público passou a acompanhar o trabalho de Fernando Gabeira na série *Video-Cartas*, em uma tentativa de fazer televisão com poucos recursos, mas com muita criatividade. Com um formato de grande reportagem, com duração entre seis e doze minutos, o repórter explorava assuntos pouco usuais da grande mídia, editados com um texto personalizado, quase opinativo, em uma espécie de crônica televisiva, sempre acompanhado por músicas incidentais. Não era raro nos depararmos com um Gabeira um tanto despojado em cena, vestindo camiseta regata e trajando óculos de sol.

Suas aparições diante da câmera eram pontuais e exerciam uma espécie de “pensata” acerca do tema da semana. Na seleção dos assuntos, tópicos como “A morte”; “Lixo atômico”; “A Nova República”; “A doença dos presidentes”, entre outros. Na semana da morte do presidente Tancredo Neves, Gabeira acompanhou a movimentação dos populares da cidade de São João Del Rei, em Minas Gerais, à espera do cortejo¹⁰. Vídeo-Cartas buscava um olhar genuíno sobre a reportagem de televisão, na tentativa de diversificar o enfoque jornalístico, projeto que o próprio Fernando Gabeira viria a desenvolver, com mais afinco, anos mais tarde, em um programa homônimo no canal de notícias Globo News e que destacaremos nesse livro.

Ainda incipiente na programação da Rede Bandeirantes, o Jornal de Vanguarda durou menos de um ano no ar, sendo substituído pelo programa de debates Canal Livre, também criado por Fernando Barbosa Lima, e exibido ainda hoje nas noites de domingo da emissora. Naquele momento histórico, a disputa pela audiência, diante do maior número de emissoras e redes, e da migração progressiva para a televisão fechada dos estratos socioeconômicos mais elevados – que desembarcava no Brasil com promessas de grande avanço –, transformariam o que entendemos como “qualidade de programação”, proliferando a exploração humana nos programas televisivos. Depois de anos de censura e de um rígido controle do que se poderia informar ou produzir, as emissoras de televisão estavam dispostas a reintroduzir o “povo” no centro do espetáculo. E o telejornalismo não passou imune a isso. Era o primeiro governo civil¹¹ depois de os militares, e a imprensa testava seus limites. Os telejornais deixaram de ser apenas informativos, tornando-se também noticiários opinativos e interpretativos. As emissoras passaram a exibir temas que iriam desde muita violência até sexualidade. A erotização e a sensualidade passaram a fazer parte da grande maioria da programação televisiva, desde as telenovelas até programas de auditório e propagandas publicitárias. Assim estava sacramentado: tudo que contivesse os rudimentos de notícia ou informação se tornaria espetáculo.

¹⁰ Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=cRoRDcqsKLo&list=PL4981E678B80226E5&index=7>. Acessado em: 09/08/2020.

¹¹ *O Brasil era presidido por José Sarney, vice-presidente que assumiu o cargo após a morte de Tancredo Neves. Início da Nova República, após mais de duas décadas de Ditadura Militar. Em 1989, também foi o ano em que Fernando Collor de Mello ganharia as eleições para assumir a presidência em 1º de janeiro de 1990.*

Nessa virada de década, além de Rede Globo e SBT, outra emissora começava a mostrar o potencial de seu jornalismo na televisão brasileira: a hoje extinta Rede Manchete. Inicialmente, a emissora revolucionou a linguagem jornalística televisiva ao investir na produção de documentários qualificados, com enfoque no modo de vida de um lugar ou de um povo.

Alguns títulos: “Os Brasileiros, o retrato falado de um povo”, com depoimentos de escritores, como Gilberto Freyre e Jorge Amado, políticos, religiosos e outros membros da sociedade; “Japão, uma Viagem no Tempo” e “China, o Império do Centro”, dirigidos por Walter Salles, mostrando o cotidiano dos dois países; “Xingu, a Terra Mágica dos Índios”, exibido em 1985, uma das maiores audiências da emissora na época; “Kuarup”, em que, pela primeira vez (1987), foi exibido na televisão esse ritual dos povos indígenas do Alto Xingu; além de “Pantanal” (1986), o que viria a estimular, a posteriori, a produção da telenovela homônima que marcaria a história da teledramaturgia brasileira (FRANCFORT, 2008).

Nessa fase, marcada por uma intensa reformulação de seu departamento de jornalismo, cujas “mudanças de conteúdo se resumem em agilizar as informações, valorizar a presença do repórter e aprofundar a cobertura dos grandes fatos” (FOLHA DE S. PAULO, 17/08/1989, p. 3), com a chegada de âncoras vindos da Rede Globo, como o casal Eliakim Araújo e Leila Cordeiro, bem como a jornalista Leda Nagle, do Jornal Hoje.

Manchete investe no telejornalismo sem transformar a linha editorial

Da Reportagem Local

A Rede Manchete quer transformar seu telejornalismo, preservando a linha editorial que teve até agora. Para isto, a emissora investiu US\$ 1,5 milhão (cerca de R\$ 6 milhões no paralelo). Parte desta verba vai para as novas contratações, que incluem nomes ex-globais como Eliakim Araújo, Leila Cordeiro e Leda Nagle.

As mudanças de conteúdo se resumem em agilizar as informações, valorizar a presença do repórter e aprofundar a cobertura dos grandes fatos. A forma dos telejornais também muda e o

atual cenário "futurista" dá lugar a outro, onde prevalece a iluminação.

A estreia da nova versão está prevista para o dia 21. Eliakim Araújo e Leila Cordeiro viram o "Canal 20h30" e vão ancorar o telejornal "Primeira Edição", que vai ao ar às 20h30. Leda Nagle junta-se a Carlos Bianchini no telejornal da tarde (12h30). A "Segunda Edição", às 23h30, continua sendo apresentado pela dupla Ronaldo Rosas e Leila Richers.

A receita para conseguir implementar as outras modificações foi a de limitar a um minuto a cobertura das notícias "peque-

nas", suprimir a presença do repórter no vídeo quando ela não for indispensável e buscar novos ângulos na cobertura dos fatos importantes. Segundo Mauro Costa, 49, diretor executivo de jornalismo da emissora, "o telejornal da Manchete tem credibilidade. Nós queremos manter o nível de informação usando a figura do âncora".

Eliakim Araújo, 49, acha que a função do âncora não é opinar, mas complementar a notícia dando informações que ajudem o telespectador a analisar o fato e ter uma opinião própria. "Agora me preocupo em ter audiência qualitativa, não vegetativa", diz.

Figura 34 -
Reportagem
com destaque
para as mudanças
no telejornalismo
da TV Manchete.

Fonte: Reprodução/Folha
de S. Paulo (17/08/1989, p. F-3)

O canal estava às voltas com o lançamento de um programa considerado "revolucionário", por parte da imprensa, e que logo atingiria os primeiros lugares de audiência, chegando inclusive a liderar no horário, nas noites de quarta-feira, em diversas edições. *Documento Especial* trazia um jornalismo diferente, resgatando as raízes dos tempos de *Globo-Shell Especial*, bem ao estilo documental,

mas que levava o telespectador a uma experiência diferente no método de se produzir jornalismo na televisão. Um programa sem repórter em cena, com rica descrição dos ambientes e valorização do som ambiente, além de abrir espaço para as personagens falarem, quase sem cortes, em gravações realizadas com o olhar direto para a câmera.

Para Bucci (2009, p. 61), o programa veio “como um ruído nessa televisão de madame que é a brasileira”. No comando do projeto, um jornalista da própria emissora, com ideias arrojadas e formação essencialmente em televisão. Egresso do Jornal da Manchete – Segunda Edição, Nelson Hoineff (1948 – 2019) chegou ao núcleo de Novos Projetos cheio de ideias.

Na concepção do Documento, eu fiz um negócio que pode parecer uma figura de retórica, mas o que eu vou falar é absolutamente real, absolutamente concreto. Eu peguei um papel, dividi ao meio e coloquei do lado esquerdo tudo o que me constrangia dentro da Manchete, o que eu não podia fazer dentro da TV Manchete: falar de pobreza, mostrar cenas rudes, fazer várias coisas assim. E coloquei do lado direito do papel o oposto disso. Aí eu peguei o lado direito do papel e disse: muito bem, então eu vou fazer um programa que tenha todos esses elementos (HOINEFF *in* FRANCFORT, 2008, p. 137).

O piloto de Documento Especial foi assistido por Pedro Jack Kapeller, um dos diretores e sobrinho de Adolpho Bloch, dono da Rede Manchete. Satisfeito com o formato, ele encorajou a nova aposta de Hoineff. Nascia ali um programa ousado, que ao testar os limites do jornalismo, virou fenômeno ao mostrar o pobre, o preto e o favelado na televisão, sem deixar de lado, a pecha de sensacionalista. A televisão, de fato, nunca mais seria a mesma, sobretudo, o telejornalismo.



capítulo 4

Documento especial:
"o preto, o pobre e o favelado" na televisão verdade

(Rede Manchete - 1989 a 1992; SBT - 1992 a 1995; Bandeirantes - 1996 a 1998)

A reportagem da Folha de S. Paulo, de 30 de julho de 1989, anunciou no caderno de cultura: "Manchete lança programa jornalístico realizado com câmeras escondidas". O principal trunfo do novo projeto era se utilizar de uma estratégia de gravação ainda pouco usual no telejornalismo brasileiro: câmeras minúsculas, acopladas com total discrição em bonés, bolsas, relógios ou até mesmo em botões de camisas. Iniciava-se também a classificação da chamada "reportagem investigativa", uma categoria que passaria a ganhar maior reconhecimento e prestígio nas emissoras de televisão como um todo. Para registrar um culto de uma igreja evangélica, por exemplo, a matéria anotou que um cinegrafista entrou com uma câmera escondida numa bíblia. Com o subtítulo Televisão Verdade, o desafio de Documento Especial era "abordar temas que as outras emissoras não abordam, de uma forma diferente." E como o próprio diretor da atração, o jornalista e documentarista Nelson Hoineff pontuou para a Folha, "o programa tem assumidamente um apelo popular", mas sem qualquer semelhança com programas do tipo "mundo-cão". O objetivo era claro: "queremos criar polêmica" (FOLHA DE S. PAULO, 30/07/1989, p. 5).

Manchete lança programa jornalístico realizado com câmeras escondidas

Da Sucursal do Rio

Um programa de jornalismo com pretensões investigativas estreia na Rede Manchete na próxima quarta-feira, às 23h30. "Documento Especial - Televisão Verdade" se propõe a abordar temas que as outras emissoras não abordam, de uma forma diferente. Prostituição masculina, discos voadores e seitas religiosas são alguns dos assuntos em pauta, a maior parte das vezes, feitos com câmeras escondidas.

O diretor-geral, Nelson Hoineff, disse que o programa "tem assumidamente um apelo popular". Mas afasta qualquer seme-

lhança com programas do tipo "mundo-cão". Segundo ele, qualquer tema pode ser abordado, desde que intrigue e emocione o público. "Queremos criar polêmica", afirmou. Apresentado pelo ator Roberto Maia, "Documentos Especial" tem uma hora de duração. O número de reportagens não é fixo. Vale usar efeitos de edição para ajudar a contar uma história.

O programa de estreia mostra três reportagens de 15 minutos cada. "Anjos da Violência" é sobre um grupo para militar formado por jovens que policiam as praias cariocas. A equipe de programa acompanhou o grupo

por dois dias e, entre outras coisas, registrou dois assaltos a turistas em Copacabana. "Césio" traça o perfil do jornalista Sérgio Danilo. Há 10 anos, ele ganhou de presente um metal composto, entre outras coisas por césio, e se contaminou. "Golpe Feminista" mostra mulheres que vivem de receber pensões de ex-maridos.

Algumas matérias levam até dois meses para serem feitas, como uma sobre igrejas evangélicas, que será exibida no dia 23 de agosto. Para registrar um culto, um cinegrafista entrou numa igreja com uma câmera escondida numa bíblia.

Figura 35 -

Reportagem sobre a estreia de "Documento Especial".

Fonte: Reprodução/Folha de S. Paulo (30/07/1989, p. E-5)

O programa tinha a apresentação do ator Roberto Maya¹, que fazia as intervenções em um cenário que remetia a um escritório, composto de uma biblioteca e de móveis requintados, cuja imagem traduzia certa erudição. A vinheta de abertura era composta por imagens de uma máquina de escrever em pleno funcionamento, onde as teclas eram acionadas e os créditos da equipe iam surgindo no papel. A música incidental, produzida por Aldir Ribeiro, acompanhava os movimentos de câmera da máquina de datilografia. Com um formato aberto, a atração poderia ter uma única reportagem de 45 minutos ou três temas com 15 minutos cada. Bem como o *Globo Repórter* do início dos anos 1970, a atração não tinha a figura do repórter em cena. As reportagens tinham narrações pontuais de Maya e eram concebidas a partir de um grande plano-sequência. No início do programa subiam letreiros sob um fundo vermelho, desaconselhando crianças e pessoas sensíveis a assistirem e os seguintes dizeres: "O programa a seguir contém cenas extraídas do cotidiano social brasileiro. Algumas destas cenas podem ser inadequadas a crianças ou pessoas muito sensíveis. Opiniões emitidas, mesmo que em desacordo com as do programa, são mantidas em respeito à acuidade das reportagens" (figura 36).

Enquanto o *Comando da Madrugada*, de Goulart de Andrade, no SBT, e o *Globo Repórter*, na Rede Globo, elevavam o repórter à potência máxima da grande reportagem, o *Documento Especial* eliminou essa interface, deixando um efeito importante ao "tirar uma das camadas de mediação entre a imagem e o telespectador, que pode ser tocado mais de perto" (BUCCI, 2009, pp. 62-63). As imagens usadas na edição das reportagens eram mais longas, com poucos cortes,

¹ O apresentador começou sua carreira nas radionovelas e logo foi trabalhar no cinema, onde estreou em 1961, no filme *Teus Olhos Castanhos*. Na televisão atuou em diversas novelas, com destaque para a novela *Éramos Seis*, de 1977, transmitida pela TV Tupi.

apostando no plano-sequência televisivo.
“A câmera funcionava como o olho do telespectador. Invadia o cenário da narrativa e dava a impressão de que aquela realidade era descoberta de maneira real – exatamente naquele momento. Longos intervalos de trilha sonora permeados por narração” (CHIARIONI, 2016, p. 103).

A proposta era mostrar a realidade nua e crua, dando prioridade para assuntos polêmicos e, principalmente, a temas voltados à injustiça social. Por conta disto, o programa se tornou um marco pela coragem de abordar temáticas relacionadas ao sexo, tráfico de drogas, travestis e ao submundo das grandes cidades, em um caráter completamente avesso e distinto de seus projetos antecessores.

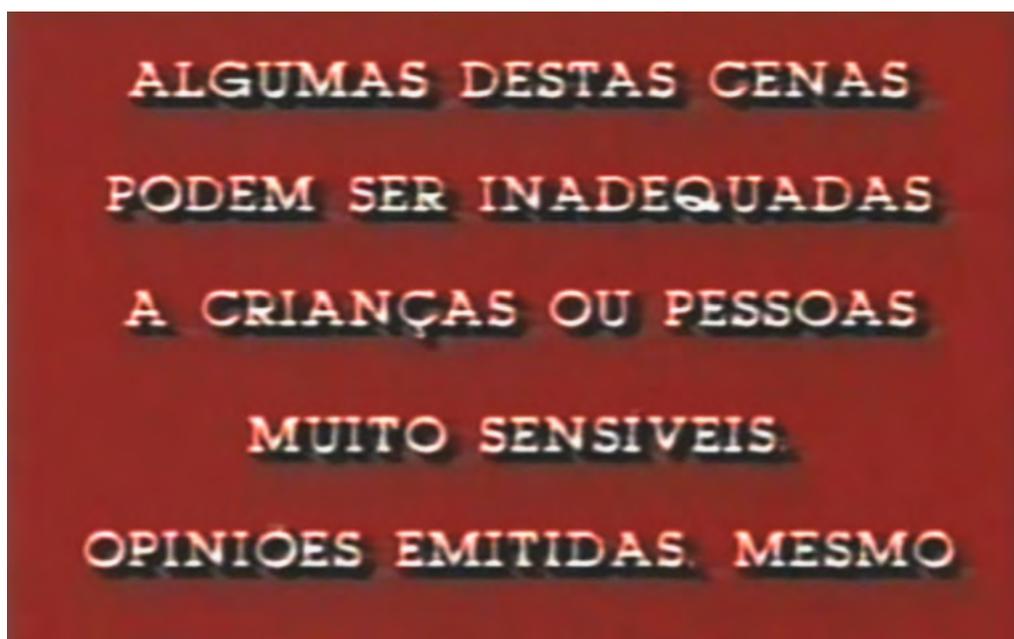


Figura 36 -
Dizeres alertam ao telespectador
a inadequação de imagens do programa.

Fonte: Reprodução/YouTube

Apesar de ter sido anunciado como uma revolução no telejornalismo, o *Documento Especial*, já no seu primeiro ano de exibição, em 1989, estava sendo acusado de se revestir da aura de fazer “reportagem-verdade” para poder descambar para o “sensacionalismo barato”, sem a assepsia do jornalismo da *TV Globo*, mas preferindo abordar temas marginais. Chocou-se Nelson Blecher, da *Folha de S. Paulo*:

A começar pelo cenário brega em que se movimenta o apresentador [Roberto Maya], - colocado numa biblioteca como uma espécie de juiz da moralidade pública, um truque de efeito duvidoso para despertar a credibilidade -, *Documento Especial* arma seu show de erotismo didático. Para quem ainda costuma se chocar com essas coisas, o último programa até que foi moderado, limitando-se a entrevistar prostitutas de *topless*, que faziam a corte a turistas estrangeiros nas areias de Copacabana (FOLHA DE S. PAULO, 03/12/1989, p. 15).

Criado e dirigido por Nelson Hoineff, (1948 – 2019), o programa foi exibido pela TV Manchete entre 1989 e 1991. De 1992 a 1995, o programa passou a integrar à grade do SBT. Na nova emissora o programa, foi elogiado por ter aumentado o nível de qualidade de suas reportagens e, com isso, entrado numa nova fase. Escreveu Omar de Souza para o *Jornal do Brasil*:

O tempo passou e a virulência das imagens e assuntos do *Documento Especial* cedeu espaço a matérias conceituais, ao mesmo tempo em que a produção se sofisticou. Curiosamente, o programa corrigiu a trajetória justamente quando o SBT abriu os cofres e fez a proposta irrecusável. Era o início da fase dos temas-cabeça, como Saudade, Fome, Seca, Estatais e o ciclo Néelson Rodrigues, série de quatro edições baseadas em frases antológicas do autor brasileiro e com referências a filmes do Cinema Novo (JORNAL DO BRASIL, 05/02/1994, p. 13).

A linguagem adotada representava uma novidade dentro da programação televisiva brasileira, e o programa tinha a pretensão de mostrar aos telespectadores uma realidade explícita, sem esconder as “verdades” – daí o próprio subtítulo do programa: “televisão verdade.” Segundo Nelson Hoineff, o programa tinha como grande influência o cinema documentário e preocupava-se em propor questionamentos, mobilizações e conscientização política, convidando o telespectador à uma reflexão crítica sobre os mais variados temas da realidade brasileira. Para Hoineff, em entrevista à *Folha de S. Paulo*, “não há nada de sensacionalista no programa” (FOLHA DE S. PAULO, 17/09/1989, p. 12). Ao contrário, para ele, o que faziam no programa era apresentar “os fatos com o mínimo de interferência e sem os julgamentos de valor e as falsificações da realidade

próprios do mundo-cão”. Hoineff acreditava que a polêmica em torno de sua criação se deu ao choque de uma novidade. A televisão, no Brasil, segundo ele, andava “tão homogeneizada que um programa decidido a desprezar limites incomoda os que dormem no conservadorismo. Mas as pesquisas indicam que boa parte do público está interessada em ver imagens a que antes não tinha acesso” (FOLHA DE S. PAULO, 17/09/1989, p. 12).

Em seu livro de memórias *Preparativos* (2019), Hoineff pontuou que “O Documento se tornou um grande sucesso. Num mundo sem internet, os telespectadores se comunicavam por cartas. Dezenas, centenas de cartas toda semana. Todas elogiosas, muitas por alguma razão estabelecendo cumplicidade com o programa. “É muito melhor que o *Globo Repórter*”. E uma única reclamação: “As reportagens são muito curtas” (HOINEFF, 2019, p. 135).

Percorrendo a busca por produzir uma “televisão-verdade”, como anunciava, *Documento Especial* registrava imagens “sem enquadrar microfones ou repórteres; por vezes, câmeras ocultas auxiliam em flagrantes mais delicados” (FOLHA DE S. PAULO, 17/09/1989, p. 12). Os assuntos eram, segundo Hoineff, assumidamente, “escandalosos, retirados do armário-padrão de temas-tabu: violência urbana, pornografia, estelionato” (FOLHA DE S. PAULO, 17/09/1989, p. 12). E, assim, o projeto foi calcando seu espaço na televisão:

Começamos a expandir o universo temático da televisão. Fomos a fundo na prostituição masculina, um absoluto tabu para a época que a TV nem sonhava em tocar; mostramos pela primeira vez na Televisão a cultura e o ritual do Santo Daime, no Acre; fizemos duas reportagens sobre a Igreja Universal do Rio de Deus, exibindo com absoluto ineditismo os pastores correndo com sacos de dinheiro no Maracanã. Numa época em que não havia micro-câmeras, construímos uma bíblia de madeira, com uma câmera escondida no seu interior e o repórter fantasiado de crente (HOINEFF, 2019, p. 136).

Nessa época, foi exibido a grande reportagem “Os pobres vão à praia”. Mostra os percalços de moradores pobres de subúrbios e periferias do Rio de Janeiro para chegarem às praias na Zona Sul, especialmente Copacabana e Ipanema. O documentário também trouxe as reações e os comentários de moradores daquela região sobre conviver com as presenças de pobres na praia. Uma das entrevistas diz o seguinte: “Tem que cobrar para entrar em Copacabana e Ipanema. Tenho horror de olhar para essas pessoas e descobrir que são brasileiros. É uma sub-raça, um monte de gente sem educação que vai comer

farofa com galinha". Se as favelas e seus habitantes têm uma longa trajetória de discriminação, também a territorialidade das classes médias e altas, a divisão da cidade em zonas mais e menos privilegiadas tem seu enraizamento no imaginário nos habitantes da cidade. A reportagem registra o enorme desconforto dos moradores da Zona Sul com a presença dos "suburbanos", "favelados" e "farozeiros" naquele que consideram ser seu próprio território.

Essa fala expõe tensões de classe e raça, propulsadas, dentre outros motivos, pelo aumento da locomoção e acesso dos moradores da Zona Norte a outras áreas da cidade, facilitando a chegada às praias da Zona Sul, entendidas por muitos habitantes dessa área como parte do seu território. Por isso, o sentimento de que seu espaço estava sendo invadido. A julgar pelo contraste da cor de pele dos moradores da Zona Sul (brancos) e da Zona Norte (em sua maioria pretos), o incômodo era classista e racista. A expressão "sub-raça" reforçava a ideia de a "mistura" que a chegada de gente "de fora", "um monte de gente sem educação", ocasionava e se associava ao indesejado, incômodo e até ao asqueroso.

Em uma carta ao *Jornal do Brasil*, a leitora Monica Garcia escreveu, sobre a opinião da entrevista da reportagem, o seguinte:

A Rede Globo ensinou-lhe, via novelas, que o mundo se resume à zona sul e que todos têm dinheiro para comprar carro e morar no Leblon. Aquela gente "suja" e "sem educação" que invade "sua" praia não tem explicação lógica para ela. Por isso o mesmo medo irracional que um inseto repugnante lhe causaria, por isso o desejo racista de que aquela gente não existisse (JORNAL DO BRASIL, 01/03/1990, p. 5).

Para ela, ainda, "uma onda nazista vem afrontando o espírito carioca, desafiando toda uma tradição humanitária, tentando tomar-lhe o lugar" (JORNAL DO BRASIL, 01/03/1990, p. 5). As notícias de tipo sensacionalista envolvem atores que tendem a 'personalizar e dramatizar notícias de pessoas comuns. O sensacionalismo nas notícias foi concebido principalmente em termos de conteúdo da história narrada, referindo-se à cobertura jornalística de crime, violência, desastres naturais, acidentes e incêndios. O conteúdo da história sensacional consiste em sexo, escândalo, crime ou corrupção, enquanto seus recursos formais incluem um ritmo de edição rápido, uma perspectiva de câmera de testemunha ocular, movimentos de lente de câmera com *zoom*, encenação de eventos de notícias, o uso de música e, em geral, a narração.

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE *DOCUMENTO* *ESPECIAL*

Na transição do jornalismo *hard news* para o núcleo de Novos Projetos da Rede Manchete, Nelson Hoineff estava disposto a desenvolver algo completamente diferente do que se apresentava pelo jornalismo de televisão. Imbuído de um sentimento de revelar a realidade das ruas, e de uma ideia de que “a gente vê um país na televisão e a gente bota os pés para fora de casa e tem um outro país”, Hoineff desenvolveu o projeto de um programa semanal de grande reportagem sem a figura do repórter, que ele julgava desnecessário. Influenciado pela técnica de Dziga Vertov e os primórdios do cinema soviético, bem como do cinema do real de Jean Rouch, Hoineff acreditava “na ideia de que o jornalismo de televisão deveria ser o somatório de muitos repertórios e estéticas audiovisuais”, uma vez que sendo “a televisão um veículo tão forte, extraordinário, completo, ela não deveria viver de lampejos. Ela poderia ter uma estética própria, uma forma própria. Por que a televisão é igual edição de cinema? Por quê? Que diabos é isso? O campo, o contracampo, o plano geral... por quê?” (HOINEFF em entrevista a Bruno Chiarioni, em 09/09/2015).

Para a edição piloto de *Documento Especial*, que seria aprovada pela direção da Rede Manchete, Hoineff apostou em temas como “pobreza, denúncias, excluídos, imagens feias, onde entravam algumas características formais que a televisão não contemplava, planos muito longos, onde não entravam efeitos especiais, onde não entrava *insert*, onde não entrava *slow*”. O episódio de número zero, por assim dizer, foi aprovado pelos departamentos de jornalismo e comercial e acabou definido pela direção da emissora como “a melhor coisa que já se fez aqui dentro”. Porém, segundo Hoineff, o piloto apresentado foi “falso”:

O *Documento Especial* foi aprovado com base num piloto falso, porque o programa que eu estava fazendo eu vi que *não* tinha a menor chance de ser aprovado. Nós começamos a produzir, em sigilo, o programa que eu queria colocar no ar, e ao mesmo tempo nós produzimos um programa que era o programa que eu ia mostrar para a direção da Manchete. Contando isso parece um negócio absurdo, mas fizemos isso, foi isso que aconteceu. Então, mandei fazer outro programa que

tinha três matérias, uma sobre discos voadores numa cidade do interior do Estado do Rio, outra sobre um grupo de salvamento nas estradas, chamado "Anjos do Asfalto", e uma terceira sobre roubo de bancos, e apresentei esse programa. Mas, na verdade, eu estava fazendo outro programa com matérias muito mais fortes, sobre prostituição masculina e sobre os bastidores da Igreja Universal do Reino de Deus, que, na época, ninguém tinha ouvido falar daquilo. Apresentei meu piloto, foi aprovado, eu disse ok, então vamos botar no ar. Aí eu peguei a fita, substituí. Peguei a caixa, substituí a fita, botei a fita que fosse ao ar dentro, e entreguei para a programação. Uma loucura. Isso é impensável. O programa ia sair quarta-feira, às onze horas da noite. Eu disse: "às onze e meia eu estou demitido, claro". Mas não foi o que aconteceu. O que aconteceu na verdade é que as quartas-feiras, às onze da noite, a manchete fazia traço ou um ponto... ah, eu quis que as chamadas fossem feitas por mim, então eu preparei as chamadas, do jeito que eu queria. Essa liberdade, imagina? Hoje é uma coisa completamente impensável. Quem vai fazer as chamadas sou eu. E eu fiz as chamadas. Eram chamadas agressivas, boas. O resultado é que na primeira semana o programa fez sete pontos, e, na segunda, fez oito, e na terceira fez 11. Aí você fazendo 11 pontos, onze horas da noite na manchete... A manchete nunca tinha visto dois dígitos, eu acho. Então aí você passa a ter uma liberdade muito grande, e foi assim que nasceu o *Documento* (HOINEFF em entrevista a Bruno Chiarioni, em 09/09/2015).

Para a edição de estreia, em 2 de agosto de 1989, *Documento Especial* apostou em três assuntos de interesse nacional: o que aconteceu com a cidade de Casimiro de Abreu, onde há nove anos, houve a aparição de um disco voador; outro tema foi a história de mulheres que fazem do casamento um meio de vida; casam-se e se separam em seguida, tornando esse expediente altamente lucrativo. E a terceira reportagem revelou o drama de um jornalista que passou a se interessar por mineralogia e ganhou um brilhante de presente. Após 10 anos, ele descobriu que o brilhante era césio e que foi contaminado por todo esse tempo.

A crítica televisiva não perdoaria. Para a *Folha de S. Paulo*, "Documento Especial dá o que o público quer", ao escolher sempre por temáticas que envolviam tragédias e miséria, quanto pela abordagem. Segundo a crítica de Annette Schwartzman, o programa obedeceria sempre à mesma receita de "uma introdução, cenas da "realidade" comentadas em "off" e mini-entrevistas com os personagens envolvidos", embaladas sob um formato de grande reportagem, faltando "uma diretriz na abordagem, que não sabe se informa, critica, elogia ou analisa, e acaba não fazendo nada" (FOLHA DE S. PAULO, 10/09/1989, p. F-5). A mesma *Folha* dedicaria ainda uma reportagem de duas páginas, no suplemento de televisão, distribuídos aos domingos, sob a manchete "Escândalo no ar: a Manchete explora o filão dos documentários

“malditos” e o SBT vai atrás”. A matéria do jornalista Nelson Pujol Yamamoto anotaria, em sua abertura, que “as cores berrantes são a última moda na televisão. Depois de hesitarem entre o estiloso e o lacrimoso, tudo indica que as emissoras passarão a carregar nas tintas fortes para se tornarem praticamente fosforescentes na luta pela audiência”. Questionado sobre a valorização do sensacionalismo, Nelson Hoineff pontuou que a polêmica se devia ao choque de uma novidade: “No Brasil, a televisão anda tão homogeneizada que um programa decidido a desprezar limites incomoda os que dormem no conservadorismo. Mas as pesquisas indicam que boa parte do público está interessada em ver imagens a que antes não tinha acesso” (FOLHA DE S. PAULO, 17/09/1989, p. D-20). A publicação traria também um debate sobre o programa ouvindo Narciso Kalili, então editor-chefe do núcleo de reportagens especiais da Rede Globo, que apontou a atração “nada jornalística, típica de quem apela para o sensacionalismo. O *Documento Especial* é um mundo-cão disfarçado. Nele inexistente a função social do bom telejornalismo”, e de Luciano Callegari, então superintendente artístico do SBT, que discordou: “O tipo de enfoque desse novo programa da Manchete chama a atenção do telespectador e tenderá a ter sucesso cada vez maior”. Também entrevistado, o repórter Goulart de Andrade reivindicou ser “o criador de imagens que causam sensação” em seu *Comando da Madrugada*, mas sem antes alertar que “é preciso fazer uma distinção entre o sensacional e o sensacionalista”.

***Documento Especial* encontrou espaço entre os telespectadores ao abusar dos elementos técnicos na composição das imagens. Hoineff defendia “a ideia era fazer um programa jornalístico que não se parecesse com programa jornalístico, que se parecesse com um programa ficcional. Nunca, em toda a história do *Documento Especial* não entrou um frame que não fosse documental. [...]. E a gente fazia uma coisa que é de verdade, que fazia o espectador ver como se ele estivesse vendo uma ficção” (HOINEFF em entrevista a Bruno Chiarioni, em 09/09/2015).**

Para Aumont (2012, p.82), na relação que estabelece com o real, a imagem se manifesta na esfera do simbólico, o que levaria a reconhecer que "alguma coisa em uma imagem é identificar, pelo menos em parte, o que nela é visto com alguma coisa que se vê ou se pode ver no real!". Assim, nesse processo de criação da imagem, há estratégias importantes de se observar na narrativa audiovisual: elementos que pautaram o sucesso de *Documento Especial* e levaram a uma quebra de paradigmas na linguagem tradicional dos programas de grande reportagem. Vamos falar sobre um pouco sobre eles.

Partindo das concepções trazidas por Vanoye e Goliot-Lété (2012), o *ponto de vista* se dá a partir de três considerações, que se manifestam de maneira isolada ou acabam por se contaminar: por um sentido estritamente *visual*, definido pelos questionamentos de onde se vê aquilo que se vê; de onde é tomada a imagem e onde está situada a câmera; por um sentido *narrativo*: quem conta a história, do ponto de vista de quem a história é contada, Esse ponto de vista é detectável ou não; e por um sentido *ideológico*: qual é ponto de vista da produção audiovisual sobre as personagens e a história contada, de que maneira o diretor ou produtor se manifesta.

Com relação ao *ponto de escuta*, Vanoye e Goliot-Lété (2012) estabelecem as indagações: De onde provém o som? O ponto de escuta é coerente com o ponto de vista (visual)? Existe alguma dissociação entre esses dois pontos? Quem é a pessoa que ouve? Quem escuta? O telespectador e a personagem compartilham da mesma audição?

Ao adentrarmos no campo do enquadramento, definimos o lugar de observação que irá adotar o telespectador, a partir de uma intenção do próprio diretor. Aumont (2012, p. 258), define o enquadramento como a "atividade da moldura, sua mobilidade potencial, o deslize interminável da janela à qual a moldura equivale em todos os modos da imagem representativa baseados numa referência, primeira ou última, a um olho genérico, a um olhar, ainda que perfeitamente anônimo e desencarnado". Enquadrar é, portanto, escolher, determinar, indicar a posição de onde queremos relatar o que estamos filmando. De tal modo que, "enquadrar é fazer deslizar sobre o mundo uma pirâmide visual imaginária". Ou seja: estabelecemos uma gradação de importância na construção audiovisual, que acaba por privilegiar determinada inserção de um ou outro personagem no contexto de captação.

Sob essa condição, os enquadramentos estão diretamente relacionados aos planos de câmera escolhidos. Ao determinar o ponto em que o aparato cinematográfico – no caso, televisivo – irá captar uma história, estamos definindo sob

qual aspecto tal reportagem será contada. Em *Documento Especial*, destacamos dois caminhos bem intencionais: o da chamada “câmera nervosa”, que acompanha a ação em tempo real e integral, com toda sua agitação, quase histeria, e a “câmera escondida”, instalada em lugares estratégicos para não ser identificada, passando praticamente despercebida. Ao final, tais características buscam traduzir o enunciado, como Bakhtin (2016, p. 62) definiu: “um elo na cadeia da comunicação discursiva e que não pode ser separado dos elos precedentes que o determinam tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas”.

A seguir, discutiremos algumas edições para a compreensão dos elementos discursivos e narrativos propostos por *Documento Especial*. Alguns episódios selecionados compõem o primeiro e único volume do DVD editado pela Comalt – Comunicação Alternativa, então empresa de mídia de Nelson Hoineff. O projeto tinha o objetivo de reunir os temas mais importantes da trajetória televisiva de *Documento Especial*, mas foi interrompido com a morte de Hoineff, em dezembro de 2019. Conversamos também sobre as condições de produção estabelecidas em cada uma delas, pontuadas pela entrevista realizada em setembro de 2015.

O MODO DE ENDEREÇAMENTO EM *DOCUMENTO ESPECIAL*

Uma das edições analisadas é composta por duas reportagens – “Delírio na Madrugada” e “Os pobres vão à praia” –, produzidas e veiculadas na Rede Manchete, em 1989. Na abertura do programa, diretamente do cenário que remete a um sofisticado e imponente escritório de alto padrão (*figuras 37 e 38*), em pleno contraste com as imagens de subúrbio e periferia que compunham as gravações, o apresentador Roberto Maya, vestindo terno e gravata, sentado numa poltrona chesterfield, à meia luz, anuncia os temas: primeiro, o “mais marginal dos shows da noite carioca. Há anos em cartaz, ele nem sonha em constar no roteiro cultural da cidade”. E, depois, “a odisseia de várias horas e muitos obstáculos do que seria a mais prosaica das diversões: ir à praia numa tarde ensolarada”.

Para introduzir a primeira grande reportagem², Maya explicou que “a cultura dominante costuma incorporar certos valores marginais. Mas, há ocasiões, em que esses valores se tornam marginais demais para serem incorporados. É o que caso de um insólito personagem das madrugadas cariocas: Laura de Vison. *Documento Especial* foi acompanhar a sua arte, até aqui restrita a uma tribo bem fechada e que não se deixa escandalizar por pouco”. A gravação começa com imagens da fachada de um restaurante vegetariano do centro do Rio de Janeiro que, à noite, se transforma em uma boate sem limites. Os registros de dois homens se beijando na boca de maneira intensa, são completados com uma frase de efeito em *off*: “É tarde da noite quando o local começa a receber um público mais interessado em carne. Carne humana com tempero da sedução”. Com os seios siliconados à mostra, e visual de transformista, Laura de Vison fala para a câmera, em uma espécie de aviso aos telespectadores: “Chega de sacanagem. O negócio agora é a realidade. Prepare-se para a grande viagem, é a hora do show”. Na sequência, a câmera desnuda o show da atriz e personagem, uma espécie de lado B da realidade cultural daqueles tempos. Uma apresentação de travestis entra em cena, sempre com roupas exuberantes com muito brilho, e performances dançantes. No decorrer desta gravação, notamos a inovação telejornalística em registrar longos planos-sequência, bem como da produção de imagens captadas claramente sob a condução de um roteiro prévio, em cenas quase ficcionais. Para Nelson Hoineff:

Essa coisa de estar permanentemente testando nossos limites é uma obrigação de jornalista, e eu acho que o Documento, ele nesse momento, nesse início dele, ele colaborou muito para que a televisão pudesse ampliar o seu universo temático e pudesse buscar formas, e que naquele momento eram proibidos na televisão. Então você aprendia na escola, aprendia na faculdade, que um plano de televisão tinha que ter 4 segundos. Isso você aprendia, 4 segundos, 5 segundos. Isso não é verdade. E todas essas coisas, a forma... em TV a gente não conversa muito sobre forma, sobre narrativa, e é interessante... Por quê? Por que há esse bloqueio tão grande de a gente falar? Mas o que acontece é que cada assunto, cada momento se adequa a forma, a forma da televisão e a narrativa. É extraordinariamente importante e por isso que a gente acaba vendo tanta coisa leviana e vazia no ar, mas quando a gente olha para essa necessidade, a gente vê que a gente pode fazer alguma coisa (HOINEFF em entrevista a Bruno Chiarioni, em 09/09/2015).

De volta à narrativa, conhecemos também que, além dos shows noturnos, a travesti se transforma no professor Noberto Sucri Davi, um conceituado professor

2 *DELÍRIO NA MADRUGADA. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Manchete, 1989, 11min07. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cRzvoll7nQU&t=41s>. Acessado em 15/10/2020.*

de história de uma classe de adolescentes. Tal quebra narrativa corrobora com a noção apresentada por François Jost sobre os aspectos pragmáticos referentes ao funcionamento da televisão e à sua interferência na vida do telespectador. Para o autor, o fato de uma emissão enviar a um mundo – real, fictício ou lúdico – não prejudica a maneira como ela realiza esse ato. Da mesma forma como um professor pode ser muito sério ou privilegiar o humor, uma emissão pode se referir à realidade ou à ficção, sob vários tons (JOST, 2010). Sendo assim, a tonalização é uma forma específica de endereçamento que ganha relevância no discurso televisual. Ao final da história, o próprio *Documento Especial* anotou seu posicionamento diante da escolha do assunto, sob a narração de Maya: “Professor de história à tarde, professora de vida à noite, Laura de Vison é um exercício de contato com a realidade. Uma realidade que não se limita ao institucional e que não se atrela à cultura dominante. E que ainda assim, ou por isso mesmo, mobiliza todas as semanas, milhares de brasileiros em torno de um contato verdadeiro e sólido com as suas fantasias, com a sua realidade”. Nesse caso, a escolha do tom em *Documento Especial* evocava certamente seu caráter estratégico de audiência, uma vez que “a proposição de um tom se orienta por um feixe de relações representadas pela tentativa de harmonização entre o tema, o gênero/subgênero do programa, o público a que se destina e o tipo de interação que a emissão pretende estabelecer com o telespectador” (DUARTE in JOST, 2010, p. 17). Compreendendo Jost, Duarte reforça que, a nível textual, o tom se impõe como uma pretensão de conteúdo em busca de diferentes traços expressivos que o exteriorizem. Para a pesquisadora, tais traços podem encontrar sua forma de expressão na articulação de diferentes níveis de linguagens, ligadas principalmente à harmonização de cores, formas e sons, ao jogo de captação de câmera, edição, aos registros de língua, ao cenário e às encenações, que busquem, no fundo, abarcar outros sentidos (DUARTE in JOST, 2010). Em *Documento Especial*, o tom é um componente que se ancora claramente nas intervenções de Roberto Maya – tanto em caráter presencial, nas intervenções em estúdio, ou nas gravações em *off* – como nas construções das narrativas alicerçadas em cada tema escolhido. Desse ponto de vista, enquanto o telespectador imagina que “a informação vem da imagem, e que o comentário do jornalista visa primeiramente descrever o que viu ou o que sabe, o exercício ao qual ele se entrega tende antes a conformar a imagem à sua palavra. Com o princípio de que no início era o verbo, a informação torna-se conformação” (JOST, 2010, pp. 103-104). Seja como for, as entrevistas realizadas pela equipe ajudam a preencher uma lacuna prevista anteriormente pela argumentação do comentário de Maya. Em tese, *Documento Especial* ganhava as ruas ancorado em enquadrar certas teorias já preestabelecidas nas pautas de cada programa.



Figuras 37 e 38 -
Apresentador Roberto Maya
no cenário de *Documento
Especial* (1989).

Fonte: Reprodução/DVD
Documento Especial - Volume 1

No segundo tema, *Documento Especial* apresentou a realidade de brasileiros marginalizados³, expondo as dificuldades encontradas para simplesmente frequentar uma praia no Rio de Janeiro, como expôs Roberto Maya na introdução do tema: “para muitos brasileiros, ir à praia não exige mais sacrifícios do que atravessar a rua. Para outros, no entanto, dia de praia é também dia de provação. É dia de aventura, de perigo, de muitos preconceitos. Ir à praia torna-se virtualmente uma guerrilha. *Documento Especial* foi participar de perto dessa odisseia”. A edição transcorreu apresentando cenas internas de vagões de metrô e ônibus, revelando o trajeto de milhares de pessoas. A câmera se comporta de maneira subjetiva, registrando um longo plano-sequência, que evidencia o caminho seguido pelos usuários das linhas. Tem-se, aqui, o que Jost apontou sobre o telejornalismo como modelo de realidade, ao identificar que “a transmissão em tempo real seria a garantia de uma autenticidade absoluta, como se o fato, por exemplo, de o realizador ter escolhido apresentar a imagem de uma câmera, ao invés de outra, fosse negligenciável” (JOST, 2010, pp. 104-105). Sob essa leitura, a câmera de *Documento Especial* se comporta como uma espécie de instrumento verificador do real – a vida como ela é, sem nenhum superlativo.

Assim como em outras edições, a narração de Roberto Maya vai ganhando entonações e pausas, a depender do tema abordado. O programa não deixa escapar nenhum detalhe da travessia de milhares de moradores do subúrbio até chegar à praia de Copacabana, na zona sul da cidade. No caminho, os registros de jovens gozando e debochando de pedestres pelas ruas. Além disso, a câmera

3 OS POBRES VÃO À PRAIA. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Manchete, 1989, 28min08. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kOzGFJZZVe8>. Acessado em: 17/10/2020.

vai gravando a ousadia dos jovens que, sem pagar a passagem, seguem na clandestinidade como verdadeiros surfistas do asfalto, pendurados nas janelas e nos para-choques. Roberto Maya narra: “Do lado de fora do ônibus, dependurados, eles dão a entender que a vida vale muito pouco”. A edição ainda mostra o corpo de um jovem que acabou assassinado por tentar roubar um passageiro, sem qualquer tipo de efeito na imagem para suavizar o registro. Toda a sequência da chegada à praia é acompanhada da música “Vamos invadir sua praia”, da banda de rock Ultraje a Rigor. A palavra “invadir” dialoga com as imagens da edição mostrando os populares se acomodando nas areias de Copacabana. Para Hoineff, o uso de câmeras menores, sobretudo na época inaugural do *Documento Especial*, facilitou a linguagem do próprio programa: “tudo consiste em reduzir o aparato a alguma coisa quase imperceptível. Não que as pessoas não saibam que o aparato está lá, mas fazer com que o aparato não intimide as pessoas, e é, na minha visão, muitíssimo importante você conversar muito com as pessoas, deixá-las à vontade, fazê-las confiarem no que está sendo gravado” (HOINEFF em entrevista a Bruno Chiarioni, em 09/09/2015).

Outra cena forte – em tom flagrante de preconceito de classe e raça – é quando na reportagem é entrevistada uma frequentadora da praia, que reclama da presença dos frequentadores de bairros do subúrbio do Rio de Janeiro. “Porque é uma gente mal-educada, que fica falando grosseria *pra* gente, é uma gente suja. É uma gente que você olha na cara, você tem vontade de fugir. E eu tenho horror de olhar para essas pessoas e pensar que estão no mesmo país que eu. Que são brasileiros, um horror. Não são brasileiros, são uma sub-raça”. Sem a menor preocupação, *Documento Especial* expôs o rosto da jovem, exibindo a mensagem na tela: “Cena de preconceito explícito”. Outra entrevistada também mostrou sua indignação dizendo que a entrada dos visitantes dos bairros pobres deveria ser proibida:

Não é colocando pedágios que vão impedir essas pessoas virem, tem que dar algum tipo de divertimento para essas pessoas não virem mais a praia”, “esse pessoal vem e sujam tudo (...) uma galinhada (...) acho isso tudo muito errado, não sou contra pobre e nada agora eu venho para a praia do Pepê porque eu estou junto dos meus, pô!”, “eu cobrava entrada, tem que cobrar entrada (...) porque colocar gente de Ipanema que tem educação no meio de gente que não tem educação, que fala grosseria, comer farofa com galinha vai matar as pessoas de nojo, entendeu? Um horror! (REPRODUÇÃO ARQUIVO NELSON HOINEFF).

A equipe de filmagem registra também cenas de furtos de carteiras e bolsas provocados pelos jovens “praieiros”, mostrando que a violência presente no

dia a dia dessas comunidades periféricas era algo comum. Tanto que as câmeras acompanham a ida dos jovens a um supermercado e gravam o momento em que eles cometem furtos para saciar a fome. Para Maya, “a padaria também não fica a salvo e funciona como um segundo tempo para os saqueadores”. Sobre o uso de entrevistas que expunham as pessoas diante do aparato televisivo, Nelson Hoineff reforçou a importância de que “ainda que seja o povo fala, o cara que está parado em frente a você e vai dar a opinião dele sobre algum evento, você tem que estar absolutamente convencido de que essa pessoa é igualzinha a você”.

Em contraste, na parte final do programa, são mostradas imagens dos frequentadores em festa, em meio a um samba improvisado, e mulheres fazendo topless sem nenhum pudor. E finaliza na fala do apresentador: “É fim de praia para a turma do subúrbio. Agora, essa gente já bronzada mostra o seu valor enfrentando muito mais dificuldade do que antes”. A narração é completada por uma série de imagens no interior do ônibus superlotado, em que jovens ajustam o cigarro de maconha em um claro exemplo de ilegalidade e farta criminalidade. E ao jornalismo, que papel lhe cabe? Como resposta, a edição elaborou a seguinte pensata: “O fim de semana acabou e a festa também. Agora, é tempo de retornar à realidade do dia a dia, à vida dura de quem mora nos distantes subúrbios. A necessidade de trabalhar sobrepõe-se ao prazer de uma praia distante e, por vezes, poluída. Uma praia difícil de se chegar. Mais difícil ainda de se sair e cheia de preconceito”. O programa expôs o lado patético do ser humano, como pequenas questões que envolvem interesses particulares daqueles que vivem em comunidade. No entanto, é possível apontarmos elementos de caráter mitológicos na concepção do *Documento Especial*, na escolha de um tema que vem a inverter o real, esvaziá-lo de história e enchê-lo de natureza, retirando seu sentido humano, de modo a torná-lo algo insignificante (BARTHES, 2012).

Para Braga (2019, p. 185), a edição buscou apresentar aos telespectadores que “a passagem de ida para a praia tornou-se uma verdadeira guerrilha social. Essa viagem de cerca de 1 hora de duração da periferia até a zona sul, expõe os riscos que os cidadãos se encontram. Riscos físicos, mas principalmente éticos e psicológicos, pois essa guerrilha social transforma um dia de praia em um dia de muitos preconceitos”.

Em 03 de dezembro de 1989, na *Folha de S. Paulo*, Nelson Blecher escreveu que “‘Documento’ da Manchete não passa de truque”. O jornalista comparou o sentimento despertado ao se assistir ao programa com uma visita ao museu de Freud, em Londres. Segundo ele, entre os curiosos objetos em permanente

exposição no local, havia uma coleção de revistas do início do século que costumavam citar o mestre da psicanálise como uma espécie de isca pseudointelectual para publicar fotos pornográficas. O objetivo, em evidência, não era divulgar a novidade científica, mas fazer aumentar a circulação das revistas. Ou, por assim dizer, a busca pela visibilidade excessiva. Assim, “com um pouco mais de sutileza, mas igualmente bem-sucedido”, o mesmo artifício vinha sendo utilizado pela Rede Manchete para inflar a audiência do *Documento Especial*. Sá anotou que a “pretexto de levar para o ar a “reportagem-verdade”, o programa descamba para o sensacionalismo de tabloide inglês, uma fórmula surrada desde os anos [19]50”. A escrita do crítico de mídia, da mesma *Folha de S. Paulo*, segue aprofundada:

A começar pelo cenário brega em que se movimenta o apresentador – colocado numa biblioteca como uma espécie de juiz da moralidade pública, um truque de efeito duvidoso para despertar a credibilidade –, “Documento Especial” arma seu show de erotismo didático. Para quem ainda costumar se chocar com essas coisas, o último programa até que foi moderado, limitando-se a entrevistar prostitutas de “topless”, que faziam a corte a turistas estrangeiros nas areias de Copacabana. Desde agosto passado, quando começou a ser transmitido, já foram exibidas reportagens bem mais picantes, como uma sessão explícita de sadomasoquismo, confissões de travestis e a ronda noturna de garotos de programa. O discurso pretensamente moralizante do apresentador colide com as imagens “nuas e cruas” que desfilam na telinha. Na verdade, para efeito da estratégia pouco importa o conteúdo, pois são as imagens chocantes que garantirão os índices de audiência. É justamente nesse ponto que se fixa a hipocrisia jornalística de “Documento Especial”, ao tentar dissimular com um recorte social e “nobre” o apelo quase subliminar ao instinto à sexualidade interdita. Afora isso, a cansativa repetição dos clichês não se limita aos chamados temas tabus. “A rua é não apenas um meio de vida, mas também de morte”, disse o apresentador com uma solene entonação, para descrever a vida dos meninos pobres da zona dos Alagados, na Bahia. Compreensivelmente, há uma preocupação em conferir certo revestimento de modernidade e cunho jornalístico – como a máquina de escrever que aparece na abertura. É claro que se trata de mais um truque: no chamado “new journalism”, o relato impressionista de fatos é balizado pelo olhar crítico do repórter, enquanto no “Documento Especial” há uma releitura naturalista da realidade (FOLHA DE S. PAULO, 03/12/1989, p. E-5).

Naquela mesma semana, o *Jornal do Brasil* também rechaçou o programa ao dar “nota zero” para a produção da Rede Manchete e defini-lo como “o mais agressivo e nefasto” da televisão. “Sob o pretexto de fazer jornalismo, o programa consegue no

máximo produzir a exibição de sensacionalismo gratuito e inconsequente” (JORNAL DO BRASIL, 09/12/1989). Porém, uma edição, em específico, ganharia notória visibilidade. O tema “Estranhos caminhos da fé”⁴ trabalharia com maestria a simbiose entre entretenimento, religião e picaretagem, ao abordar as Igrejas Evangélicas de caráter pentecostal (BRAGA, 2019). Roberto Maya, no tradicional escritório, destacaria que “os caminhos que levam a Deus são infinitos, mas, nos últimos anos, caminhos especialmente duvidosos têm sido indicados a muitos fiéis”. Entrecortados por diversas imagens de fiéis em cultos nas mais diversas congregações, movidos por uma forte fé, evocando palavras em tom elevado, Maya enuncia em *off*: “o pentecostalismo é o fenômeno religioso de nosso século. Aqui no Brasil calcula-se que já chegue a 14 milhões, o número de seus adeptos [...] nos últimos trinta anos, um novo fenômeno vem ocorrendo no Brasil. A divisão dos pentecostais gerou um número incalculável de novas seitas que passaram a ser conhecidas pelo barulho que promovem e pelo volume de dinheiro que arrecadam de seus seguidores”. Pela construção narrativa proposta, o crescimento das Igrejas Evangélicas ocorreu, sobretudo, nos bairros periféricos, aproveitando-se de uma carência social dessa população marginalizada. Constatamos tal discurso quando o narrador reforça que, para ser pastor nessas congregações, não é necessário nem conhecer a Bíblia, sequer em profundidade. De forma intencional, em um dos pontos da edição, um pastor é questionado sobre uma das passagens do livro sagrado e diz não saber responder: “você vai ter que me dar um tempinho, porque são muitas coisas e eu vou ter que procurar, mas logo mais à noite eu estou pronto para responder”. Documento Especial também resgatou a trajetória da Igreja Universal do Reino de Deus, e seu conglomerado de rádios e televisões pelo Brasil, como um meio de difusão das mensagens religiosas. Muitas das gravações realizadas nos bastidores dos templos foram realizadas com uma câmera acoplada dentro de uma Bíblia de madeira oca, elaborada justamente para passar despercebido durante os cultos.

[...] a gente fazia experimentos, até porque nessa mesma matéria sobre a Igreja Universal do Reino de Deus, a gente gravou uma menina, uma adolescente de quinze anos, em transe no maracanã. Estava em transe, e a gente fez um plano-sequência com ela, acompanhando-a, e ela... na hora de editar, eu estava com o editor e aí “vamos tentar colocar dez segundos dessa menina”, mas não funcionou muito bem, aí botei quinze segundos. Mesma coisa. 20. Aí chegou um momento que eu perguntei “quanto tempo tem esse plano?”. Quatro minutos e meio. E eu disse vamos colocar esses quatro minutos e meio. Vamos botar. O que aconteceu? Você passou o que aquela menina estava representando,

4

ESTRANHOS CAMINHOS DA FÉ. Direção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Manchete, 1989, 52m58. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wDjg010C55s>. Acessado em 17/10/2020.

o que aquela menina estava sentindo. Em dez, vinte segundos, a gente não conseguia fazer aquilo. Em quatro minutos, a gente passou completamente, totalmente, e o público percebeu isso. Quando começou a sequência a gente estava com onze (*pontos*). Quando terminou a gente estava com 13 (*pontos*). Um sucesso (Nelson Hoineff em entrevista a Bruno Chiarioni, em 09/09/2015).

Para aqueles que acusavam o programa de jornalismo desqualificado, Hoineff combatia com a equivocada visão da televisão como um instrumento educador do cidadão:

A televisão não precisa tratar o telespectador como se ele fosse débil mental. Isso é a base de tudo que eu penso da televisão. Tudo. Se eu tivesse que resumir, por que razão a televisão insiste em tratar o telespectador como se ele fosse um idiota completo? Isso está presente em toda a televisão, aberta e fechada. Aquela ideia de que a televisão aberta era o espaço da banalidade enquanto a TV fechada era o espaço da sofisticação também se torna completamente arcaica a partir do momento em que o cara, na televisão por assinatura, ele começa te tratando como débil mental. Ele olha para você... se alguém olha para você e te trata como débil mental, não há muita conversa, não dá para ir muito adiante. [...]. Se até um bom conteúdo jornalístico é comprometido com isso, e já que estamos falando disso, no conteúdo jornalístico, as edições onde você inclui uma câmera lenta, e onde você inclui uma música incidental que quer induzir o cara à emoção: "Hoje o fulano vive sozinho na sua casinha" aí taaaam. Mas não é possível que alguém não diga: "mas isso aí nós estamos tratando telespectador como débil mental". Ainda que a história do cara lá que está ferrado na casinha seja verdadeira, mas eu te tratei como débil, eu já estabeleci aquela linha que eu estava te falando. Quando a gente procura a horizontalidade até com o submundo, com o travesti, com o traficante, que o cara é traficante, tudo bem, mas é um ser humano igualzinho a mim. A televisão deveria estabelecer isso com o próprio telespectador (HOINEFF em entrevista a Bruno Chiarioni, em 09/09/2015).

A chamada incompreensão no formato escancarado da realidade de *Documento Especial*, pela ótica de seu diretor, é definida pela manchete "Televisão exhibe sensacionalismo em programas jornalísticos de polícia", da *Folha de S. Paulo*, de 22 de abril de 1990. A reportagem assinada por Nelson de Sá pontuava "uma submissão pouco inteligente e muito perigosa aos índices de audiência", de um programa que "não dilui as cenas e fatos em teatralizações anódinas. Prefere seguir o exemplo dos chamados jornais populares e correr atrás de imagens impressionantes do dia a dia. Toda semana faz um apanhado do que há de mais grotesco – por vezes, aberrante – no Brasil" (FOLHA DE S. PAULO, 22/04/1990, p. C-5).

Criticado pela imprensa especializada, *Documento Especial* ganhava prestígio internacional, ao receber o Prêmio Príncipe Rainier, no Festival de Monte Carlo, concorrendo com produções da BBC, de Londres. Enquanto para Hoinéff, o projeto tinha um porquê bem delineado: “O Documento era isso: uma coletânea de experiências de vida. Bastava que eu visse e acreditasse no que estava vendo. Repertório de vida era a chave. Eu tinha que entender isso. Meu universo ia de Ipanema ao Leme. [...]. Tudo que eu tinha a fazer era assimilar e respeitar repertórios de vida diferentes dos meus” (HOINEFF, 2019, p. 151).

De abordagem ousada e, muitas vezes, até escrachada, o formato considerado sem assepsia da Rede Manchete começava a incomodar a concorrência, sobretudo, a Rede Globo. No texto da *Folha de S. Paulo*, o destaque à época para uma atração recém-lançada pela emissora para fazer frente ao *Documento Especial*. Apresentado com “voz embargada de Hélio Costa, que ficou conhecido nacionalmente como correspondente médico e locutor de cirurgias do *Fantástico*”, *Linha Direta* nasceu com o objetivo de recompor crimes não-resolvidos, com exibição nas noites de quinta-feira, em horário nobre, tirando “vantagens do sensacionalismo incontido”. Era março de 1990.

DOCUMENTO ESPECIAL GANHA A CONCORRÊNCIA DA REDE GLOBO

O projeto de *Linha Direta* foi inspirado em programas de sucesso nos Estados Unidos, como *Yesterday, Today and Tomorrow* e *The Unsolved Mysteries*. Na época, o idealizador do projeto vinha de uma longa experiência como correspondente internacional da Rede Globo, no escritório de Nova York. O jornalista Hélio Costa pretendia adaptar o conceito dos programas norte-americanos a um formato brasileiro, com doses de suspense e mistério. O *Linha Direta* imprimia um forte tom realista às reconstituições de crimes praticados por bandidos foragidos da Justiça, mas havia espaço para histórias que misturavam jornalismo e ficção, como no episódio *A Máscara de Chumbo*, sobre um suposto caso de abdução alienígena.⁵

5 Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/linha-direta/>. Acessado em 11/08/2020.

Curiosamente, o cenário do programa remetia à locação de *Documento Especial*. Hélio Costa fazia as apresentações dos temas da semana em um escritório. Ele caminhava pelo espaço e, em determinado ponto, falava ao público sobre o tema da semana. Em uma mesa, ficava um aparelho de telefone vermelho, onde os telespectadores podiam fornecer pistas para os casos apresentados. Sempre ao término de cada edição, o telefone tocava e Costa encerrava atendendo (figura 39). A mensagem a se transmitir era a de que as histórias poderiam afinal, ter um desfecho.



Figura 39 -
Hélio Costa encenava
ao final de *Linha
Direta* (1990).

Fonte: Reprodução/
YouTube

Em *O Globo*, de 28 de março de 1990, a estreia do programa foi anunciada sob a manchete “Casos reais.” A reportagem de Tânia Neves definiu o projeto como “uma maneira moderna de contar histórias antigas que marcaram uma época e estão até hoje sem solução.” Para Hélio Costa, em entrevista à repórter, *Linha Direta* “é um programa de utilidade pública, sobretudo. Reparar erros cometidos pela Justiça, cobrar a negligência das autoridades, promover as investigações que deixaram de ser feitas por motivos obscuros.” Sob o formato, a execução de cada programa começava com a escolha do tema, que deveria ser um acontecimento não solucionado do passado recente ou mesmo da atualidade, desde que não estivesse em julgamento ou não tivesse indiciados. O passo seguinte era pesquisar no Departamento de Pesquisa da Rede Globo todo o material existente sobre o caso.

Em seguida, cinco repórteres-pesquisadores saíam a campo para investigações e apurações nos locais onde os fatos aconteceram, ou em cartórios e arquivos. Feitas as descobertas, os diretores do programa escolhiam as pistas que deveriam ser seguidas, preparavam o roteiro para a gravação da reconstituição do caso e indicavam as entrevistas que deveriam ser feitas. Na sequência, entrava em ação o papel do repórter, também desempenhado por Hélio Costa. Além de apresentar em estúdio, ele conduzia as investigações com gravações de entrevistas e passagens, bem como dos *offs* das reportagens. Para ele, Linha Direta “se apoia em dois pilares principais: a investigação jornalística e a reconstituição dramática dos casos. Queremos usar o potencial e o alcance da TV para esclarecer melhor alguns casos que foram dados por insolúveis e, quem sabe, até solucioná-los” (O GLOBO, 28/03/1990, p. 8).

No programa de estreia, na faixa das 22h30, às quintas-feiras, *Linha Direta* abordou um mistério insolúvel: o caso das máscaras de chumbo. Tratava-se da morte de dois amigos, há quase 24 anos, no Morro do Vintém, em Niterói. Os técnicos de eletrônica Miguel José Viana e Manoel Pereira da Cruz foram encontrados mortos sem qualquer sinal de violência, junto a duas máscaras de chumbo. Anotado num papel, ao lado dos cadáveres, um roteiro mandava ingerir cápsulas de laranjas, proteger parte do rosto com as máscaras e aguardar o sinal combinado. As mortes de Miguel e Manoel nunca foram esclarecidas. Ritual espiritualista, discos voadores e experiências científicas foram algumas das hipóteses levantadas. Na edição, Hélio Costa revelou que o atestado de óbito e o resultado dos exames feitos nos cadáveres foram grosseiramente rasurados. Então, se perguntou para câmera, encarando o público telespectador: “Seria mesmo um caso de mistério ou apenas mais um exemplo de total negligência das nossas autoridades?!” Nos programas seguintes, Hélio Costa viria a abordar o desaparecimento da menina Regiane, em Curitiba; a suposta morte, em Búzios, da alemã Gabrielle Dayer – envolvida em episódios ligados ao assassinato de Ângela Diniz por Doca Street, em 1976 –; o roubo de peças sacras em uma igreja de Ouro Preto e o assassinato de Helena Pereira, líder comunitária da Rocinha. A cada semana, a Rede Globo esperava contar com a participação do público pela linha direta. Em 18 de maio de 1990, *O Globo* noticiou que a menina Regiane Aparecida Camargo dos Santos, que em 1983, fora sequestrada em Curitiba, tinha sido localizada em São Bernardo do Campo. “Seus pais – José Ramos dos Santos e Nair Aparecida dos Santos – vão encontrá-la em São Paulo” (O GLOBO, 18/05/1990, p. 6). Não era uma exceção. A televisão sendo utilizada como um forte instrumento difusor da informação (*figura 40*). Em 26 de agosto de 1990, o drama de separação dos pais – e um filho sumido há quatro anos – terminaria, conforme noticiou *O Globo*:



Pedrinho, ao lado de sua verdadeira mãe, Maria Auxiliadora, abraçada a uma amiga

Pais encontram filho sumido há 4 anos

BRASÍLIA — Chegou ao fim o drama de uma família que mais emocionou os moradores de Brasília. O menino Pedrinho, roubado quando tinha apenas 13 horas de vida, há quatro anos, do hospital onde nasceu, foi localizado no Município de Rolim de Moura, em Rondônia, onde acabou sendo adotado por um casal. Ele já está há três semanas com seus verdadeiros pais, o economista da Receita Federal Jayro Pinto e a funcionária do Banco Central Maria Auxiliadora, a Lia. O final do caso estava sendo mantido em sigilo, por determinação do Juizado da Vara de Família, até que exames clínicos que estão sendo feitos em Belo Horizonte comprovem a paternidade de Jayro.

A descoberta de Pedrinho encerra um dos mais longos seqüestros ocorridos no País e que já era considerado como mais um episódio policial sem solução. Ele foi devolvido graças à solidariedade de seus pais adotivos, a secretária de ensino Maria do Socorro Pessoa e o fotógrafo José Luis. Há dois meses, o casal viu a foto do pai de Pedrinho, Jayro, quando este tinha quatro anos, exibida no programa *Linha Direta*, apresentada

pelo jornalista Hélio Costa, na TV Globo. Eles prestaram atenção na semelhança de Jayro com o menino que haviam adotado oito meses antes, chamado Hudson Eduardo, o Duda. Socorro ligou no dia seguinte para Lia e Jayro, em Brasília, que receberam a notícia com emoção, mas cautela. Não era a primeira vez que alguém ligava para informar que Pedrinho fora localizado.

Jayro decidiu ir a Rondônia. Ele reconheceu de imediato o filho, mas se conteve, para não assustar a criança. Foi na condição de tio que ele levou o filho de férias para Brasília.

Pedrinho foi roubado da clínica Santa Lúcia no dia 21 de janeiro de 1986, 13 horas após seu nascimento. O bebê foi levado por uma mulher, jamais identificada, que se apresentou à mãe da criança, no Hospital, como assistente social. Ninguém sabe como a criança viveu até a idade de um ano e oito meses, quando foi abandonada na rodoviária de Porto Velho, em Rondônia. Durante dois anos, ele viveu em instituições de caridade, até ser adotado por Socorro e José Luis.

Figura 40 -
Reportagem destaca
o caso abordado em
episódio de *Linha Direta*.

Fonte: Reprodução/O Globo
(26/08/1990, p. 15)

Assim como *Documento Especial*, a crítica televisiva não poupou esforços para analisar com esmero a novidade da Rede Globo. Na *Folha de S. Paulo*, de 1º de abril de 1990, a repórter Angela Marsiaj escreveu que “Com ‘Linha Direta’ Rede Globo luta em campo alheio e se dá mal”. Para ela, “‘Linha Direta’ é um sinal inequívoco de que a Rede Globo está preocupada com a concorrência da Manchete e do SBT e já deixa sua própria raia para combater em campo inimigo. Ao colocar no ar um programa policial que relata casos insolúveis, a emissora se entrega a um tipo de jornalismo dito “popular” que outros fazem bem melhor”. A crítica destacou que a emissora era “família demais para ousar, fazer o relato eletrizar, chocar ou mesmo tocar o público” e, de certo modo, apontou as discrepâncias do projeto da Rede Globo com o da concorrente Rede Manchete, ao pontuar que faltava “ritmo e envolvimento, coisa que a emissora parece constrangida em fazer. E, no seu caso, talvez o constrangimento seja a coisa certa” (FOLHA DE S. PAULO, 01/04/1990, p. 5).

A primeira fase de *Linha Direta* viria a durar apenas quatro meses, de março de julho de 1990. Com Hélio Costa decidido a concorrer ao governo de Minas Gerais nas eleições de 1990, a Rede Globo suspendeu o programa. Para o *Jornal do Brasil*, de 20 de julho do mesmo ano, “inicialmente de cunho sensacionalista, o programa aos poucos encontrou um estilo mais jornalístico, elegante e limpo” (JORNAL DO BRASIL, 20/07/1990). Para a crítica de *O Estado de S. Paulo*, “*Linha Direta* é um policial diet, muito mais leve que a barra-pesada do *Documento Especial*, da Manchete” (O ESTADO DE S. PAULO, 31/03/1990, p. 41). *Linha Direta* retornaria sob uma nova roupagem no final da década de 1990, como veremos no próximo capítulo.

Sem o projeto promissor de seu novo produto, em vias de se tornar uma alternativa ao sucesso de *Documento Especial*, a Rede Globo concentrou esforços no *Globo Repórter*. Em *O Globo*, de 02 de abril de 1991, a reportagem

6 *A vontade de fazer política era antiga em Hélio Costa. Ele já retornara ao Brasil, em 1986, disposto a concorrer uma vaga na vida pública. Ao deixar a Rede Globo de vez, após a experiência de Linha Direta, ele se tornaria deputado federal, senador e ministro das telecomunicações do governo Lula. “Eu era o repórter mais bem pago do Brasil. Admirado e respeitado não só pelos telespectadores que me viam no Fantástico e no Jornal Nacional, mas também pela diretoria da Globo e pela família Marinho. Além das minhas funções de repórter, eu era o chefe da sucursal da Rede Globo nos Estados Unidos, que tinha um orçamento maior do que a da maioria das cidades do interior de Minas. A confiança que tinham em mim era resultado da seriedade e da justeza com que conduzia os negócios da empresa no exterior. A verdade, entretanto, é que, enquanto o Brasil vivia num regime de censura da imprensa, havia um grande espaço para a reportagem internacional. Como não podíamos criticar o governo do Brasil, criticávamos o governo dos outros. Mas, com a abertura política desenhada pelo governo atendendo a um clamor popular, o espaço da reportagem internacional foi diminuindo. Os quinze minutos diários que ocupávamos no Jornal Nacional, falando do exterior, foram reduzidos a cinco minutos, no máximo. O país inteiro passou a ser, para o bom jornalista, uma grande fonte de reportagem. Os muitos assuntos, principalmente os de natureza política, antes proibidos na televisão, agora eram exibidos pelo público telespectador. [...] Terminava ali, minha carreira de correspondente internacional, e eu começava a viver o sonho de fazer política” (COSTA, 2010, pp. 255-260).*

“A notícia sob todos os ângulos” pontuava que as “as grandes reportagens estão novamente na tela” e fazia lembrar que “depois de 18 anos em exibição e diversas alterações em seu formato, o “Globo Repórter” demonstra estar na flor da idade, sempre com a preocupação de aprofundar a notícia e apresentá-la sob os mais diversos ângulos” (O GLOBO, 02/04/1991, p. 8). Em entrevista, o diretor Jorge Pontual destacou o formato de três temas por semana, apresentados de uma “maneira mais rápida e ágil, com sequências mais curtas. Cada reportagem deverá ter entre dez e 12 minutos, o que não impede que nós dediquemos um programa inteiro a apenas um tema, se for necessário”. *Documento Especial* já apostava nesse tempo de duração das reportagens.

Um destaque curioso é pontuado pela informação de que “pela primeira vez, o programa poderá contar também com o material realizado por duas produtoras independentes de vídeo”. Entre as pautas prometidas para aquele início de 1991 estavam: a crise das grandes cidades (habitacional; violência; urbana); a violência no Sul do Pará e o segredo dos truques usados para a realização dos filmes de terror, nos estúdios de Hollywood. *O Globo* também escreveu que alguns especiais também estavam programados, como uma homenagem aos 50 anos do cantor e compositor Roberto Carlos. Nessa fase, o *Globo Repórter* tinha apresentação e narração de Celso Freitas. E o repórter se tornara uma figura cada vez mais indispensável na condução das reportagens. De fato, a Rede Globo havia embarcado na formatação americana de telejornalismo e o projeto do *Sixty Minutes* de grande reportagem se tornaria o padrão a ser seguido, como a própria repórter do *Globo Repórter*, Sandra Passarinho, percebera:

A televisão americana tem muita coisa boa, só que a nossa tendência tem sido a de pegar seus piores vícios, como, por exemplo, a superficialidade no jornalismo. É verdade que a televisão é um veículo de divulgação da informação cuja natureza é a instantaneidade, mas isso não quer dizer que todos os programas tenham que ser necessariamente superficiais. Há uma diferença entre a instantaneidade do veículo e a superficialidade no tratamento da informação. Por outro lado, a televisão americana é a que conseguiu melhores resultados em termos de ritmo. O aproveitamento que ela faz do tempo é melhor do que o realizado pelas televisões europeias de modo geral. Essa tarimba de fazer um programa suficientemente atraente para prender o telespectador nos próximos 20 minutos, evitando que ele mude de canal, é uma vantagem dos americanos sobre os europeus, mas é possível que o conteúdo e a abordagem de alguns assuntos sejam mais sérios na televisão inglesa do que na americana (PASSARINHO *in* KAPLAN; REZENDE, 1994, pp. 91-92).

Nesse período, o *Globo Repórter* passaria a investir em reportagens sobre temas da atualidade. Para Jorge Pontual, diretor à época, “é muito bom quando conseguimos um retorno por parte da sociedade. No que enfocou a loucura e o tratamento dado pelos hospitais psiquiátricos conveniados com o INAMPS (Instituto Nacional de Assistência Médica da Previdência Social), soubemos que alguns foram fechados em função das denúncias feitas.⁷ O programa cresce muito quando tem essa mão dupla” Violência urbana era outro assunto que volta e meia era retomado. “Nesses casos, com uma preocupação de mostrar um ângulo diferente, revelar algo de novo para o telespectador” (PONTUAL *in* KAPLAN; REZENDE, 1994, pp. 100-101). Porém, a chamada pauta de bem-estar já começava a dar os primeiros sinais.

As pessoas têm uma necessidade muito grande de informações que sirvam para o seu dia a dia. A competição é muito grande, há várias opções de programas na televisão, e o telespectador tem pouco tempo. Por isso, em geral, escolhe aquilo que possa de alguma forma melhorar sua vida como matérias sobre vitaminas, saúde do bebê e assuntos familiares em geral, que são mais apreciados que os temas abstratos. Ecologia, por exemplo, apesar da infinidade de temas, é uma área que não tem dado muita audiência. [...]. Fora do dia a dia, o que atrai muito as pessoas é a linha de aventuras – levar o espectador até lugares onde ele nunca foi ou a fazer coisas que nunca fez. Esses programas, além de mexerem com a curiosidade, permitem uma riqueza de imagens muito importante, porque, às nove e meia da noite, o público quer não só informação, mas também entretenimento. O *Globo Repórter* é um programa jornalístico, mas é espetáculo também. Se não for muito bem produzido e atraente do ponto de vista da imagem, não atende às expectativas (PONTUAL *in* KAPLAN; REZENDE, 1994, p. 101).

7 O Instituto Nacional de Assistência Médica da Previdência Social (INAMPS), autarquia federal, foi criado em 1977, pela Lei nº 6.439, que instituiu o Sistema Nacional de Previdência e Assistência Social (Sinpas), definindo um novo desenho institucional para o sistema previdenciário, voltado para a especialização e integração de suas diferentes atividades e instituições. O novo sistema transferiu parte das funções até então exercidas pelo Instituto Nacional de Previdência Social (INPS) para duas novas instituições. A assistência médica aos segurados foi atribuída ao INAMPS e a gestão financeira, ao Instituto de Administração Financeira da Previdência e Assistência Social (Iapas), permanecendo no INPS apenas a competência para a concessão de benefícios. O INAMPS foi extinto em 1993, pela Lei nº 8.689, e suas competências transferidas às instâncias federal, estadual e municipal gestoras do Sistema Único de Saúde (SUS), criado pela Constituição de 1988, que consagrou o direito universal à saúde e a unificação/descentralização para os estados e municípios da responsabilidade pela gestão dos serviços de saúde. Seus 16 anos de existência correspondem ao período em que o país transitou de um sistema de saúde segmentado, voltado principalmente para a prestação de serviços médico-hospitalares a clientelas previdenciárias, nos marcos da ideia meritocrática de seguro social, para um sistema de saúde desenhado para garantir o acesso universal aos serviços e ações de saúde, com base no princípio da seguridade social. Nesse período, representou também um espaço institucional privilegiado onde se ensaiaram propostas de mudança do sistema, tornando-se uma das principais arenas setoriais onde se disputou e decidiu a agenda de reformas que mobilizou o país ao longo da década de 1980, dando-lhe uma nova configuração institucional e novo padrão de políticas sociais, especialmente na área da saúde.

Para Coutinho, um egresso dos tempos documentais do *Globo Repórter*, nesse momento o programa tinha se “tornado um complemento na linha de jornalismo da Globo, totalmente integrado, neutralizado, asséptico; praticamente perdeu qualquer sentido de documentário, reduzindo-se ao nível da reportagem, em que tudo é presente e a dimensão temporal das coisas deixar de existir” (COUTINHO *in* NOVAES, 1991, p. 281). Em *O Globo*, de 04 de junho de 1993, a reportagem “Emoção à primeira vista” destacaria “a permanência de duas décadas no ar batendo recordes de audiência em seu horário”.

O que nos chamou a atenção é que, a reportagem de capa, com página inteira no *Segundo Caderno*, voltada para a cobertura de artes e espetáculos, foi praticamente toda ancorada na discussão sobre os temas e assuntos que garantiam sucesso de audiência nas noites de sexta-feira. Jorge Pontual justificaria a substituição de várias reportagens por um único tema como uma questão estratégica: “A princípio, acreditávamos que, ao abordarmos três assuntos em um programa, estaríamos atingindo três grupos distintos. Mas, na prática, a história é outra. Um grupo assiste à reportagem que interessa, muda de canal quando começa a outra e assim sucessivamente.

Optamos, então, por explorar bem um tema apenas. E vem dando certo. Os índices de audiência melhoraram sensivelmente” (O GLOBO, 04/06/1993, p. E-1). O diretor ainda afirmaria que um tema bem explorado sempre eleva a audiência.



Wlam Jobim gravou, de uma vez só, participações nos 'sambões' de Vinícius de Moraes, Dorival Caymmal e Carlos Lyra. Página 3

Segundo Caderno

CLUBE ASSINANTE

Sexta-feira, 4 de junho de 1993

O GLOBO

No de Janeiro

'Globo Repórter' completa duas décadas no ar batendo recordes de audiência em seu horário

Emoção à primeira vista

PATRICIA ANDRADE

A rigor, jornalismo não é entretenimento. E não se trata de não pensar que seja a melhor opção para uma tarde de televisão. Melhor sei que novela. E mais a, quem diria, futebol. Mas assim são os telespectadores... Há 20 anos no ar, o "Globo Repórter" é hoje o programa de maior audiência em seu horário. Como explicar tal preferência?

— Há uma conexão das pessoas de as atualidades no conhecimento de assuntos em evidência ou de interesse geral. Observamos a informação de maneira que ainda também a atenção do público. Mas sem sensacionalismo, sem deixar o nível. Acreditamos que o programa atrai porque é bem feito. As imagens e edições são tratadas, os textos cuidados e há ainda um belo acabamento por parte da produção — explica Jorge Furlan, editor-chefe do programa há nove anos.

E o Data-Banco comprovou. Segundo as pesquisas, em determinadas ocasiões, o "Globo Repórter" é assistido em cerca de 40 por cento dos aparelhos ligados. Assistentes no programa sobre o assassinato de Danielle Peres exibido no fim do ano passado. E também há duas semanas quando, depois de uma mês de trabalho, Marcelo Esteves abdicou



A equipe de "Globo Repórter" presenciará um momento importante com tratamento de primeira, buscando atingir um clima de emoção de público

As aventuras por trás das câmeras

Hoje, o "Globo Repórter" alcança a marca de 800 programas no ar. A reportagem que será apresentada durará 40 minutos, mas mostra o quanto se realiza no sistema de saúde pública no Brasil. Para levantar os números e denunciar os casos, nove repórteres estiveram em 13 estados do país e descobriram que, a cada ano, são desviados US\$ 500 milhões (pouco de R\$ 20,5 trilhões). Tudo o trabalho foi feito em exatamente uma semana.

As reportagens investigativas e de denúncia compõem os itens de um cardápio aprovado pelo diretor-geral da CGJ Alberto de Souza Cruz. Para ele, o grande mérito do "Globo Repórter" é conseguir mostrar a realidade brasileira atual e espaço assim, não se tornar entediante.

— Acho interessante o fato de o jornalismo ganhar em audiência de atrações populares como "A Praça é Nossa", por exemplo. A meu ver, o programa é muito bem feito e tem tudo para ficar mais 20 anos no ar — diz Alberto de Souza Cruz.

A intrépida equipe agradece. E para realizar as reportagens, pode até errar em algum ponto, mas não mede esforços. Uma reportagem é um exemplo. Ela

Figura 41 - Capa do Segundo Caderno, de O Globo, sobre o "Globo Repórter".

Fonte: Reprodução/O Globo (04/06/1993, Segundo Caderno, p. 1)

Nesta mesma fase, *Documento Especial* completava dois anos no ar, chamando atenção do público e aumentando a audiência da Rede Manchete no horário nobre televisivo. Reportagem do jornal *O Dia*, anotava “Dois anos de tevê e sucesso”, alardeando que “câmera oculta sob o fundo falso de uma bíblia, cinegrafistas, repórteres e outros profissionais do *Documento Especial* eram os primeiros a desvendar os segredos da indústria da fé na Igreja Universal. Seguiram-se outros programas de denúncia e que causavam ainda maior expectativa no público, como a exploração de menores na prostituição, a resistência da Vila Mimosa ou o massacre de índios” (O DIA, 21/07/1991). Propondo-se a manter no programa o mesmo objetivo inicial, ser “o olho do telespectador”, a equipe se mantém firme na proposta de mostrar a realidade como ela é, custe o que custar. Em entrevista à reportagem, o também diretor Felipe Paes confidenciou sobre o projeto de “jornalismo verdade” da atração:

Aqui não tem heróis, têm jornalistas. Mas por que não gravar o que o público precisa ver? Por que o público não pode saber? A consciência que a gente tem é a seguinte: ninguém aqui rompe cordão de isolamento para atrapalhar um resgate, por exemplo. Mas se alguém tenta impedir um trabalho jornalístico apenas por autoritarismo ou porque está errando em alguma coisa a gente vai tentar furar o bloqueio mesmo. Jamais forçando uma barra ou batendo de frente com ninguém. A gente não é polícia. A gente apenas usa de artifícios criativos e principalmente de coragem para cumprir o nosso ofício (O DIA, 21/07/1991).

Pautado em fazer reportagens cada vez com “a cara da verdade”, *Documento Especial* chamaria a atenção da concorrência. Em 1992, após um convite financeiro irrecusável de Silvio Santos, o já diretor geral Nelson Hoineff acertou a mudança do programa para o SBT. O empresário e apresentador ofereceu um salário quatro vezes maior do que Hoineff ganhava na Manchete, que já se afundava em dívidas, e um contrato de quatro anos. O bastidor dessa contratação – a estilo Silvio Santos de negociação – é contada em detalhes pelo próprio Hoineff, em seu livro *Preparativos*:

Um dia, o telefone tocou na redação e alguém me chamou:

— É pra você, Luciano Callegari.

Sim, aquele Luciano Callegari, que Silvio Santos mandara me receber quase 30 anos antes na TV Tupi de São Paulo.

— Que Luciano? Do SBT?

— *Acho que sim.*

O meu colega passou o telefone:

— *Olá, Nelson. Tudo bem?*

— *Tudo ótimo, obrigado.*

— *Olha, o seu programa é sensacional. O Silvio mandou lhe dar os parabéns. E dar os parabéns pela audiência também.*

— *Obrigado.*

— *Ele queria tomar um café com você, quando você puder.*

— *Quarta-feira da próxima semana é bom?*

— *Ótimo! Vou lhe mandar a passagem. Um motorista vai te esperar no aeroporto.*

Subi à sala do Jaquito e comuniquei:

— *O Silvio Santos me chamou para conversar. Vou lá na quarta-feira.*

Jaquito não disse uma palavra.

Na quarta-feira, fui ao SBT, que ainda não era na Anhanguera, mas na Vila Guilherme. Silvio estava em esperando do lado de fora, no estacionamento. Me levou para sua sala, ao lado do Luciano. Conversamos só um minuto, até que ele fulminou:

— *Quanto você quer para vir para cá?*

— *Silvio, eu não sabia que ia ser assim. Achava que era só um café.*

— *Sim. Mas quanto você quer?*

— *Não sei, Silvio. Faz uma oferta.*

— *Fazer uma oferta para você? Você é um gênio da televisão. Posso fazer oferta para cantor, para atriz, para tirar a Hebe Camargo da Bandeirantes. Para você, não. Me diz quanto quer ganhar.*

— *Não sei, Silvio...*

Ter esse diálogo com o Silvio Santos era o paroxismo do improvável. Eu simplesmente não sabia o que dizer. Resolvi impor algumas condições:

— Bem, eu queria fazer o programa no Rio.

Silvio expulsou o Luciano e chamou um cara para escrever o que eu dizia.

— No Rio, tudo bem. Do que você vai precisar?

— Queria levar minha equipe.

— Quantos são?

— 37.

— 37, tudo bem. Trazemos todos. Ganhando mais que na Manchete. E o apresentador?

— O Maya.

— Tem certeza?

— Absoluta.

— Tudo bem. Os 37 e o Maya como apresentador.

Virou para o cara que estava escrevendo:

— Anota aí.

Voltou para mim:

— Que mais?

— Bem, quatro câmeras...

Para o cara:

— Vai anotando.

— Duas ilhas de edição...

— Ok. Você faz a edição final aqui. E a gravação das cabeças no estúdio. Pode ser tudo no mesmo dia.

— Dois carros de reportagem...

Para o cara:

— Bota aí. Duas Blazer novas. Zero quilômetro.

Para mim:

— *Que mais?*

Eu não sabia o que dizer. Arrisquei.

— *Duas passagens todo ano para a Europa. Classe executiva.*

— *Feito. Que mais?*

— *Um cartão de crédito corporativo. Para pagar jantares com algumas fontes.*

— *Você vai ter um limite de 800 dólares por mês. Sem ser acumulativo. Acabou o mês, volta ao zero. Que mais?*

— *Acho que é isso.*

— *Então tá fechado. Vai nessa sala aí do lado e toma um café enquanto a gente redige o contrato.*

Enquanto acertava sua estreia na nova emissora nas noites de quinta-feira, seu colega Goulart de Andrade passava a enfrentar desafios com sua proposta em explorar apenas as personagens das noites. Uma espécie de saturação se legitimava e seu projeto no SBT acabou rebatizado para *Programa Goulart de Andrade*. A reportagem de *O Estado de S. Paulo*, "Goulart de Andrade troca noite pelo dia", de 8 de novembro de 1992, revelava que o repórter da madrugada se desiludiu com a face noturna da cidade e, então, passou a só trabalhar à luz do dia. "A noite não tem mais fascínio, só desilusão, virou lazer para consumo elitista" (*O ESTADO DE S. PAULO*, 08/11/1992, p. 179). Mesmo com a mudança de enfoque, o programa continuava nas noites de sábado, entre meia-noite e três da manhã e continuava em sua trilha de sucesso ao atingir picos de audiência superior a 12 pontos, considerado um sucesso para a faixa horária. Nessa fase, a atração conquistava 12% dos espectadores da classe A e 42% da classe B. Tratava-se de um programa com público qualificado, um mercado consumidor importante para as agências de publicidade. A matéria de *O Estado de S. Paulo*, assinada por Celso Fonseca, pontuava também que, se a noite deixou de ser matéria-prima, o estilo de Goulart não mudara, por continuar como o repórter falastrão, que se envolve com o entrevistado, interfere, opina e faz performances. Ele próprio assumiria ser "um misto de repórter e ator".

De certo, Goulart de Andrade precisaria encontrar novos caminhos, sobretudo à sombra de *Documento Especial*, que naquele momento ganharia todos os holofotes para si. Para a estreia, a preparação do tema “O país da impunidade”, com destaque para as conclusões da CPI que investigou as atividades de Paulo César Farias, tesoureiro de campanha de Fernando Collor de Mello. “A equipe do programa foi fundo na pauta. Investigou as raízes da impunidade no Brasil e constatou que a justiça é um conceito muito relativo. Uma prova disso são tragédias como o incêndio do Edifício Joelma, a queda do Viaduto Paulo de Frontin e o naufrágio do Bateau Mouche, cujos responsáveis ficaram impunes” (JORNAL DO BRASIL, 29/08/1992). Mas a prometida edição, anunciada pela imprensa, não iria ao ar. A direção do SBT considerou o tema extremamente polêmico. Segundo Hoineff, “o SBT pediu para que a matéria não fosse ao ar”. A proibição viria a repercutir na imprensa, levando o então vice-presidente da rede, Guilherme Stoliar, a se manifestar em carta aberta, publicada no suplemento *TV Folha*, do jornal *Folha de S. Paulo*, de 04 de outubro de 1992:

Tivemos um episódio recente, mal explicado, mal resolvido. A não-exibição do primeiro programa “Documento Especial”, sobre a impunidade no Brasil. Não foi ao ar e muita gente não sabe exatamente o porquê. Durante dois anos, nosso diretor operacional, Luciano Callegari, tentou e acabou trazendo para o SBT o Nelson Hoineff, que criou e dirige o “Documento Especial”. Felizmente, vendo as chamadas do programa, requisitei as fitas e assisti. Notei que o programa estava fora de nossos princípios. O programa, muito bem realizado, prejudicou. Para confirmar minhas observações, pedi que alguns amigos, que considero imparciais, vissem também o programa. Sem induzi-los, eles também concluíram assim. Desta forma, solicitei ao Luciano que reeditasse o programa. Não foi possível. Então mandei cancelar a exibição do programa. Muitos acharam que houve pressão do governo. Conversa mole, o governo nem soube e nem sabe do seu conteúdo. Eles nem viram o programa. Na verdade, fui pressionado apenas pela minha consciência. Não temos nada contra a parcialidade dos outros. Isto é problema deles. Acho até que é legal ser parcial, ninguém vai preso por isso. Nós concluímos pela imparcialidade, nós achamos que o nosso telespectador merece essa consideração. Ele é quem vai julgar e não nós. Nós temos a obrigação de mantê-lo informado, ouvindo sempre os dois lados. Afinal de contas, somos concessionários de um serviço público. A ele, público, devemos a nossa reverência e a mais ninguém. Vivemos numa democracia. Pensamos e tentamos agir assim (FOLHA DE S. PAULO, 04/10/1992, p. E-8).

Em *Preparativos*, Hoineff (2019, p. 146) assim contou sobre essa passagem:

“Chamada no ar e tudo, expectativa grande, mas pouco antes da exibição, alguém do SBT a vetou. A estreia foi adiada por uma semana e se deu com uma matéria sobre saudade. Saudade, simplesmente saudade. Sem mentiras nem apelações. Saudades, que todos sentimos. De um amor, de uma filha, de um simples amigo. Creio que foi uma das melhores que já fizemos e foi, também, um divisor de águas. Vi a matéria umas cinco vezes e chorei em todas. É claro que os espectadores fizeram o mesmo. O caminho estava aberto para matérias assim. Autorais, viscerais no sentido pleno da palavra”.

A edição de “O país da impunidade” só seria conhecida pelo público anos mais tarde, em exibição no Canal Brasil, em um especial dedicado à memória do *Documento Especial*. Os programas eram exibidos em sua íntegra, precedidos de uma cabeça introdutória conduzida pelo próprio Nelson Hoineff destacando curiosidades sobre a produção veiculada. “A reportagem que vocês vão ver a seguir, deveria marcar a estreia do *Documento Especial* no SBT, em 1992. Mas, por diversas razões, ela foi adiada e permanece inédita até hoje. Pouco antes do *impeachment* de Fernando Collor de Mello, o país da impunidade mostrava um pouco do que acontecia nos bastidores do poder em Brasília. “O País da Impunidade”, reportagem de Márcia Leite e Sérgio Goldenberg”⁸. Analisado sobre a perspectiva dos dias de hoje, mais de duas décadas do ocorrido, podemos considerar que a edição de *Documento Especial* realizou um recorte jornalístico diante dos fatos apresentados, cobrando a falta de punição de culpados em desastres e tragédias que marcaram o Brasil. Possivelmente, o trecho que tenha provocado a suspensão da edição esteja ligado à figura do então presidente Fernando Collor de Mello, assim apresentado em narração de Roberto Maya: “Já faz tempo que o brasileiro espera uma renovação ética na classe política. Nas últimas eleições presidenciais, o então candidato Fernando Collor garantia que em seu governo a impunidade iria acabar. Respalado por 35 milhões de votos, Collor foi o maior fenômeno eleitoral de nossa história recente”. Em seguida, é exibida uma série de depoimentos de brasileiros anódinos, reforçando a falta de compromisso do governo com os mais pobres, entrelaçada por pronunciamentos de Collor, como o que destacamos:

8 O PAÍS DA IMPUNIDADE. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: SBT, 1992, 25min50. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=B_k_m1nb2ul. Acessado em 26/10/2020.

Collor:

E para que os famintos e aos marginalizados que povoam as cidades e os campos, se devolva a dignidade de cidadãos, porque se nasceram brasileiros, não posso permitir que a fome e a miséria acabem por lhes caçar a própria cidadania.

Entrevistado 1 (em um cenário que remete a favela):

Bem disse que até ia acabar com os pobres. Tá acabando. Tá tudo morrendo!

Entrevistado 2 (em uma área de chão de terra batida):

Presidente *mais ruim* do que esse que eu votei, não tem!

Entrevistado 3 (em uma área rural):

Enquanto o Brasil está se afundando, eles estão tudo *enricando* com dólar, quantias e mais quantias de dólar no exterior. E o Brasil cada vez mais se afundando.

[...] **Collor:**

Não me deixem só!

Os políticos ouvidos para a reportagem – entre eles, o então senador Mário Covas (PSDB – SP) – eram claramente da oposição. Observamos que a explicação de Stoliar à época, para a intervenção no programa, se justificativa sob o ponto de vista da premissa jornalística de se ouvir todos os lados. Sob a perspectiva da montagem audiovisual, a reportagem abordou de maneira ácida – quase agressiva no tom da enunciação – a situação política do país, passando desde acontecimentos insólitos ao macro universo da política que remota, aliás, os tempos da Ditadura Militar. Porém, naquele momento brasileiro, afundado em esquemas de corrupção, a administração Collor era praticamente indefensável.

Em retrospecto, sabemos que, enquanto empresário, Silvio Santos recorrentemente se curvou aos governos de situação. A concessão da TVS – SBT viria a ocorrer justamente durante o governo de João Baptista Figueiredo. Em *Topa tudo por dinheiro: as muitas faces do empresário Silvio Santos, o crítico de televisão* (2018), Maurício Stycer apontou que o progresso enquanto empresário de televisão de Silvio Santos veio à custa de muita bajulação ao governo militar. Essa lealdade ganharia traços claros com a criação do quadro “A Semana do Presidente”, exibido dentro do próprio *Programa Silvio Santos*, na faixa das 20 horas, aos domingos. Os textos, sempre carregados de adjetivações positivas, exaltavam os feitos dos presidentes.

Além do desafio do boicote sofrido às vésperas da estreia na nova emissora, Nelson Hoineff e equipe precisariam ainda resolver um outro desafio. Na nova emissora o programa foi elogiado por ter aumentado o nível de qualidade de suas reportagens e, com isso, entrado numa nova fase. Escreveu Omar de Souza para o *Jornal do Brasil*:

O tempo passou e a virulência das imagens e assuntos do *Documento Especial* cedeu espaço a matérias conceituais, ao mesmo tempo em que a produção se sofisticou. Curiosamente, o programa corrigiu a trajetória justamente quando o SBT abriu os cofres e fez a proposta irrecusável. Era o início da fase dos temas-cabeça, como Saudade, Fome, Seca, Estatais e o ciclo Néelson Rodrigues, série de quatro edições baseadas em frases antológicas do autor brasileiro e com referências a filmes do Cinema Novo (JORNAL DO BRASIL, 05/02/1994, p. 13).

Inconformada com a saída de um dos principais trunfos de sua programação, a Rede Manchete desenvolveu a toque de caixa um programa similar batizado de *Manchete Especial: Documento Verdade*.

O "Documento Especial" sempre teve o slogan de Televisão Verdade. (...) Depois eu levei o "Documento Especial" para o SBT com esse mesmo nome porque esse título era meu, estava registrado. (...) Televisão Verdade eu tinha criado com base no cinema verdade, vamos fazer uma coisa *cinema-verité*, e funcionou. Aí, depois, quando eu fui pro SBT com o "Documento Especial", eles pegaram um dos caras que tinha sido um dos meus principais colaboradores, o Aldir Ribeiro, e o Aldir criou então um programa para a Manchete que misturava os títulos. Era "Documento Verdade", que já era um programa mais barra pesada. O Aldir é um cara extraordinário, mas o estilo dele não é muito sutil, então, ele fazia um programa que tinha até sexo explícito e aí o SBT entrou com uma interpelação porque esse "Documento Verdade", na Manchete, muita gente confundia com o "Documento Especial" - não durou muito tempo o "Documento Verdade (HOINEFF in FRANCFORT, 2008, p. 143).

A versão improvisada de *Manchete Especial - Documento Verdade* era apresentada por Henrique Martins e durou menos de um ano no ar. A fim de ressaltar as semelhanças, o cenário e a abertura eram os mesmos do programa original. Além disso, a escolha do próprio Martins não foi por acaso: o também ator tinha um tom de voz e a aparência semelhantes a Roberto Maya.



Figuras 42 e 43 -
Comparativo entre
os logotipos
de *Documento Especial*
e *Manchete Especial* (1992).

Fonte: Reprodução/YouTube

Curiosamente, em contraste às críticas constantes quanto ao formato e conteúdo, o caderno *Ilustrada*, de *Folha de S. Paulo*, viria a destacar, em diversas ocasiões, *Documento Especial* como um dos programas da seção “O Melhor na TV”. Foi assim na edição de 11 de novembro de 1993. Em 1994, o suplemento *TV Folha* também apontaria o programa como um dos destaques da semana, com o especial sobre a crise socioeconômica de Cuba. “A equipe passou duas semanas

na ilha, usando microfones e câmeras ocultas, para mostrar as dificuldades de seus habitantes" (FOLHA DE S. PAULO, 10/07/1994, p. 10). Em *A televisão levada a sério* (2000), o pesquisador Arlindo Machado considerou *Documento Especial* entre os trabalhos brasileiros mais destacados da história da televisão no Brasil. No entanto, as aventuras telejornalísticas capitaneadas por Hoineff deixariam a programação do SBT na virada para o ano de 1995. Em janeiro, alegando que o programa "tinha envelhecido" (FOLHA DE S. PAULO, 22/01/1995, p. 83), a direção do canal tirou a atração do ar. O contrato de Hoineff permanecia vigente por mais um ano ainda.

Na mesma reformulação da grade, outro veterano da grande reportagem também deixaria a emissora de Silvio Santos. *O Estado de S. Paulo* pontuou a transferência de Goulart de Andrade para a Rede Manchete. De volta ao título *Comando da Madrugada*, a atração das noites de sábado ganhou um formato de revista com "nada menos do que 19 seções, feitas para agradar a todos os tipos de pessoas e gostos", mesclada com a contribuição de diversos colaboradores, intermeados pela vedete do programa: "as reportagens, que prometem ir ainda mais fundo em seus temas" (O ESTADO DE S. PAULO, 09/10/1994, p. 299).

Já a equipe de *Documento Especial* ganharia outra oportunidade na Rede Bandeirantes, após um hiato de quase três anos. Na edição de 30 de novembro de 1997, *O Estado de S. Paulo* destacou a reestreia do telejornalístico, mantendo o formato e apresentador, Roberto Maya. Segundo Nelson Hoineff, o estilo investigativo e independente do programa permaneceria, bem como seu trunfo documental de "mostrarmos os fatos de dentro para fora como no cinema documental. Além disso, subtraímos os elementos presentes nas reportagens – microfones e a própria figura do repórter – e apresentamos uma investigação com um andamento ficcional". Porém, *Documento Especial* chegava à grade como uma missão bem determinada: disputar a audiência com uma atração em franca ascensão na Record TV, o programa *Ratinho Livre*, do apresentador Carlos Massa. "Acho Ratinho um gênio, um grande comunicador, sou seu fã, mas os programas têm propostas distintas" (O ESTADO DE S. PAULO, 30/11/1997, p. 174). Tal proposição dialoga com Bucci (2009, p. 130) ao sentenciar que "o negócio do telejornalismo não é o jornalismo. Seu negócio é outro. Seu negócio não é sequer veiculação de conteúdo. As grandes redes de televisão aberta têm como negócio a atração dos olhares da massa para depois vende-los aos anunciantes".

A experiência no horário nobre da Rede Bandeirantes, nas noites de segunda-feira, às 21h40, duraria menos de um ano.

A gente interrompe o programa quando o Johnny Saad (*presidente da emissora*) numa festa da Band, em Fortaleza, lançamento de um programa local em Fortaleza, ele, nós estamos tomando um uísque, feliz da vida, e ele diz: "A propósito, Nelson, a gente não vai renovar o contrato", e eu digo: "Como não? Aconteceu alguma coisa?" E ele diz: "Não, comprei um programa bem mais barato". Eles estavam comprando o *Emergência 190*⁹. Essa é uma coisa que aconteceu. Você comprava um programa importado mais barato e não havia condições (Nelson Hoineff em entrevista a Bruno Chiarioni, em 09/09/2015).

INÍCIO DE UMA NOVA ERA PARA O TELEJORNALISMO DE GRANDE FORMATO

Até o fim dos anos 1980, nos Estados Unidos, as divisões de jornalismo das redes de televisão eram vistas pelas empresas como um serviço público e não como fonte de receita. Previa-se nos orçamentos o prejuízo operacional do telejornalismo. O modelo americano de administração sempre foi seguido pelo Brasil. Por aqui, ainda, a lei de concessão de canais sempre exigiu um determinado tempo diário de produção de telejornais.

Nesse aspecto,

a passagem para a década de 1990 representaria uma verdadeira quebra na maneira de se produzir reportagens na televisão, sob os pontos de vista comercial e editorial. A preocupação com

9

Programa de flagrantes de casos de emergência, baseados em simulações e reconstituições, a partir da ligação ao número especial.

os índices de audiência atingidos pelos programas se tornaria uma realidade. E o conceito do repórter na tela ganharia o vídeo pela necessidade de subordinar a lógica visual à lógica do contato. O telejornalismo viria a se aproveitar fortemente da magia do ver. Para Martín-Barbero (2015, p. 297), “a visão predominante é aquela que produz a sensação de imediatez, que é um dos traços que dão forma ao cotidiano. [...] uma proximidade construída mediante uma montagem que não é expressiva, e sim funcional, sustentada na base da “gravação ao vivo”, real ou simulada”.

Em novembro de 1989, o correspondente internacional da Rede Globo, Sílio Boccanera foi testemunha da Queda do Muro de Berlim, ao lado do repórter cinematográfico, Paulo Pimentel. O fim de um símbolo da divisão entre duas grandes esferas de influência político-ideológica e militar representaria também uma quebra simbólica dos limites do lugar de testemunho do repórter. Na edição daquela noite histórica, a reportagem do *Jornal Nacional* traria Boccanera realizando uma passagem em cima do muro, ao lado dos cidadãos, celebrando a queda de um entrave mundial. No livro *Correspondentes* (2019), sobre os bastidores, histórias e aventuras de jornalistas brasileiros pelo mundo, Pimentel relatou

como pensou que deveria ser feita a passagem de Boccanera. “Em frente ao Porto de Brandemburgo, eu falei para o Sílio que o encerramento do *Jornal Nacional* tinha que ser gravado de cima do Muro. Ele me perguntou: “Como eu subo lá?”. E eu respondi: “Estenda a mão para o alto que o povo te ajuda a subir”. E assim aconteceu” (MEMÓRIA GLOBO, 2018, p. 172). Em entrevista ao site do programa *Conversa com Bial*, da Rede Globo, a dupla relataria ainda que “fizemos aquela passagem quase 15 vezes, tinha muita interferência e batucada”¹⁰.



Figura 44 -
De sobretudo claro, mãos no bolso, com um ar meio despojado, Sílio Boccanera gravou a passagem do *Jornal Nacional* sobre a Queda do Muro de Berlim, entre os cidadãos alemães (1989).

Fonte: Reprodução/Rede Globo

Onze meses depois, em outubro de 1990, no mesmo *Jornal Nacional*, foi a vez do repórter Pedro Bial eternizar outro histórico registro telejornalístico. Em frente ao Portão de Brandemburgo, com uma multidão de alemães polvorosa ao fundo, Bial faria uma entrada ao vivo para cobrir a reunificação da Alemanha, dividida entre 1961 e 1989. Um minuto e meio no ar:

¹⁰ Disponível em: <https://gshow.globo.com/programas/conversa-com-bial/noticia/pedro-bial-esclarece-lenda-sobre-cobertura-da-queda-do-muro-de-berlim-eu-nao-estava-la.ghtml>. Acessado em 19/08/2020.

Há exatamente meia hora, a Alemanha é uma só nação. Berlim, a capital da nova Alemanha unificada, está tomada pelo povo. Pelo menos 1 milhão de pessoas estão nas ruas, e todos querem passar sob o Portão de Brandemburgo para celebrar a unidade nacional. A meia-noite foi um delírio. Além do entusiasmo popular, todos os sinos da Alemanha começaram a tocar, e os fogos de artifício coloriram a noite de lua cheia. Até agora, nenhum incidente mais grave foi relatado. Houve pequenos confrontos entre grupos de extrema esquerda e neonazistas, mas as agressões foram somente verbais. Apesar da grande multidão e da enorme bebedeira de muitos, a comemoração está sendo pacífica. A nova Alemanha unificada é a menor da história em tamanho, mas é uma superpotência econômica, a economia mais poderosa da Europa e a terceira do mundo, atrás somente dos Estados Unidos e do Japão. No discurso que fez hoje à noite, pela TV, aos alemães, o chanceler Helmut Kohl disse que esta Alemanha será diferente de todas as outras do passado, e que será um país amante da liberdade e da paz. O mundo todo espera que assim seja. Pedro Bial, de Berlim, a capital da Alemanha unida, ao vivo, para o *Jornal Nacional*.



Figura 45 -
Mantendo o estilo clássico do repórter de microfone em mãos, camisa social, gravata e sobretudo, Pedro Bial fez sua entrada ao vivo no *Jornal Nacional* sobre a Reunificação da Alemanha, com a multidão ao fundo (1990).

Fonte: Reprodução/YouTube

De fato, os anos 1990 representariam uma verdadeira quebra nos paradigmas televisivos. No livro *Rede Imaginária – televisão e democracia* (1991), dezenas de autores procuram desvendar os mecanismos implícitos e explícitos da televisão brasileira, sobretudo nesse período de nossa história. No capítulo intitulado *A construção da notícia (1)*, a partir de suas vivências e anotações pessoais, o escritor e jornalista Eric Nepomuceno afirmou, no que tange ao telejornalismo, que “a televisão brasileira não mostra o Brasil – a não ser o Brasil adocicado, como aquela balinha que vem embrulhadinha uma a uma”. O autor analisou ainda a maneira como a notícia se desenvolve nos veículos:

A construção da notícia na televisão parte, então, de um vício que na verdade afeta a quase todos os meios de comunicação no Brasil: a manipulação, em maior ou menor grau. No caso da televisão em si, a questão é mais grave justamente pelo seu alcance. [...]. Nos últimos anos surgiram variações em torno da pasteurização e da banalização da notícia, e algumas destas variações apresentam ares de inovação. [...]. A tônica geral é outra: a presença do jornalista no vídeo perde espaço, sempre, para a fórmula da notícia-show, do repórter-espetáculo. [...]. Na televisão brasileira, a notícia é construída com habilidade quase sempre malvada. O veículo é bom, o condutor costuma ser maldoso. A primeira vítima desse atropelamento é o ofício do jornalista. A segunda somos todos nós (NEPOMUCENO in NOVAES, 1991, pp. 209-212).

Naquele momento, a televisão brasileira presenciava uma verdadeira revolução cultural com a chegada de novos telespectadores. Com a criação do Plano Real, em 1994, e a estabilização da nova moeda, possibilitando o parcelamento em juros e o acesso a bens de consumo duráveis, o Brasil conheceu um fenômeno: a venda de 28 milhões de televisores nas classes sociais menos favorecidas da população. O acesso a modernos aparelhos a cores levou também a novos consumidores a descoberta do controle remoto – ao mesmo tempo, o desespero e a salvação dos canais de televisão. Um novo reflexo dessa época, apontada em reportagem da *Folha de S. Paulo*, de 12 de abril de 1998: “Além de ter crescido a porcentagem de lares com televisão – e de os aparelhos terem se tornado mais sofisticados -, aumentou a quantidade de residências com mais de um aparelho de TV, com videocassete ou com TV paga” (FOLHA DE S. PAULO, 12/04/1998, p. E-1).



Figura 46 -
Reportagem traz
um panorama da cultura
e o poder de consumo
das classes D e E.

*Fonte: Reprodução
do Caderno Mais!
(Folha de S. Paulo, 12/04/1998)*

A reportagem destacou uma pesquisa da Marplan do Brasil, instituto que acompanha os hábitos de mídia dos consumidores, a qual revelara que 85% do grupo formado pelas classes A e B tinham duas ou mais TVs em casa no final de 1997, contra 72% em 1994, quando o Plano Real foi lançado. Nas outras classes, o fenômeno também se verificou, em proporção maior. Na classe C, eram 47% dos lares, contra os 25% registrados em 1994, e na soma das classes D e E, o aumento passou de 3% para 8%. Tais números trouxeram efeitos às emissoras, que passaram a se preocupar em oferecer uma programação capaz de atingir e de agradar telespectadores de todas as idades. Uma estratégia clara para atender a essa demanda foi procurar programações mais genéricas, que pudessem nivelar todos os telespectadores para conseguir manter sua audiência. Uma transformação nada silenciosa estava ocorrendo na indústria televisiva brasileira. A televisão se tornaria generalista e fragmentada, apostando no espetáculo como diversão e na apologia da polêmica. Como aponta Amossy (2017, p. 8): “as polêmicas mostradas na televisão se assemelham a disputas que são acompanhadas porque elas divertem. Estamos na sociedade do espetáculo: as polêmicas atraem porque são lúdicas – podemos contar os ataques que acontecem nelas e apontar os vencedores – e não porque elas nos façam refletir”. E, com ela, o jornalismo de televisão também passaria por caminhos alterados: o testemunho dos repórteres se tornaria, de fato, o meio de produção da verdade.



capítulo 5

O repórter e a grande
reportagem televisiva
nos agitados anos 1990

A década de 1990 representou um verdadeiro divisor de águas no mercado de televisão no Brasil. A abertura democrática, após mais de duas décadas de um Regime Militar, e o estímulo à criação de novas produções fez com que a concorrência dos canais se intensificasse. A disputa pela audiência, diante do maior número de emissoras de redes e da migração progressiva para a televisão fechada dos estratos socioeconômicos mais elevados, levou à queda na qualidade da programação, proliferando a exploração humana (BRITTOS; SIMÕES, 2010). Durante esse período, na direção do *Globo Repórter*, Jorge Pontual admitiu a escolha dos temas de grande reportagem, influenciado pelo desempenho na audiência. “Nós temos o Ibope minuto a minuto, de forma que é fácil saber o que dá público e o que não dá. Às vezes, nossas previsões se mostram falhas. Todo mundo achava, por exemplo, que 40 anos de Telenovela ia ser um estouro. Fez-se até um bolão e teve gente que apostou que ia dar sessenta e tantos no Ibope, mas deu só 41 pontos” (PONTUAL *in* KAPLAN; REZENDE, 1994, pp. 101-102).

Junto com a TV paga, ganhou espaço a mídia via sinal UHF. Assim, foi por essa alternativa que nesse período surgiu a primeira emissora segmentada brasileira, a MTV Brasil, um canal aberto inaugurado em 20 de outubro de 1990, em uma associação da MTV com Grupo Abril. Voltada essencialmente ao público jovem, com uma programação baseada inicialmente na exibição de videocliques e programas musicais, a nova emissora seguiu um formato presente em 38 países, na época. Aos poucos, passou a investir também em atrações de comportamento, variedades e, sobretudo, jornalismo. Os dois primeiros programas produzidos no Brasil para o canal foram *TVLeesão*¹², onde a cantora Rita Lee realizava entrevistas e dava suas canjas, e *Netos do Amaral*, de Marcelo Tas. Este último um produto essencialmente de grande reportagem, em que Tas interpretava o repórter Ernesto Varela, um velho conhecido personagem da imprensa televisiva nos anos 1980, que após participar de programas em diversos canais, conquistou voo solo na MTV Brasil. Reconhecido

- 1 *“O programa TVLeesão, de Rita Lee, feito pela produtora Frame, foi sucessivamente adiado e acabou indo ao ar apenas em junho de 1991 por um breve período, até que um incêndio na emissora consumiu seus cenários, em 1º de julho de 1991. O programa era uma versão televisiva do Rádio Amador, programa musical humorístico que ela apresentou na Rádio 89 FM. Além dos personagens que ela mesma criou, havia entrevistas como a que fez com o veterano roqueiro Serguei, os dois em um telhado. Sob a direção de Adriano Goldman e com roteiro do dramaturgo Antônio Bivar, ela desfilava pela tela personagens como Adelaide Adams, colunista social carioca; Gininha, uma senhora moralista; e Anibal, corintiano fanático, rapper e louco pela Alcione” (LUSVARGUI, 2007, p. 51).*
- 2 *Algumas edições do programa podem ser assistidas em: <https://tvuol.uol.com.br/video/rita-lee-em-tvleesao--programa-01-0402CD983660C0A14326>.*

por sua inusitada caracterização – um jovem de cabelos curtos, óculos vermelhos redondos, terno azul, gravata e calça jeans – e por fazer as perguntas que todos gostariam de fazer, sem qualquer filtro. “Gosto de saber das verdades da vida, das coisas que são as minhas dúvidas. E acho que nessa profissão, eu tenho que perguntar, então aproveito e pergunto para o entrevistado as minhas dúvidas” (FOLHA DE S. PAULO, 06/07/1985, p. 36).

ERNESTO VARELA E A GRANDE REPORTAGEM: O EXPERIMENTAL NA TV

Foi em uma edição de sábado, de 6 de julho de 1985, que o jornal *Folha de S. Paulo* estampou na capa de seu caderno *Ilustrada*, as inusitadas aventuras do repórter Ernesto Varela, em Moscou, na Rússia. Um caminho um tanto ousado e inesperado para um grupo de jovens produtores independentes, que iniciaram a trajetória na televisão com uma ideia revolucionária para o vídeo. Para Marcelo Tas, intérprete de Varela, a televisão da metade dos anos 1980 era algo que causava um verdadeiro incômodo:

A narrativa absolutamente linear. A televisão muito quadrada e, aliás, ela continua muito parecida. Tem algumas coisas, obviamente, que vão rompendo isso, mas a televisão é muito linear e muito quadrada. É a palavra que a gente usava na época. Era uma gíria, “fulano é quadrado”, quer dizer, um cara fora de moda e tal. Quadrado é o que? Uma coisa que não gira, que fica grudada no chão, sei lá, ela não tem flexibilidade. Nós procurávamos usar a câmera como se fosse um olho. Daí vem o nome da produtora, Olhar Eletrônico. Eu gostava muito da imagem de uma caneta Bic, usar a câmera como se fosse uma caneta. Você para a rua e vai escrevendo com o olho, você vai lendo a realidade (TAS em entrevista a Bruno Chiarioni, em 13/06/2019).

A Olhar Eletrônico nasceu em 1981, criada pelo grupo de amigos, recém-saídos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, a FAU/USP, que já produziam vídeos experimentais quando estudavam. Inicialmente,

o grupo era formado por Fernando Meirelles, Paulo Morelli, Marcelo Machado e José Roberto Salatani, aos quais se juntaram pouco depois Renato Barbieri e Marcelo Tas. O grupo encontrou em Goulart de Andrade, recém-chegado na TV Gazeta, para produzir conteúdo a seu *23ª Hora*. "TV Gazeta, 22 de agosto de 1983. A estreia de Olhar Eletrônico foi uma farrá. Goulart fez um discurso de abertura e entregou para Deus. O programa teve de tudo: dois começos, porque achamos que faltou ritmo na largada, desfile de moda com alguns dos meninos dos Titãs como modelos e uma câmera na rua pedindo para as pessoas falarem sobre a morte delas próprias" (TAS *in* MACHADO, 2007, p. 212). Com autonomia para criar, e buscando uma linguagem própria, em meio a uma televisão que preconizava os programas de auditório, sempre ao mesmo estilo e formato, a Olhar Eletrônico ganhou vida própria, após um convite da Abril Vídeo, para a produção de dois programas jornalísticos de variedades: o *Crig-Rá* (no ar entre fevereiro e agosto de 1983) e o *Olho Mágico* (de abril de 1984 a novembro de 1985). Dirigido ao público jovem, o Crig-Rá tratava de temas como amor, morte e solidão, mas o que os rapazes mais gostavam de fazer era "brincar" com a própria televisão. Produzindo conteúdo como esquetes, reportagens fictícias e personagens burlescos, eles "questionavam o papel da TV, seu modelo unidirecional de comunicação e seus formatos" (FECHINE *in* MACHADO, 2007, p. 91). A turma ainda ganharia espaços de criação no SBT e na Rede Manchete – com o quadro *O Mundo no Ar* (1986), um telejornal fictício, "mas não tão comprometido com a verdade quanto qualquer outro", que esteve no ar por quatro meses como um quadro humorístico do programa *Aventura*. Na Record, Marcelo Tas criou a *Retrospectiva do ano* (1988), como costuma ocorrer nos finais de ano em todas as redes de televisão. A quebra ocorreu no uso de imagens de arquivo na montagem do programa. Como o título não informava qual o ano revisto, a retrospectiva de Tas focalizou o ano de 1958, em lugar de 1988. Curiosidade, a maioria dos fatos políticos de 1988 eram repetições de 1958: inflação, greves, enchentes, demagogia política e, naturalmente, o Carnaval. "Os candidatos cogitados para as próximas eleições presidentes, por exemplo, são exatamente os mesmos (Leonel Brizola, Jânio Quadros, Ulysses Guimarães) nos dois períodos e, se não fossem as caras mais jovens e as imagens em preto-e-branco, poder-se-ia pensar que a retrospectiva de ontem é realmente a de hoje. Hilariante demonstração do conservadorismo da política e nos costumes" (MACHADO, 2000, p. 53).

No entanto, o reconhecido sucesso da Olhar Eletrônico viria com a criação do protótipo do anti-repórter de televisão: o Ernesto Varela. "Desengonçado,

atrapalhado, com cara de boboca e comportamento aparentemente ingênuo, Varela encarava a paródia ao formato do telejornalismo convencional" (FECHINE *in* MACHADO, 2007, p. 92). Embora não fosse um repórter "de verdade" – pois Marcelo Tas era, sobretudo, um performer –, Ernesto Varela nunca participou de situações ficcionais. Pelo contrário. Suas reportagens enfocavam, numa perspectiva crítico-satírica, temas polêmicos da época, como a dívida externa brasileira, a corrida ao ouro em Serra Pelada ou a votação da emenda Dante de Oliveira, que previa a realização de eleições diretas no país.



Figura 47 -
Ernesto Varela na capa
do caderno *Folha Ilustrada*.

Fonte: Reprodução/*Folha de S. Paulo*
(06/07/1985, p. 35)

A criação da personagem Ernesto Varela não poderia ter nascido de um jeito mais insólito: em uma tarde de chuva na cidade de Santos, no litoral sul de São Paulo:

Descemos a serra de Kombi com duas missões: gravar à noite um show de Itamar Assumpção e inventar alguma história para fazer durante o dia. Já sentíamos a pressão e a voracidade da televisão. Só depois de estrear tinha caído a ficha. Tínhamos que preencher duas horas de televisão por semana. Haja saúde e ideia para gastar. Diante de um relógio digital quebrado na praia, gravei um boletim daquele repórter ainda sem nome. Surpreendente variação climática em Santos, 85 graus na Praia do Gonzaga! [...]. Começou com uma voz diferente, uma situação *nonsense*, um modo desajeitado de olhar para a câmera para disfarçar o constrangimento... Pimba! Apareceu uma figura no vídeo bastante diferente de mim. Todo mundo riu e para mim foi um alívio muito grande. Era muito mais gostoso interpretar um personagem do que ser eu mesmo naquele momento insuportável que é ficar diante da maldita arma de destruir espontaneidade que se chama câmera de TV (TAS *in* MACHADO, 2007, p. 213).

Ernesto Varela também reinventaria a entrevista na televisão, provocando seus entrevistados com perguntas aparentemente óbvias, quase pueris, além de realizar questionamentos absurdos e insólitos, mas que representavam a verdadeira função do repórter televisivo, naquele momento perdido em suas performances e já em seu processo de atorização:

A gente fazia muito isso, revelar a própria câmera, a própria gravação. E o Varela tem isso, tanto que o cinegrafista tem nome, é o primeiro *cameraman* da televisão que tem nome, que é o Valdeci, e que obviamente é o Fernando (*Meirelles*), que não se chama Valdeci, e nem eu me chamo Varela. Então, a criação do Varela tem muito dessa meta TV, de você fazer TV revelando que é um truque, revelando a linguagem, e ao mesmo tempo avançando na linguagem, indo além da linguagem linear, quadrada, que tem a passagem, o repórter aparece na frente da câmera, faz uma passagem. Eu lembro que, na época, nós fizemos daquele jeito porque a gente não sabia fazer do jeito certo, digamos, da TV, do jeito careta. Eu nunca entendi por que se faz uma passagem em uma reportagem, sendo que a reportagem é um todo, não tem a hora que aparece o repórter, o repórter é o narrador o tempo inteiro, só que ele esconde isso. Então eu me lembro que, das primeiras vezes que eu fui à Brasília, que a gente começou a

cobrir mais intensamente a realidade brasileira e tal, eu fiquei vendo, um dia, um repórter gravar doze vezes. Eu não acreditava. Eu falei “é assim, então?”. É a coisa mais ficcional que existe, a reportagem de um telejornal. É muito ficcional. Eu não falo isso para menosprezar, não. O que eu acho interessante é assumir isso, as ferramentas que existem numa narrativa de uma construção de uma reportagem, por exemplo, e que são, se você olhar com calma, são todas vindas do audiovisual ficcional, começando pelo cenário que parece uma astronave. O cara está atrás de uma mesa que parece que ele vai para Marte, você entendeu? E aquilo é chamado de realidade. Então, eu sempre olhei de uma forma muito curiosa para aquilo e para mim existe esse atrito, essa tensão, que não deveria existir, entre ficção e jornalismo, porque ambos usam as mesmas técnicas e isso se mistura, isso está junto (TAS em entrevista a Bruno Chiarioni, em 13/06/2019).

Ao brincar com a passagem participativa diante das câmeras, Ernesto Varela suscitava posturas inusitadas, parecendo um repórter abobalhado. Com entonação característica e um repertório de perguntas chavões, Varela buscava tirar o entrevistado de seu confortável lugar de resposta. Em vez de tentar “dirigir” seus entrevistados, o papel de Varela era, ao contrário, estimulá-los a um posicionamento autêntico, autônomo, mas consciente do próprio aparato de mediação envolvido numa gravação para a TV. Para Tas, o repórter Ernesto Varela forneceu “duas pequenas contribuições” para a linguagem televisiva. “A primeira delas foi abordar “temas” sérios com humor. O personagem de mentira trazia perguntas simples, ingênuas e diretas para os personagens da história de verdade que passavam na frente da câmera do Varela. Num mundo já complexo e confuso, era um alívio”. O segundo ponto da contribuição varelesca foi a de provocar um novo formato de telejornalismo. “Ao contrário do credo do jornalismo tradicional, não tínhamos nenhum receio de misturar ficção, realidade e até o próprio *cameraman* na edição da narrativa. Varela começou a pensar alto e a conversar diretamente com o seu *cameraman*. Assim, surgiu mais um personagem de ficção, a contraposição ideal para as estrepolias do repórter, o câmera Valdeci” (TAS *in* MACHADO, 2006, p. 214). A personagem de Valdeci desempenhava o mesmo papel que



Figura 48 •
Repórter Ernesto
Varela em ação
(1985).

Fonte: Arquivo
Pessoal/Marcelo Tas

Capeta ocupou nas grandes reportagens realizadas com Goulart de Andrade. Cria e criador em dose máxima.

Em 1984, Varela foi à Serra Pelada no pico da ocupação do maior garimpo a céu aberto do mundo³. Ele revelou a cidade artificial habitada por mais de 40 mil homens, cujas mentes só se ocupavam com uma coisa: encontrar ouro. Uma boa parte da grande reportagem se ocupou da tentativa em encontrar uma gravata, uma vez que a peça do figurino do repórter tinha sido perdida, em uma outra viagem; a gravação registrou também como a vida econômica se ocupava nas redondezas, pelos próprios exploradores, nas ruas e no salão de cabeleireiro. A pauta se tornaria um marco na trajetória de Varela, conquistando sucesso internacional, inclusive. Para Tas, uma das reportagens mais memoráveis:

3

ERNESTO VARELA: VARELA EM SERRA PELADA. Direção: Marcelo Tas e Éder Santos. Brasil: Abril Vídeo, TV Gazeta. 1984, 11m04. Disponível em: <https://ernestovarela.com.br/varela-em-serra-pelada/>. Acessado em 12/02/2020.

Serra Pelada ganhou o prêmio *Cinéma du Réel*, que é um evento de documentários. Foi muito importante isso. Um festival baseado na obra de Jean Rouch a gente nem conhecia. Nós éramos mais da vertente russa, a gente gostava do Dziga Vertov e o Olhar Eletrônico, inclusive, tem a ver com o *Cinema Olho*, e tal. Nós éramos muito mais experimentais russo do que os franceses, mas a França amou o Varela, o *Cinéma du Réel*, né. E teve uma crítica muito ácida também em um jornal importante, eu acho que foi naquele jornal... que já foi mais afiado, inclusive. O *Liberación*. Tinha uma crítica no *Liberación* que era assim, eu nunca me esqueci dessa frase. Ele chamava o Varela... Ele falava assim "como pode um repórter andar no meio de garimpeiros miseráveis como se estivesse fazendo compras em um supermercado". A crítica falava isso. Ele gostou, mas ele me dava umas cutucadas (TAS em entrevista a Bruno Chiarioni, em 13/06/2019).

Arlindo Machado classificou a edição como uma das dez reportagens que marcaram história em seu *A televisão levada a sério* (2000). Para o pesquisador, "em lugar da cena dantesca do formigueiro humano", a reportagem focalizou as pequenas histórias individuais de cada garimpeiro, "tirando o melhor partido possível da intimidade possibilitada pelo primeiro plano na televisão"; nas centenas de depoimentos pungentes e cômicos de pessoas humildes de todo o país, que deixavam suas famílias e barracos em busca do sonho dourado do ouro prometido. Machado (2000, p. 120) avaliou também que "Varela interfere na realidade que documenta, às vezes falseia abertamente, outras vezes parodia o repórter convencional de televisão e acaba transformando a reportagem telejornalística numa alegoria do país que não deu certo". Outro ponto importante a ser lembrado é que o tema Serra Pelada foi pauta de duas coberturas distintas de Varela: primeiro, pela TV Gazeta, em *23ª Hora*; e, depois, já no programa *Netos do Amarel*, pela MTV Brasil.

Para Fachine (2008, p. 92), Varela desconstruía os discursos unívocos dos repórteres convencionais que tentavam reduzir a pluralidade de pontos de vista à autoridade de sua própria fala, sobretudo:

Nas situações mais diversas, Varela não apenas devolvia a palavra ao povo como se esforçava por adotar a sua perspectiva. Como quem nem se dá conta do que faz, o repórter trabalha e cara-de-pau se insurgia, a seu modo, contra toda hierarquia: entre entrevistador e entrevistado não havia nenhuma relação de autoridade. Todo o poder crítico das reportagens de Varela vinha justamente da aparente ingenuidade com que ele evidenciava, fosse na conversa com um vendedor ambulante analfabeto ou com algum renomado sociólogo da USP, os aspectos contraditórios da realidade brasileira. Essa postura crítica, mas bem-humorada;

esse comportamento incisivo e, ao mesmo tempo, despojado; o “desmascaramento” deliberado dos modelos narrativos da própria TV adotados por Ernesto Varela e o inseparável Valdeci (Fernando Meirelles), cinegrafista e co-partícipe de suas performances, nada mais eram do que uma expressão dos pressupostos que orientavam a produção da Olhar Eletrônico na TV.

Para Marcelo Tas, a honestidade da personagem Ernesto Varela não está apenas na performance e na caracterização. Mas, principalmente, no ponto de interrogação. Para ele, trata-se de um “ponto de desequilíbrio”, que obriga a pessoa perguntada a se mover:

Quando o Varela faz uma pergunta, ele realmente quer ouvir a resposta, sabe? E, por incrível que pareça, nem todo jornalista, quando pergunta, quer ouvir a resposta ou ele já tem a resposta que ele gostaria de ouvir. Então, o Varela faz perguntas muito ingênuas e que, geralmente, um jornalista teria vergonha de fazer. “O senhor acredita em Deus?”, “Para onde que o senhor vai depois que o senhor morrer?”. São perguntas que eu fiz para o Maluf, por exemplo. Ou “É verdade o que dizem, que o senhor é um ladrão?”. É uma criança que está perguntando, mas, no fundo, não é uma pergunta agressiva, é uma pergunta que eu quero realmente oferecer a oportunidade de ter a resposta para aquela pergunta (TAS em entrevista a Bruno Chiarioni, em 13/06/2019).

É com esse espírito de reportagem que Marcelo Tas e seu Ernesto Varela desembarcam na novata MTV Brasil, no início dos anos 1990. O projeto de *Netos do Amaral* (1991) chegou carregado de significações. O título já revelava por si só o espírito paródico que comandava a série. Era uma referência direta ao programa *Amaral Neto, o Repórter*, que teve seu auge nos anos 1970, na tela da Rede Globo, aliado ao projeto ufanista e nacionalista dos governos militares, com grandes reportagens que exibiam as riquezas e belezas naturais do Brasil, como descrevemos nos capítulos anteriores. “Com uma postura e uma proposta radicalmente opostas às do sisudo Amaral Neto, Ernesto Varela também viajava por todo o país, mas sua preocupação agora era justamente evidenciar, com sua irreverência, os contrastes e as contradições da realidade sociocultural brasileira” (FECHINE *in* MACHADO, 2006, p. 93). A ideia inicial, inclusive, era usar uns trechos dos programas de Amaral Netto na montagem do projeto, o que acabou não vingando. Com *Netos do Amaral*, uma coprodução com a VideoFilmes, dos irmãos João e Walter Salles, a proposta seria a de percorrer o Brasil, de um extremo a outro – do Oiapoque ao Chuí. Para Tas, o formato de *Netos* foi o mais completo envolvendo Ernesto Varela, por se tratar de um programa fechado, com três blocos, e duração de

trinta minutos – uma narrativa fechada, com começo, meio e fim. “É uma cápsula, digamos assim, que está ali e na realidade que nós vivemos hoje, das plataformas digitais, ele pode trafegar de qualquer... quando você tem uma reportagem, você tem uma coisa fragmentada que é continuação de outra coisa, é mais difícil” (TAS em entrevista a Bruno Chiarioni, em 13/06/2019).

A série original previa 10 episódios, mas acabou interrompido por causa do plano econômico do presidente Fernando Collor de Mello. “O projeto quase foi ceifado porque o nosso dinheiro estava todo no banco. O projeto já tinha grana e aí veio o plano Collor. O projeto atrasou uns três meses para esperar como é que ia resolver aquele drama”. Depois, outro imprevisto. Esse determinante para a interrupção do projeto: durante a gravação em uma serraria ilegal na Amazônia, Marcelo Tas caiu do alto de toras gigantescas de madeira e fraturou os calcanhares.

O primeiro episódio inteiro é Oiapoque em Guiana, porque o material é incrível. A gente para Guiana e os caras da Guiana não gosta dos brasileiros, tem um professor mal-humorado, “vocês têm que ir embora”. Ele termina assim em francês. Então o primeiro episódio inteiro é no Oiapoque. O segundo episódio começa em Barretos, que não era para ser um episódio, mas vira um bloco e a gente fala de Barretos, do country. É um episódio de música. A gente fala do country e do reggae em São Luís do Maranhão. Esse é o segundo episódio, mas puramente... costurado com o que tinha de uma outra narrativa. Fizemos um desvio de rota. O último episódio é o acidente, que é quando a gente vai... o início é maravilhoso, que é o cara que inventou a lambada. Aquilo é quase que um furo de reportagem. Ele nunca tinha dado entrevista. O Vieira, que foi uma dica do Hermano Vianna. Aí nós entrevistamos o Vieira na casa dele, teve um show, eles fazem um show para a gente na praça central de Barcarena e aí a gente mostra aquele Brasil e então vamos descer no mapa, a gente começa a descer no mapa, chegamos na Belém-Brasília, vamos falar de madeira sendo roubada e aí a gente mostra a fratura. Quer dizer, não mostra eu caindo, eu fico no ar, e é o último episódio. Aí eu falo: “e aqui encerra-se as aventuras de Netos do Amaral”. As eletrizantes aventuras de Neto do Amaral (TAS em entrevista a Bruno Chiarioni, em 13/06/2019).

Foram exibidos apenas três episódios mensais, com estreia em 23 de dezembro de 1990. A quantidade seria o suficiente para quebrar paradigmas da montagem televisiva, com forte apelo ao tratamento de imagens e à exploração de recursos gráfico-visuais (*design*, logotipos, *letterings* e animações). No dia

em que o primeiro episódio foi ao ar, a *Folha de S. Paulo* dedicou página inteira do caderno *Televisão* e a manchete "Programa vê o Brasil com olhar kitsch". Para o jornalista Nelson Pujol Yamamoto, "não é exagero afirmar que as imagens são pulsantes. No programa de estreia, um alto-falante esbaforido quase vira peça de desenho animado quando, através de um efeito especial, aumentou de volume, enquanto os demais elementos de cena permanecem inalterados". O uso de letreiros mediaria uma relação entre voz verbalizada e letreirada, transformando imediatamente o oral em escrito. A disposição por escrito das palavras no interior do vídeo veio para operar de forma a demarcar na imagem um lugar para a voz nativa, ressaltando o que deve ser notado pelo espectador.

Yamamoto também ponderou o uso imaginativo de efeitos visuais do programa, bem como da adoção de trilha sonora e de uma escolha criteriosa de declarações dos entrevistados. "Uma boa razão para defender a produção independente na televisão nacional – que encontra dificuldades para sobreviver em condições de crise econômica e está, portanto, sob risco de extinção" (*FOLHA DE S. PAULO*, 23/12/1990, p. F-1). O departamento de artes gráficas da *Folha* montou um mapa ilustrativo com o trajeto feito pela equipe de *Netos do Amaral* pelo país.

Figura 49 -
Os caminhos de *Netos do Amaral* na tela da MTV Brasil.

Fonte: Reprodução/*Folha de S. Paulo* (23/12/1990, p. F-1)



A MTV Brasil tinha chegado para quebrar qualquer entendimento que a televisão tinha sobre si própria. E, naquele momento, Ernesto Varela realizaria seu *gran finale* na saga do repórter na TV. *Netos do Amaral* viria para reforçar o discurso do repórter televisivo em sua potência máxima.

O REPÓRTER COMO *PERFORMER* DA GRANDE REPORTAGEM TELEVISIVA

Em 1984, no programa *Olhar Mágico*, na parceria da Abril Vídeo com a TV Gazeta, o repórter Ernesto Varela saiu às ruas, aleatoriamente, em busca de alguma notícia⁴. Varela iniciou a aparente insólita reportagem dentro de uma Kombi, falando para a câmera: “nós estamos indo em direção à notícia. Eu ainda não sei direito qual vai ser, mas daqui a pouco eu chamo você”. Sempre falando para a câmera, em um longo plano-sequência, ele grava em frente a um posto de combustíveis e enuncia: “mais uma matéria sobre aumento de gasolina de novo, acho que não dá. Espera aí, senhores telespectadores, eu ainda não consegui encontrar a notícia, mas espera aí, vamos ver se aqui possa ter alguma coisa”. O repórter passa, então, a entrevistar pessoas que estão sentadas nas ruas e expondo que “hoje em dia está difícil encontrar assunto para fazer reportagem”. Varela brinca com uma espécie de saturação na informação que estaria vivenciando naquele momento. A busca se estende com uma conversa com a dona de uma banca de jornais e revistas. Ao ver a capa de uma revista de fofocas destacando que a Rede Globo teria proibido a entrada de Roberta Close na emissora, Varela tem a ideia de ir até à sede da emissora, em São Paulo, para tentar encontrar uma notícia para gravar. Na sede, ele se depara com o repórter Florestan Fernandes Jr., que está de saída para o hotel Macksoud Plaza, onde iria participar de uma entrevista coletiva com o empresário Antônio Ermírio de Moraes sobre

4 *ATRÁS DA NOTÍCIA. Direção: Marcelo Tas e Éder Santos. Brasil: Abril Vídeo, TV Gazeta. 1984, 10m08. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QnuLrIBc01s>. Acessado em 12/02/2021.*

as eleições presidenciais daquele ano. Varela pergunta se Florestan pode emprestar a notícia para ele e, então, seguem para o local. No espaço reservado à imprensa, Varela quer saber o que os repórteres irão repercutir com o empresário e pede a um deles, uma sugestão de pergunta: “Qual a prioridade número 1 do presidente da República do Brasil?”. Ele escreve a questão em seu caderno de anotações e segue para a conversa com Antônio Ermírio de Moraes. O questionamento é devidamente feito e Varela expande a entrevista para outros tópicos como a falta de líderes no Brasil e a disputa de políticos como Paulo Maluf e Mário Andreazza ao cargo de presidente. Pressionado por Varela, Antônio Ermírio faz uma declaração bombástica: a de que sairia do Brasil, caso Paulo Maluf virasse presidente. “Eu espero que o senhor não viaje brevemente [...]. Que o senhor fique por aqui, então”. Varela encerra a conversa avisando o cinegrafista Valdeci, que ali também era o fim da matéria.

Com duração de pouco mais de dez minutos, a reportagem de Ernesto Varela foi gravada o tempo todo com o repórter em cena. Ainda que contenha elementos de ironia e sarcasmo, Varela esboçava uma dimensão da própria vertente do telejornalismo naquele tempo e que viria a se acentuar, com maior intensidade, a partir dos anos 1990, com a mudança do caráter testemunhal e de linguagem, mais voltada à coloquialidade, dos repórteres, como vimos nas transições ocorridas no *Globo Repórter* e no desempenho de Goulart de Andrade nas madrugadas brasileiras, tendo transformações de ordem discursiva bastante presentes, principalmente nas performances: tais profissionais assumindo menos a função de intermediadores entre o público e o fato e mais a de atores (FAUSTO NETO, 2012). Para Jorge Pontual, sobre a época em que dirigia do *Globo Repórter*, o repórter, durante a gravação de uma reportagem, precisa realizar passagens elaboradas. “Não pode ser o repórter parado com um fundo qualquer, como no telejornal. No *Globo Repórter*, aquilo vai ser parte de uma construção. O repórter tem que saber se movimentar dentro daquele cenário, quase como um ator, embora ele não esteja representando, mas transmitindo uma informação” (PONTUAL *in* KAPLAN; REZENDE, 1994, p. 104).

Em capítulo intitulado “Repórter: profissão perigo”, do compêndio *Jornalismo eletrônico ao vivo* (1994), Caco Barcellos escreveu sobre a reportagem de investigação, que passou a ganhar notoriedade na televisão nessa fase jornalística. Para ele, quando imbuído dessa tarefa, o desafio era evitar ser reconhecido, sobretudo para conseguir um registro mais aproximado da realidade, uma vez que vestido como repórter de TV, com terno e gravata, acompanhado de uma equipe e câmera, “sou recebido de uma forma que nem sempre corresponde a realidade que deve ser mostra. [...] Às vezes,

o disfarce é um caminho eficaz. As pessoas estão habituadas a reconhecer e a julgar as outras pelo que elas representam, ou que aparentam ser". Ele afirma que um de seus disfarces preferidos é o de bêbado. "Roupa bastante surrada, suja, caído em uma esquina, consigo ficar horas observando uma cena sem chamar nenhuma atenção. O máximo que pode acontecer é ouvir um comentário: "Esse bêbado tem a cara daquele repórter do *Jornal Nacional*" (BARCELLOS *in* KAPLAN; REZENDE, 1994, p. 22). Como reforçam Ribeiro e Sacramento (2019, p. 64), "o jornalista passa a chamar atenção para sua existência, para a natureza do seu trabalho, para o modo como se aproxima dos entrevistados e para a sua presença no local dos acontecimentos. Desse modo, as performances do repórter virtualizam posições para o espectador, constituindo espaços de subjetividade que contrastam com o discurso normativo tradicional".

Para exemplificar a necessidade do repórter se passar por "um outro alguém", Caco Barcellos descreveu uma reportagem que fez para o principal telejornal da Rede Globo sobre o programa atômico brasileiro, ainda durante o Regime Militar. Para entrar na Central Nuclear de Angra dos Reis, no Rio de Janeiro, para mostrar o trabalho dos operários no canteiro de obras, ele se vestiu de operário e acampou em frente ao escritório de admissão de funcionários. Usando uma carteira profissional nova e todos os documentos regulares, pediu emprego e acabou contratado como operário. Ele teve, então, uma visão da realidade dos operários que ele jamais teria na condição de repórter. "Em dia de visita da imprensa as autoridades costumam exibir ao jornalista a melhor comida, o uniforme mais limpo e bonito. Os seguranças são educados, gentis. Disfarçado de operário, senti na própria pele a história real, a grosseria dos seguranças, a comida que dava disenteria coletiva". Segundo Barcellos, essa seria apenas uma das muitas possibilidades encontradas pelo repórter: "Mecânico com a roupa e o corpo bem sujos de graxa e fuligem, trabalhando no conserto de carro velho com o capô levantado também pode ser uma boa estratégia. Já se você precisa ver o acusado bem de perto, talvez o melhor disfarce seja o entregador de flores" (BARCELLOS *in* KAPLAN; REZENDE, 1994, p. 23).

Ribeiro e Sacramento (2019) pontuam que o enunciatário pode assumir posições de sujeito diferentes e complementares no discurso jornalístico: como testemunha, no sentido de ver, atestar, verificar, comprovar ou mesmo presenciar, aquilo que é demonstrado pelo telejornal; e como cúmplice, no sentido de partilha, consentimento, cooperação ou convivência, o que implica a construção de uma interação via engajamento do interlocutor com a figura de mediação do repórter. O enunciatário na posição de cúmplice pressupõe a de testemunha.

Trata-se, assim, de uma testemunha cúmplice. Outra via ocorre no compartilhamento de um sentimento ou de uma visão sobre os acontecimentos. Para Barcellos, o repórter “somos observadores dos fatos, no máximo observadores críticos das histórias ou testemunhas delas, mas jamais protagonistas, não podemos chegar a este ponto de interferência” (BARCELLOS *in* KAPLAN; REZENDE, 1994, p. 24).

Porém, o caminho das reportagens seguiu por rotas alteradas. Apesar de não se relacionar especificamente com o audiovisual, muito menos o universo da televisão, o conceito de performance desenvolvido por Paul Zumthor (2018) nos auxilia nessa discussão sobre o lugar do repórter na reportagem. Pela reflexão do autor, um texto, ao ser performatizado por um corpo, incorpora marcas deste. Como observa Gutmann (2014), a personificação do repórter se tornou uma maneira de performatizar a informação, através da configuração do que podemos chamar de “persona”, que passaria a utilizar o corpo do repórter não apenas como estratégia de certificação de um suposto relato imparcial, mas como dispositivo expressivo de interpretação do enunciado.

Ao observamos a estabilidade econômica trazida pelo Plano Real, nos primeiros anos da década de 1990, com o acesso ao consumo de importante parcela da população, que se livrou do imposto inflacionário e passou a engrossar a ciranda das compras a crédito instalada no país depois da chegada da nova moeda, a Indústria Cultural brasileira passou por profundas mudanças estruturais. A pesquisa da Marplan do Brasil, repercutida pela *Folha de S. Paulo*, registrou que, de 1994 a 1998, mais de seis milhões de domicílios receberam seu primeiro aparelho de televisão. Ao todo, foram 28 milhões de televisores vendidos. Com esse mercado, toda uma área do entretenimento passou a ser comandada por esse novo público, sobretudo das classes C, D e E. Os canais de televisão, diante desse cenário, passaram a criar e desenvolver programas para a disputa desse mercado popular. Em reportagem especial, publicada no extinto caderno *Mais*, intitulada “A cultura de massas emergentes”, que já citamos anteriormente, a *Folha de S. Paulo*, de 12 de abril de 1998, fez um aprofundado estudo sobre esse movimento, questionando quais os caminhos dessa “crescente massificação de gêneros abastardados, simplificados e formatos para o consumo em larga escala.” O editor Marcos Augusto Gonçalves sentenciou à época: “que novos padrões de gostos serão erigidos por essa sociedade emergente de massas analfabetas, de periferias desenraizadas, de pouca leitura e enorme adesão à TV” (FOLHA DE S. PAULO, 12/04/1998, p. 58). De certo, a queda de qualidade ou o aumento da popularização da televisão brasileira influenciou fortemente o conteúdo do telejornalismo. O surgimento de programas policiais no fim de tarde dos principais

canais, levando a figura do repórter a um posto de intensa valorização e dramaticidade, trariam uma mudança de rota importante de ser anotada.

O “MUNDO CÃO” COM PITADAS DE TELEJORNALISMO

Em 1991, com a ideia de criar e implantar um telejornal mais popular, que ocupasse a programação nos finais de tarde do canal, o SBT enviou os diretores Marcos Wilson e Albino Castro à Argentina para acompanhar a produção de um melodramático telejornal de grande audiência, o *Nuevediarío*, exibido pelo canal 9 de Buenos Aires, um dos programas mais vistos de toda a televisão argentina.⁵ Inspirada nessa experiência, nasceu o *Aqui Agora*. O telejornal estreou na faixa das 18h30, no dia 20 de maio de 1991. Noticiário policial barulhento, de trilhas sonoras marcantes, tinha o mesmo nome de um programa de variedades da antiga TV Tupi, levado ao ar em 1979. O *Aqui Agora*, com apelo popular, se destacava pelas reportagens de perseguição policial, com participação de Jacinto Figueira Júnior, o conhecido “Homem do Sapato Branco”, assim como Gil Gomes, Christina Rocha, Wagner Montes, Magdalena Bonfiglioli, Celso Russomanno, além de apresentadores como Patrícia Godoy, Sílvia Garcia, Sérgio Ewerton e uma grande equipe de repórteres. Plano sequência, câmera nervosa, o repórter falando, abrindo caminho e narrando tudo o que ocorria em sua volta eram características do projeto, que chegou como uma explosão de audiência, impactando toda a grade de programação do SBT no horário nobre. Com isso, a Rede Globo foi obrigada a aumentar a duração do *Jornal Nacional* e dar mais ênfase para reportagens de apelo popular, valorizando mais a presença do repórter no vídeo. “Na trilha do “Aqui Agora”, do SBT, o “JN” está dando mais atenção a assuntos como assassinatos e sequestro. Essas reportagens ganham os melhores repórteres e têm prioridade no uso dos equipamentos” (FOLHA DE S. PAULO, 16/05/1991, p. 37). O telejornal investiu no jornalismo sensacionalista e na reportagem policial levando para a tela da TV crimes escabrosos, operações policiais, escândalos envolvendo agentes políticos e temas inusitados naquilo que se convencionou chamar

5

Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/television/nuevediarío-increible-historia-del-melodramatico-noticiero-mas-nid2363962>. Acessado em: 15/08/2020.

mundo cão (ROXO; SACRAMENTO, 2012). Através do resgate do grotesco, do deboche e do espetáculo, o noticiário convoca as matrizes identificadas como populares na cultura brasileira para se consolidar como produto midiático que pretende dar ao povo “o que o povo gosta” (MIRA, 1995).

O “mundo-cão” já era conhecido quando readentrou à televisão nos anos 1990. Antes, da década de 1960, *002 Contra o Crime e Polícia às suas Ordens* (Excelsior, 1965/1966); *Patrulha da Cidade* (Tupi, 1965); *Plantão Policial Canal 13* (TV Rio, 1965/1966); e *A Cidade Contra o Crime; Longras 004 e O Homem do Sapato Branco* (TV Globo, 1966/1968) deram suporte a esta programação. Os programas nessa estruturação estética eram conduzidos de modo informal por apresentadores carismáticos, mas geraram fortes reações de setores da sociedade civil, como a Associação Brasileira de Imprensa, cujo presidente, Danton Jobim, intercedeu junto ao governo militar para tirar estes programas tidos como grotescos do ar. O arranjo populista atravessa de certo modo a comunicação e desagrava o senso de moralidade de setores médios incomodados com a exploração da miséria humana na TV.

Pelos críticos de televisão, o popular passou a ser identificado pejorativamente por marcas genéricas e categóricas de seu conteúdo: sensacionalismo, predileção por temas fúteis ou da vida particular, audiência das camadas mais populares da sociedade, todas quase sempre associadas à má qualidade. E, para além dessas marcas, o povo – principal componente ou razão de ser desses programas – aparece sob a condição de “representante dos anônimos”, como sugere Vera França (2006). Não se trata exatamente do homem ordinário, do representante da porção comum e mediana da humanidade. É uma figura ainda mais marcada – marcada pela falta: falta de beleza, de glamour, de excepcionalidade e, na maioria das vezes, falta das condições mínimas de sobrevivência. Desse modo, já era sabido de antemão que “esses participantes representavam não exatamente a figura do “homem comum”, ordinário (aquele que pode ser qualquer um de nós), mas essa grande maioria da população brasileira que sobre diversas formas de exclusão e problemas de sobrevivência” (FRANÇA, 2006, p. 146).

Mas a maré favorecia mesmo os comunicadores de massa e os programas alcunhados pela imprensa de *mundo cão*: “Mendigos, indigentes, loucos, viciados, casais desajustados, ladrões. O desfile se repete há 4 anos no Rio e São Paulo para uma plateia que o IBOPE revela ser fiel”, deplorou *Veja* (“Mundo cão, não”, 25/09/1968, p. 76). A revista oficializava, com a reportagem, seu apoio à campanha contra o “grotesco na TV” organizada, no Rio de Janeiro, pela *Última Hora*.

Eli Halfoun, colunista de TV do jornal, descera seguidamente a lenha nos programas que conseguiam audiência à custa da “exploração gratuita da miséria, do analfabetismo, do subdesenvolvimento”. A plataforma do crítico não era a defesa de uma “televisão cultural”; contentava-se, apenas, com uma “televisão sadia”, desocupada de atrações que abusavam da “boa-fé” do público, como *Desafio à Bondade* (TV Tupi), *SOS Amor* (TV Globo), *Casamento na TV* (TV Globo), *Dercy de Verdade* (TV Globo) e o infame entre os infames, *O Homem do Sapato Branco* (TV Globo). Para isso, esperava contar com a pronta e vigorosa colaboração do Juizado de Menores e do CONTEL (Conselho Nacional de Telecomunicações, órgão hoje extinto). Finalizada a série de cinco artigos, Halfoun recebeu a solidariedade de Danton Jobim (presidente da ABI e diretor da *Última Hora*), que pediu ao governo que censurasse a “televisão-espetáculo” (*ÚLTIMA HORA*, 11/09/1968, p. 5).

O objetivo do telejornal *Aqui Agora* estava sintetizado em seu bordão: “um telejornal que mostra a realidade como ela é”. O programa buscava promover uma construção da realidade vivida, em ação, um *reality show*, num contexto marcado pelo processo de redemocratização:

Um programa de realidade que coincide com o desenvolvimento da democracia brasileira no período “pós-transição”, quando cidadãos podiam questionar abertamente seu papel em relação ao Estado. Entrevistas com telespectadores da classe trabalhadora revelam não somente uma consciência sobre a importância política do programa, mas também sobre sua capacidade de mostrar como o Estado funciona ou deveria funcionar. Apesar de o programa não ter criado cidadãos, Aqui Agora serviu como mediador entre posições específicas e práticas, onde telespectadores da classe trabalhadora discutiam noções da sua própria cidadania (MAYER, 2006, p. 17).

Desse modo, *Aqui Agora* parecia preencher uma lacuna na consolidação da recente democracia brasileira, período em que “um programa de realidade contribuiu para estimular diálogos públicos sobre cidadania” (MAYER, 2006, p. 17). A partir dos anos 1990, os programas voltados quase que exclusivamente para a temática policial, formatados sob os moldes clássicos e habituais de um telejornal, proliferaram nas emissoras: “os telejornais policiais surgem em oposição a um modelo de jornalismo televisivo, ainda tributário do período de regime militar, no qual não havia espaço na telinha para um tipo de representação social brasileira” (CAMPELLO, 2008, p. 16). Essa afirmação precisa ser bastante relativizada. Embora compreenda que programas como *Aqui Agora* rompiam com os códigos de decoro jornalístico de telejornais como o *Jornal*

Nacional, marcado pela austeridade, pelo distanciamento e pela objetividade como valores fundamentais, há que se reconhecer que, dentro de um projeto diferente de nação, filiado aos movimentos políticos e artísticos progressistas dos anos 1960, diversos cineastas buscaram em programas como *Globo-Shell Especial* e *Globo Repórter* se opor ao projeto de “Brasil Grande” (baseado na máquina de propaganda do regime militar para promover imagens positivas do país, enaltecendo o ufanismo, a defesa da moral e dos bons costumes, os progressos alcançados, as megaconstruções realizadas ou prometidas e a adesão ideológica à ditadura e aos militares na luta contra alegados comunistas na defesa da democracia e soberania nacionais) o “Brasil Profundo” (caracterizado principalmente pelo sertão nordestino, marcado pela seca, pela miséria, pela fome, mas também trazendo as desigualdades sociais presentes nas periferias das metrópoles brasileiras, num caráter tanto de denúncia quanto de busca pela conscientização popular) (SACRAMENTO, 2011). Se, por um lado, é exagerado crer que programas como o *Aqui Agora* trouxeram pela primeira vez a realidade brasileira para a TV, depois de anos de ditadura militar, criando uma visão homogênea e estática do passado, de que num regime político de exceção não há resistências, conflitos, ambiguidades e disputas, por outro, Campello (2008) acerta ao lembrar que aquela programa utilizou como estratégica mercadológica de posicionamento se autointitular como “jornalismo de verdade”, produzindo, por oposição, que outras práticas e formatos de telejornalismo eram “de mentira”, como numa resposta a “um modelo padronizado e engessado de se fazer telejornalismo”, que negava “o crescente aumento da violência e descrença nas instituições civis por parte da própria população” para apoiar o novo regime, a Nova República, a democracia recém-estabelecida, mantendo o vício de se fazer como isento, neutro, sem posicionamento e emoção (CAMPELLO, 2008, p. 39).

A câmera na mão, a imagem trêmula, o som ambiente ruidoso e muitas vezes incompreensível, o uso de longos planos-sequência, a interação direta de repórteres nas cenas e o uso de mecanismos da narrativa melodramática e de suspense colaboravam com o efeito de que cenas da vida da cidade transcorriam diante da tela, buscando intrinsecamente o telejornal no cotidiano imediato da vida das pessoas.

De modo muito mais intenso do que os programas populares da década de 1960, *Aqui Agora*, num contexto de redemocratização, buscava ser os olhos da população, mas também uma instância de pressão para mudanças. A crítica ao Estado, muito restrita num contexto de regime ditatorial, passou a ser mais aberta e frequente no contexto democrático. Só que o programa faz isso numa forma de justiça vicária. Para além da aparência geral da desordem nas imagens, nos assuntos e casos enfocados e na própria maneira de se fazer televisão, emerge por contraposição a imagem de uma ordem perdida ou a ser conquistada que é construída em termos bastante específicos. Mas o próprio programa também articula sua reconstrução da ordem. Elizabeth Rondelli (1995, p. 102) sugere que alguns programas nesta linha oferecem a possibilidade de realização de uma “justiça vicária, praticada de acordo com leis simplificadas e rituais desburocratizados, ditados pelos seus produtores”. A autora sugere que não necessariamente a questão em pauta se coloca em termos de legalidade, mas certamente em termos de justiça, o que abre o campo para um desenrolar das questões no senso comum, fora do âmbito complexo, regulamentado e institucional do jurídico. Assim o telejornal, com seus repórteres antecipando julgamentos e sentenças, se realiza como um proto-tribunal popular articulado midiaticamente e no qual a participação do público é essencial, colocando-se às vezes no lugar do júri, por vezes no lugar da vítima.

Realizando-se como justiça vicária, o *Aqui Agora* colocava o aparato midiático na posição de outras instituições sociais, viabilizada pela identificação teatral de ambas as esferas, inclusive atuando em casos denunciados por telefone pelo próprio público do programa. Para além do tribunal de justiça, o programa, às vezes, se articula como polícia (no caso em que busca investigar e desvendar crimes ou no caso em que acompanha incursões policiais

na cidade), e, às vezes, como promotora pública (no caso em que defende direitos de consumidores). Assim se delineia um jornalismo de intervenção. O programa se empenha com casos em geral fora do espaço da TV, elabora seu material como realidade (inclusive se contrapondo aos outros programas, que estariam mais distantes do real, por serem mais higienizados e não mostrarem a realidade “nua e crua”, em estado bruto), dramatiza o jogo social a fim de que este fique claro e afiance um envolvimento emocional e moral ativo do espectador e, por fim, intervêm diretamente no universo discursivo construído por ele. Dessa maneira, o programa constrói uma realidade própria, mas se endereça como autêntica, pela improvisação, pela trepidação da câmera, pela presença do repórter acompanhando o acontecimento enquanto acontece, como se o programa estivesse intrincado à vida da cidade e de sua população.

O foco do programa eram as reportagens policiais. O sucesso do programa era confirmado pelos índices de audiências alcançados, após um ano de sua exibição, com uma média que chegava à metade do que a Globo alcançava no mesmo horário dentro da grande São Paulo: “as cenas de tragédia asseguravam ao programa um aumento de 33 pontos na audiência, segundo o Ibope” (CAMPELLO, 2008, p. 84). As estratégias utilizadas pelo programa, para além da estrutura de telejornal, se baseavam em uma construção de realidade e movimento que lhe resultavam em uma imediaticidade e confiabilidade do público, com o uso do plano-sequência, câmera tremida e edição com uso de elementos que remetam ao suspense, sobretudo pelos recursos sonoros e musicais.

No jornal *O Dia*, a “A Escola ‘Aqui Agora’” foi definida pelo jeito tumultuado das reportagens e na agilidade dos repórteres em investir num estilo radiofônico de falar o que vem à cabeça, sugerindo que esse estilo do repórter que foi pego de surpresa e mal teve tempo de preparar sua reportagem já começa a fazer escola na concorrência. “Na própria terça-feira, o *Jornal Nacional* apresentou o repórter José Roberto Burnier caminhando desajeitadamente sobre os escombros de um vendaval na Baixada Santista sempre falando o que vinha à cabeça. E isso o que desperta a emoção do público e cria intimidade entre ele e o repórter. E traz pontos de audiência também” (O DIA, 06/03/1993). Em entrevista à *Folha de S. Paulo*, o diretor Albino Castro indicou, à época, elementos do sucesso do formato: “O Aqui Agora chega nos lugares e sai gravando. Se a coisa acontece, a câmera vai atrás. Não tem aquela coisa editadinha.” O efeito colateral do uso de sonorizações, material bruto, tempo real, longos planos sem corte e imagens captadas com luz insuficiente acaba sendo, paradoxalmente, a referência à ficção – em especial a filmes e seriados de ação. “E o que funciona é isso. Aventura, ação. Sirene, carro derrapando”.

Outro ponto está nas reportagens classificadas como “de ação” – *blitzes* policiais, flagrantes e assaltos –, além de reportagens de polícia, protestos, serviços e histórias reais que lidam com o inusitado. “Quando começamos, achávamos que o povo gosta de baixaria, travesti mostrando os peitinhos, gente morta” (FOLHA DE S. PAULO, 26/04/1992, pp. 214-215). Material exclusivo também era uma busca da equipe, que transmita as reportagens sempre acompanhado por uma expressiva tarja na tela, banalizando o assunto obtido em primeira mão como algo sempre excepcional.

Em 1993, o telejornal exibiu uma reportagem absolutamente dispensável. Uma jovem de 16 anos, Daniela Alves Lopes, saltou do sétimo andar de um prédio

do centro de São Paulo por causa de uma desilusão amorosa. A gravação, feita às 11 horas da manhã de 5 de julho, foi ao ar integralmente às 20h30 do mesmo dia. A direção do programa teve apenas o cuidado de avisar os seus telespectadores que as cenas seriam muito fortes. "Foi justamente a falta de limites na conquista de audiência que levou o *Aqui Agora* a ser alvo de críticas bastante severas por parte de vários setores da sociedade" (RICCO; VANNUCCI, 2017, pp. 33-35).

As críticas ao programa eram muito contundentes:

Aqui e agora é o lugar da imbecilidade. O 'Aqui Agora' é o atestado de imbecilidade do país. Um país de imbecis. Todos. Todos os que assistem à própria morte, passivos, como se fosse a desgraça alheia. Ninguém tem raiva? Na segunda-feira, o programa "Aqui Agora" mostrou uma menina de 16 anos, Daniele Lopes, se jogando do alto de um prédio do centro de São Paulo. Na terça-feira, no cemitério, o programa explicou a razão do suicídio: a menina era maconheira. O "Aqui Agora" é uma afronta e ao mesmo tempo o retrato de uma gente imbecil - o que o programa diz sem parar ao telespectador é: "Você é um imbecil. Quer que eu bata mais? Quer que eu te chame de puta?" Gente que assiste ao próprio suicídio, como se não fosse, como parvos, sem ação. Não é uma afronta a CNN ou uma televisão pública do Canadá comprar as imagens do suicídio de Daniele Lopes. Eles, sim, estão de fato vendo a desgraça alheia, o mundo cão dos outros. Não estão se submetendo a nenhuma humilhação, a nenhuma passividade. É assim que veem gente morrendo de fome na Somália. O espectador brasileiro acha que não passa disso, espectador, acha que está na plateia, acha que está assistindo do Primeiro Mundo também, quando na realidade é a própria vítima. Ou é muito imbecil ou é masoquista. Porque está vendo a própria desgraça, a própria morte, sem reagir, achando interessante, por vezes "sociologicamente interessante", quando a imbecilidade incrusta numa retórica com pretensões "intelectuais". Ou acham que quem está se matando além de si mesmos quando assistem a uma menina que se joga do alto de um prédio e até os bombeiros (que deveriam estar ali para agir) observam passivamente enquanto a televisão registra a cena ao som dos comentários de um completo idiota, o repórter? A parvoíce dos bombeiros é a mesma dos espectadores que se descomprometem do que os cerca como se não fossem concernidos. É a mesma de uma população que atura as piores humilhações, as piores pressões, inflação, corrupção, sem dar um pio. E a mesma de quem tira o Collor para eleger Maluf. Uma população se matando ou nem isso, se deixando morrer. Ninguém faz nada. Todo mundo assiste. Ninguém tem raiva? Um país de frouxos. O chocante de um programa como o 'Aqui Agora' não é a violência, que existe em qualquer parte do mundo; é o show da passividade diante do próprio sofrimento, é o espetáculo da resignação. E a imbecilidade,

nesse caso, não se reduz aos que assistem, é também dos que produzem, acreditando que estão seguindo um filão do mercado sem perceberem, mais uma vez, que se trata apenas de autodestruição. Pensam que são agentes, que estão livres do horror que os cerca. Este é um país que vive de irresponsabilidade, descompromisso e inconsciência. Quem a “burguesia” (a rigor, o termo nem se aplicaria aqui e agora) brasileira acha que está matando ao não fazer concessões, ao não perder um tostão? Quem eles acham que estão matando ao prosseguir nas práticas corruptas de sempre quando o país está por um fio? Um país de imbecis, sem qualquer compromisso social, que na realidade serviria apenas para garantir a própria sobrevivência. O mesmo acontece com a mídia. Querem mais audiência, mais leitores. Então acirram a tragédia, jogam lenha na fogueira, sem perceberem o suicídio. Sem qualquer compromisso. Se querem só ganhar dinheiro, por que não escolhem outro ramo que demande menos responsabilidade? Por que não vão vender tomates ou carros importados, que os imbecis daqui compram pelo triplo do que valem no exterior?” (FOLHA DE S. PAULO, 1993, p. F-13).

Para os críticos, o que incomodava era o fato de ele ser um programa jornalístico. Realizado por jornalistas profissionais, com passagens em redações de jornais como *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*, a atração policial ajudou a consolidar o repórter de TV como uma personagem caricata, de narração e gestualidade marcantes. Gil Gomes é o maior exemplo dessa fase. Famoso repórter policial do rádio de São Paulo, tendo passado pelas rádios Globo e Record, construiu sua carreira no *Aqui Agora* dramatizando crimes escabrosos. Para Martín-Barbero (1997, p. 320), Gil Gomes definia a junção da gestualidade necessária à televisão, com a oralidade herdada do rádio, no exercício de narrar milhares de histórias:

Como os cegos espanhóis nos séculos passados modelavam em coplas os “acontecimentos”, Gil Gomes modelou diretamente, a cada manhã, o relato de um sucesso selecionado entre os casos registrados pela imprensa na semana. E frente ao discurso [objetivo] da notícia – com sua negação do sujeito narrador e sua ocultação na trama discursiva – o narrador de rádio fez a história de crimes um relato de experiência. Do lado da enunciação, a experiência do narrador faz presente “o lado corporal da arte de narrar”. Corpo que neste caso é a voz que carrega de efeitos sensoriais o relato e explora, retarda, umedece, altera, grita, sussurra – o universo das emoções.

Além de colocar o repórter em posição de destaque na reportagem, *Aqui Agora* também o transformou em notícia no dia em que um dos profissionais da equipe se tornou refém, passando uma hora e meia com um microfone na mão e um revólver apontado para sua cabeça. Em abril de 1993, o repórter Sérgio Frias

cobria um assalto em que uma criança de um ano era refém de um dos furtivos. Frias foi trocado pelo bebê e conduziu a reportagem na condição de refém e negociador. A edição inteira do telejornal naquele 15 de abril foi dedicada ao caso, que rendeu ao SBT um pico de 28 pontos na audiência da Grande São Paulo contra 32 pontos da novela *O Mapa da Mina*, da Rede Globo. Considerado um feito sensacional do telejornal, a reportagem levantou dúvidas de ordem ética, fazendo a crítica se questionar sobre o fato de um repórter virar notícia. O assunto foi tema de uma reportagem, assinada por Ricardo Valladares, do caderno *TV Folha*, de *Folha de S. Paulo*, que entrevistou o repórter:

Por que você se ofereceu para substituir a criança?

— Não me ofereci. A polícia e o pai da criança pediram para eu negociar com o assaltante. Quando me aproximei, a criança chorava, me olhava, estendia a mãozinha. A gente se emociona. O cara era furtivo, estava com três tiros no corpo. Não ia confiar na polícia. Ele propôs liberar a criança, mas eu tinha que ficar. [...]

— O que você acha de o repórter virar notícia?

— Acho que o repórter não tem que virar notícia. Naquela situação, houve uma divisão. Continuei sendo repórter, mas era também refém, negociador, pai. As circunstâncias me levaram àquilo. Não vi opção. Qualquer ser humano na minha situação faria o mesmo. Ali não tinha profissão.

— Até onde o repórter do "Aqui Agora" deve ir em situações como essa?

— Isso vai de pessoa para pessoa. Eu gosto de ir fundo. Risco de vida você corre a todo momento.

— O que passou pela sua cabeça quando tinha uma arma apontada para ela?

— É muito doído. Eu não consegui definir ainda. Em alguns momentos sentia tranquilidade, sangue frio. Em outros, desespero. A arma dele é muito sensível. Podia disparar a qualquer momento. Eu procurava abaixar a cabeça para tirá-la do raio de ação da arma. E pedia a Deus para que acabasse logo aquela situação (FOLHA DE S. PAULO, 25/04/1993, p. 162).

O uso da estética grotesca, do melodrama, das performances exageradas e de caráter sensacionalista foi primordialmente extirpado, depois remodelado, mas nunca abandonado, talvez porque "[...] o sensacionalismo, mais do que ser uma perversão e uma fonte de exploração da miséria humana, está indissociavelmente

associado a uma forma ancestral de se contar histórias" (ROXO *et al.*, 2010, p. 180). Para Marco Roxo (2010, p. 189), "o que incomodava no *Aqui Agora* era o fato de ele ser jornalístico". Diferentemente de *O Povo na TV*, híbrido entre programa de auditório e jornalismo comandado por um não-jornalista, *Aqui Agora* foi pensado e elaborado por jornalistas profissionais.

Além disso, como bem observaram Sílvia Borelli e Gabriel Priolli (2000), durante a década de 1990, a dominância da TV Globo começou a ser ameaçada:

Na guerra de audiência nenhum tipo de atração causou tanta ebulição quanto os programas chamados popularescos, a ponto de terem abalado, ao final dos anos 90, a sólida grade de programação da Rede Globo, colocando em xeque a rigidez do Padrão Globo de Qualidade. Nesses programas, geralmente, a figura do apresentador/artista/ator é muito forte, atribuindo-se grande parte da audiência ao seu carisma pessoal, o que gera uma disputa entre as emissoras pela sua contratação (BORELLI; PRIOLLI, 2000, p. 119).

A guerra de audiência fez com que o telejornal mais consagrado e antigo da televisão brasileira, o *Jornal Nacional*, retirasse Cid Moreira da apresentação do telejornal depois de 27 anos de trabalho. No dia primeiro de abril de 1996, no lugar da dupla de apresentadores Cid Moreira e Sergio Chapelin, passara a apresentar William Bonner e Lillian Witte Fibe, primeira titular do programa. Segundo Mauro Porto (2002), uma das razões para a mudança foi a pressão da concorrência de outras emissoras. Por exemplo, no SBT, o *TJ Brasil* contava com Boris Casoy como âncora. No telejornalismo estadunidense, desde final dos anos 1960, os âncoras são jornalistas que informam o público relatando notícias e eventos que acontecem a níveis local, nacional e internacional. No papel de jornalista principal em um noticiário de televisão, eles usam suas habilidades de falar em público para transmitir as notícias de maneira precisa e concisa ao público. Como o próprio nome sugere, eles são os profissionais que ancoram ou mantêm um programa de notícias juntos. Eles mantêm a continuidade do programa entre os segmentos depois que os repórteres concluem suas matérias:

Casoy se tornou o primeiro âncora da televisão brasileira, pois recebeu não só a tarefa de apresentar as notícias, mas também de atuar como editor-geral do noticiário. O apresentador também desenvolveu um novo estilo, dando sua opinião sobre temas polêmicos, separando-se da forma mais "fria" e objetiva através da qual os apresentadores da Globo apareciam na tela (PORTO, 2002, pp. 12-13).

As críticas sobre a formalidade do *Jornal Nacional*, na imprensa, já eram de muito tempo. Artur da Távola, para *Amiga TV*, escreveu que o telejornal não teria conseguido superar por completo o modelo radiofônico da década de 1950 de linguagem pomposa e empolada que inspirou o *Repórter Esso*, com o locutor anunciando reportagens. Mesmo num registro coloquial, o *Jornal Nacional*, com Cid Moreira e Sérgio Chapelin, não tinha conseguido superar a tradição de tornar os locutores os astros da notícia (AMIGA TV, 20/11/1972, p. 07). Na sua vez, Paulo Maia, do *Jornal do Brasil*, não apenas destacou aquela aproximação entre as práticas jornalísticas desempenhadas por aquelas duas mídias. Como considerou, o radiojornalismo dos anos 1970 estava “mais próximo de um jornalismo objetivo, em que o importante é o fato, a notícia, e não as bochechas coloridas dos galãs de voz grave que leem, compenetrados, textos ociosos” (JORNAL DO BRASIL, 10/09/1976, p. 08). Essa deturpação era marcada pela ausência de investimento no trabalho da imagem e na elaboração de textos apropriados para um meio de comunicação audiovisual que deveria extrapolar os estímulos sonoros no público e não se limitar a eles, cuja função era do rádio. Além disso, o *TJ Brasil* buscava se posicionar, além de um telejornal de qualidade, “tão bom quanto o *Jornal Nacional*” (SQUIRRA, 1993, p. 141), mas com a vantagem adicional de ser isento, visto que seu concorrente tinha “a imagem de uma rede de televisão governista” (PORTO, 2002, p. 13).

Essa crítica já era presente nos anos 1970. Num texto para a *Folha de S. Paulo*, Maria Helena Dutra notou que o *Jornal Nacional* havia se especializado, entre os anos 1976 e 1977, na exibição de “nascimentos de porquinhos” e de “enterros de cachorros” para o seu noticiário internacional e nacional, não sendo capaz de informar o seu público da real situação da época, com a Guerra Fria e com a ditadura militar no Brasil. A partir de 1978, para ela, passou a haver mais informação e bem menos embromação, tornando-o, assim, um programa melhor e que procurava se beneficiar com o processo de abertura política. Assim, o telejornal havia deixado de somente anunciar dentro de um minuto as notícias políticas, mas passou a apresentá-las em “edições perfeitas” que causavam certo espanto por se tratar de um programa da *TV Globo*. Enquanto as outras emissoras transmitiam desenhos, circo, filmes e outras frivolidades, o canal 4 do Rio de Janeiro colocou no ar a comunicação de Petrônio Portella, presidindo o Colégio Eleitoral brasileiro, de que já tínhamos Presidente e a promessa do General Figueiredo de que seu governo seria, enfim, o começo de uma efetiva transição democrática (FOLHA DE S. PAULO, 01/10/1978, p. 16).

A estratégia de posicionamento do SBT produz, no entanto, esquecimentos. Como no programa *A Semana do Presidente*, exibido de 1981 a 1986, dentro do dominical *Programa Silvio Santos*, o posicionamento da emissora também era aderente à ditadura militar. O SBT – então *TVS* – teve a sua concessão dada no governo do ditador João Figueiredo. O programa de caráter laudatório e ufanista parecia uma forma de agradecimento e adesão ao ditador e à ditadura militar.

Há algumas evidências de que a saída de Cid Moreira tinha menos a ver com a imagem associada à ditadura do que com o jornalismo praticado pela principal emissora concorrente. O SBT em programas como *TJ Brasil* e *Aqui Agora* trouxe maior dinamismo, agilidade e informalidade ao jornalismo televisivo, especialmente quando comparado com a austeridade e distância praticada pela TV Globo no *Jornal Nacional*. A audiência do telejornal vem sofrendo um agudo declínio desde a década de 1980. No momento da saída de Cid Moreira, o *Jornal Nacional* contava com 40% da audiência do horário contra 20% do SBT, que exibia o último bloco do *Aqui Agora* e o começo do *TJ Brasil*. A saída era uma medida preventiva para reabilitar a audiência e a confiança: “o público pode confiar na forma do noticiário enquanto fonte neutra de informação e no apresentador enquanto personalidade, ao mesmo tempo em que permanece crítico com relação à imagem da emissora e ao seu papel político, tendo assim menos confiança no conteúdo do telejornal” (PORTO, 2002, p. 14).

Trazer o repórter para o lugar do entrevistado, tornando seu testemunho como produção de verdade, também marcaria o jornalismo da TV Globo. Podemos registrar com evidência a cobertura da emissora na morte do piloto brasileiro Ayrton Senna, durante uma etapa da *Fórmula 1*, em Ímola, na Itália. Na época, Roberto Cabrini era o repórter que participava da transmissão da corrida. Após o acidente, ele se dirigiu para o Hospital Maggiore, em Bologna, e passou a fornecer todas as informações

ao longo da programação da Rede Globo naquele domingo, 1º de maio de 1994. Foi Cabrini quem anunciou a célebre frase sobre a morte de Ayrton, em meio a um plantão conduzido por Léo Batista na apresentação: “Morreu Ayrton Senna da Silva. Uma notícia que a gente nunca gostaria de dar. Morreu Ayrton Senna da Silva”⁶. O destaque ficou para a entrevista-relato de Cabrini com o também repórter Pedro Bial, transmitida ao vivo, no Fantástico.



Figura 50 - Roberto Cabrini: de repórter correspondente a entrevistado de Pedro Bial (1994).

Fonte: Reprodução/YouTube

O projeto do SBT viria a inspirar a criação de telejornais policiais, conduzidos por apresentadores verborrágicos, em tom sempre estridentes, de forte apelo junto ao público por explorar aspectos dramáticos de um fato, mas sem aprofundá-lo nas causas, no contexto e em seus desdobramentos. São eles: *Cidade Alerta* (1995), na Record TV; *Na Rota do Crime* (1996), na Rede Manchete; *Brasil Urgente* (2001), na Rede Bandeirantes; *Repórter Cidadão* (2002) e *Alerta Nacional* (2020), ambos na Rede TV!. Alguns desses produtos permanecem no ar até hoje. Considerados como “estratégicos”, ajudam a alavancar a programação das emissoras servindo como verdadeiros caçadores de audiência, apesar de serem considerados fracassos comerciais.

As marcas do programa *Aqui Agora* não ficariam restritas aos programas do gênero: o entretenimento também passaria a inserir o jornalismo em seu próprio sistema de produção. “Lembro de uma coisa que ele falou: “Ester, você já percebeu que domingo você só sabe das coisas à noite no “Fantástico”? Não tinha Globo News. Falei: “É mesmo”. Ele falou: “Então, se a gente entrar com o jornalismo, um monte de coisa que vai acontecer nos domingos, a gente vai dar na frente”⁷.

A frase é da assessora de imprensa Esther Rocha que, por mais de 30 anos, trabalhou com o apresentador Gugu Liberato (1959 – 2019). Formado em jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero, em São Paulo, o comunicador do SBT revolucionou a programação dominical da televisão brasileira com o programa de auditório *Domingo Legal*, inicialmente marcado por um conteúdo eclético, formado de musicais e *game show* com artistas e celebridades. Porém, encontrou na produção de reportagens jornalísticas – comandadas por ele próprio e por outros repórteres –, um espaço de ouro para transformar a atração em um dos maiores sucessos da emissora e, inúmeras vezes, líder de audiência nos domingos.

7 Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/colunas/leo-dias/2020/04/21/esther-rocha-diz-que-morte-de-gugu-mudou-historia-da-tv-globo-parou.htm>. Acessado em 15/08/2020.

A trajetória de Gugu Liberato no jornalismo se consolidaria nos primeiros anos da década de 1990. Primeiro, com a criação do quadro *Sentindo na Pele*, em que Gugu se submetia ao cotidiano de pessoas de baixa renda para narrar como se sentia. Em um dos episódios, ele se disfarçou de mendigo e chegou a pegar comida em um lixão para ter a experiência de vivenciar o que passam aqueles que moram nas ruas. Toda a encenação desempenhada por Gugu era gravada por câmeras estrategicamente escondidas e, assim, a produção ia documentando a realidade. Sem uma periodicidade definida, o quadro previa a transformação de Gugu em diversos personagens, de maneira irreconhecível, em uma estética televisiva muito próxima da que Goulart de Andrade desenvolveu nos anos 1980 e permanecia exercendo, à época. Outra produção em destaque foi o *Táxi do Gugu*, onde o apresentador colocava em prática seu ofício de entrevistador, circulando pela cidade na condução de um veículo. O interesse era sempre no anódino e suas histórias de vida. De preferência, repletas de drama de existência.



Figura 51 -
Gugu disfarçado de morador de rua
para gravação de reportagem (1996).

Fonte: Reprodução/YouTube

A prática de entrevistar repórteres e especialistas no palco também seria uma estratégia do *Domingo Legal*, em uma espécie de ressignificação do que entendemos como reportagem. Era comum Gugu entrevistar o intitulado repórter especial, Saulo Gomes, responsável por apresentar reportagens de mistério, sobretudo envolvendo a suposta aparição do chupa-cabra, uma criatura que estaria levando terror no interior de Estados brasileiros, onde animais estariam sendo atacados e aparecendo estranhamente sem sangue e com órgãos extirpados. Entrevistas por telefone, diretamente do auditório, além de entradas de helicóptero, que levariam ao Brasil o conhecimento do Comandante Hamilton como um integrante da própria equipe, poderiam acontecer a qualquer momento ao longo das quase cinco horas de duração da atração.

Conquistando números na audiência, semana a semana, o *Domingo Legal* ganharia notoriedade ainda com coberturas ao vivo – de rebeliões em presídios pelo Brasil ao acidente aéreo envolvendo a banda *Mamonas Assassinas*, em março de 1996. O formato rendeu 38 pontos no Ibope contra 13 pontos da Rede Globo, um recorde histórico.



Figuras 52 e 53 -
 Gugu em conversa com repórter Arnaldo Duran (acima) sobre os desafios mata adentro para chegar ao local da queda do avião dos Mamonas Assassinas; Repórter Carlos Cavalcante no link (ao lado) - Cobertura da morte dos integrantes da banda Mamonas Assassinas (1996).

Fonte: Reprodução/YouTube

Para a *Folha de S. Paulo*, em 14 de abril de 1996, após o sucesso da cobertura, Gugu Liberato reconheceu que as reportagens aumentaram o público do programa e decretou investimentos na elaboração de jornalismo investigativo. A entrevista rendeu uma página inteira no principal caderno do jornal, o *Folha Brasil*. A notícia passaria a ter prioridade enquanto conteúdo, sempre valorizando a figura do repórter como o meio de informação. Tal postura nos faz lembrar uma das noções trazidas por Paul Zumthor (2018, p. 38) sobre a performance e a compreensão de que ela “não apenas se liga ao corpo, mas, por ele, ao espaço, sendo que esse laço se valoriza por uma noção, a de teatralidade”. A teatralidade apareceria aqui estando no papel do *performer* e de sua intenção firmada na televisão, um segredo a ser partilhado com o telespectador.

GUERRA DE AUDIÊNCIA Apresentador de 'Domingo Legal', do SBT, diz que reportagens ampliaram o público do programa

Gugu adere ao jornalismo investigativo

SEMPRE QUERIA
fazer jornalismo.

Em 1984, quando estava em uma rádio, Gugu criou o programa "Domingo Legal". Foi um sucesso. Ele chegou a ser transmitido em 170 estações de rádio em todo o Brasil. Mas, em 1988, ele decidiu mudar para a televisão. Foi assim que nasceu "Domingo Legal" no SBT. Hoje, o programa tem mais de 10 milhões de telespectadores.

Gugu acredita que o sucesso do programa se deve à sua abordagem investigativa. Ele não se contenta apenas com notícias, mas busca revelar histórias e fatos que não são conhecidos pelo grande público.

Um dos exemplos citados por Gugu é o caso de um jornalista que descobriu um esquema de corrupção em uma empresa. Ele não apenas relatou o fato, mas também investigou as causas e as consequências.

Gugu acredita que esse tipo de jornalismo é essencial para a sociedade. Ele ajuda a esclarecer fatos e a combater a corrupção e a impunidade.

Quando, que em qualquer momento, que em qualquer momento, que em qualquer momento...

Quando, que em qualquer momento, que em qualquer momento, que em qualquer momento...

Quando, que em qualquer momento, que em qualquer momento, que em qualquer momento...

Quando, que em qualquer momento, que em qualquer momento, que em qualquer momento...

Quando, que em qualquer momento, que em qualquer momento, que em qualquer momento...



O apresentador de SBT Gugu Liberato durante entrevista na sexta-feira, em sua escritório na Av. Rebouças.



Em entrevista de São Paulo, Gugu Liberato e sua equipe discutem o trabalho de jornalismo investigativo.

...deve ser feito com muita cautela, pois pode gerar consequências graves para a sociedade.

...é necessário que haja uma colaboração entre a imprensa e a sociedade para que os fatos sejam devidamente esclarecidos.

...o jornalismo investigativo tem um papel fundamental na formação da opinião pública e na promoção da transparência.

...é importante que os jornalistas tenham acesso a fontes confiáveis e que sejam devidamente protegidos.

...o sucesso do jornalismo investigativo depende da coragem e da persistência dos jornalistas.

Figuras 54 - Na guerra pela audiência, o jornalismo como aposta do Domingo Legal. Na próxima página, o anúncio do SBT destacando a agilidade do jornalismo do SBT por ter noticiado, com mais rapidez, "o resgate de presos em Guarulhos", em São Paulo. A manchete da reportagem veiculada no jornal destaca: "Gugu Liberato tem mais 'news' que GloboNews".

Fonte: Reprodução/Folha de S. Paulo (14/04/1996, p. 16)

California Dreams - O mais completo roteiro turístico. Confira! 11 Dias e 8 Noites - Saídas: Maio 6 e 12 e Junho 9 e 16. Apenas 208 dias. Só no CVC. Mais informações em 0800-080000.

Fique sabendo no Domingo Legal o que vai sair segunda na imprensa.



Gugu Liberato tem mais 'news' que GloboNews

Chega a incomodar o marasmo da GloboNews aos fins de semana. Os boletins do chamado *Em Cima da Hora* são recheados por agências internacionais. Em dia de Fórmula 1, quem perde a transmissão da corrida pela TV Globo tem mais chance de ver uma edição do evento em telejornais da RAI ou da TV5. Tem-se a impressão de que ninguém consegue editar as cenas na GloboNews, antes das 4 da tarde. E anteontem, foi mais fácil saber sobre o resgate de presos em Guarulhos pelo *Domingo Legal*, de Gugu Liberato, num canal que é de graça. (C.P.)

Foto: O Estado de São Paulo - 18.07.2003



Não somos nós que estamos dizendo, é a própria imprensa. As notícias divulgadas no *Domingo Legal*, tem maior repercussão no meio jornalístico e entre os telespectadores. Prova de que tudo que o Gugu põe a mão vira notícia.

Por essa razão é que o *Domingo Legal* do Gugu continua sendo o N° 1.



Figuras 55 -

Na guerra pela audiência, o jornalismo como aposta do *Domingo Legal*. Ao lado, o anúncio do SBT destacando a agilidade do jornalismo do SBT por ter noticiado, com mais rapidez, "o resgate de presos em Guarulhos", em São Paulo. A manchete da reportagem veiculada no jornal destaca: "Gugu Liberato tem mais 'news' que GloboNews".

Fonte: Reprodução/Folha de S. Paulo (17/07/2003, p. 17)



Figura 56 -
Rodolfo e ET
em gravação para
o *Domingo Legal* (1998).

Fonte: Reprodução/
Jornal O Popular

Os novos investimentos em conteúdo do *Domingo Legal* também foram apontados em “O pesadelo da Globo”, da revista *Veja*, de 03 de abril de 1996. À repórter Neusa Sanches, Gugu declarou que “o jornalismo dá maior agilidade ao programa. As pessoas gostam de reportagens e querem informações durante o dia”. A reportagem pontuou que o programa começou a experimentar a inclusão de *flashes* noticiosos no início do ano. E, para isso, conseguiu aumentar em 30% a verba que a emissora reservava para a produção. “Contratou duas equipes para fazer reportagens exclusivas. São dez profissionais, entre repórteres, câmeras e responsáveis por som e iluminação. Por um acordo feito com a direção do SBT, Gugu tem o apoio eventual de repórteres como Roberto Cabrini, hoje chefe do escritório do SBT, em Nova York” (VEJA, 03/04/1996, p. 105). Além de Saulo Gomes, Sônia Abrão, Silvana Kieling e, eventualmente, Gil Gomes, emprestado do *Aqui Agora*, o programa também apostaria em reportagens descontraídas, quase

humorísticas, beirando o grotesco-escatológico, ao contratar a dupla ET e Rodolfo, uma espécie de personagens repórteres encarnados por Rodolfo Carlos de Almeida e Cláudio Chirinhan, uma dupla sem formação profissional em comunicação e que despontou no programa *Ratinho Livre*, da Record TV, marcado por explorar dramas humanos em histórias de brasileiros com deformidades ou problemas de saúde. Com um microfone desproporcional em mãos, a dupla Rodolfo & ET primeiramente brincou de acordar celebridades. Em seguida, passou a conduzir matérias de assuntos diversos, intitulado-se repórteres.

**No vale-tudo da audiência,
na cultura de massas que reclama
proximidade com o real justamente
para distorcê-lo (ADORNO, 2020),
a televisão dessa época extrapola
os limites do bom gosto e da
espetacularização da informação
ao propor um apelo ao que se
definiu chamar de “cultura popular”.**

“Até onde vai a apelação” foi a capa da revista *Veja*, em sua edição de 18 de setembro de 1996, acompanhada da manchete “O mundo cão na TV”. Assinada pelos jornalistas Ricardo Valladares, Marcelo Camacho e Neuza Sanches, a reportagem pontuou o destaque de personagens nos programas de auditório dominicais com problemas de saúde, sem deixar de reforçar a apresentação do bizarro na televisão como um recurso que sempre deu resultado.

O bizarro atrai a atenção do ser humano quase que por instinto, sem que ele raciocine. [...]. Quando uma pessoa vê algo incomum, um anão, por exemplo, a informação é recebida pelo tálamo, uma espécie de porta de entrada do cérebro que registra que a informação é diferente do habitual, e isso faz com que a pessoa continue olhando. É o mecanismo da curiosidade. Se os telespectadores ficam olhando curiosos, o ibope do programa sobe e isso significa sucesso comercial, mais anúncios, mais faturamento (VEJA, 18/09/1996, p. 123).

Segundo a reportagem de *Veja*, a escalada do bizarro contou com um campeão de audiência. Primeiro, com a história do capixaba Rafael Pereira dos Santos, de 15 anos, portador de uma doença rara chamada síndrome de Seckel. Com 87 centímetros de comprimento e peso de uma criança de 5 anos, o jovem tinha o corpo fino como um boneco de brinquedo. Além de atrofia no crescimento, a síndrome de Seckel tem como característica a microencefalia (cabeça pequena). Apelidado como Latininho, em referência ao cantor Latino, conhecido por suas músicas de funk, Rafael fez uma participação sem qualquer fundamento no programa *Domingão do Faustão*⁸, da Rede Globo. O jovem não entendia as perguntas do apresentador Fausto Silva, bem como as piadas em que fora envolvido. Em um dos momentos, Faustão sentou o músico Caçulinha em uma das pernas, que, então, colocou Rafael em seu colo. Na interação, o apresentador mandou uma espécie de “banana” para a então apresentadora infantil Xuxa Meneguel e brincou: “Estamos apresentando o Domingão dos baixinhos”. Rafael ficou no ar por 37 minutos, enquanto a máquina que registra a audiência instantaneamente mostrava que o programa estava ganhando mais público. Como pontuara Adorno (2020, p. 179), a televisão na “cultura de massas é maquiagem sem maquiagem”.

Veja também repercutiu o memorando, escrito à mão, logo após a exibição do grotesco show, do então vice-presidente da Rede Globo, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni. Nas palavras, ele alertava para que aquela apresentação nunca mais acontecesse: “Achei a apresentação do Rafael uma agressão estética. Como ele não sabia cantar, dançar nem fazer imitações, ele estava lá apenas porque é pequeno, e isso é uma agressão. Um menino, ou um anão, como é o caso do cantor Nelson Ned, pode ter uma boa voz, cantar bem ou ser engraçado, e aí vale colocá-lo no ar” (VEJA, 18/09/1996, p. 124). A mesma publicação também repercutiu uma fala de Silvio Santos que explicou: “É preciso habilidade para lidar com coisas como essas num programa ao vivo. É tênue a linha que divide o que é curioso e o que transforma a curiosidade em algo que ridiculariza a pessoa” (p. 128).

8

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vjHSc3UU0aY&t=713s>. Acessado em 13/03/2021.



Figura 57-
Capa de *Veja*
com Faustão
e o "Latininho"
pontuando
"Mundo cão na TV"
(1998).

Fonte: Reprodução/
Veja (18/09/1996)

O velho recurso de apresentar "coisas curiosas" como produção de conteúdo também se perpetuou no concorrente *Domingo Legal*. Semanas antes do caso Latininho, o programa do SBT levou ao ar a história dos irmãos Fajardo, do México, que sofriam de outra doença rara, a Hipertricose, que faz crescer pelos por todo o corpo, do rosto aos pés, dando ao portador uma aparência de lobisomem. Não havia nada de sobrenatural. Tratava-se de uma mutação genética. Com a história de "Los Peludos", como os irmãos eram conhecidos em sua terra natal, "a audiência começou a subir, foi de uma média de 13 para 16 e chegou a picos de 21 pontos. Pela primeira vez, em sete anos de concorrência, Fausto Silva foi batido" (VEJA, 18/09/1996, p. 125). O mesmo

Domingão do Faustão, em edição de 26 de outubro de 1997, levou ao ar o episódio conhecido como “sushi erótico”. A premissa era servir pratos da culinária japonesa dispostos sobre o corpo de mulheres nuas⁹. À época, questionado sobre os rumos adotados pela atração, o apresentador reconheceu: “Conscientizamos de que o nosso caminho é o popular de bom nível. Apelação traz ibope com rapidez, mas é uma audiência que não dura” (O ESTADO DE S. PAULO, 30/10/1997, p. 62). Concorrentes nas tardes de domingo, Fausto Silva e Gugu Liberato travaram uma disputada guerra de audiência, ao rivalizar convidados famosos e atrações musicais e se calçar da produção de conteúdo jornalístico como chamariz para novos telespectadores. Nessa fase, o SBT passou a veicular vinhetas¹⁰ nos intervalos comerciais de sua programação, com Gugu e Faustão em um ringue de boxe, satirizando a disputa dominical que apontava vantagem para o contratado da emissora de Silvio Santos.

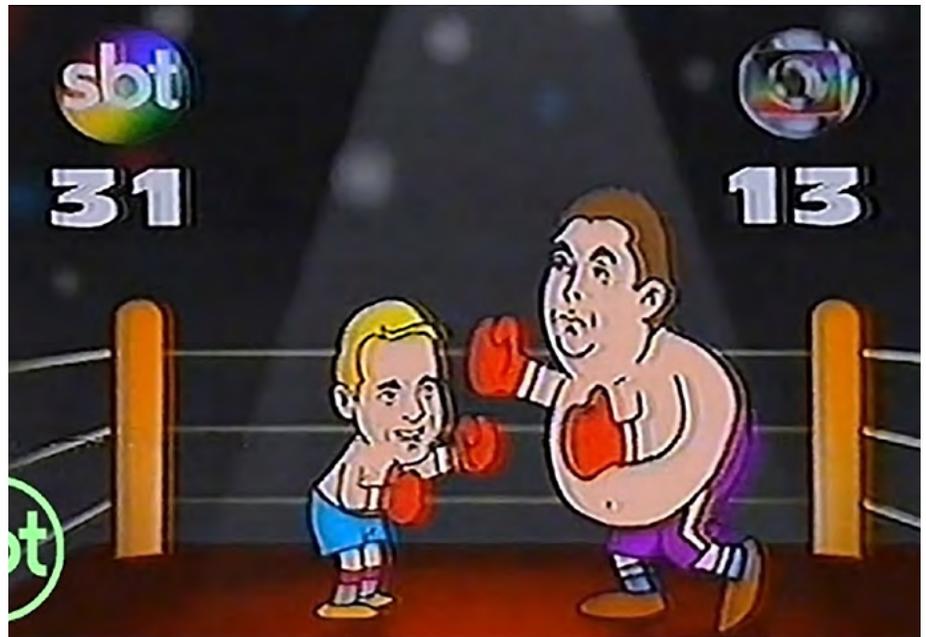


Figura 58 -
Frame da vinheta
com o placar
da disputa pela
audiência entre
Gugu e Faustão.
*Fonte: Reprodução/
YouTube*

⁹ Em 31 de outubro de 1997, dias após a exibição do quadro, Osvaldo Kaneco, dono do restaurante Kazumi, que ficava no bairro da Liberdade, em São Paulo, e era responsável pelo “sushi erótico” do Faustão, chegou a ser preso pela Delegacia do Consumidor e teve seu restaurante fechado pela Secretaria Municipal de Abastecimento à época. Ele foi liberado após pagar R\$ 2,5 mil de fiança. Ver em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/11/01/cotidiano/39.html>. Acessado em 13/03/2021.

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WkJUBnT58-o>. Acessado em 13/03/2021.

A valorização de personagens anódinas do cotidiano, em histórias que rompessem as barreiras do imaginário humano, seria um caminho natural adotado por outros produtos televisivos, em diferentes momentos e com diferentes roupagens editoriais. Basta lembrarmos do caráter desbravador do *Brasil Legal*¹¹, apresentado por Regina Casé, na Rede Globo, bem como de quadros como *Me Leva Brasil*¹², ancorado pelo repórter Maurício Kubrusly, no *Fantástico*, e *Achamos pelo Brasil*¹³, sob o comando da jornalista Renata Alves, no programa *Domingo Espetacular*, que viria estreiar na programação da Record TV e do qual falaremos nos próximos capítulos. Tal caminho se mostra delicado, como aponta Amaral (2020, p. 65) ao reforçar que “a personalização pode levar também a uma extrema singularização, e aí a história perde em contextualização. Há um apagamento do caráter sócio-histórico dos fatos sociais, o seja, eles são apresentados como problemas individuais e perdem a cadeia lógica que os relacionam”.

Entendemos o jornalismo como um processo e não meramente como um conjunto de textos. Isso muda o foco, permitindo explorar a prática jornalística tanto em suas dinâmicas “internas” (lógicas editoriais, rotinas

- 11 *O Brasil Legal foi exibido de 16/05/1995 a 16/12/1997, com outras exibições pontuais em 1998, com os melhores momentos das temporadas. “O programa mostrava lugares e tipos interessantes, inusitados e, quase sempre, anônimos de diferentes regiões do país. Era exibido na Terça Nobre, faixa de programação noturna da Rede Globo. O programa de entretenimento, mas procurava dar ênfase a um caráter documental. [...] Segundo Regina Casé, acentuar o viés jornalístico do programa tornou possível a experiência de novos recursos. [...] O Brasil Legal acabou se tornando um bem-humorado documentário de costumes, graças à veia cômica da apresentadora”. MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/auditorio-e-variedades/brasil-legal/>. Acessado em: 15/03/2021.*
- 12 *O quadro estreou em janeiro de 2000 e percorria o país para encontrar, “em estados longínquos, curiosos personagens. Gente como Paulino, um padre católico que se tornou uma espécie de consultor sexual dos casais de Sena Madureira, cidade próxima à Rio Branco, no Acre, sendo apelidado de Padre Ginecologista. Ou como o mineiro Galinha Tonta, um morador de São Francisco, que, apesar de analfabeto, aprendeu sozinho, quando era criança, a falar inglês, alemão e japonês. Essas histórias inusitadas retratavam um Brasil até então desconhecido para os habitantes das grandes metrópoles”. MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/fantastico/quadros/me-leva-brasil/>. Acessado em: 15/03/2021.*
- 13 *Inspirado na versão do jornalístico global, o Achamos pelo Brasil se tornou um dos principais destaques da revista eletrônica da Record TV e acabou por consagrar Renata Alves como apresentadora. Em 2015, ela se tornou uma das âncoras do programa Hoje em Dia, exibido na programação matinal da emissora.*

de produção, valores, hierarquizações e formas de sociabilidade) quanto nas “externas” (dinâmicas culturais, políticas, sociais e econômicas amplas) (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2012). Jornalistas selecionam fatos e os divulgam a partir de uma determinada relevância. E o relato confere “o status de verdade e de pessoalidade à narrativa na medida em que permite uma relação com os fatos baseada na experiência empírica” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2020, p. 105).

Em vários momentos de sua história, como já vimos em capítulos anteriores, a presença do homem do povo nos programas televisivos não é um fenômeno novo. E, conseqüentemente, não poderia ser diferente na trajetória dos programas de grande reportagem. No entendimento de alguns pesquisadores (GAMSON, 1999; LIVINGSTONE; LUNT, 1994; SHATTUC, 1997), essas brechas na programação ajudam a legitimar a voz do “cidadão comum”, promovendo um incremento de possibilidade, da confiança e da competência de expressão de indivíduos de classe

social, raça, gênero e background cultural reputados como “inferiores.” Em contrapartida, diversos pesquisadores também têm defendido que o culto do banal (JOST, 2007) e a celebração do ordinário (FREIRE FILHO, 2007; TURNER, 2004; ÖRNEBRING, 2003) têm faturado em cima dos presumidos *déficits* afetivos ou emocionais da audiência, assumindo características marcantes de um processo errôneo de classificação do jornalismo de caráter popular como de qualidade inferior.

Etimologicamente, popular tem a ver com povo. Porém, a palavra não inclui todo mundo: sabemos que há distinções bem definidas. Sobre essa perspectiva, o jornalismo considerado bom, culto, sério, verdadeiro estaria em lado oposto à prática do jornalismo popular, considerado de menor grau, que envolveria uma produção de notícia menos relevante, quase descartável. Para Gomes (2008), o jornalismo popular acabou erroneamente taxado por atrair a atenção do telespectador; do ponto de vista dos conteúdos que privilegia, a ênfase recai sobre a abordagem da vida privada, do grotesco, da criminalidade, da tragédia, da transgressão, da sexualidade e da vida de celebridades. A prática do que é tido como “popular” carregaria um julgamento de valor e seu traço distintivo estaria na magnitude com que o meio contempla os homens sem qualidades, sem talentos, sem conquistas, cujo único predicado mais perceptível é a irrestrita disposição para desnudar e exibir sua intimidade nos formatos televisivos (FREIRE FILHO, 2007).

Pensar em um telejornalismo voltado à maioria da população é desafiador, por se tratar de uma experiência tomada por questionamentos e críticas, pois, quando se trabalha a produção da informação numa perspectiva popular, percebe-se o quanto são tênues os limites entre a responsabilidade pública, a sedução do telespectador e o impacto dessa “notícia” em quem a assiste¹⁴.

14 *“Na televisão, a história dos programas populares é muito rica. O que se faz na televisão nos dias de hoje não é novidade. Em 1954, o programa da TV Tupi de São Paulo intitulado “Tribunal do Coração” já encenava histórias pessoais e casos dos telespectadores, julgados nos moldes de um júri de verdade. “O Povo na TV”, que começou na TV Excelsior, passou para TV Tupi, pela TVS, pela Bandeirantes e pelo SBT, abordava a vida privada dos participantes. O programa “O Homem do Sapato Branco”, surgido em 1966, foi um dos primeiros programas policiais da televisão e passou por emissoras como Globo e Record. No final da década de 1990 e no início do novo século, houve um boom de programas populares na mídia brasileira, em especial na televisão. Com a implementação das redes de televisão a cabo e a incorporação de alguns setores ao mercado consumidor, a televisão aberta passou a veicular novos programas populares. Há muitos programas que se apoiam em depoimentos de cidadãos comuns sobre seus dramas particulares, em que o povo não aparece em sua realidade cultura, mas em seu lado grotesco, feio, deformado, miserável, vítima, sem destino” (AMARAL, 2020, p. 44).*

Sabemos que a definição de jornalismo popular não está ligada ao que consideramos como de “segunda linha”. Para tal compreensão, adotamos a definição de “popularesco”, que abarcaria o exercício de narrativas voltadas ao sensacionalismo, à dramatização e ao uso de técnicas do chamado *infotainment*, que traduzem o embaralhamento de fronteiras entre a informação e o entretenimento, a realidade e a encenação¹⁵,

em um dualismo que sempre contribuiu para a visibilidade de programas como de Fausto Silva e Gugu Liberato na concorrência dominical. Para Jesus Martín-Barbero (2015, p. 253), esse foi o caminho encontrado para constituir um discurso que, “para falar ao máximo de pessoas, deve reduzir as diferenças ao mínimo, exigindo o mínimo de esforço decodificador e chocando minimamente os preconceitos socioculturais das maiorias”. Mas é certo que o impudor e a exibição de sofrimentos invadiram o domínio público, a partir da midiaticização constante dos sentimentos e, assim, se espalhando por todas as esferas da sociedade contemporânea: “Diversos eventos trágicos recebem cobertura jornalística melodramática e acabam sendo transformados em shows [...]. Nesse tipo de cobertura jornalística, o uso de relatos pessoais intensifica a dramaticidade dos eventos, a compaixão com os sofrendores e a identificação de culpados, dentro de uma moral melodramática” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2020, p. 12).

¹⁵ *“A prática sensacionalista é também nutriente psíquico, desviante ideológico e descarga de pulsões instintivas. As notícias da imprensa sensacionalista sentimentalizam as questões sociais, criam penalização no lugar de descontentamento e constituem-se num mecanismo reducionista que particulariza os fenômenos sociais. Em geral, o sensacionalismo está ligado ao exagero; à intensificação, valorização da emoção; à exploração do extraordinário, à valorização de conteúdos descontextualizados; à troca do essencial pelo supérfluo ou pitoresco e inversão do conteúdo pela forma. [...] O sensacionalismo tem servido para caracterizar inúmeras estratégias da mídia em geral, como a superposição do interesse público; a exploração do sofrimento humano; a simplificação; a deformação; a banalização da violência; da sexualidade e do consumo; a ridicularização das pessoas humildes; o mau gosto; a ocultação de fatos públicos relevantes; a fragmentação e descontextualização do fato; o denunciamento; os prejulgamentos e a invasão de privacidade de tanto de pessoas pobres e como de celebridades, entre tantas outras” (AMARAL, 2020, p. 21).*

Martín-Barbero aponta também que, ao conectar o espetáculo com a cotidianidade, o modelo hegemônico de televisão imbrica em seu próprio modo de operação um dispositivo paradoxal de controle das diferenças:

Uma aproximação ou familiarização que, explorando as semelhanças superficiais, acaba nos convencendo de que, se nos aproximarmos o bastante, até as mais "distantes", as mais distanciadas no espaço e no tempo, se parecem muito conosco; e um distanciamento ou *exotização* que converte o outro na estranheza mais radical e absoluta, sem qualquer relação conosco, sem sentido para o nosso mundo. Por ambos os caminhos, o que se impede é que o diverso nos detenha, nos questione, mine até o nosso mito de desenvolvimento, segundo o qual existe um único modelo de sociedade comparável com o progresso e, portanto, com o futuro (MARTÍN-BARBERO, 2015, pp. 253-254).

Assim, pela leitura de Martín-Barbero, estaria a justificativa do porquê da escolha por caminhos tão tortuosos pelos produtos televisivos ao explorar o universo dos menos favorecidos. Nos estudos culturais, a cultura popular é entendida como a esfera na qual se naturalizam e se representam as desigualdades sociais – inicialmente, desigualdades de classe. "A cultura popular, especialmente, é organizada em torno da contradição: forças populares versus o bloco do poder" (HALL, 2016, p. 262). Assim sendo, a cultura é o terreno onde se desenvolve a luta pela hegemonia.

Em defesa de uma prática de telejornalismo com conteúdo mais acessível ao público, João Freire Filho (2007, p. 65) defende a noção de "neopopulismo televisivo" para avançarmos no entendimento: "Na esfera das ciências sociais, populismo remete, em linhas muito gerais, a uma estratégia de mobilização das massas e de restauração da "soberania popular" caracterizada por um estilo de comunicação e uma retórica política altamente complexos, numa linguagem acessível que apela para o bom-senso do povo e denuncia o intelectualismo das classes dominantes". Sob essa perspectiva, falar de jornalismo popular deveria significar falar em jornalismo popular massivo, calcado em na elaboração de um conteúdo de caráter didático, compreensivo e, sobretudo, reflexivo, características que passavam distante dos programas dominicais de auditório. Na ânsia de enfrentar a concorrência da Rede Globo, o *Domingo Legal* derrapou nos princípios da ética jornalística, ao exibir uma entrevista com dois encapuzados, supostamente bandidos pertencentes à organização criminosa que atua dentro e fora dos presídios paulistas, o PCC (Primeiro Comando da Capital). No vídeo, levado ao ar em 7 de setembro de 2003, eles fizeram ameaças ao então vice-prefeito da cidade de São Paulo, Hélio Bicudo, além de três apresentadores de programas

policiais no período: José Luiz Datena, do *Brasil Urgente*, da Rede Bandeirantes; Marcelo Rezende, do *Repórter Cidadão*, da Rede TV! e Oscar Roberto Godói, do *Cidade Alerta*, da Record TV. Os indivíduos também assumiram a tentativa de sequestro do padre Marcelo Rossi, fato ocorrido uma semana antes da exibição da entrevista. Primeiramente, o fato ganhou tamanha relevância por permitir que seus porta-vozes utilizassem uma rede de televisão para fazer apologia da violência, uma vez que nem mesmo as pessoas ameaçadas foram avisadas de que suas vidas estavam em perigo. Depois, descobriu-se que tudo não passou de uma grande armação. Os dois entrevistados eram atores, contratados pelo coordenador de reportagens do programa. O PCC chegou a divulgar um comunicado negando as ameaças e dizendo que os dois homens não pertenciam à organização criminosa. Em 25 de setembro de 2003, no dia em que Gugu prestou depoimento no DEIC (Departamento de Investigações sobre o Crime Organizado), em São Paulo, o *Jornal Nacional* exibiu uma matéria repercutindo o caso. O apresentador negou que conhecesse o teor da reportagem e responsabilizou a equipe de produção do programa. A polícia concluiu que o vídeo havia sido falsificado e a entrevista, realizada no estacionamento da própria emissora. Cinco pessoas acabaram indiciadas – as duas que deram a entrevista e mais três produtores. Gugu só não foi indiciado porque conseguiu uma liminar na justiça, impedindo o indiciamento. Livre da justiça, o apresentador sentiu o peso da armação em sua imagem: o *Domingo Legal* passou a enfrentar uma acentuada queda de audiência. Em três anos, Gugu perdeu um terço de seus telespectadores. Na *Folha de S. Paulo*, a repórter Laura Mattos escreveu que “Em queda desde caso PCC, Gugu tenta levantar ibope com jornalismo” (FOLHA DE S. PAULO, 23/01/2006, p. 33). Na edição daquela semana, o programa realizaria uma extensa cobertura da cratera do metrô de São Paulo e exibiria também uma entrevista com a mãe condenada por jogar a filha na lagoa da Pampulha, em Belo Horizonte. Porém, sem o mesmo sucesso e, sobretudo, relevância.

As marcas na condução de reportagens implantadas pelos programas *Aqui Agora* e *Domingo Legal* viriam a reverberar por toda a década de 1990, influenciando a pauta de violência urbana, que no início dos anos 1990, recolocaria o Brasil no noticiário internacional como um país de grave desrespeito aos direitos humanos. Capturar e exibir na íntegra – muitas vezes, sem cortes – os flagrantes dessa realidade se tornaria um caminho encontrado pelo telejornalismo, influenciando a televisão como um todo.

Em outubro de 1992, os repórteres Isabela Assumpção e Caco Barcellos mostraram no *Jornal Nacional* evidências e depoimentos do que tinha sido um massacre a morte de 111 presos do Carandiru, em São Paulo, durante a invasão da Tropa de Choque da Polícia Militar para conter uma rebelião. Imagens sem retoques do massacre entrariam para a história como a mais violenta ação dentro de uma penitenciária brasileira, e exibidas sem o menor cuidado em chocar os telespectadores.¹⁶

Em uma madrugada de julho de 1993, um grupo de policiais à paisana chegou ao entorno na Igreja da Candelária, simulando levar comida para os 72 meninos e meninas de rua que dormiam sob as marquises dos prédios da região. Mataram a tiros de fuzil oito menores com idades entre 10 e 17 anos, ferindo outros. "Um crime bárbaro choca o país e repercute no exterior. Sete meninos de rua são executados friamente no centro da cidade", anunciou o apresentador Cid Moreira no *Jornal Nacional* de 23 de julho. A repórter Sônia Bridi fez uma reconstituição dos assassinatos e apresentou depoimentos de alguns sobreviventes, que acusaram policiais militares de terem matado por vingança. No dia anterior, os garotos haviam quebrado o vidro de uma patrulha do 5º BPM em protesto pela prisão de outros dois meninos.¹⁷

Ainda em 1993, no mês de agosto, quarenta homens armados e encapuzados invadiram uma favela na zona norte do Rio de Janeiro e mataram 22 pessoas. Nenhum dos moradores mortos tinha antecedentes criminais. O massacre foi uma represália ao assassinato de um policial militar. Em entrevista do Memória Globo, a repórter Sônia Bridi relatou sobre a cobertura da tragédia:

Naquela época havia uma coisa, um padrão, assim: é muito chocante você mostrar corpos, é desnecessário. Mas se você tem 22 mortos numa favela executados por policiais, a sangue frio – gente tomando cervejinha no bar e assistindo ao jogo do Brasil, criança atrás de aparelho de televisão – 22 corpos enfileirados, esperando o rabeção levar embora, essa imagem precisa ser vista. Você não precisa mostrar os detalhes dos corpos, mas é uma imagem muito emblemática. Quando o cinegrafista Lúcio Rodrigues e eu voltamos para a redação, alguém falou: 'Ah, não, essa imagem não pode.' Lúcio se levantou, eu me levantei, e os outros editores começaram a falar, criou-se uma discussão na redação. E se descobriu que todo mundo concordava (que a imagem devia ser

16 Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/coberturas/massacre-no-carandiru/>. Acessado em 22/08/2020.

17 Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/coberturas/chacina-na-candelaria/jornal-nacional-sobre-a-chacina/>. Acessado em 22/08/2020.

mostrada), não havia quem se opusesse. Quando a direção (de telejornalismo da Globo) viu, disse: 'Claro que tem que entrar. Essa é a imagem de capa de todos os jornais amanhã, e é a imagem da abertura do *Jornal Nacional* de hoje.¹⁸

Nessa mesma fase, surgia a especialidade do jornalismo investigativo na televisão. Produzida com câmeras ocultas, instaladas disfarçadamente em pontos estratégicos, a captação desse material passaria dar uma nova formatação ao processo de produção, aprimorando o uso de tais equipamentos já adotados pelo *Documento Especial*. Pretendia-se uma nova linguagem, recuperando a concepção do jornalismo social de base, de denúncia de uma determinada realidade. Tratava-se da apuração feita, predominantemente pelo próprio repórter, a partir de fontes exclusivas, de métodos jornalísticos de observação e rígida apuração, muito além dos dados e das informações de órgãos oficiais. De certo modo, tal vertente assumiu o espaço de exposição das mazelas de nosso país, que durante décadas se mantiveram escondidas pela opressão do Regime Militar.

No jornalismo de investigação, a observação e a imersão se tornam características importantes no trabalho de campo do repórter, assumindo uma dimensão cada vez maior. A aposta em um híbrido de jornalismo e entretenimento, e uma linguagem melodramática com apelo ao sensacional, e intenso testemunho dos repórteres no vídeo, foi o caminho assumido pelo telejornalismo brasileiro. O popular daria o tom dali em diante

18

Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/coberturas/chacina-em-vigario-geral/#vigariogeral-imagenshocantes>. Acessado em 22/08/2020.

tanto nos telejornais diários quanto em novos programas de grande reportagem, que ganhariam as programações das emissoras nessa fase. Os próprios diretores dos canais com menor audiência perceberam nesse nicho de produção uma estratégia de apelo para garantir uma quantidade significativa da audiência.

O *Globo Repórter* seguiu os caminhos para a renovação formal do programa, a partir de uma série de mudanças que viria a estimular também a própria concorrência na criação de produtos semelhantes:

1. Tecnológicas (novas câmeras de vídeo, mais leves, e o uso generalizado do videotape);
2. Profissionais (o debate sobre a obrigatoriedade do diploma de jornalismo para o exercício da atividade);
3. Editoriais (reposicionamento do programa diante dos problemas de audiência);
4. Linguísticas (valorização da presença e da atuação do repórter diante das câmeras na construção de linguagem de programas jornalísticos);
5. Políticas (o processo de redemocratização e transformações no papel do jornalismo sem censura oficial, buscando-se constituir uma retórica de independência, apartidarismo e fiscalização das esferas de poder);
6. Econômicas (mudanças no universo de concorrência e consolidação do SBT como segundo colocado, com sua estratégia de popularização de grade) (VARGAS; SACRAMENTO, 2018, pp. 176-177).

O REPÓRTER COMO PERSONAGEM PRINCIPAL DE SUAS REPORTAGENS

Influenciado por esse formato televisivo do repórter no centro da grande reportagem, o SBT criou a sua versão do *Globo Repórter*. Com nome característico, o *SBT Repórter* estreou em 22 de agosto de 1995. Primeiro, sob a apresentação da jornalista Mônica Teixeira. Nos anos seguintes, ganhou os comandos de Marília Gabriela e Mônica Waldvogel. Com um time de repórteres de primeira linha, como Neide Duarte, a própria Mônica Teixeira, Domingos Meirelles, Heraldo Pereira, entre outros, a atração se dedicava à produção de um único tema semanal. Na edição de 20 de agosto de 1995, o caderno *TV Folha*, do jornal *Folha de S. Paulo*, anunciou como “a única nova produção que a emissora estreia na semana de seu aniversário”. Em entrevista, a também diretora Mônica Teixeira destacou que “o programa terá sempre um entrevistado. Pode ser um depoimento, um envolvido na história ou até o próprio repórter, dependendo do caso. [...] Nós também vamos procurar valorizar a reportagem. Mostrar como ela foi feita e todo o percurso até chegar à informação. O repórter vai ser uma figura fundamental”. Teixeira julgava inevitável a comparação com o concorrente *Globo Repórter*, no que classificou como um programa que também “apresenta reportagens especiais. São documentários, como tantos outros que existem na televisão mundial” (FOLHA DE S. PAULO, 20/08/1995, p. 247).

Na semana de estreia, o programa apresentou uma reportagem especial sobre o caso O. J. Simpson, que se tornou febre nos Estados Unidos. O americano, ex-jogador de futebol, acusado de assassinar a mulher e seu suposto amante, seria levado para o banco dos réus. Exibido na noite de terça-feira, na faixa nobre das 22h30, o programa ajudou a aumentar a audiência do SBT na faixa horária – com média de 10 pontos contra 8 da semana anterior. Para o jornalista Sérgio Dávila, “com 30 segundos iniciais de texto simples e direto, situou bem o telespectador no chamado “juízo do século”, até agora tratado com indigência pela TV brasileira”. O repórter assim definiu o programa de grande reportagem: “vai na linha do “Globo Repórter (paradigma inevitável, até pelo nome) e tem algo do

extinto “Documento Especial”. Mas começa mais esperto, pela pauta (o tema e o desenrolar da reportagem)” (FOLHA DE S. PAULO, 27/08/1995, p. E-12).

Contratado para chefiar o escritório de Nova York da emissora, o repórter Roberto Cabrini participou de três edições especiais do programa, que venceram o prêmio APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte), entre 1995 e 1996: sobre os soldados iraquianos e a violência do regime de Saddam Hussein; uma longa incursão pelo Afeganistão para cobrir a ascensão do grupo radical Taliban; e a produção que repercutiu em todo o país: a primeira entrevista com o ex-presidente Fernando Collor de Mello, após o processo de *impeachment*.

A histórica edição com Collor valeu ao *SBT Repórter* a liderança de audiência na noite de terça-feira. Na Casa da Dinda, sua moradia cinematográfica em Brasília, Collor mostrou a sala onde recebeu a notícia de sua cassação e passeou pelos fabulosos jardins. Ele negou ter tido carpas num dos lagos e chamou de “bica” a potente cascata que caía sobre a piscina. O programa acompanhou o embarque de Fernando Collor e Rosane no Brasil, a passagem pela alfândega americana, onde o casal respondeu a algumas perguntas, e a chegada dos dois a Miami. No avião, a câmera registrou Collor lendo jornais e livros. Cabrini apresentou a casa em que Collor iria morar no bairro de Bal Harbour, avaliada em dois milhões de dólares, com piscina e píer para pequenos barcos. A gravação mostrou a festa de aniversário de 46 anos de Collor, em um restaurante, cercado por sete casais, com os quais não tem nenhuma intimidade. Ele ouviu *Happy Birthday to You* de uma mulher com voz esganiçada e apagou velinhas. Na entrevista principal, realizada em um quarto de hotel, Cabrini iniciou com uma pergunta curta e direta: “O senhor é corrupto?” O repórter também perguntou a Collor se, durante o governo, o ex-presidente teve surtos de psicose maníaco-depressiva. Com um riso nervoso, Collor ouviu Cabrini ler trechos de uma reportagem sobre o assunto publicada na época. Irritado com as perguntas sobre corrupção, drogas e homossexualidade, Collor soltou dois palavrões ao amassar um recorte de jornal que recebeu de Cabrini. Na conversa, o ex-presidente se mexia tanto que saía do enquadramento da câmera, muitas vezes. A única condição imposta por Collor é que Roseane não fosse entrevistada. Nas imagens em que Roseane aparece, como no dia em que foi conferir a reforma da casa, estava sempre sorrindo.

A produção televisiva foi destaque na edição de *Veja*, de 6 de setembro de 1995. Com manchete “Ele voltou”, a revista classificou que “foi um programa com momentos antológicos” e não deixou de reconhecer o

desempenho de Cabrini, definindo sua agressividade como “um traço que vem do início da carreira, quando era especializado em coberturas esportivas”, principalmente na maneira de conduzir as perguntas da entrevista, reconhecida pelo próprio repórter à *Veja*: “Achei que a entrevista só teria valor se o Collor se mostrasse incomodado” (VEJA, 06/09/1995, pp. 124-125).



Figuras 59 e 60 -
Planos da entrevista
de Cabrini com Collor:
repórter enquadrado
o tempo todo, destacando
suas impressões e gestos:
o jornalista também é parte
do contexto da reportagem.

Fonte: Reprodução/ SBT Repórter

Em 1995, depois de dois meses no Iraque, o repórter revelou o país que o presidente Saddam Hussein sempre tentou esconder, na edição intitulada de "O enigma das 1001 Noites." "Fizemos a parte do Iraque tradicional e depois fomos para o norte, quase na fronteira com o Irã, onde já não é mais controlado pelo Hussein" (FOLHA DE S. PAULO, 19/11/2005, p. 39).



Figuras 61 e 62 - Com o microfone do SBT em mãos, Cabrini faz pose para a gravação de uma passagem no deserto do Iraque; à esquerda, a gravação diante da multidão pelas ruas. Testemunho versus encenação diante de um inóspito cenário de guerra.

Fonte: Reprodução/SBT Repórter (1995)

Pela primeira vez, uma equipe de televisão da América Latina visitou a cidade de Halabja, atacada por armas químicas de Hussein. “Fugindo de agentes do ditador, Cabrini revelou atrocidades de uma guerra sangrenta entre diferentes facções, como iraquianos com as orelhas cortadas por se recusarem a lutar nos campos de batalha” (CABRINI, 2019, p. 12). O roteiro do programa foi costurado por dezenas de passagens participativas de Cabrini, com destaque ao registro abaixo, em que ele faz pose para a câmera tendo ao fundo guerrilheiros iraquianos com armas em mãos, expondo tanques e mísseis de combate.

Figura 63 -
Cabrini faz
passagem dentro
do buraco-esconderijo
de Saddam Hussein.

*Fonte: Reprodução/Rede
Bandeirantes (2005)*

Quase uma década depois, Cabrini retornaria ao país para realizar o especial “Iraque, o Império do Medo”, exibido pela Rede Bandeirantes. No programa, o repórter mostrou o buraco de dois metros de profundidade onde Saddam Hussein se escondia das tropas americanas até ser encontrado, em 2003.



Em 1996, Cabrini mostrou o drama vivido pela população do Afeganistão, durante os ataques químicos ocorridos no país. O repórter especial, à época, “narra as batalhas intermináveis para a consolidação do Talibã. Detalha os bombardeios noturnos à capital, Cabul, o dia a dia dos enfrentamentos, a matança generalizada e como ele e seu cinegrafista quase foram fuzilados pelo Talibã após registrarem uma vila inteira ser dizimada porque fornecera comida aos inimigos da milícia” (CABRINI, 2019, p. 164).

Em 11 de agosto de 1996, *O Globo* chamaria a atenção para “À imagem e semelhança da *Globo*”, reportagem sobre o *boom* de programas de grande reportagem criados à margem e semelhança do *Globo Repórter*. A pauta da repórter Lilian Fernandes era apurar porque só, após duas décadas do surgimento do programa da Rede Globo, as outras emissoras decidiram apostar no filão. Para Carlos Amorim, da divisão de programas jornalísticos da Rede Manchete, “[...] está havendo uma migração da classe A para a TV por assinatura, o que vem fazendo com que as TVs abertas se popularizem. E o jornalismo é uma ótima área a explorar”. Para Mônica Teixeira, então diretora do *SBT Repórter*, “[...] em qualquer lugar do mundo todas as grandes redes têm um programa desse tipo por semana”. Outro entrevistado foi Ricardo Kotscho, diretor de jornalismo da CNT, emissora do Paraná, criada pelo empresário e político José Carlos Martinez, em 1993, como sucessora da antiga Rede OM. Nessa época, o canal anunciava a chegada de *CNT Repórter Especial*, seu projeto de grande reportagem semanal. Kotscho afirmaria um trunfo para se diferenciar dos concorrentes: “[...] não haverá apresentadores: cada repórter fará uma abertura para sua matéria, diretamente do local onde ela foi produzida” (O GLOBO, 11/08/1996, p. E-20).

Figuras 64 e 65 -
Na cobertura da viagem pelo Afeganistão, os registros de um repórter diante do aparato de guerra dos Talibãs. O repórter como personagem, focalizado pela câmera, acompanhando os disparos das armas; à direita, a passagem com o corpo em performance.

Fonte: Reprodução/SBT Repórter (1996)



Nessa mesma época, o *Globo Repórter* passaria a investir na produção da grande reportagem investigativa. Em julho de 1995, o repórter Caco Barcellos localizou um cemitério clandestino em São Paulo e identificou os corpos de oito vítimas da repressão política consideradas desaparecidas durante o Regime Militar. “Desaparecidos políticos” foi ao ar em 21 de julho de 1995. Para o Memória Globo, Barcellos contou detalhes da investigação:

Eu estava investigando os crimes da Polícia Militar. E tinha que identificar todo mundo que a Polícia matou em toda a sua história. Fiz um banco de dados com aproximadamente 60 mil histórias, que eu suspeitava que a Polícia havia matado. Oficialmente, até então, eles haviam matado 12 mil pessoas. Nessa busca, consegui acesso ao Instituto Médico Legal, para mexer na documentação que tem lá dentro. Toda pessoa que morre em São Paulo, recebe um telex amarrado ao pulso. Esse telex tinha muita informação. Era um tesouro. E eu descobri papéis dos anos 1970 com uma estranha letra “T” em vermelho, no cantinho. Os funcionários da época me disseram que era “T”, de “terrorista”. As forças de repressão chamavam os guerrilheiros, na época, de terroristas. Então, ali eu tinha o início de uma investigação para saber o destino daquelas pessoas. Dessa maneira começou uma investigação que me levou ao cemitério de Perus (MEMÓRIA GLOBO19),

O diretor do *Globo Repórter* à época, Jorge Pontual, classificou a edição como uma das melhores de sua gestão, de sucesso incrível e repercussão nos jornais. “Um programa com um peso enorme, muita emoção” (MEMÓRIA GLOBO²⁰). A reportagem se baseava em reconstituições cenográficas para compor a trajetória jornalística dos desaparecidos.

Na Rede Manchete, mesmo após a saída de *Documento Especial* e a tentativa frustrada de emplacar o *Manchete Especial*, o jornalismo investigativo teria outros espaços na programação da emissora. Em 18 de setembro de 1995, criado por Fernando Barbosa Lima, nascia o *24 Horas*. Exibido em horário nobre, às 22h45 nas noites de segunda-feira, o programa tinha o “propósito de mostrar a realidade nua e crua e com um *slogan* bem característico: nossas câmeras são os seus olhos. Teoricamente, seu desafio era mostrar o que acontecia durante 24 horas em um certo local” (FRANCFORT, 2008, p. 101). O formato era inspirado no projeto de grande reportagem americano *Sixty Minutes*, que reinava em absoluto nos anos 1990,

19 Memória Globo. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/globo-reporter/programas/desaparecidos-politicos/4860558/>. Acessado em 22/08/2020.

20 Memória Globo. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/globo-reporter/programas/desaparecidos-politicos/4860558/>. Acessado em 22/08/2020.



Figura 66 -
Caco Barcellos acompanha o momento em que coveiros realizam o trabalho de abrir as covas para localizar os corpos dos desaparecidos políticos. Com Barcellos ao fundo, a passagem gravada estrategicamente enquanto os profissionais realizam o trabalho.

*Fonte: Reprodução/
Memória Globo*

no canal CBS. Na estreia, a reportagem acompanhou 24 horas na Vila Mimosa, uma conhecida zona de prostituição da cidade do Rio de Janeiro. A pauta foi notícia de *O Globo*, em 11 de setembro de 1995, com título “Jornalismo com emoção, a nova arma da Manchete”. Para a repórter e apresentadora do programa, Solange Bastos, a proposta era transmitir em cena “nossas impressões o tempo todo e mostrar vários aspectos normalmente pouco explorados da vida de uma comunidade de forma deliberadamente opinativa. [...]. Queremos trazer de volta a reportagem com emoção, em que as coisas acontecem espontaneamente diante das câmeras” (*O GLOBO*, 11/09/1995, p. C-3). O efeito *Aqui Agora* era, de fato, devastador na maneira de se interpretar o jornalismo performático como uma produção orgânica de informação. Em resumo, cada vez mais o jornalismo assumia a sua vertente de entretenimento, e sem negar tais origens. E o repórter se tornava o principal elemento da grande reportagem. Tanto que, semanas após sua estreia, *24 Horas* revelou os bastidores de um hospital psiquiátrico no Rio de Janeiro enaltecendo a experiência do repórter diante da realidade e suas impressões jornalísticas.

Durante os quatro anos em que esteve no ar, o *24 Horas* registrou boa audiência, se tornando uma das poucas produções da Rede Manchete a alcançar os dois dígitos. Nesse mesmo período, a emissora também estrearia o *Câmera Manchete*, outra criação de Fernando Barbosa Lima, marcando a volta na produção de documentários. O programa era apresentado por Ronaldo Rosas e dirigido por Ewaldo Ruy. O produtor Alberto Russo falou sobre o projeto:

Tivemos várias fases. Na primeira, era um programa sobre um tema só. A gente fazia uma grande reportagem, estilo Globo Repórter, e esgotava aquele assunto. A gente viajava, fazia matérias em outros Estados. Depois, teve uma fase que era um primeiro bloco desse formato e o outro bloco já era uma entrevista cultural. A gente pegava um diretor de cinema, por exemplo, e fazia uma grande entrevista sobre esse assunto. Nesse período, o programa ficava dividido entre dois, três temas diferentes. Lembro de uma entrevista que a gente fez com o Pedro Almodóvar, diretor de cinema, que foi muito interessante. Ele estava vindo aqui no Brasil para lançar um filme em meados dos anos 1990 e nós entrevistamos lá num hotel em São Conrado (RUSSO *in* FRANCFORT, 2008, p. 101).

Um dos destaques do *Câmera Manchete* foi a reportagem exclusiva com as gêmeas siamesas Abigail e Brittany dos Estados Unidos, em 1997. Nesse mesmo ano, o programa registrou uma visita à Cuba, viagem gravada pelo repórter Florestan Fernandes Jr. O foco da reportagem foi investigar o atendimento e as pesquisas revolucionárias no país de Fidel Castro. Em entrevista ao *O Estado de S. Paulo*, o então diretor da divisão de programas de jornalismo, Carlos Amorim, afirmou que a característica do programa era investigar soluções para diversos programas. "É um programa mais discursivo, que pretende ser indicador do futuro e não só constatar o que está ocorrendo. [...] A intenção é transformá-lo numa espécie de *Globo Repórter*" (*O ESTADO DE S. PAULO*, 22/06/1997, p. 43). Em 1998, uma série especial apresentada por Lucélia Santos sobre a China foi levada ao ar no programa.

Levados pela onda de abertura da programação em busca dos novos telespectadores, o jornalismo da Rede Manchete também se tornaria um instrumento por pontos de audiência. Em "Reportagens que rendem audiência", a repórter Elena Corrêa, de *O Globo*, anotaria que as duas produções estavam surpreendendo e dando novo fôlego à programação do canal. Em entrevista, o diretor de *24 Horas*, Aldir Ribeiro, apontaria que "os jornalísticos são a tendência das redes de televisão no mundo inteiro" (*O GLOBO*, 17/03/1996, p. E-7).

Ainda em 1996, depois de se transferir do SBT para a Rede Manchete, Goulart de Andrade levou seu programa de grandes reportagens para as tardes de domingo. Em meio à guerra da audiência, em um dia da semana que havia se tornado um dos mais importantes comercialmente, Goulart mostrou, em 11 de agosto, trechos da autópsia de PC Farias. No ar, foram exibidas cenas chocantes de órgãos sendo retirados, lavados e dissecados. “Mostra-se a pele de PC sendo cortada e levantada – uma espessa faixa de gordura amarela salta para fora do corpo. Num outro momento, surgem os órgãos que acabam de ser retirados na exumação, o pulmão, a traqueia e o coração. O músculo cardíaco está atravessado por um instrumento de metal, para mostrar a trajetória da bala. Para *Veja*, o médico legista Fortunato Badan Palhares, que forneceu as imagens e as comentou, e o apresentador Goulart de Andrade demonstraram “uma insensibilidade criminoso e uma falta de respeito pela memória do morto inimagináveis num médico e num veterano profissional da comunicação. Pior: no final do programa, Goulart anunciou que uma cópia da fita seria comercializada, a 29,90 reais o exemplar” (VEJA, 18/08/1996, p. 127). Pressionado por entidades que defendem a ética médica, Goulart desistiu da venda do material.

Outra etapa do chamado jornalismo de investigação se deu em 31 de março de 1997 com a exibição no *Jornal Nacional*, de uma denúncia de violência policial em uma comunidade de Diadema, na Grande São Paulo. O caso ficou nacionalmente conhecido como “Favela Naval”, ao mostrar um grupo de policiais militares extorquindo dinheiro, humilhando, espancando e executando pessoas numa blitz. As imagens, gravadas por um cinegrafista amador por três dias, foram entregues ao repórter Marcelo Rezende e revelavam a extrema crueldade com que os PMs tratavam cidadãos indefesos no que, oficialmente, seria uma operação de combate ao tráfico de drogas. Um exemplo claro de violação de direitos humanos.

A reportagem marcaria a história do telejornalismo, por abrir espaço ao uso de imagens originalmente gravadas por câmeras amadoras em gravações oficiais, reforçando a importância dessas contribuições no meio.



Figuras 67 a 68 -

Com pouco mais de seis minutos de duração, a reportagem revela a força das imagens captadas por uma câmera caseira.

A presença profissional da Rede Globo está na passagem de Marcelo Rezende, gravada posteriormente no mesmo local em os registros foram realizados.

Fonte: Reprodução/Memória Globo

A partir dessa experiência, o telejornalismo passaria a adotar também as câmeras de vigilância como registros narrativos, expandindo a capacidade de produção de conteúdo, alterando as rotinas de produção das equipes profissionais das instituições televisivas, o que a pesquisadora Ana Paula Goulart de Andrade viria a cunhar, tempos mais tarde, como “telejornalismo apócrifo” (ANDRADE, 2018). Para Andrade (2018, p. 152), desde esse retrospecto histórico, as emissoras “estão experimentando um *frenesi* midiático, na medida em que preenchem (ou poluem) os telejornais com essas imagens, a um custo muito menor”. Tanto é que, após a produção de uma temporada interrompida do *Documento Especial* na Rede Bandeirantes, em 1998, o diretor Nelson Hoineff foi convidado pela direção do canal para dirigir o programa *Realidade*. Inicialmente formatado para um programa de reportagens leves, no fim de tarde, a atração passou por completa reformulação e se tornou um produto sem apresentador, formatado apenas com imagens de impacto (e locução em *off*) mostrando flagrantes de acidentes, catástrofes e outras mazelas do cotidiano. Em entrevista à *Folha de S.Paulo*, para a reportagem “Adrenalina pura dá lbope”, provando que programas que mostram cenas reais gravadas em momentos de pânico estavam em alta, Hoineff declarou que “o mérito é pinçar momentos especiais, sempre de muito impacto”, adiantando que o problema do uso destes registros estava na ausência de qualquer contexto informativo. O repórter Marcelo Migliaccio também reconheceu que “a TV brasileira descobriu um filão no gênero “*extreme reality*”, ou realidade total. São os programas ilustrados por imagens captadas por cinegrafistas – amadores ou não – e por câmeras de circuitos fechados instalados nos mais diferentes lugares” (FOLHA DE S. PAULO, 20/05/2001, p. 215).



Figuras 69 -

Com pouco mais de seis minutos de duração, a reportagem revela a força das imagens captadas por uma câmera caseira.

A presença profissional da Rede Globo está na passagem de Marcelo Rezende, gravada posteriormente no mesmo local em os registros foram realizados.

Fonte: Reprodução/Memória Globo

Porém, um projeto audacioso, numa virada completa dos caminhos de programação, alteraria profundamente a maneira de se fazer telejornalismo nos canais brasileiros, um programa elaborado em conjunto com a Central Globo de Jornalismo e a Central Globo de Produção, o departamento responsável pela produção do núcleo ficcional da Rede Globo. Um programa que nasceria em março de 1999, com um objetivo determinado, como conta o repórter e apresentador Marcelo Rezende (1951 – 2017), em seu livro *Corta pra Mim* (2013):

Por que fazer um programa, se a grade da Globo estava estabilizada bem ao gosto do público? Havia um motivo real. O Ratinho, que trocara a Record pelo SBT, ia se firmando na audiência. Ele e mais uma meia dúzia bolaram um programa com coisas do tipo: exame de DNA, briga de marido e mulher, sogra que traiu o marido com o genro, essas maluquices que ele faz tão bem até hoje e que o povão adora. Ratinho percebeu que, naquele momento, o ponto fraco da Globo era a noite de quinta-feira: havia o *Você Decide*²¹ – um programa que já estava gasto na fórmula – e o *Zorra Total*²² – que hoje voltou a ser um sucesso, mas, na época, estava “meio barro, meio tijolo”. [...] A solução para derrubar os pontos da atração do Ratinho, pensava a direção da Globo, seria criar um programa de grande apelo popular, novo (REZENDE, 2013, pp. 167-168).

21 O programa apresentava o tema central de uma história e dois desfechos. O mais votado, através de ligações telefônicas, era exibido em sua íntegra no final.

22 Humorístico composto por esquetas de situações do cotidiano e personagens emblemáticos da história da Rede Globo, interpretados por Chico Anysio, Renato Aragão, Agildo Ribeiro, entre outros.

Figura 70 -
O apresentador Carlos Massa, o Ratinho, passou a bater a Rede Globo na audiência na faixa noturna da televisão, com um programa que mesclava assistencialismo, reportagens policiais e exploração de dramas humanos. Inicialmente contratado pela Record TV, o apresentador se tornaria a maior negociação da televisão brasileira ao estreiar seu *Programa do Ratinho* (1998), no SBT. O apresentador Ratinho ganhou a capa da revista *Veja*, de 18 de março de 1996.

Fonte: Reprodução/Revista *Veja* (18/03/1996)



Com reconhecido sucesso nas reportagens policiais e investigativas, Rezende foi chamado para uma reunião com o diretor Roberto Talma, do departamento de criação da Rede Globo. O desafio de desenvolver esse novo programa passava pela ideia-base de resgatar o projeto de *Linha Direta*, do início da década de 1990, e já retratado nas páginas deste livro. "Depois de muita conversa, chegamos a um consenso de mesclar jornalismo e dramaturgia. [...]. E ousar: usar crimes, a maior parte assassinatos, famosos ou recém-acontecidos. A parte da dramaturgia seria usada para mostrar os casos em detalhes – porque, fora a vítima e o criminosos, ninguém nunca sabe ao certo o que aconteceu" (REZENDE, 2013, p. 168). O diferencial estava

em mostrar a narrativa da preparação do crime, algo ainda inexplorado pelo telejornalismo em suas reportagens ou mesmo nos programas de grande reportagem.

Linha Direta estrearia em 27 de maio de 1999. Uma semana antes, em entrevista à *Folha de S. Paulo*, Rezende destacaria que o projeto “será um programa para toda a família, sem sangue e violência gratuita. Vai contar dramas do cotidiano, histórias com pontos de vista dos personagens envolvidos, mostrando como suas vidas foram afetadas por crimes ou alguma injustiça” (FOLHA DE S. PAULO, 16/05/1999, p. 77). Não foi esse tom que os telespectadores e a crítica de televisão acompanharam. O primeiro episódio trouxe o caso PC Farias, tesoureiro do ex-presidente Fernando Collor de Mello. “O programa era muito bem construído: a cenografia reproduziu a casa de praia do PC: as paredes se moviam sobre trilhos, não sei o que se abria, o corpo aparecia, era um mundo novo para mim. Mas novamente a imprensa não entendeu nada e caiu matando em cima da gente” (REZENDE, 2013, p. 186). A atração mostrou diversas possíveis versões do que teria acontecido na noite em que Suzana Marcolino e PC morreram, embaladas com um tom de investigação e horror. A estratégia deu certo. A audiência corresponderia. Logo na estreia, *Linha Direta* venceria o *Programa do Ratinho* que, entre outros quadros, exibia reportagens em forma de relatos sensacionalistas sobre coisas exóticas, crimes, corrupção, pessoas com problemas insólitos e assuntos polêmicos. Um exemplo foi o caso da sucuri que engoliu uma capivara inteira e depois a vomitou para ganhar mobilidade e fugir. Outro, um prefeito de pequeno município no sertão nordestino, que levantou argumentos falsos para justificar a falta de iniciativa na construção de poços artesianos. Neste caso, a produção do programa construiu ela mesma os poços, como mote para o discurso moralizante de Ratinho contra o poder público (PAIVA; SODRÉ, 2014).

Para Bucci, “o telejornalismo no Brasil é muito mais dramático do que factual. Organiza-se como ficção, e uma ficção primária: tem suspense, tem lição de moral, tem mocinhos e bandidos, os “do bem” e os “do mal”, como desenho animado de super-heróis” (BUCCI, 2009, p. 49), bem ao estilo da proposta do *Linha Direta*, a partir de “mexicanizada” da informação, ao se comparar ao conteúdo das telenovelas mexicanas repletas de dramas, personagens caricatos e envolvidos sempre em ocorrências esdrúxulas do cotidiano.

Em certa medida, o *Linha Direta* tinha se tornado o Ratinho da Rede Globo. E o Ratinho, o terror no ibope das noites da Rede Globo.

capítulo 6

O dramático e o performático em *Linha Direta*

(Rede Globo - 1999 a 2007)



"Boa noite. Medo. Violência. Impotência. Desamparo. São sentimentos cada vez mais presentes no cotidiano de todos nós. Nós que vivemos no dia a dia cercados por uma violência cega, uma violência que nos oprime. A partir de hoje você está em linha direta com seu direito, em linha direta com a cidadania". Estas foram as primeiras palavras proferidas pelo então repórter Marcelo Rezende, alçado à função de apresentador, no programa de reestrela de *Linha Direta*, no horário nobre de 27 de maio de 1999, uma quinta-feira. A enunciação proferida em tom grave e sinistro, em um estilo de pausa característico de Rezende, resumia a pretensão do programa em mesclar informação com toques de entretenimento, sempre em tom dramático.

Do ponto de vista estrutural, *Linha Direta* trazia a articulação de núcleos distintos, reunindo profissionais de jornalismo, roteiro, dramaturgia e produção.

Para o Memória Globo, Marcelo Rezende afirmou que "a proposta do *Linha Direta* era, desde o princípio, condenar a impunidade e retratar os casos policiais com o máximo de verossimilhança, utilizando para isso todo o *know-how* de dramaturgia da Rede Globo" (MEMÓRIA GLOBO¹). Quando uma história era escolhida, um repórter viajava para apurar os fatos. O material gravado, com entrevistas e imagens dos lugares onde o caso ocorreu, era entregue ao núcleo de roteiro, que criava a história baseada nos fatos. De posse do roteiro, o núcleo de produção – que incluía, entre outras áreas, cenografia, maquiagem, dublês, efeitos especiais e figurino – se reunia para viabilizar o programa, de acordo com a linha artística estabelecida pelos diretores.

Com o projeto, a Rede Globo iniciava uma nova forma de produção de grande reportagem. Uma construção elaborada que intercalava a "simulação" – construída a partir de elementos próprios à teledramaturgia – com informações jornalísticas sobre o acontecimento real. Para Kléber Mendonça, autor de *A punição pela audiência* (2002), um estudo aprofundado sobre os primeiros anos de

¹ Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/linha-direta/>. Acessado em 22/08/2020.

Linha Direta, fruto de sua dissertação de mestrado pela Universidade Federal Fluminense, “esta nova forma de empacotar a realidade” viria acompanhada de um “espetáculo visual intenso que irá bombardear o telespectador, semanalmente, com imagens que se pretendem fiéis representações do acontecimento” (MENDONÇA, 2002, p. 17). Mendonça pontua que, ao mesclar o sensacionalismo e a denúncia investigativa, o programa se valia de dois artifícios: a simulação como produtora de uma verdade capaz de mobilizar o telespectador; e um conflito constante com a Justiça, na medida em que a sensação de insegurança, decorrente da alegada impotência do sistema jurídico é tomada como a razão principal para a existência dos casos apresentados (MENDONÇA, 2002).

Figuras 71 a 73 -

Na apresentação de *Linha Direta*, Marcelo Rezende conduziria as histórias a partir de um escritório-cenário, assim como no formato conduzido por Hélio Costa (1990); na reformulação do projeto, Rezende passaria também a interagir com as dramatizações realizadas em estúdio, em performances bem pontuadas. No centro e à esquerda, ele revisita a sala e o quarto da casa onde PC Fariase Suzana Marcolino morreram.

Fonte: Reprodução/Memória Globo

Na edição de estreia, a pauta sobre o Caso PC Farias viria a contestar os caminhos da investigação oficial feitos até então, como pontuou Rezende em uma de suas intervenções em estúdio: “Se tem uma história oficial que o Brasil não consegue engolir é sobre a morte de PC Farias, tesoureiro de campanha e braço-direito do ex-presidente Fernando Collor de Mello, e da morte de Suzana Marcolino, a namorada de PC. O inquérito oficial diz que Suzana matou PC e depois se matou.” *Linha Direta* trazia evidências, apuradas em uma investigação jornalística de quatro meses, de que uma terceira pessoa poderia ter entrado no quarto e ser o verdadeiro assassino. Apontando para um telão, onde aparecia a cena de PC e Suzana mortos em vídeo, Rezende convidou os telespectadores: “Você, gostaria de entrar nesse quarto comigo?”. A seguir, em um jogo de encenações ficcionais e narrações jornalísticas, a noite do crime era reconstituída em detalhes aos telespectadores.



Para a *Folha de S. Paulo*, o que a Rede Globo e Rerzende definiam como “linha direta com a cidadania”, além de “piada de mau gosto, é mais uma evidência do barateamento de uma noção que tem servido para dar verniz de dignidade às piores barbaridades [...]. Como todo mundo sabe, ou deveria saber, trata-se apenas de uma estratégia para aliciar espectadores em nome da disputa pela audiência”. As críticas do editor adjunto de Opinião, Fernando de Barros e Silva, sobre o programa de estreia, apontavam para uma certa onda de popularização da Rede Globo diante da audiência da concorrência: “o segredo do programa está em mobilizar e manipular emoções primitivas, em arrancar lágrimas e em provocar pânico na audiência” (FOLHA DE S. PAULO, 06/06/1999, p. N-2).

Em crítica de 5 de junho de 1999, *O Estado de S. Paulo* anotou que “Crimes são protagonistas do show macabro da TV”. Para Leila Reis, se a realidade já é tão forte e desconfortável, por que então investir recursos e trabalho na sua representação? “Para que serve rememorar o passo a passo de crimes hediondos, temperando-os com doses de mistério e simulações amadoras? Para construir um show, bizarro, a bem da verdade, que sacie a natural morbidez de certa fatia do telespectador?” Destacando o programa *Linha Direta*, comandado então por Marcelo Rerzende nas noites de quinta-feira, na Rede Globo, Reis destacaria que a atração é embalada no formato jornalístico, usando material produzido pelos telejornais da emissora, e tendo um repórter como apresentador e entrevistador, que declara “a intenção de investigar a fundo o que a polícia e a Justiça não conseguem (ou não quiseram). Até põe à disposição do público um telefone e uma caixa postal para ajudar na “elucidação” de determinados casos e a encontrar criminosos foragidos”. Segundo o jornal, ao estimular essa participação do telespectador, o programa explicitaria o desejo de tê-lo como ajudante na tarefa de descobrir a “verdade.” “Essa fachada de força-auxiliar da polícia e da

Justiça é o recurso para dar ao programa um aparente comprometimento em colocar ordem no caos. Faz parte do show. [...]. O que vale é o sensacionalismo e o resultado do show” (O ESTADO DE S. PAULO, 05/06/1999, p. 56).

**A linguagem melodramática
de gosto mais popular,
quase popularesco, utilizada
nas simulações dos crimes
e que se aproximava
da prática dos folhetins,
evidenciava o movimento
da Rede Globo em dialogar
com uma nova parcela
de telespectadores que
estava chegando à televisão
aberta, estimulada
sobretudo pelos avanços
econômicos trazidos
pelo Plano Real, conforme
comentamos anteriormente.**

No plano discursivo, a simulação e a composição híbrida de narrativa com entrevistas permitiam a produção de uma “verdade” que se distanciava da objetividade fria do jornalismo tradicional. Para *Veja*, o programa era “chato, confuso e piegas”. Em reportagem “Pior impossível!”, de 2 de junho de 1999, a revista indicou que, nos casos apresentados na estreia, “as informações eram apresentadas de modo confuso e fora da ordem cronológica. Entrevistas eram repetidas sem motivo aparente e várias intervenções de Rezende mais serviam para confundir o espectador do que para esclarecê-lo” (VEJA, 02/06/1999, p. 180).

AS MATRIZES HISTÓRICAS DE *LINHA DIRETA*: A ENTREVISTA COM O MANÍACO DO PARQUE

O projeto embrionário de *Linha Direta* nasceu meses antes, em novembro de 1998, em um formato de grande reportagem exibido dentro do programa *Fantástico*. Estamos nos referindo à entrevista exclusiva de Marcelo Rezende com o criminoso que ficou nacionalmente conhecido como o “Maníaco do parque”, por cometer uma série de estupros e assassinatos na capital paulista, em parques afastados e áreas verdes abandonadas.

Em 1998, quando foi preso pela Polícia de São Paulo, o Maníaco do Parque já era um personagem conhecido do imaginário popular, ao se tornar protagonista de uma série de reportagens televisivas policiais, chegando, inclusive, a ser destaque de produções do gênero no *Domingo Legal*, de Gugu Liberato, nas disputas de audiência aos domingos contra o *Domingão do Faustão*. Sua biografia e a de suas vítimas embasavam o conteúdo de inúmeras produções da televisão aberta. Era capa da revista *Veja*, edição de 12 de agosto de 1998, que o alçava ao posto de uma quase celebridade. “Fui eu”, eram as aspas destacadas.

Nessa fase, Marcelo Rezende e o diretor Roberto Talma procuravam um tema para dar o pontapé no projeto de *Linha Direta*, que teria “o jornalismo como linha mestra, o racional, e a dramaturgia como um *mix* entre o racional e o sentimento. Os planos dramáticos, até mesmo nas entrevistas, é uma arte que Talma conhece como poucos” (REZENDE, 2013, p. 169). Essa seria a toada do programa para combater o sucesso explosivo do apresentador Ratinho nas noites do SBT. Sobretudo, às quintas, quando a Rede Globo se mostrava extremamente frágil.

Decidiram pela entrevista exclusiva, disputada por praticamente todos os veículos de comunicação à época. Para conseguir tal feito, além de dialogar com as mais altas instâncias do Governo de São Paulo, Rezende precisaria que o próprio Maníaco aceitasse falar com ele. Para isso, apelou à família, revelando os meandros de como muitas realizações jornalísticas acontecem, sempre misturando interesses:

Fui à casa humilde dos pais do Maníaco e, ao entrar, o que vi não era nada bom: a mãe cuidava de um pai derrotado pela depressão de ver o filho ser um assassino em série. O pai precisava de cuidados médicos – e, como sempre neste país tão desigual –, o hospital público ora não tinha médico, ora não podia marcar exames. Enfim, o homem estava morrendo. Esqueci o pedido de entrevista. Coloquei o homem no meu carro e o levei para o hospital. Fiz o que não gosto de fazer: dei uma carteirada. O médico apareceu, o exame surgiu do nada e eu ali, indignado. [...] Você há de dizer: belo gesto! Nada disso: eu só pensava na entrevista, estava tudo certo, menos eles. Mas como falar de entrevista nessa situação? Fui salvo pela mãe do Maníaco: “Meu filho, você quer entrevistar meu filho, não é?”. Era muito filho numa frase só. [...] “Vou visitá-lo no fim de semana. Manda um carro me levar, me ajuda a comprar alguma coisa para ele. E, se puder, ajuda a salvar meu marido. O marido, pelo menos até tempos depois, foi salvo. E foi ela, a mãe que me colocou na frente do assassino que todos queriam entrevistar (REZENDE, 2013, pp. 173-174).

A mudança de paradigma do projeto de *Linha Direta* se mostrava nos detalhes de produção. No dia da gravação da entrevista, o diretor do presídio ficou perplexo com o tamanho da estrutura montada pela Rede Globo para a gravação. Acostumado com entrevistas normais, compostas por uma equipe de um repórter,

Figuras 74 -
Enquadramentos realizados por duas câmeras fixas, posicionadas estrategicamente em Marcelo Rezende e outra, em Francisco de Assis Pereira. A iluminação difere em cada um deles. A câmera de Rezende sugestiona um ar de arguidor.

Fonte: Reprodução/Memória Globo



um cinegrafista e um auxiliar técnico, que faz as vezes de iluminação e captação de áudio, o programa mobilizou pelo menos 15 pessoas no presídio. Em um local reservado do Presídio de Taubaté, no interior de São Paulo, Rezende ficaria frente a frente com Francisco de Assis Pereira, um mulato claro, de 1,70 metros de altura, pele oleosa amarelada por pouco sol, nariz “bem-feito”, pintas espalhadas pelo rosto, cabelo crespo e dentes pequenos, curtos.

A entrevista foi esteticamente planejada, com luz marcada em cena, com *takes* fechados quase o tempo todo, em enquadramentos que fugiam dos habituais da grande reportagem televisiva. A câmera que filmou o Maníaco do Parque deixou, o tempo todo, uma faixa de luz na altura de seus olhos, remetendo a uma prisão. Trata-se da mesma visão que os carcereiros têm quando abrem as frestas das portas das celas. No plano de Rezende, a câmera remete a um clima de interrogatório. É como se o jornalista assumisse o papel de investigador de polícia.

Tais planejamentos estéticos se assemelhavam com as propostas dos modelos de revistas televisivas americanas, que empacotavam os conteúdos jornalísticos sob os moldes de uma ficção hollywoodiana. Marcou-se o início de novos conceitos de documentários americanos, permeados de assuntos sem importância (os chamados *fait divers*), narrativas pessoais de superação, principalmente com ex-combatentes de guerra, e temas do cotidiano, sempre embalados por um outro viés e, de preferência, com imagens de impacto, quando não eletrizantes. O projeto de *60 Minutes* se tornaria uma referência, um patamar de qualidade desejado por todos os profissionais.



Figuras 75 -
Enquadramentos realizados por duas câmeras fixas, posicionadas estrategicamente em Marcelo Rezende e outra, em Francisco de Assis Pereira. A iluminação difere em cada um deles. A câmera de Rezende sugestiona um ar de arguidor.

Fonte: Reprodução/Memória Globo

Na entrevista de Rezende, a composição audiovisual das declarações de Francisco Assis Pereira, dos parentes das vítimas e da polícia foram intercaladas, ao som de uma trilha sonora macabra, com simulações que buscavam reconstituir cenas da infância do criminoso, além de detalhar como ocorreram alguns de seus crimes. A produção trazia ainda “a avaliação de um psiquiatra, de um psicólogo, de um astrólogo, de um paranormal, de uma mulher sensitiva” (REZENDE, 2013, p. 178).

O material foi preparado e enviado para avaliação de Marluce Dias, então diretora-geral da Rede Globo, que ficou receosa em colocar um material que, à época, fugia dos critérios de jornalismo da emissora. Marluce pediria a avaliação do diretor de jornalismo, Evandro Carlos de Andrade (1931 – 2001), que decidiu pela exibição do conteúdo da entrevista no programa *Fantástico*, porém sem a mistura dos elementos artísticos. Evandro decidira manter pelo caráter jornalístico da gravação.

No domingo, 22 de novembro de 1998, ao apresentar a produção, a jornalista Glória Maria pontuou: “Ele confessou 11 crime, mas pode ter matado mais de 100”. O também apresentador Pedro Bial alertou os telespectadores: “Um aviso para os pais: o conteúdo dessa entrevista é, em vários momentos, assustador”. A produção foi ao ar e, estranhamente, sem nenhuma alteração ou corte. Todas as “maluquices” e as “besteiras” – nas palavras ditas por Evandro e anotadas por Rezende – estavam mantidas. “Domingo, matéria no ar, 53 pontos de pico de audiência. Estranhei que psicólogo, cartomante, vidente e por aí afora não tivessem sido retirados da edição. “Evandro deve ter mudado de opinião”, pensei. Depois descobri o que houve de fato. Mas prefiro não comentar” (REZENDE, 2013, p. 182).

No domingo seguinte à sua exibição, a *Folha de S. Paulo*, no caderno *TV Folha*, publicou um texto de Fernando de Barros e Silva, editor-adjunto de Opinião. A crítica, intitulada “Os maníacos do Jardim Botânico”, classificou o “show macabro” como um marco na história da Globo, onde “talvez nunca, na trajetória muitas vezes turva dessa emissora, tenha ficado tão evidente como o jornalismo pode ser posto a serviço da detração, da irresponsabilidade e do obscurantismo”. Para Barros e Silva, na produção de Marcelo Rezende, “tudo foi meticulosamente arquitetado para provocar no espectador os mesmos efeitos de um filme de terror. [...] Mais do que o conteúdo, assustadores foram a edição da entrevista, o comportamento do repórter Marcelo Rezende, induzindo de maneira acintosa o preso a admitir mais de cem crimes, e o aparato místico-científico (duas videntes, um astrólogo e dois psiquiatras)”. De certo modo,

o comportamento do repórter nos faz lembrar a estratégia de alguns policiais na tentativa de se arrancar confissões. “O efeito do conjunto é devastador. Provoca ao mesmo tempo asco e desolação. Mas é bom ter fresca na memória essa reportagem espantosa. Há aí um sintoma de regressão social e uma espécie de anúncio de que dias piores virão” (FOLHA DE S. PAULO, 29/11/1998, p. 292).

**O caminho era, de fato, sem volta.
O gesto de reconquista do público
que evidenciou essa espécie
de descoberta do popular coincidia,
não por acaso, “com a tendência
em se optar por programas
que articulem uma linguagem
entremeada com grandes pitadas
de emoção, dramatização
e violência. Características,
portanto, de um modo de expressão
historicamente associado às classes
populares e definidas por alguns
como grotesco” (RIBEIRO;
SACRAMENTO, 2012, p. 266).**

Para Muniz Sodré e Raquel Paiva, em *O Império do Grotesco* (2014), a programação dos canais de televisão determinada pelo grotesco se desenvolve a partir de estratégias agressivas pela hegemonia de audiência, quando, na realidade “as emissoras oferecem aquilo que elas e seu público desejam ver [...]”, uma vez que “a audiência não é vítima, e sim cúmplice passivo de um *ethos* a que se habituou” (PAIVA; SODRÉ, 2014, p. 121). Segundo Capparelli e Lima (2004, p. 100), “o grotesco passou a assistencialismo, sensacionalismo,

linguagem chula e show de variedades.” Brittos (2006, p. 24) completou esta definição ao apontar que, com a multiplicidade da oferta, “há uma busca pela captação rápida do consumidor, já que as dinâmicas de fidelidade deste para com os distribuidores e produtores é cada vez mais tênue, tem promovido a expansão de critérios de formatação de produtos de fácil assimilação, o que tem sido chamado, no caso dos mercados televisivos, de população das programações”. Martin-Barbero (1997) identificou processo semelhante na Europa do século XIX, com o advento do folhetim, criado exatamente para entender a esse público consumidor. Historicamente, esta é considerada a “era dourada da imprensa”² e esse mesmo cenário alvejado pelos escritos críticos de Roland Barthes, nos anos 1940 e 1950, conforme já aqui trouxemos. É importante frisar que o gosto público para o bizarro ou para a realidade distorcida era uma máxima para os franceses. A vida já era vivenciada como um espetáculo e o espetáculo era cada vez mais parecido com a vida. “O guia Cassell de Paris³, de 1884, confirmava que muitos visitantes da capital francesa esperavam se divertir. Paris, no último terço do século XIX, havia se transformado no centro europeu da florescente indústria do entretenimento”, destacou Vanessa Schwartz (2001, p. 337), reforçando que “mais importante do que o prazer, talvez, o guia prometia que “há sempre algo para ser visto”.

O espetáculo e a narrativa estavam inseparavelmente ligados na florescente cultura de massa de Paris: o realismo do espetáculo, na verdade, quase sempre dependia da familiaridade com as narrativas supostamente reais dos jornais. A autora anotou que um dos pontos turísticos mais visitados pelo público, nesses tempos, era o necrotério de Paris. O espaço atraía tanto visitantes regulares quanto grandes multidões “de até 40 mil pessoas em seus dias mais movimentados, quando a história de um crime circulava na imprensa popular e os visitantes curiosos faziam fila na calçada à espera de andar em fila pela *salle d'exposition* para ver a vítima” (SCHWARTZ, 2001, p. 338). Afinal, por que essa espécie de *show* atraía tantos visitantes? Schwartz (2001) escreveu que o necrotério servia como uma espécie de auxiliar

2 *“Eventos correntes tornaram-se o alimento diário dos jornais populares de Paris, cuja circulação aumentou total 250% entre 1880 e 1914. Os jornais substituíram a opinião pela assim chamada verdade quando o mundo ‘entrou na era da informação’. Na imprensa parisiense, a vida política deu lugar às inaugurações teatrais, corridas de cavalo e eventos de caridade, mas foram os faits divers – reportagens de acidentes horríveis e crimes sensacionais – que encheram as colunas e os cofres” (SCHWARTZ, 2001, p.340).*

3 *Uma espécie de manual que indicava os eventos e os acontecimentos de Paris, à época.*

visual do jornal, colocando no palco os mortos que haviam sido descritos em detalhe, com sensacionalismo, pela palavra impressa. A partir desse cenário, observou-se, como assinalou Motta, um certo levante dos intelectuais franceses – “primeiros grandes observadores da vida moderna” (MOTTA, 2011, p. 145) – e seus bombardeios como críticos culturais sobre as comunicações de massa. O espaço era propício para os críticos das vanguardas, uma vez que Paris vivia a época dos *fait divers*, “uma rubrica do jornal popular que reproduzia com detalhes extraordinários, escritos e visuais, representações de uma realidade sensacional” (SCHWARTZ, 2001, p. 340). O próprio Barthes, alguns anos depois, em 1964, em seu clamor contra as redações, expôs esse tipo de imprensa, em *Estrutura da Notícia*, publicado no Brasil na coletânea *Crítica e Verdade*, ao destacar que esse tipo de jornalismo “populareSCO”:

[...] não remete formalmente a nada além dele próprio; evidentemente, seu conteúdo não é estranho ao mundo: desastres, assassinios, raptos, agressões, acidentes, roubos, esquisitices, tudo isso remete ao homem, a sua história, a sua alienação, a seus fantasmas, a seus sonhos, a seus medos: uma ideologia e uma psicanálise do *fait divers* são possíveis; mas trata-se aí de um mundo cujo conhecimento é apenas intelectual, analítico, elaborado em segundo grau por aquele que fala do *fait divers*, não por aquele que o consome; no nível da leitura, tudo é dado num *fait divers*; suas circunstâncias, suas causas, seu passado, seu desenlace; sem duração e sem contexto, ele constitui um ser imediato, total, que não remete, pelo menos formalmente, a nada de implícito; é nisso que ele se aparenta com a novela e o conto, e não mais com o romance (BARTHES, 2012, p. 59).

Schwartz escreveu um impressionante registro dessa fase da sociedade francesa. Em agosto de 1886, a capa do *Le journal illustré*⁴ exibiu a “Enfant de la rue du Vert-Bois” – o corpo de uma menina de quatro anos, encontrada em 29 de julho de 1886, em um vão de escada da cidade. O cadáver, que foi transferido para o necrotério, não mostrava sinais aparentes de ferimentos, exceto uma leve escoriação na mão direita. Os jornais informaram que a exibição atraiu “uma multidão considerável”, que em 3 de agosto foi estimada em cerca de 50 mil. “Os jornalistas como emissários da morte” como defende Motta (2011, p. 147), em um espaço em que se disseminam os sujeitos desumanizados como eixos centrais de um mundo do espetáculo a se consumir vorazmente. Registrou-se, assim:

4 Um jornal de baixo custo, que circulou no final do século XIX, com notícias baseadas no velho e bom estilo *fait divers*.

Na época, (*o jornal*) Le Matin estimou que 150 mil pessoas haviam feito fila para ver o corpo (em grupos de não mais de cinquenta por vez, em filas de cinco, que eram proibidas de demorar-se na frente do vidro). A cada noite, o cadáver era colocado em uma caixa refrigerada para preservá-lo. Para evitar que sofresse qualquer alteração, os funcionários simplesmente amarravam o cadáver à cadeira de veludo vermelho e colocavam tudo no refrigerador (SCHWARTZ, 2001, p. 342).

Um século depois, de modo semelhante, o programa *Linha Direta* se calcava nos acontecimentos policiais, sobretudo na ausência de solução destes casos, seja porque a justiça não chegou a uma conclusão ou porque o acusado encontrava-se foragido, para realizar uma narrativa que misturava jornalismo e entretenimento. De uma maneira ou de outra, “o telespectador era sempre incitado a ajudar na solução, colaborando com alguma informação ou (no que era a maioria) denunciando o esconderijo do foragido. E é nesse aspecto que o programa se pretendia uma linha direta entre o cidadão e o Poder Judiciário para a solução dos casos” (MENDONÇA, 2002, p. 66). Para Mendonça, o programa funcionava como uma estratégia de imposição de autoridade da Rede Globo em relação à Justiça. Era como se a emissora quisesse ensinar de que maneira a justiça deveria trabalhar em relação aos casos para que eles não ficassem sem solução, tendo os telespectadores como autoridade máxima para ratificar tal pedido. Tal evidência se comprovava ao final de cada edição, quando era veiculado o quadro *Plantão*, em que eram apresentados os desfechos de casos exibidos em outras edições passadas. Enfatizava-se ali o tempo levado entre a exibição da história e a captura do acusado; o lugar da prisão, as condições em que ele se encontrava e seu depoimento, registrado através de uma entrevista conduzida por uma equipe de jornalismo da Rede Globo na localidade, ainda que com um repórter em cena. Evidenciamos que um registro muito comum era apresentar a imagem do acusado, já preso, com tomadas de câmera da cela e, principalmente, com o som de seu fechamento. Aquele barulho que ecoava pelo corredor, captado à máxima potência pela equipe, ratificava o compromisso de *Linha Direta* com o telespectador: fazer valer o sentido de justiça.

Em oito anos no ar, através das denúncias dos telespectadores repassadas às autoridades, mais de 380 criminosos procurados pela Justiça por crimes de assassinato, estupro e sequestro foram encontrados.

OS DISCURSOS ENCHARCADOS DE SENTIDOS EM *LINHA DIRETA*

Todos os elementos discursivos apresentados em *Linha Direta* dialogavam com a proposta do programa: desde a composição gráfica de vinheta e trilha sonora a cenários e estrutura narrativa da própria produção. A vinheta dos primeiros quatro anos não trazia muitos elementos cenográficos em sua composição. Eram produções gráficas que remetiam à corrente sanguínea, como um estímulo nervoso percorrendo todo esse caminho. A trilha sonora estridente, com sirenes de polícia, falatório e gritos, arrematava a intenção pretendida.

De 2005 até a edição final, em 2007, a vinheta trazia elementos encenados e aleatórios. Ela começava com uma imagem dentro de um matagal, sugerindo uma perseguição. Os movimentos da vítima eram rápidos, filmados de maneira desfocada. Em seguida, mostrava-se uma grande biblioteca vazia. Um corte, e a perseguição ganhava às ruas, demonstrando o foragido em fuga, através de imagens subjetivas. Na sequência, aparecia uma viatura de polícia com armas apontadas para fora do carro, reforçando o caráter de busca e perseguição. Tais construções cenográficas se alternavam até a assinatura, sendo o “i” do nome composto por uma espécie de circuito neural.

Figuras 76 e 77 -
Logotipos
de *Linha Direta*
(1999 - 2008).

Fonte: Reprodução/
YouTube



O apresentador em um estúdio esteticamente pensado para criar o ambiente de investigação dava o tom ao projeto. Com um cenário noturno e iluminação sombria, paredes que remetiam a tijolos, janelões e tubulações de ar-condicionado à vista, a sala, de onde Marcelo Rezende fazia suas intervenções, trazia um ar de sigilo, quase um esconderijo profissional. Os elementos cenográficos também eram característicos: uma mesa com cadeira estilo diretor e, sobre ela, diversos objetos como computador, bloco de anotações, pastas de documentos, folhas. Destacavam-se ainda uma poltrona, que poderia indicar a visita de um possível informante ou de uma testemunha ocular, estantes de aço com arquivos de gaveta, fones de ouvido e telões de onde eram apresentados os personagens das histórias relatadas. Esse aparato técnico também era suporte da composição narrativa.

A atração era dividida por esquetes-reportagens, que poderiam ser até duas por edição. Resumidamente, os esquetes se estruturavam de maneira semelhante. Primeiro, o telespectador era apresentado ao fato, ao acontecimento ou à vítima – seja por fotografias, vídeos caseiros de festas e reuniões particulares, através de acervo pessoal disponibilizado por familiares. Tal personagem ou situação era localizada no tempo e reencenada por atores. Em determinado momento, a história, então, apresentava o vilão, o personagem causador da quebra da rotina. O posicionamento das câmeras também era estratégico, sempre causando a impressão de ser uma espécie de espião da história. Uma câmera não participativa, que só observava, assumindo o lugar do espectador. Enquanto a mudança na trilha sonora trabalhava o suspense e auxiliava, justamente com as imagens, na caracterização da maldade do criminoso, a narrativa conduzia o suspense de forma crescente até a execução do crime, o clímax para o desenrolar da investigação de *Linha Direta*. Num jogo de repetição e antecipação das imagens mais fortes, os roteiristas entrecortam as reconstituições com os depoimentos reais de parentes, amigos, investigadores e promotores responsáveis pelo caso. Não havia qualquer *off* de introdução para esses personagens correlatos, apresentados através de um *GC*⁵ em tela. Observa-se que havia uma minuciosa escolha nos depoimentos, sempre contundentes, que pudessem criar algum sentimento de revolta, emoção ou perplexidade nos telespectadores. Para Bourdieu (1997, p. 25), tal estratégia ocorre pela busca do sensacional, o espetacular, no que ele definiu como princípio de seleção: “a televisão convida à dramatização, no duplo sentido: põe em cena, em imagens, um acontecimento e exagera-lhe a importância, a gravidade, e o caráter dramático, trágico”.

5 Gerador de caracteres.

Na construção do roteiro, a trama era costurada por uma intensa participação do apresentador, ratificando o discurso ou trazendo novos elementos na composição narrativa, bem como na descrição das simulações. Ele exercia não só um papel de mediador, valorizando o texto verbal emocional na construção de sentidos e verdades, mas também de ator, uma vez que havia todo um jogo de performances nas caminhadas estratégicas pelos cenários do próprio programa ou em locais externos onde aconteceram os crimes. “A presença do apresentador no local do crime serve tanto como ilustração, quanto como atestado, do programa, de que o crime realmente aconteceu. É como se o fato de o apresentador mostra o local do crime fosse uma prova concreta disso” (MENDONÇA, 2002, p. 73). Eis porque, em muitos esquetes, o apresentador se deslocava até a cidade em que o crime havia se realizado para gravar algum elemento fundamental da história. Independentemente se *in loco* ou no estúdio, as marcas do discurso eram sempre posicionadas de maneira estratégica, indicando um diálogo com o telespectador. A dúvida era uma marca recorrente.

Apresentador:

Por que Ana Carolina? Foi acaso? Foi coincidência? Ou ela foi escolhida previamente pelos criminosos? No mundo em que a violência infelizmente faz parte do dia a dia de todos nós, Ana Carolina foi vítima de uma triste e cruel rede de coincidências (LINHA DIRETA, 27/05/1999).

Apresentador:

O caso Ana Carolina nos leva a uma reflexão: a insegurança da vida nos dias de hoje. Saímos de casa para o trabalho sem ter a certeza de que vamos voltar para as nossas famílias. E isso é duro (LINHA DIRETA, 27/05/1999).

Apresentador:

Preste atenção no que Fábio vai falar sobre a importância do dinheiro. Qual é o limite para pessoas que pensam como ele? (LINHA DIRETA, 10/06/1999).

Tendo as reconstituições como carro-chefe, e, sobretudo, seu grande trunfo por audiência, *Linha Direta* passaria a sofrer críticas por parte da imprensa e até mesmo por criminalistas pelo seu excesso. Em “Jornalistas pedem rigor e cuidado nas simulações”, a *Folha de S. Paulo* discutiu o tópico, entrevistando dirigentes de redações televisivas. Para Fernando Mitre, diretor de jornalismo da Rede Bandeirantes, usar reconstituições que pudessem enriquecer a informação, sem transformar a violência em espetáculo era válido. Porém, “ao fazer uma simulação, a responsabilidade com a apuração é muito maior. Sem o devido cuidado, pode parecer

que a versão da polícia está sendo aceita sem questionamentos." Também entrevistado, Ricardo Kotscho, então diretor regional de jornalismo da praça São Paulo da Rede Bandeirantes, declarou não gostar de tal recurso, por acreditar que "jornalismo é jornalismo, e show é show. [...] Prefiro uma descrição feita por um bom repórter". Para Luiz Gonzaga Mineiro, à época diretor de jornalismo da Record, afirmou existir "uma linha tênue entre o sensacionalismo e o jornalismo sério. E cabe ao bom senso do jornalista encontrar o equilíbrio" (FOLHA DE S. PAULO, 04/07/1999, p. 243).

Para Mendonça (2002), a costura da trama se evidenciava justamente no elevado nível de edição do programa, que realizava com primazia a costura necessária entre o nível jornalístico, cujo paradigma é o da notícia tradicional, e o nível da simulação – das imagens encenadas –, com elementos narrativos próprios da teledramaturgia. "Era justamente o bom funcionamento do nível da edição o que impedia que o telespectador confundisse as imagens das simulações com cenas de ficção. Nesse momento, portanto, era garantindo o efeito de realidade que permeava todos os esquetes e que era fundamental para o acatamento da estratégia do programa pelos telespectadores" (MENDONÇA, 2002, p. 148).

Na busca por compreender as características da dramaturgia de televisão, Pallottini (1998, p. 166) aponta o eixo em que a câmera é disposta no enquadramento das imagens: "A temporalidade e a espacialidade, num programa de TV, nos são dadas pela câmera e pelo artista que a dirige segundo indicações prévias." Nas palavras da autora, a força narrativa do drama estaria tanto na captação dos registros quanto no conjunto da obra, sendo que a câmera:

É um olho. Mas não dá conta da narração no seu total, visto que é, como foi dito, apenas uma máquina a serviço de um organizador. [...] A narração total, o conjunto formado por áudio e vídeo (criados a partir do ponto de vista do narrador onisciente) é o que produz, afinal, toda a história. E, nesse serviço, a câmera serve para caracterizar o personagem, de acordo com sua forma de criar a imagem, de utilizar enquadramentos e posições de tomada, como foi dito, de compor, enfim, o arranjo cênico-narrativo preconizado por Brecht (PALLOTTINI, 1998, p. 172).

Apoderada dessa compreensão, Iluska Coutinho confirmaria a apropriação da dramaturgia por parte do jornalismo televisivo como elemento norteador de sua narrativa. Tal proposição se manifestava com afinco nas reconstituições adotadas por *Linha Direta*, principalmente na criteriosa escolha dos atores, como apontou reportagem "Realidade virtual", da *Folha de S.Paulo*, de 04 de julho

de 1999, ao registrar que atores, dublês e figurantes passavam por situações mais interessantes do que os casos que reproduzem. O funcionário aposentado da *Light*, Aléssio José Pedrosa, encarnou PC Farias na estreia do programa e, após a exibição, acabou sendo reconhecido nas ruas. “Sempre fui engraçado e achavam que eu tinha jeito de artista. Mas, como sou careca, gordo, baixinho e feio, dizia que isso só podia ser brincadeira deles” (FOLHA DE S. PAULO, 04/07/1999, p. 242).

A EVOLUÇÃO DE LINHA DIRETA E A CONCORRÊNCIA

A pesquisa em jornais da época também mostrou que os primeiros meses do programa foram de adaptação ao formato. Para a *Folha de S. Paulo*, de 08 de julho de 1999, Marcelo Rezende declarou que o programa passava por ajustes no conteúdo e a promessa era de ter “menos show e mais jornalismo” (FOLHA DE S. PAULO, 08/07/1999, p. E-4). A proposta, inclusive, era que no futuro tivesse entradas ao vivo. Ainda que em adaptação na programação da Rede Globo, *Linha Direta* também estava inspirando a própria concorrência que ele deveria derrotar na audiência. “SBT usa reconstituições contra o ‘Linha Direta’” foi a manchete do caderno *Ilustrada*, de *Folha de S. Paulo*, de 07 de outubro de 1999. A reportagem pontuava que o *Programa do Ratinho* estava explorando justamente o principal recurso do programa global: a reconstituição de crime. O programa do SBT havia preparado uma reportagem especial sobre o Comando Vermelho, facção criminosa que atua no Rio desde a década de 1980, e pretendia mostrar “uma reconstituição do episódio em que José Carlos Gregório, o Gordo, um dos integrantes do Comando Vermelho, resgatou seu companheiro Escadinha do complexo penitenciário de Ilha Grande, em Angra dos Reis (RJ)” (FOLHA DE S. PAULO, 07/10/1999, p. E-4) A produção do programa de auditório, que também tinha uma equipe de jornalismo em sua composição, prometia também a exibição de uma entrevista com Escadinha, que se encontrava preso em Bangu 1, também no Rio.

Com a crise financeira da Rede Manchete, que levaria à falência do canal, Goulart de Andrade se transferiu para a Record TV, em 1999, onde viria a ancorar o jornalístico *Repórter Record*, formatado bem ao estilo do *Globo Repórter* dos anos 1990. Uma das edições do programa viria a ser fartamente criticada por *O Estado de*

S. Paulo, ao realizar uma reportagem na Europa sobre o grave problema do consumo de drogas no continente. Para a crítica Leila Reis, a atração dispensou a informação ao produzir um espetáculo de horror, tachando a palavra reportagem entre aspas.

Os que tiveram estômago para acompanhar a "reportagem" foram expostos a toscas cenas do mundo dos excluídos na Holanda e em Portugal. Informação que é bom, nada. Enfileiraram-se pelo vídeo da Record conversas entrecortadas com drogados em ação. Homens destruídos pelo vício, sujos e esfarrapado, picando seus braços marcados para injetar heroína. O conteúdo das entrevistas não esclarecia nada, a não ser as técnicas de injetar a droga. Não houve a preocupação em contextualizar os personagens, contar suas histórias e sequer dizer o seu nome. A câmera preocupou-se apenas em registrar o momento, com braços ensanguentados e seringas sujas. Em Portugal, Goulart se deteve longos minutos em um homem que, como em um passo a passo de receitas culinárias, explicava como preparar a droga e injetá-la. Jornalismo? Não, um show perverso sobre a degradação humana. A quem serve essa morbidez? Só pode ser ao próprio veículo que, ao que tudo indica, apenas está preocupado com seu umbigo que, no caso, parece estar localizado no monitor de medição da audiência (O ESTADO DE S. PAULO, 05/06/1999, p. 56).

Em 1999, comemorando 40 anos de carreira como repórter, Goulart de Andrade voltou a destacar o desinteresse pela madrugada, que perdeu seus verdadeiros representantes, uma vez que "agora, é só zoeira, música alta, consumo, ninguém mais consegue conversar e são os papos que produzem um bom relacionamento" (O ESTADO DE S. PAULO, 26/11/1999, p. T8).

Com a chegada do *Linha Direta*, e em busca de um público mais abrangente, o *Globo Repórter* enfrentou uma profunda transformação no final da década de 1990, ao se buscar um público mais amplo, em uma linha de conteúdo que vem mantendo até hoje, ao apostar em assuntos mais leves e pautados pela lógica do jornalismo de entretenimento, como saúde, qualidade de vida, ecologia e turismo, informando de maneira superficial, divertida e descomprometida. Tanto que, a título de curiosidade, *Globo Repórter* ganhou uma série de licenciamentos pela Globo Marcas, empresa do Grupo Globo, com o selo *Destinos Fascinantes*, uma coleção de DVDs de reportagens de pontos turísticos internacionais.

Enquanto isso, a Record TV também decidira pegar carona no sucesso da dramatização de crimes famosos, com a criação do programa *Câmera Record*, nessa fase com exibição às 21h45, sempre na última sexta-feira do mês. Inicialmente

projetado para ser comandado pelo jornalista Domingos Meirelles, o programa acabou estreando com a apresentação de Rodolpho Gamberini. Em *O Estado de S. Paulo*, a repórter Leila Reis escreveu que “assim como o similar da Globo, o programa promete buscar a verdade sobre crimes e desaparecimentos que o poder público não conseguiu solucionar. Para tanto, são usadas as tais reconstituições com a ajuda de atores e depoimentos”. No programa, *Câmera Record* abordou o desaparecimento, há nove anos, de 11 jovens que moravam na Favela de Acari, no Rio de Janeiro. A reportagem foi centrada nas mães que lutam para encontrar os filhos. Para Reis, o programa da Record superfaturou nos discursos, apelando para chavões e lugar-comum. Segundo a jornalista, da mesma forma que o *Linha Direta*, “o show da Record carrega nas tintas para agarrar o público pela emoção e exagera nos estereótipos. Os assassinos são tão maus que atiram rindo de prazer e a música de fundo das dramatizações são do tipo das que marcam os filmes de terror”. Certamente, artifícios que se tornariam completamente dispensáveis quando se tem uma informação de qualidade em mãos para exibir ao público. A jornalista de *O Estado* trouxe ainda detalhes sólidos de sua análise:

O *Câmera* até que recupera direitinho a história do crime, mas derrapa em dois pontos: no texto e na falta de informações que promete. Como a narração de Marcelo Rezende na Globo, o programa da Record excede-se na construção do clima. Os jovens que desapareceram transpiravam felicidade, estavam deslumbrados com o verde (do sítio em que passavam férias) que não faz parte do mundo cinza da favela em que viviam. As mães são apresentadas como guerreiras que juntam forças para lutar pela justiça. No quesito informação, faltaram perfis mais completos sobre os jovens desaparecidos. Em nenhum momento o programa esclareceu, por exemplo, se eles estudavam ou tinham antecedentes criminais. Quem tomou conhecimento do crime agora, só sabe que eles foram vítimas de um grupo de extermínio, possivelmente formado por policiais. O mais grave foi parar a produção da reportagem em maio, quando a câmera acompanhou duas das mães a um local onde possivelmente alguns corpos estariam enterrados. A busca foi suspensa, como disse o narrador, porque um equipamento da perícia não tinha bateria. Como faz dois meses, o programa bem que poderia dizer para o público o que aconteceu desde então (O ESTADO DE S. PAULO, 31/07/1999, p. 58).

Assim como na entrevista de Marcelo Rezende para o projeto de *Linha Direta*, o jornalista Domingos Meirelles também foi entrevistado pela *Folha de S. Paulo* para comentar sobre o *Câmera Record*. Dois meses e meio antes da estreia, quando ele ainda estava à frente do programa, Meirelles compartilhou que o programa preencheria “uma lacuna no jornalismo da emissora. [...]”.

OUTRO CANAL

Folha Imagem



Luiz Gonzaga Mineiro, diretor de jornalismo da Record

Record tira do ar programa jornalístico

ANNA LEE
Colunista da Folha

A Record decidiu tirar do ar o programa "Câmera Record", exibido na última sexta-feira de cada mês. O programa poderá eventualmente ser apresentado, segundo Luiz Gonzaga Mineiro, diretor de jornalismo, "quando um fato justificar a produção".

O jornalístico tinha uma linha editorial investigativa e, às vezes, apresentava reconstituições dos fatos abordados.

A decisão teria sido tomada porque, segundo avaliação da diretoria da Record, o programa tinha o mesmo perfil do

"Repórter Record", que é exibido todas as sextas. No entanto, essa atração é produzida pela produtora de Goulart de Andrade, que também apresenta o programa, e, como se trata de um produto terceirizado, sai mais barato para a emissora.

Essa seria a explicação imediata, mas o fato é que desde que Domingos Meirelles, mentor do projeto do "Câmera Record", voltou para a Globo, a Record não conseguiu acertar a fórmula do programa. Experimentou os apresentadores Rodolfo Gamberini e Eleonora Paschoal, que estava no comando atualmente, mas a atração não decolou.

Figura 78 -
Reportagem
de *Folha de S. Paulo*
(04/01/2000, p. E-4)
anuncia o fim
de *Câmera Record*,
justificando
um conflito
de interesses
com o também
jornalístico *Repórter
Record*, conduzido por
Goulart de Andrade.

Fonte: Reprodução
Folha de S. Paulo

O programa terá a preocupação de fazer jornalismo investigativo à antiga. [...]. Vamos contextualizar as notícias e explicar as suas causas e sua importância” e comparou a atração ao formato das edições clássicas do *Globo Repórter*. A saída de Meirelles do projeto alterou os caminhos do projeto, que ficaria no ar até janeiro de 2000, retornando ao ar anos mais tarde, já sob um outro formato.

De volta à Globo, Domingos Meirelles viria justamente para o comando de *Linha Direta*. Marcelo Rezende permaneceu como apresentador somente na primeira temporada, entre o fim de 1999 e meados de 2000. Em sua autobiografia jornalística, Rezende alegou que o excesso de vaidade em comandar um programa de alta audiência o tornou um profissional de difícil convivência nos bastidores, fazendo-o aprender que “a vaidade não pode crescer mais do que a razão ou mais do que a sensibilidade de perceber os outros. E, no meu caso, o ego se sobrepôs a tudo” (REZENDE, 2013, p. 186). Porém, no prefácio de *A punição de audiência: um estudo de Linha Direta*, o professor de Direito Penal da Universidade Cândido Mendes e fundador do Instituto Carioca de Criminologia, Nilo Batista (2002, p. 15), escreveu que, em 25 de novembro de 1999, a juíza da 12ª Vara de Família do Rio determinara a intimação de Marcelo Rezende, por edital, para submeter-se a exame de DNA numa ação de reconhecimento de paternidade, que aliás seria julgada procedente em primeira instância: “estava ele na situação de “residência incerta e não sabida”, como rezava o edital, tal e qual suas vítimas. O implacável perseguidor de foragidos também era, de certa forma, um homem procurado pela Justiça”. Como a Rede Globo poderia explicar ao seu público, que o apresentador justiceiro de seu principal produto televisivo das noites de quinta-feira, também era um dos semelhantes aos que ele denunciava? Rezende retornaria como repórter especial do *Fantástico*, até deixar a emissora e se consolidar como apresentador de sucesso em programas policiais diários, em canais como Rede TV! e Record.

Com a mudança do apresentador, mudava também a construção cênica da figura do apresentador/enunciador. Se as falas de Rezende tinham como traço a adjetivação excessiva, Meirelles era mais preciso em suas enunciaçãoes. O tom da narração ganhava um aspecto mais descritivo, diferentemente de Rezende que constituía sua fala em comentários, uma característica marcante em sua carreira como comunicador.

Com o passar dos anos, após se estabilizar enquanto produto televisivo na grade de programação, *Linha Direta* diminuiu também a lógica de se basear em fatos jornalísticos na composição de suas edições e passou a investir em histórias e temas que supervalorizavam o caráter da teledramaturgia, com menos ligação a um referencial histórico do acontecido. Surgiram dois subprogramas temáticos, intitulados *Linha Direta – Justiça* (2003), voltados para o desfecho de crimes e tragédias históricas, como “Chico Picadinho”, “Doca Street”, “Os Crimes da rua do Arvoredo”; “O Bandido da Luz Vermelha”; e *Linha Direta – Mistério* (2005), com uma série de reportagens sobre fatos assustadores e intrigantes que a ciência não conseguia explicar, como o incêndio do Edifício Joelma, em São Paulo. Pensando em uma produção audiovisual duradoura, tais especiais seriam comercializados em DVDs pela Globo Marcas como um marco de um trabalho de reconstituição, pesquisa, interpretação e direção, sendo ainda hoje encontrados para venda em *sites* de comércio eletrônico.

Linha Direta deixaria a programação da Rede Globo em dezembro de 2007 e, desde então, com muitas promessas de um retorno à grade da emissora⁶. Mas gerando, desde sua criação, polêmicas e opiniões controversas. Na reportagem “Programa faz dois anos e ainda gera polêmica”, o advogado Eduardo Canelós afirmou que a produção da Rede Globo feria garantias, como o direito à imagem e à privacidade, criticando o trabalho jornalístico na captura de foragidos. “Esse programa é um desserviço à sociedade. É a antítese do que deve ocorrer no Estado democrático de direito. Confunde a liberdade total de informar com a liberdade total de acusar. É uma barbaridade”. O repórter da *Folha*, Cristian Klein, também ouviu Kléber Mendonça, que estava prestes a defender seu mestrado sobre o programa e que originaria seu livro *A punição pela audiência*. O pesquisador pontuou que o artifício da simulação faria concessões à verdade, ao citar o caso de um episódio que apresentou o diálogo entre a vítima, prestes a morrer, e os dois acusados de matá-la. “É uma licença poética. Não há como comprovar esse diálogo, uma vez que as duas testemunhas estão foragidas” (FOLHA DE S. PAULO, 29/04/2001, p. 232). Antes de ser retirada do ar, a página oficial do programa no site da emissora exibiu, durante um tempo, o seguinte recado:

A respeito das manifestações de entidades ligadas aos Direitos Humanos pela continuidade do programa Linha Direta - por seu reconhecido inte-

6 *A Rede Globo anunciou a volta do Linha Direta, sob o comando de Pedro Bial, em 2023. O anúncio foi feito em evento direcionado a agências de publicidade e anunciantes.*

resse público –, informamos que a TV Globo passou a adotar o sistema de temporadas. Mesmo com êxito e importância comprovados, os programas têm sua exibição suspensa, passando por uma reavaliação para nova exibição futura. Agradecemos o reconhecimento e esperamos voltar em breve com uma nova versão de *Linha Direta*. Central Globo de Comunicação. Rio de Janeiro, 01 de fevereiro de 2008 (LINHA DIRETA, 2008).

Porém, a espinha dorsal do projeto viria a estimular outros projetos de programas de grande reportagem na própria emissora e em outros canais.

A encenação de acontecimentos com atores profissionais ou não se tornaria um instrumento usual das reportagens jornalísticas, em maior ou menor escala, bem como a adoção de imagens subjetivas para a narração de relatos jornalísticos. Essa aproximação do jornalismo com o entretenimento se tornaria cada vez mais presente e real. Era um caminho definido

e uma escolha que abriria outras interpretações para o que entendemos como jornalismo de televisão. E, sobretudo, um entendimento do significado da chamada “televisão aberta”, conforme definiu Bourdieu (1996, p. 100), “um instrumento generalista necessariamente imperfeito, porque destinado a todos, e, portanto, a ninguém na totalidade das suas aspirações ou ela se fracionará em tantos públicos, suportes e programas quantos forem possíveis realizar economicamente”.

No entanto, persistindo ainda ao formato tradicional do repórter de campo, envolto na justa apuração da realidade, uma jornalista da chamada “velha guarda da imprensa” deixava o núcleo de reportagens especiais do SBT, para comandar um projeto de grande reportagem semanal voltado para o terceiro setor, em uma televisão pública. No mesmo ano em que *Linha Direta* se apresentava ao Brasil, o *Caminhos e Parcerias* engatinhava nos domingos da TV Cultura. “Cultura estreia programas que resgatam história do país” foi a manchete do caderno *TV Folha*, do jornal *Folha de S. Paulo*, para anunciar a nova atração. No comando, uma repórter com um pouco mais de 1,50 m de altura, sempre com seu jeito discreto em cena, atenta em capturar o mundo sob um olhar sensível e traduzi-lo em texto-poesia autoral. Seu nome: Neide Duarte, uma repórter e diretora disposta a apresentar projetos e parcerias de ONG’s de comunidades, sem as afetações de um profissional deslumbrado diante da câmera: “Vamos produzir reportagens sem ‘oba-oba’! Mostraremos a realidade. Esse projeto é quase uma ‘desculpa’ para mostrar a história do país” (FOLHA DE S. PAULO, 03/10/1999, p. 226).

Para produzir o primeiro lote de reportagens, Neide Duarte viajou por um ano. O primeiro episódio retratou Mirandiba, cidade no sertão de Pernambuco, onde 80% da população ganhava menos de R\$ 2,00 por dia. O projeto *Caminhos e Parcerias* nasceu também como uma proposta multimídia, com um *site* próprio dentro da página da TV Cultura, em um cenário de internet ainda incipiente à época, onde eram compartilhados os roteiros do programa, fotografias e textos extras elaborados pela equipe. Neide Duarte dirigiu um projeto totalmente autoral – desde a elaboração do texto com influências literárias ao cuidado com a captação delicada, com longas tomadas de cena – em que o repórter passeava pelas ruas como um verdadeiro observador do cotidiano, uma *flânerie* pelos rincões de um país continental, a citar Benjamin sobre o sujeito que circula como um curioso observador crítico das pessoas.

capítulo 7

Os Caminhos e Parcerias de uma repórter andarilha

(TV Cultura - 1999 a 2004)



Quinta-feira, noite de 7 de março de 1996. O *SBT Repórter* exibiu uma grande reportagem com a cantora Gal Costa¹, um especial em comemoração aos seus 50 anos de idade. Durante semanas, Neide Duarte esteve na companhia da estrela da música para registrar momentos íntimos e reveladores da mulher por trás da artista, em gravações no Rio de Janeiro e em Trancoso, na Bahia. O convite não poderia ser melhor para uma jornalista que sempre desejou trabalhar com arte e se consolidou com um estilo próprio na condução das reportagens. Brincando com as palavras e mantendo sua versatilidade em observar a vida real, Neide Duarte marcava sua estreia no SBT, depois de dezesseis anos na Rede Globo. O contrato assinado tinha validade de dois anos e foi anunciado em destaque no caderno *Telejornal*, de *O Estado de S. Paulo*, de 24 de dezembro de 1995, com a manchete "Rodízio de profissionais agita jornalismo". Em entrevista, Neide Duarte declarou a proposta como irrecusável e a garantia da permanência do estilo que a consagrou. "Vou continuar a ter a liberdade de uma cronista que tenta lançar um olhar diferente sobre a realidade. Mas a mudança está sendo um terremoto em minha vida – é como sair da casa dos pais" (*O ESTADO DE S. PAULO*, 24/12/1995, p. 130).

O especial de Gal Costa era uma aproximação a temas menos áridos do jornalismo cotidiano. Essa era a expectativa na nova emissora: tentar se aproximar cada vez mais de um jornalismo popular, mas que não desprezasse o que Cremilda Medina definiu como *comunhão*. Para a autora, "comunhão, a plenitude da comunicação, ocorre na tríplice tessitura da ética, técnica e estética". Sabendo das amarras empresariais, Medina ainda se perguntaria: "como criar uma narrativa ao mesmo tempo sedutora e inusitada, se a estética está aprisionada a regras de uma razão instrumental que, por sua vez, não legitima a emoção como força motriz do ser humano?" (MEDINA, 2006, pp. 69-70). Talvez, o segredo perpassasse a carreira telejornalística de Duarte, uma repórter investigadora das ruas, disposta a mostrar a alma do povo brasileiro. A abertura do especial de Gal Costa representou esse senso estético, informacional e cuidadoso com o texto e a imagem sugeridos por Medina. Acompanhemos a enunciação feita à câmera, com a Bahia de Todos os Santos ao fundo, e antecedida por diversos *takes* em câmera lenta:

Esta é uma viagem de reconhecimento e de algumas descobertas. E uma viagem dessa só pode começar na Bahia. Com a permissão e a benção de todos os Santos. Não chegamos de caravela, ninguém gritou terra à vista, não vimos

¹ Ainda hoje, a íntegra do programa pode ser facilmente encontrada no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dOb1MAEHwzM>. Acessado em: 14/11/2020.

os índios tupinambás. Mas encontramos a calma. E não foi por acaso que chegamos nesta Bahia. Seguimos o mapa de uma estrela. Estamos atrás de um pedaço da história do Brasil. De um pedaço da história da música do Brasil. De uma história com nomes fortes como fatal, plural, Gal (SBT REPÓRTER, 1996).

Ainda que com liberdade e espaço para comandar reportagens a seu gosto, a experiência de Neide Duarte no SBT se encerraria em pouco mais de um ano, e por decisão própria. Nessa mesma época, em parceria com a também repórter Maria Cristina Poli, conseguiu a aprovação de um projeto na Lei Rouanet para fazer dez documentários sobre os bairros tradicionais de São Paulo. Juntas, venderam a proposta para a TV Cultura, que aceitou abrir sua programação. Neide Duarte refletiu que era tempo de mudar, mais uma vez. Da Rede Globo para o SBT. Do SBT para a TV Cultura.



Figuras 79 e 80 -
Em gravação com Gal Costa para o especial do *SBT Repórter* (1996), Neide Duarte mantém o formato que persistia da grande reportagem. Passagens sempre em momentos precisos para compor a narrativa telejornalística. Na imagem, em frente à casa onde a cantora nasceu, em Salvador, com enquadramento de câmera diferente. Ao lado, a personagem sempre com o enquadramento em plano principal, tendo a repórter de costas.

Fonte: Reprodução/YouTube



Os primeiros quatro episódios de *São Paulo – Memória em Pedacos* foram exibidos de 18 a 21 de novembro de 1997, às 21 horas, com destaque na *Folha de S. Paulo* enaltecendo a importância de um programa de televisão em resgatar a memória dos bairros da capital, ecoando “uma tendência que ganha espaço nos museus de história oral e nos livros dedicados a reconstituir a vida cotidiana de outros tempos” (FOLHA DE S. PAULO, 07/11/1997, p. E-7). As histórias, as transformações e os personagens dos bairros do Brás, Bexiga, Mooca e Ipiranga foram os destaques de 1997. No ano seguinte, foram exibidos os outros seis: Santo Amaro, Freguesia do Ó, Jardim América, Barra Funda, Liberdade e Bom Retiro.

Em *São Paulo – Memória em Pedacos*², Poli e Duarte produziram um documento histórico em forma de um jornalismo artesanal, com texto bem elaborado, uma escrita de conteúdo. As imagens captadas buscavam enquadramentos quase poéticos, de longas tomadas, editadas com música clássica como trilha sonora, criteriosamente selecionada pela dupla. Na abertura do episódio sobre o bairro da Mooca, Neide Duarte fez uma reflexão em forma de reportagem para discutir – metaforicamente – sobre a memória humana.

Às vezes é um retrato, um chapéu, um gesto cristalizado, um gesto que nem foi amado. Um olhar que voa para janela de um prédio; uma música que volta; uma mulher que tece; um homem de guarda-chuva que vai de-vagar; uma lua turca no céu; uma janela que nos devolve uma faixa de luz que estava perdida; a memória balança, a memória se lança; os acontecimentos se mexem nos seus lugares. Não respeitam nossas datas, nossos corações nem nosso tempo que passa. Aonde cabe a memória na cidade imensa? (SÃO PAULO – MEMÓRIAS EM PEDAÇOS, 1997).

A produção resgatou os relatos orais de personagens que compunham as raízes de cada bairro, valorizando a entrevista; o contato olho a olho; a chamada experiência dialógica da relação Eu-Tu, estabelecida por Martin Buber (1982). A elaboração da reportagem a partir de uma autoria sem a claustrofobia do ego, como definiu Medina: “ir à rua, como metáfora do coletivo, favorece o encontro físico com o Outro e sua circunstância, mas também ameaça o desencontro entre os dogmas do jornalista e a realidade viva disponível para quem observa o mundo, escuta as vozes plurais e ensaia reportar a complexa experiência” (MEDINA, 2014, p. 76). Quando sujeito e sujeito se encontram, em um processo de troca sem hierarquias e sem encenações, ambos se alteram. Neide Duarte concordaria com tais palavras:

2 A íntegra dos dez episódios de *São Paulo – Memória em Pedacos* está no Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=s%C3%A3o+paulo+mem%C3%B3ria+em+peda%C3%A7os. Acessado em: 05/09/2020.

Tenho muito isso de me identificar com a pessoa que está contando uma coisa, de sentir meio o que ela está sentindo, sabe? [...] Essa identificação me dá uma luz. Me mostra como pensam as pessoas ali. A partir daí, eu tenho que fazer minha reportagem. É o olhar delas. Não posso ir com meu olhar, pensando nas coisas que eu acredito. As pessoas vão me mostrando o caminho das perguntas. De alguma forma elas vão me dizendo, mas a gente tem que estar com os ouvidos muito atentos, muito atentos. É claro que eu sei o caminho que eu quero levar. Então, vou tentando levar para o meu caminho. (DUARTE *in* LEMOS, 2016, p. 53)

Figuras 81 a 82 -

As repórteres Maria Cristina Poli e Neide Duarte caminham por um corredor do Museu da Imigração, no Brás, zona leste de SP. Em passagem, elas narram a chegada de seus descendentes e tendo o bairro como um ponto de encontro, o lugar onde essa história – hoje, memórias em pedaços – começou a se escrever nas primeiras décadas do século XX. No final, a estrutura televisiva capitaneada por duas repórteres em busca de resgatar o passado de tradicionais bairros de São Paulo.

Fonte: Reprodução/YouTube

Em *São Paulo – Memória em pedaços*, a dupla conseguiu quebrar o paradigma televisivo do programa de grande reportagem e, principalmente, com a presença do repórter em cena. Nas entrevistas, elas estão sempre de costas, valorizando essencialmente o entrevistado. O contraplano televisivo se tornou praticamente inexistente no projeto. Notamos apenas uma única passagem – somente no episódio inaugural sobre o bairro do Brás –, tendo o motivo para tal performance justificado em cena.

Quando o projeto de *São Paulo – Memórias em Pedaços* se encerrou, Maria Cristina Poli foi para o Canal 21, do grupo Bandeirantes, para ancorar o *Circular*, um programa de entrevistas gravado dentro de um ônibus, que circulava por São Paulo, resgatando personagens homônimos ou famosos. Já o então



diretor de jornalismo da TV Cultura, Marco Antônio Coelho Filho, convidou Neide Duarte para dirigir o projeto de *Caminhos e Parcerias*, um programa semanal de grande reportagem sobre comunidades. A produção revelaria a importância do terceiro setor na solução de problemas sociais dos brasileiros. Eram histórias que mostravam como a união entre associações sem fins lucrativos e o poder público, a iniciativa privada ou simplesmente os cidadãos conseguiam resolver diversos problemas crônicos de determinadas comunidades. O programa teve como inspiração os projetos pilotos na área de assistência social desenvolvidos pelo programa “Comunidade Solidária”, do Governo Federal, pensado e dirigido pela antropóloga e então primeira-dama, Ruth Cardoso. No plano comercial, enviado ao mercado publicitário, a TV Cultura assim o definiu: “Caminhos e Parcerias: o Brasil que funciona”. Para a emissora:

No momento em que o conceito de cidadania se fortalece entre os brasileiros e o país percebe cada vez mais a importância da mobilização da própria sociedade para encontrar soluções para os mais diversos problemas de ordem social e econômica, a TV Cultura faz a sua contribuição ao processo de conscientização nacional com a série *Caminhos e Parcerias*. [...] Apontando ações de organizações não governamentais em diversas comunidades ao redor do país, *Caminhos e Parcerias* não expõe problemas apenas, mas incentiva e estimula a prática da cidadania e solidariedade, expondo iniciativas vencedoras (TV CULTURA, 2002).



Figuras 83 -

As repórteres Maria Cristina Poli e Neide Duarte caminham por um corredor do Museu da Imigração, no Brás, zona leste de SP. Em passagem, elas narram a chegada de seus descendentes e tendo o bairro como um ponto de encontro, o lugar onde essa história - hoje, memórias em pedaços - começou a se escrever nas primeiras décadas do século XX. No final, a estrutura televisiva capitaneada por duas repórteres em busca de resgatar o passado de tradicionais bairros de São Paulo.

Fonte: Reprodução/YouTube

Para contar os detalhes de *Caminhos e Parcerias*, Neide Duarte aceitou um encontro com um dos autores deste livro. Em fevereiro de 2019, em um café no bairro de Higienópolis, região central de São Paulo, ela conversou por quase duas horas sobre a sua experiência como repórter, diretora e roteirista de um programa de grande reportagem. Porém, Neide Duarte não quis que a conversa fosse gravada. As observações que irão pontuar este capítulo constam de anotações realizadas pelo presente autor e por textos de outros pesquisadores, bem como o depoimento “Caminhos de uma repórter”, escrito pela própria Neide Duarte, e publicado na revista *Comunicação & Educação* (2001), do Departamento de Comunicações e Artes da ECA-USP.

TEXTO E IMAGEM: O APURADO OLHAR DE UMA REPÓRTER ÀS MARGENS

Formada em jornalismo pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em 1974, Neide Duarte iniciou a carreira no jornalismo no extinto jornal *Diário Popular*, passou também pela extinta *TV Tupi* até chegar à *Folha de S. Paulo*, em 1976. Em uma pesquisa no acervo do jornal, é possível encontrarmos uma série de reportagens assinadas por ela. Repórter da editoria de cidades, Neide cobriu São Paulo sempre com esse olhar insubordinado que levaria para a televisão, às voltas de fugir do lugar-comum da pauta, buscando dar voz a histórias desconhecidas. Dessa fase, já destacamos o seu jeito de escrever reportagens em forma de crônica e vice-versa, como em “A moda, agora, é o “som””, de 06 de agosto de 1978, quando escreveu sobre a febre de venda dos aparelhos de tocar música, que rivalizavam com os televisores à época. A matéria de página inteira abordaria o tema com informação, precisão e leveza, bem ao estilo que a consagrou enquanto repórter, independentemente da mídia, e com um encerramento característico: “o resto, como diz a propaganda de uma empresa do som, bem, o resto é silêncio” (FOLHA DE S. PAULO, 06/08/1978, p. 27). A carreira na Rede Globo, na primeira fase, começaria em 1980, após um convite para integrar a equipe de reportagens semanais como *Globo Repórter* e *Fantástico*. Para ela, o desafio do profissional de televisão estaria

em capturar a “realidade viva da rua pulsa no concerto entre palavra e imagem, orquestradas na reportagem” (DUARTE, 2001, p. 92). Ela conta que, muitas vezes, durante o caminho para o local da reportagem, ia sonhando e imaginando o que poderia fazer, qual a pergunta deveria ser imprescindível, qual imagem poderia ser a mais significativa para aquele assunto. Um dos momentos inesquecíveis de sua trajetória ocorreria na Rede Globo, quando o repórter cinematográfico, Marco Antônio Gonçalves, ensinou uma coisa que ela jamais esqueceu: a diferença entre uma imagem comum e uma boa imagem. “A boa imagem tem texto. Quando estou filmando, penso num texto e ele faz sentindo com aquela imagem, essa é a prova de que aquela é uma boa imagem. E está cheio de imagens lindas por aí, que não dizem nada, porque não têm texto, porque só têm luz bonita, bom enquadramento, mas é preciso mais do que isso” (DUARTE, 2001, p. 93).

Sua postura em cena, sabendo muito bem em que momento ser focalizada pela câmera, vem certamente de sua sólida formação teatral, estudando com professores como Eugênio Kusnet, Sábado Magaldi, Láuro César Muniz, Dorothy Leirner e Marilena Ansaldi. Junto a esse grupo, encenou peças importantes como *O banquete*, de Mário de Andrade, dirigida por Myriam Muniz, e a montagem de *As criadas*, de Jean Genet, com direção de Marilena Ansaldi. Como uma boa atriz profissional, saber o *timing* da cena é tarefa fundamental. Como repórter, seu projeto de jornalismo também passava por essa compreensão, como ela confidenciou em entrevista ao Memória Globo³: “Estou sempre caminhando por frestas. Eu vejo uma frestinha aqui, é ali que eu vou. Vou me atirar para tentar fazer alguma coisa de diferente e interessante e que eu possa dizer alguma coisa para as pessoas. Porque se não for isso não vale a pena” (MEMÓRIA GLOBO).

As palavras escritas em 2001 ainda permanecem perenes para traduzir o pensamento acerca do ofício do repórter e, sobretudo, definir o espaço criativo encontrado em *Caminhos e Parcerias*:

O texto também não pode ser um texto qualquer, tem de ser um texto que revele o que a imagem não diz. O que a imagem só dirá junto com determinadas palavras. E parecerá uma surpresa, uma novidade. Para que esse conjunto de coisas funcione é preciso que o repórter trabalhe grudado com o cinegrafista. O olhar da câmera tem de representar o olhar do cinegrafista, somado ao olhar do repórter. Só uma integração perfeita resulta num grande trabalho (DUARTE, 2001, p. 93, grifos nossos).

3

Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/neide-duarte/trajetoria.htm>. Acessado em: 17/02/2017.

A produção da TV Cultura marcou o renascimento da produção tida como “documental” pelo canal público paulista, justamente quando o NUDOC – Núcleo de Documentários – da emissora passou a ser comandado pela diretoria de jornalismo. *Caminhos e Parcerias* estreou às 21 horas de um domingo, 03 de outubro de 1999, alardeado na reportagem “Cultura apresenta facetas de um mesmo Brasil”, de *O Estado de S.Paulo* do mesmo dia. Com meia hora de duração, a edição retratou a cidade de Mirandiba, no seco sertão de Pernambuco, onde 80% dos trabalhadores ganhavam menos de 2 reais e metade da população era analfabeta. Ali, uma organização não governamental estimulava a agricultura, ajudando o sertanejo a lutar contra a seca, com a construção de barragens.

A narrativa do programa pontuou o deslocamento da equipe por uma longa estrada de terra batida em busca de localizar o destino pretendido. A busca pelo destino pretendido foi compartilhada com o telespectador e as nuances desse cenário pontuadas por um texto que tentou aproximar ao máximo da realidade, tornando as palavras mais leves, em um tom todo poético. Vejamos o *off* escolhido: “Para andar pelo sertão não é só seguir um mapa. Entre sertanejos, o caminho de um é o caminho de todos. E o que orienta o forasteiro nessa paisagem embaraçada é a palavra. A boa palavra sertaneja”. Para introduzir os entrevistados, uma conversa com um casal em uma charrete, onde Neide traduziu toda a simplicidade, natural de si, em um diálogo que acolhe, abraça, significa, define: “Tá o posto, ali entra pra Mirandiba. Nunca andaram por aqui, *não? São* “novato”. Nossa Senhora da Guia guie vocês na mão de Deus, faça boa viagem, tenho muito prazer. Amém nós todos, boa viagem” (CAMINHOS & PARCERIAS, TV CULTURA).

É nessa condição de compreender o outro, em uma simples conversa para se pedir uma informação e indicar o caminho para a cidade, que Neide Duarte definiu o segredo de *Caminhos e Parcerias*: “Naquele momento vi um vão, uma fresta por onde caminhar. Aquela era a arte que eu buscava, aquela era a poesia (o povo do sertão fala em poesia, não em prosa, como nós), aquela era a ética, o respeito, o belo. Eram aquelas as pessoas que precisavam ter voz na televisão. Ter voz com dignidade e beleza, para serem reconhecidas em toda a sua humanidade. Era aquele o Brasil que eu queria ver na TV” (DUARTE, 2001, p. 95).

No programa, Mirandiba foi apresentada como a cidade de “casas pequenas, o céu imenso”. Espalhadas na zona rural, vivem 16 mil pessoas. 80% ganham menos de 2 reais por dia e 50% são analfabetos. Uma difícil constatação pra um

Brasil esquecido nos rincões do Nordeste. Porém, “o que faz falta, o que tira o sono, o que mata, o que avexa, o que aperreia é essa água que não vem.” A metáfora tornou o texto mais denso, delicado, sem perder a clareza e a força narrativa. Neide Duarte se baseou no relato das ações humanas para contar uma história e ampliar o conhecimento. Ela levou à risca a definição de que, no fim, devemos “contar os dramas anônimos como os épicos que são, como se cada Zé fosse um Ulisses, não por favor ou exercício de escrita, mas porque cada Zé é um Ulisses. E cada pequena vida uma Odisseia” (BRUM, 2006, p. 187). Sendo assim, ela narrou no programa:

Procissão para São José, novena pro Divino, trezena para Padre Cícero. No céu está a salvação do sertão nordestino. O sertanejo espera em Deus, também procura ajudar o céu no seu socorro. Eles pensavam nisso todo dia: Dorivaldo, Pedro, Francisco, Avelino, Antônio. O som é seco como a terra. Mas esse também é som da água. Que virá. Que virá. Que virá. O caminho é custoso para se chegar nesses lugares onde o sertanejo busca uma saída que virá com o tempo, que virá com o vento (REPRODUÇÃO CAMINHOS & PARCERIAS, TV CULTURA).

Descrevendo a falta de perspectiva de chuvas e a necessidade de sobreviver, Neide entrevistou o agricultor Pedro Brabo. O desanimo não poderia ser maior do que a vontade de mudar uma sina: “no lugar do milho e do feijão só cresceu a palma, esse cacto que alimenta o gado. A tentação de abandonar o sertão vive por aqui” (REPRODUÇÃO CAMINHOS & PARCERIAS, TV CULTURA). O cenário desolador diante dos olhos de uma repórter que se colocou, principalmente, como autora. Longe da exaltação ou do elogio mitificador, assumiu a posição de sujeito que “se deixa tocar pelos fatos e que se coloca na perspectiva de elaborar sujeitos outros aos quais cabe a arte da tessitura do presente, da narrativa do presente” (LEMOS, 2016, p.10). E, de antemão, disposta a se abrir à chamada desobstrução dos sentidos, como enfatizou Medina (2008, p. 107), ao refletir que “a plenitude dos cinco sentidos no repórter afeito ao acontecimento lhe dá condições para ensaiar uma compreensão da dinâmica do caos em seus múltiplos códigos.” Jornalistas que se posicionam enquanto escritores narram tanto o cotidiano quanto o evento extraordinário. Eles são convidados “a fertilizar o texto verbal com notações não-verbais”, como podemos perceber no trecho abaixo narrado por Duarte:

Quem reina no sertão é o Sol. O sertanejo está sempre com ele na cabeça. Sem sombra que traga algum desafogo. Por causa dele, no meio do sertão, o Sol agora passa na tevê. [...] No sertão, depois de cada casa tem uma lonjura até chegar em outra. Por isso é preciso fazer uma cisterna em cada um

desses quintais. A cisterna de placa é assim: quando chove a água escorre pela calha e cai dentro da cisterna. Ali ela deverá durar pelo menos um ano. [...] Quando o sertão seca, o gado não tem o que comer. Quem se dá bem nessa paisagem, além do jegue, é a cabra. Mesmo nesse ambiente aparentemente sem vida, sem viço de valor, eles conseguem encontrar alimento em 25 qualidades de plantas. E atrás dos cabritos vem a onça e a imaginação que apavora. [...] E no meio do sertão Cornélio e seu fusca Brasil esperam melhores condições para seguir viagem. O Brasil está com alguns problemas: falta uma lanterna traseira, um estribo, o para-lama. E o motor não está lá essas coisas. Mas Cornélio sabe que é preciso seguir em frente. Bye, bye Brasil (REPRODUÇÃO CAMINHOS & PARCERIAS, TV CULTURA).

Assim, ao assumir o lugar de mediador entre dois mundos, Neide Duarte se colocou no papel do repórter que se propõe à reflexão:

Aquele que observou, sentiu, viu e ouviu –, o sujeito que impulsiona o “nascer” dos narradores na reportagem. Os elementos disparadores do processo de criação dos narradores se dão por um conjunto de variáveis intrincadas: na observação atenta e sensível dos fatos e personagens; na experiência in loco (isto é, ir aos acontecimentos); no diálogo com distintas fontes de informação/personagens; na costura de visões/opiniões/vozes na elaboração do texto (LEMOS, 2016, p. 9).

Nas edições de *Caminhos e Parceiras*, percebemos uma preocupação de sempre contextualizar as histórias em meio à sua realidade: a do lugar, a das pessoas e de como elas se cruzam e, de fato, se contaminam em determinado momento. De acordo com essa interpretação, o papel do repórter se desempenharia na composição de uma narrativa do presente, a partir de pedaços do tempo, do espaço e das relações entre os sujeitos e dos lugares.

Segundo Lemos, “é o narrador quem conta, conduz, guia, alinhava palavra e acontecimentos”, assim sendo, questiona-se quem são os narradores no jornalismo, uma vez que “a narrativa jornalística é, preponderantemente, uma costura, uma articulação de narrativas” (LEMOS, 2016, pp. 8-9).

Uma busca por histórias que se encontram escondidas nas brechas, como ela própria gosta de enfatizar ao comentar sobre seu desafio enquanto repórter. É no contato com outro, da própria realidade, que se amplia o conhecimento, a percepção e capacidade de se sensibilizar. A reportagem de fôlego é aquela que é capaz de transformar a vida do outro, ao dar visibilidade a ele, e de transformar a compreensão do repórter sobre a vida, “uma jornada repleta de subjetividades, onde o jornalista ou o repórter precisa agir em nome de tantos outros, para buscar interpretar o que acredita ser verdade e o que as pessoas querem saber” (Neide Duarte em entrevista a Bruno Chiarioni, em 14/02/2019).

Em resumo, ela tem uma compreensão bem aproximada ao que a também jornalista e repórter Eliane Brum escreveria em seu livro *A vida que ninguém vê* (2006) sobre essa busca por um espaço de crônicas-reportagens, sobre uma proposta de insurgência:

[...] estimular um olhar que rompesse com o vício e o automatismo de se enxergar apenas a imagem dada, o que era do senso comum, o que fazia com que se acreditasse que a minha ou a sua vida fossem bestas. A hipótese era a de que o nosso olhar fosse sendo cegado, confundido por uma espécie de catarata, causada por camadas de rotinas, decepções e aniquilamentos, que nos impedisse de ver. Vemos o que todos veem e vemos o que nos programaram para ver. [...]. Porque nada é mais transformador do que nos percebermos extraordinários – e não ordinários como toda a miopia do mundo nos leva a crer (BRUM, 2006, pp. 187-188).

Logo nas primeiras semanas, *Caminhos e Parceiras* ganharia críticas positivas na imprensa. Em *O Estado de S. Paulo*, Leila Reis pontuou que “com um ritmo bem marcado (sem atropelos, mas sem se arrastar), Neide vai ajudando o telespectador a desvendar este Brasil duríssimo, em que só gente muito valente sobrevive” (*O ESTADO DE S. PAULO*, 16/10/1999, p. 83). Para a revista *IstoÉ Gente*, de 13 de outubro de 1999, “*Caminhos & Parceiras* retrata o brasileiro ativo que sobrevive à margem de um país abandonado”⁴ (*ISTOÉ GENTE*, 13/10/1999, p. 73).

A condução do roteiro, a partir da escrita do texto, era uma máxima do projeto, que levaria Neide Duarte a ratificar seu lugar entre os melhores repórteres de televisão do Brasil. Sobre esse “processo de confecção” da escrita, ela detalhou os meandros de transformar um ofício em um trabalho de entrega. O relato é extenso, mas repleto de significações:

Não gosto do roteiro feito antes porque acredito que isso limita a ação da reportagem. A rua sempre será mais rica que a redação. Na rua tudo muda, quase nada que imaginamos é real, porque não existe nada mais vibrante, mais louco e transformador do que a realidade. Quando chego nos lugares de gravação procuro me entregar àquela situação, de forma que o entrevistado é quem acaba me ensinando as perguntas que devo lhe fazer. Essa é uma primeira fase: a de recolher dados. Às vezes gravo coisas que parecem não ter nada a ver com o assunto. Quantas vezes o cinegrafista que estava trabalhando comigo me perguntava: “mas aonde você vai usar isso?”

4

Disponível em: http://www.terra.com.br/istoegente/10/diversaoarte/tv_caminhos.htm. Acessado em 18/02/2017.

Eu nunca soube responder e nunca saberei. Porque aquele é o momento de pegar coisas, juntar cacos. Estou apenas coletando. O norte é feito de fragmentos. Tenho pedaços de programa, como em um sonho. Só poderei reconhecer a importância e o lugar daquilo quando estiver fazendo o roteiro. A segunda fase, tão importante quanto a primeira, é a decupagem das fitas. A transcrição literal. Só uma decupagem perfeita resultará em um bom roteiro. Decupagem é trabalho para profissional, para quem tem amor pela edição, por juntar detalhes. Mesmo quando estou decupando não abandono nada. Não tem nada que eu possa dizer com garantia: isso não vai entrar. O universo inteiro (imagens, entrevistas) me acompanha o tempo todo. Com a decupagem nas mãos começa a terceira fase: escrever o roteiro e o texto final. Começa um tempo de silêncio. Um mergulho no caos e uma caminhada até a luz e a ordem. E esse é um processo interior. Toda vez me sinto assim: caótica e, aos poucos, enquanto o roteiro vai tomando forma, eu também vou encontrando meu lugar no mundo. É como se o roteiro fosse se fazendo sozinho, as coisas vão se apresentando, como se tivessem vida própria e depois de uma coisa só pode vir aquela outra. A mim só cabe prestar atenção onde entra um texto, onde entra uma música. A música nos meus programas é como o texto, tem o mesmo peso, a mesma participação. Penso nas imagens e o texto nasce em função daquelas imagens. Na verdade, é como um círculo, o texto influencia a imagem e a imagem influencia o texto e não se sabe quem veio primeiro. O texto nasce por causa de uma imagem, mas na hora da filmagem a imagem também nasce em função de um texto que, de alguma forma, já se anunciava. Mas isso tudo é método, jeito de trabalhar, para um é bom, para outro não serve para nada (DUARTE, 2001, p. 94, grifos nossos).

Sua devoção à reportagem e sua presença afetiva na condução das histórias transformaram-na em uma observadora da vida real. Um detalhe que faz toda a diferença nos registros: em muitas cenas, Neide Duarte aparecia sentada no chão ao lado de seus entrevistados ou, muitas vezes, abraçada, acolhendo. A presença não é só física, mas também sensorial. Outra quebra no formalismo do jornalismo televisivo foi a introdução de uma segunda câmera – menor e mais artesanal – comandada pela própria repórter e possibilitando uma quebra no formato tradicional da grande reportagem. Um adicional para uma equipe sempre enxuta que viajava Brasil afora: além da repórter, estavam o cinegrafista, o iluminador, o operador de áudio e o produtor. “A ideia era que eu aparecesse caminhando, gravando e tal. Com aquela camerazinha era o máximo, eu via algo e gravava. Muitas vezes, eu vou fazendo o texto assim, sabe? Eu vejo uma imagem... e falo: “olha que legal, eu posso dizer isso, isso e isso daqui”

E faço anotações em um bloquinho" (DUARTE *in* LEMOS, 2016, p. 181). Afinal, "contar uma história é uma forma de ressignificar o tempo, o espaço e os sujeitos/personagens. É o narrador quem conta, conduz, guia, alinha palavras e acontecimentos" (MEDINA, 2006, p. 206). Neide Duarte talvez nem imaginasse, mas a segunda câmera sob a batuta do repórter se tornaria um elemento fundamental para a criação de um projeto de grande reportagem na Rede Globo, anos depois, comandado por Caco Barcellos e jovens repórteres em formação: o *Profissão Repórter*, tema de nosso próximo capítulo.

Em 1º de janeiro de 2000, a TV Cultura levou ao ar aquela que seria considerada a edição de maior valor jornalístico do projeto de *Caminhos e Parcerias*, segundo Neide Duarte. "Quase o peso de um passarinho" retratou a vida árida de crianças condenadas pela desnutrição em São José da Tapera, em Alagoas.

Figuras 84 e 85 -
Neide Duarte em cena,
com a câmera em mãos,
atuando também como
cinegrafista auxiliar.
Sob o olhar da repórter,
registros poéticos
da realidade.

Fonte: Reprodução/YouTube

Essa pauta surgiu com uma matéria que tinha saído na *Folha de S. Paulo* falando de São José da Tapera, que tinha o menor IDH do Brasil, naquele momento, em 1999. Era o menor IDH e com maior índice de mortalidade infantil do país. Era brutal, coisa de um país em guerra civil. O programa buscava encontrar uma situação de dificuldade e que tivesse alguém realizando algum tipo de trabalho. Lá havia a ONG Visão Mundial fazendo a multi-mistura para combater a desnutrição infantil. Daí, a produção entrou em contato com a ONG e fomos (DUARTE *in* LEMOS, 2016, p. 46).



"Quase um peso de um passarinho" tem como primeira cena a imagem que nos faz mergulhar para dentro da história. A edição começou com um plano aberto do portão de um cemitério, e com a imagem de Neide Duarte passando por ele, com uma câmera em mãos. São as imagens filmadas por ela que destacam as covas. Em *off*, ela anuncia: "A cruz marca o caminho do sertão". Pronto. É a deixa necessária para o telespectador, de uma maneira poética, quase eufemística, ser levado pela história que nos será contada.

Passamos a conhecer São José da Tapera e a vida de crianças condenadas pela desnutrição. Articulam-se ali quatro eixos narrativos: o da ONG Visão Mundial; o do poder público, representado pela prefeitura e pelo dirigente do posto de saúde local; o das mães e das crianças, que nada falam ao longo da reportagem. Suas enunciações estão nas imagens, que se manifestam em forma de olhares, rostos, poucos sorrisos, muita esperança. São muitos os personagens capturados pelas lentes de *Caminhos e Parcerias*: Cosme, Damião, Maria José, Denílson, Janeide, Moisés, Erivaldo e Rogério. Eles são os protagonistas da tragédia da fome crônica no sertão de Alagoas. Um tema difícil de se abordar, mas urgente e sempre necessário. Uma realidade que só poderia ser registrada por quem consegue olhar para a própria vida com generosidade, tornando-se capaz de alcançar a vida do outro. Uma vez que "olhar é um exercício cotidiano de resistência" (BRUM, 2006, p. 188).



Figura 86 -
Erivaldo é um dos garotos que conhecemos. Ele foi assim apresentado: "Erivaldo tem 2 anos, pesa 5 quilos e meio. É menino, mas tem olhar de homem feito. Pouco riso, nenhuma vontade. Olha pro sertão, mas é como se olhasse pra bem longe dali".

Fonte: Reprodução YouTube

Para cumprir a missão de dar rosto aos números do município com o menor IDH do país e a mais alta taxa de mortalidade infantil no Brasil, dados daquele ano de 1999, Neide Duarte fundamentou sua grande reportagem em imagens de profundidade. As captações em plano fechado traduzem semblantes de sofrimentos, olhares de desamparo e de um futuro incerto. Uma singularidade que ajudaria a traduzir a ausência de futuro para essas crianças. O não-dito definindo o que a ausência do verbo não pode contribuir.

O registro dessas frágeis vidas infantis ganhava identificação na história do menino Rogério, filho de uma família com sete irmãos. Como ele ainda era bebê e querendo dar voz a ele, de algum modo, Neide escreveu um texto poético de observação, narrado pelo ator José Dumont, a partir das informações colhidas no local. Trata-se da repórter abrindo espaço para uma releitura da realidade. Rogério, aqui narrador em fluxo de consciência, fala de sonhos, medos, futuro, e busca dar um novo sentido ao silêncio que seus olhos possivelmente não conseguirão enxergar (LEMOS, 2016). É o que Gutmann, Vilas Bôas e Gomes (2019, p. 89) apontam como uma estratégia dos programas televisivos que, para ganhar relevo, convocam a partilha do pessoal no relato jornalístico do repórter, onde “o relato posiciona, então, o repórter como alguém que, além de cumprir uma função testemunhal, partilha, assumidamente, um relato sobre o que afeta a si enquanto sujeito”. Para Lima (2008, p. 369), em complemento, “o texto atrelado ao real, precisa comunicar com desenvoltura. Ver o mundo com olhar diferenciado, liberto de condições limitadoras que empobrecem a visão”. No trecho analisado, Neide Duarte elaborou um texto mantendo o jeito coloquial de falar dos moradores da região e tentando de alguma maneira, buscar uma cadência na narrativa. Cada narrativa era representada por uma imagem emblemática de Rogério:

Fui menino de zóio grande. Miúdo pro tempo que eu tinha. Aqueles bracinho fino, as canelinha fina. Menino de pouco corpo, nascido na grandeza daquele deserto nordestino.

[...]

Nós pouco se mexia. Era minha irmã Maria José mais eu, sentados no chão de cimento. Ela com mais de 3 anos também não dava passo, nem dizia palavra. Mas sabia chorar, mais sentido do que eu.

[...]

Aquela lonjura, aquela largura, aquela secura das planta, aquela secura da terra, aquela secura da garganta. Eu via os boi passando triste e os meus zóio pegava aquela tristeza também.

[...]

Pensava em água: água que caía no chão, água que escorria em mim, água que vinha do céu. E toda a água do mundo num chegava pro gosto que eu tinha.

[...]

Eu também tinha minhas vergonha. Ser sempre o da precisão. Sempre no seco das coisas. Sem alívio que chegasse. E tanta gente passava, vinha dizer, Ah... voz doce de minha mãe. Tudo pra me salvar da fome que eu tinha. Eu sabia. (REPRODUÇÃO CAMINHOS & PARCERIAS, TV CULTURA)

Para conseguir tal proeza, Neide aproveitou um descanso e outro nas gravações para rascunhar o texto que viria a compor a edição do programa. Para ela, tal estratégia narrativa ocorreu porque:

Eu olhava naquele menino, e eu queria dizer não só as coisas, não só o hoje daquele menino, não só o que ele sentia naquele momento, mas como ele fosse adulto, como ele fosse jovem, o que ia ser a vida dele. Era tudo o que eu via ali percorrendo o sertão... Eu estava impregnada, parece que aquele menino estava dentro de mim. Parece que eu estava sentindo o que ele estava sentindo, entendeu? Era essa a sensação que eu tinha. Por isso que eu escrevi lá. Se fosse depois, eu iria perder. É como se fosse o pensamento do menino. O olhar, tudo o que a gente viveu com ele, aquela carinha dele (DUARTE *in* LEMOS, 2016, p. 183).

Assim, o jornalismo como um espaço de incontinência verbal. Outro ponto máximo do episódio se deu na conversa com Josefa, a voz de uma mãe, que traduz em palavras precisas, o drama vivenciado por eles:

- Quantos filhos a senhora teve?
- Tive 11.
- E morreu algum?
- Morreram dois.
- Morreram de quê?
- De precisão, de fraqueza, não tinha condições de criar, né? Um tinha 1 ano. Faz 6 meses.
- Ele pesava quanto?
- Dois quilos. Nasceu com 2 kg e não passou de 2 kg, não, senhora. Nunca aumentou.

Dois anos depois, em um dos raros momentos no jornalismo, principalmente no televisivo, Neide Duarte resgatou a pauta para acompanhar como estavam os personagens retratados na primeira grande reportagem de *Caminhos e Parceiras*. “Quase o peso de um passarinho – dois anos depois!” A própria enunciação evidenciava aos telespectadores o reencontro: “A lua é de quarto. Cresce em cima do rio São Francisco. É pleno verão. Nuvens de novembro no céu do sertão de Alagoas. Estamos voltando. A mesma estrada, o mesmo calor, a mesma poeira, a mesma secura da terra, os mesmos ossos no campo, o mesmo sertão” (CAMINHOS & PARCERIAS, TV CULTURA). A quebra cronológica das gravações foi pontuada por um efeito nas imagens, que se apresentavam ora em preto e branco, ora em cores. A escolha viria a pontuar “um mesmo aqui e agora para os sujeitos comunicativos. Vivenciamos a ação, com o repórter, no instante suposto do seu desenvolvimento” (GUTMANN; VILAS BÔAS; GOMES, 2019, p. 86). As notícias em São José da Tapera estavam animadoras: a taxa de mortalidade havia reduzido drasticamente, mas a desnutrição ainda era um problema a ser resolvido em definitivo. Os telespectadores foram informados de que Cosme e Damião morreram enquanto Janeide, Erinaldo e Rogério conseguiram quebrar a sina. Como marca do reencontro com as crianças, uma entonação suave de Neide Duarte deu o tom:

Voltar dois anos depois. Encontrar outra vez aquele menino moreno. O mesmo caminho, o mesmo chão de terra, a mesma casa, a mesma cisterna. Rogério já caminha entre as palmas. Corre no terreiro. E está sempre sorrindo. Engordou 5 quilos nesses últimos dois anos, mas ainda é um menino desnutrido. Precisaria incluir proteína na sua alimentação. Rogério é um menino pequeno e magro pra sua idade. Aos 4 anos ainda não fala, mas sabe dar e receber afeto (DUARTE, 2002, p.55).

Como mediadora, a repórter foi capaz de sentir as dores e as pequenas conquistas do outro, além de provocar reflexões. Sim, as crianças sobreviveram. No entanto, o futuro era apenas uma possibilidade, quase impossível de se prever. Neide Duarte compreenderia, tal como Brum, de que:

O dito é, muitas vezes, tão importante quanto o não-dito, o que o entrevistado deixa de dizer, o que omite. É preciso calar para ser capaz de escutar o silêncio. Olhar significa sentir o cheiro, tocar as diferentes texturas, perceber os gestos, as hesitações, os detalhes, apreender as outras expressões do que somos. Metade (talvez menos) de uma reportagem é o dito, a outra metade o percebido. Olhar é um ato de silêncio (BRUM, 2006, p. 191).

A reportagem se desenrolou sem respostas definitivas, mas a narrativa, permeada pelo encontro com o outro, captou um derradeiro momento. No Posto de Saúde, enquanto dava os cuidados à criança, o médico Geraldo Pinto reforçava que era preciso também olhar pela mãe.

— Aqui é o seguinte: é uma questão de trabalhar a mãe, melhorar a condição da mãe, dela se alimentar, porque ela tendo condições de se alimentar, ela estando em melhor condição, ela vai ter condição de sustentar a criança.

E Neide Duarte, em *off*, no melhor resultado de um espanto, definiria: “E talvez porque nunca lhe disseram, ou porque nunca pensaram pra ela tantos cuidados, essa mulher de 33 anos, analfabeta, mãe de nove filhos chorou. Alcançada pelo olhar de um médico que olha pra ela” (DUARTE, 2002, p.56). No fundo, uma narrativa que falava também sobre abandonos, em uma região onde ninguém era devidamente acolhido. Para Neide Duarte, poder voltar foi “maravilhoso. [...] Eu adoraria voltar numa série de lugares, uma série de personagens. Acho bárbaro isso. Mas é tão difícil, porque a gente vive essa síndrome da novidade, não é? Isso é péssimo. Tudo tem que ser novo – programas, séries, seriados. Histórias que mudam de uma temporada para outra. Muita, muita novidade. Aí a novidade vira uma bobagem” (DUARTE *in* LEMOS, 2016, p. 285).

Logo, *Caminhos e Parcerias* se tornaria um dos programas de grande reportagem mais premiados da televisão brasileira⁵, e com grande aceitação pelos críticos. Para a *TV Cultura*, a produção sempre teve um caráter de produção documental e uma série de seis DVDs, com os principais temas, foi editada e comercializada pela *Cultura Marcas*, sendo encontrados até hoje para compra em alguns *sites*. Porém, o programa logo seria afetado pela carência de investimentos na TV Cultura e seu histórico de crises financeiras. Em 27 de julho de 2003, com “Para viajar, dinheiro também é preciso”, *O Globo* destacaria no extinto *Caderno de TV* que *Caminhos e Parcerias* “teve que abandonar sua marca registrada: mostrar a cara do Brasil. Por absoluta falta de verba, o programa deixou de viajar pelo país e agora só faz reportagens em São Paulo”. A repórter Simone Mousse destacaria que “verdade seja dita: a atração é ótima e premiadíssima. Mas patrocínio que é bom...”, reforçada pelas palavras de Neide Duarte: “ganhamos dez prêmios em dois anos, recebemos elogios, mas não temos verba” (*O GLOBO*, 27/07/2003, p. 14).

5 *Caminhos e Parcerias* conquistou os prêmios Líbero Badaró e Vladimir Herzog, ambos de 2000, o Mídia da Paz e o Ethos de Jornalismo, de 2001, e o Grande Prêmio Barbosa Lima Sobrinho do IV Prêmio Imprensa Embratel, de 2002.



Figura 87 -
Neide Duarte e a equipe
de *Caminhos e Parceiras*
em gravação (1999).

Fonte: *Acervo Pessoal*

Enquanto desenvolvia seu projeto pessoal de jornalismo de grande reportagem na TV Cultura, Goulart de Andrade também procurava firmar seu caminho na televisão aberta. Em 2002, de volta à tela da Rede Bandeirantes. Goulart falaria ao *O Estado de S. Paulo* sobre a reestrea de seu *Comando da Madrugada*, nas noites de sábado. Sem preparar nada muito diferente do formato original, a única exigência da direção do canal foi para que ele não repetisse tantas reportagens antigas. “Eu adoro fazer isso. Tenho um arquivo de 11 mil horas de gravações. Eu prometi só usar material inédito, mas não sei se conseguirei cumprir a promessa” (*O ESTADO DE S. PAULO*, 26/05/2002, p. 200).

Ele voltaria a discutir o tema dos “anônimos da madrugada” em entrevista para o *Caderno Telejornal*, também de *O Estado de S. Paulo*, de 4 de janeiro de 2004, ao ser perguntado se daria para focalizar apenas em gravações de madrugada, que o consagraram no início dos anos 1980: “Não. Além de perigoso, é tolo. É *dejà vu*. Mas tem a noite relacionada ao trabalho. Recentemente fiz uma matéria às três da manhã no metrô, no momento da troca de trilho e com o prazo para passar o trem. Isso é interessante” (O ESTADO DE S. PAULO, 04/01/2004, p. 104).

No final de 2004, com o projeto de *Caminhos e Parcerias* se encerrando, Neide Duarte acertou seu retorno à Rede Globo, onde voltaria a atuar como repórter especial dos principais telejornais da emissora, além de participar de grandes coberturas jornalísticas, sempre mantendo seu estilo de repórter que sabe valorizar como ninguém, a chamada “alma da rua”. Na redação da Rede Globo em São Paulo, Neide Duarte reencontraria velhos companheiros de reportagem. Quem também estava de chegada era Caco Barcellos, após retornar de uma experiência como correspondente internacional em Londres. Cheio de vitalidade, Caco aproveitaria o momento para colocar de pé um projeto datado de 1996, que sofreria uma série de ajustes, mas de fato chegaria à programação da Rede Globo, em 2006. Primeiro, por dois anos, como quadro semanal no programa *Fantástico*. Depois, em 2008, como um programa semanal, inicialmente nas noites de terça-feira. Nascia assim o *Profissão Repórter* e seu lema “os bastidores da notícia, os desafios da reportagem”.



capítulo 8

Profissão Repórter:

os bastidores da notícia e os desafios da reportagem

(Rede Globo - 2006 - No Ar)

Domingo, 7 de maio de 2006. No ar, ao vivo, a revista eletrônica de variedades *Fantástico*, exibida pela Rede Globo de Televisão, diretamente da sede da emissora no Jardim Botânico, Rio de Janeiro. No prédio, funciona toda a Central Globo de Jornalismo, bem como a produção do canal de notícias a cabo Globo News. No estúdio B, que já foi ocupado pelo *Jornal Nacional*, até sua apresentação ser transferida para uma redação própria, em junho de 2017, estavam os jornalistas Pedro Bial e Glória Maria, então apresentadores do programa. Às 21h47, horário de Brasília, Pedro e Glória anunciaram:

Pedro:

Jornalismo à flor da pele. O repórter Caco Barcellos entra em campo com uma equipe de jovens jornalistas para mostrar com quantas informações, com quantas imagens, com quanta emoção se faz uma reportagem.

Glória:

Estréia agora o *Profissão Repórter*. Na reportagem de hoje, os pichadores em ação.

A reportagem entrava no ar. Na estrutura da escalada¹, em que foram mostrados os principais assuntos da edição, uma sequência de imagens de jovens pichadores realizando seus rabiscos. Marcas nos muros, nas portas dos bares, nas fachadas dos prédios. Rabiscos que, muitas vezes, só eles entendem e estão espalhados pelas cidades. Cenas que se intercalam. Eram falas curtas, em que os pichadores tentavam justificar seus atos. Efeitos sonoros usados pela edição garantiam um clima de tensão.

Para tentar compreender esse universo, o *Profissão Repórter* penetrou nesse gueto. Entre uma declaração e outra, surgia no vídeo o repórter Caco Barcellos, recém-chegado de uma experiência como correspondente internacional da Rede Globo, em Londres. No *Profissão Repórter*, ele apareceu em uma rua escura, cercado por um grupo de jovens pichadores. Rostos vendados, eles se comportam como criminosos. O jornalista estava no cenário dos acontecimentos para entrevistar as personagens. Foi ali, na rua, que Caco Barcellos conduziu toda a reportagem. É o repórter em constante experiência de vida. As intervenções se repetiram mais algumas vezes, ainda na escalada, em uma narrativa que misturava imagens em planos ora abertos, ora fechados. Foram registros de impacto, permeados por diferentes níveis de entonação e sonoridades. Suas aparições estavam separadas por falas

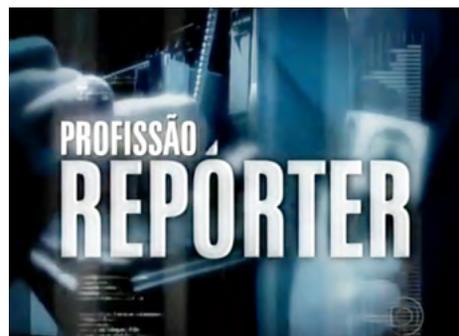
¹ Escalada: No telejornal, são as manchetes - o resumo dos assuntos que vão ser abordados durante a edição.

contundentes dos pichadores. A edição privilegiava os sons captados nas ruas, o que na linguagem televisiva chamamos de BG². Tomadas de cena com movimentos rápidos, curtos, sem uma preocupação com a formalidade e a imagem perfeita, uma reportagem que privilegiava a ação narrativa. Uma estrutura de roteiro e edição próprios, diferentes do padrão tradicional usado no telejornalismo. Em sua última intervenção, Caco Barcellos expôs o que o telespectador poderia esperar do *Profissão Repórter*: "Você vai acompanhar também nossos repórteres em São Paulo. Ana Paula Santos tenta acompanhar uma brigada de antipichadores. E a missão de Juliana Maciel é seguir os passos de um grupo de pichadores especializado em escalar os prédios mais altos da cidade" (REPRODUÇÃO REDE GLOBO).

A imagem que encerrou essa apresentação mostrou Caco Barcellos diante da câmera com um close em seu rosto, como se o jornalista estivesse focalizando os olhos do telespectador, numa conversa íntima e pessoal. No final, ele sugeriu: "Será que eles vão conseguir?". A questão levantada provocava uma espécie de reportagem em aberto, falível de sua realização. Uma vinheta sucedeu a última aparição de Caco Barcellos. A composição, desenvolvida pelo departamento de artes visuais da Rede Globo, trazia elementos que anunciavam os bastidores da reportagem. Logo no primeiro *take*, detalhes de uma mão regulando o áudio do aparelho que emite sons – em alusão às sonoridades captadas na rua, durante a gravação. Mudança de cena. Surgiam na tela as imagens da fusão entre uma câmera, responsável por captar as imagens, e a ilha de edição, onde o material bruto é selecionado até ser transformado na reportagem levada ao ar. O registro de uma pessoa digitando no teclado e, em seguida, a de um rapaz diante de dois monitores dava a entender que esse material já estava em fase de finalização.

Nova cena. E os repórteres agora apareceram na rua. Microfone do jornalismo da Globo em mãos e detalhes dos cinegrafistas que capturam as imagens. Sim, eles também estavam em quadro. A assinatura com o nome do programa apareceu em tons brancos, com letras em caixa alta, que se formavam num misto de agilidade e modernidade, assim como a trilha sonora usada de fundo para a sequência. A imagem à esquerda era a do teclado do computador usado na sala de edição e, à direita, no detalhe, o microfone, como notamos na sequência abaixo.

2 *BG: Abreviatura de Background. Do inglês, o que está no fundo ou em segundo plano. No áudio, é utilizado para descrever o som em segundo plano. No caso, o som presente no momento da gravação.*



Figuras 88 a 93 -
Take a take da vinheta
do *Profissão Repórter*.
Metalinguagem
do começo ao fim.
O formato inovador
da grande reportagem
evocada a todo momento
no programa.

Fonte: Reprodução/
Rede Globo (2006)

Primeiro episódio no ar. Naquele momento, o novo quadro jornalístico apresentava novidades quanto à atuação do repórter e, principalmente, no jeito de formatar a grande reportagem na televisão, a partir de mudanças em suas linguagens narrativas e estéticas. Se nessa fase, as reportagens do *Fantástico* dificilmente ultrapassavam a duração de seis minutos, o *Profissão Repórter* veio quebrar um paradigma. Logo na estreia, o telespectador acompanhou treze minutos de uma reportagem extensa, com um único tema, editada de forma fragmentada, com efeitos gráficos e sonoros, além de narrativas costuradas de maneira não linear. Um formato bem diferente dos telejornais em que se privilegiava um esquema onde “um repórter com microfone no centro do quadro relata a notícia, sem nenhum tratamento de narrativa vídeo-gráfica: é praticamente uma notícia radiofônica, porque a informação só está no áudio e quase nada na imagem” (BUI-TONI, 2011, p. 173). Não é para menos que o *Profissão Repórter* se tornou um dos objetos de estudo mais analisados em pesquisas acadêmicas na última década,

quando o assunto é a reportagem televisiva. Inclusive, um dos autores desse livro, escolheu o programa como tema da dissertação de mestrado³ defendida na Faculdade Cásper Líbero/SP, em abril de 2012.

Voltando aos questionamentos levantados por Pedro Bial ao anunciar a estreia do quadro: “com quantas informações, com quantas imagens, com quanta emoção se faz uma reportagem?” E, ainda, uma segunda questão: afinal, de que jornalismo estamos falando, capaz de levar à tevê a discussão sobre seus métodos e práticas? Em suma, interrogações que praticamente definem o projeto de *Profissão Repórter*. Questionado sobre o que o motivou a desenvolver o projeto do programa, Caco Barcellos resumiu a proposta de seu novo desafio:

A essência da série é a reportagem – feita na rua, com envolvimento total da equipe em todas as fases de produção: sugestão de pauta, pré-produção, gravação (à frente e atrás das câmeras), decupagem, roteiro e edição. O formato – mostrar, de diferentes ângulos, o mesmo fato – impõe um desafio semanal aos jovens repórteres: o de realizar um jornalismo ativo, focado na ação, que busca a verdade muito além da simples coleta de entrevistas. A inquietação típica dos jovens – o desejo de mudança e a capacidade de se indignar ou de se comover com a realidade muitas vezes injusta – nos ajuda a revelar a emoção por trás da notícia. O telespectador pode acompanhar cenas que nem sempre são expostas na televisão: os impasses que fazem parte do nosso dia a dia. Os bastidores ajudam o público a entender as circunstâncias em que a apuração foi feita. Mas os repórteres não são personagens. São contadores de histórias e não podem perder nunca o foco principal: as pessoas comuns que fazem a notícia. A grande repercussão da série surpreendeu a equipe, formada por profissionais em início de carreira. Isso aumenta a responsabilidade... E nossa expectativa de vida longa para o *Profissão Repórter* (BARCELLOS em entrevista a Bruno Chiarioni, em 22/06/2011).

Na essência, a formação de uma equipe de jovens em início de carreira, que vai às ruas para mostrar diferentes ângulos de uma mesma notícia. Jovens, sim, porque Caco Barcellos achava que:

[...] convencer um veterano a esquecer o que ele tinha feito até ali e experimentar um formato novo era uma coisa bem difícil. Mas, também tem algumas exceções. Existem senhores de 70 anos que são mais jovens que muitos de

3 A dissertação “Jornalismo e narrativa na mídia televisiva: o programa *Profissão Repórter*” foi defendida em abril de 2012, por Bruno Chiarioni, na Faculdade Cásper Líbero, sob orientação do Prof. Dr. Dimas Künsch.

30 anos. Depende de cada um. No entanto, eu achava que, em tese, era mais simples com alguém em começo de carreira. E eu também achava que a gente tinha que aproveitar a quantidade de jovens que era selecionada no programa de estágio da Rede Globo. Eram jovens cheios de gás, com vontade de fazer e acontecer. Eu percebia que eram pessoas sem aproveitamento interno, porque para se chegar na reportagem era um processo demorado e muito difícil, se pensarmos em toda a estrutura do telejornalismo da emissora (BARCELLOS em entrevista a Bruno Chiarioni, em 22/06/2011).

Iniciava-se um jeito diferente, ousado e criativo de contar histórias. E de falar sobre elas. De mostrá-las. Das histórias que acontecem e se tornam reportagens. E das histórias que acabam ainda na apuração, mas contribuem para a experiência e a formação do repórter, no que Cremilda Medina definiu como a busca pela “presentificação”, uma vez que é: “na cena presentificada que marcamos ou obstruímos as digitais de nossa aliança com o mundo. As mediações-autorais da comunicação só têm sentido se derem conta da representação dos acontecimentos que nos são contemporâneos” (MEDINA, 2008, p. 58).

Para cada repórter, uma missão a cumprir. Um formato original, em que o foco está nas histórias de vida dos protagonistas do cotidiano. Para retratar o universo dos anódinos, o estímulo à prática de se mostrar – revelando ao próprio telespectador – os bastidores e os desafios da reportagem, uma vez que “esse bastidor” da investigação jornalística reforça o que muitas vezes não é visto ou destacado pelo jornalismo convencional, mas que não deixa de ser muito rico porque: “dependendo da história por trás, existem aventuras incríveis. Você tem que pular muro, pular cerca, esperar de quatro a cinco dias embaixo de uma ponte. Acho que isso é rico para quem não está acostumado com a dinâmica de trabalho” (BARCELLOS em entrevista a Bruno Chiarioni, em 22/06/2011).

O próprio Caco Barcellos acredita que o formato do *Profissão Repórter* contribui para uma visão global de como produzir uma reportagem exige tempo e dedicação. Ele destacou os motivos que o levaram a pensar no *Profissão*: “Eu sempre sonhava que, enquanto estava apurando um caso, um repórter ia apurar outra coisa e ver outra perspectiva. Eu pensava em poder fazer algo em que você enriquece o olhar sobre o fato, sobre a notícia. E isso é a essência do programa.” Um exemplo é o silêncio que, muitas vezes, é mais relevante do que a fala ou uma declaração. Na televisão, ele pode ser demonstrado através de imagens emblemáticas como uma cortina se fechando, a porta batendo na cara, a observação

pela fresta. Cenas que, em sua maioria, trazem significados além do registro pretendido, como aponta James Elkins (2003, p. 128), quando fala sobre a necessidade de “sermos capazes de ler imagens, de desmembrá-las como um escrito, de lê-las em voz alta, de decodificá-las e de traduzi-las”. A enunciação e suas mais variadas gradações a dialogar com Bakhtin, ao anotar que “todo enunciado, além do seu objeto, sempre responde (no sentido amplo da palavra) de uma forma ou de outra aos enunciados do outro que o antecederam” (BAKHTIN, 2016, p. 61).

No *Profissão*, Caco Barcellos cumpre o papel de “amarrar” o material produzido pelos repórteres e o envolvimento da equipe toda acontece do começo ao fim. Os repórteres passam por todas as etapas de uma reportagem, sendo responsáveis pela apuração, produção e gravação. Um passo a passo essencial na formação do profissional e na consistência da atração, uma vez que:

(...) a pessoa em casa se identifica muito com aquele repórter, porque o próprio telespectador, seja ele um engenheiro ou um pedreiro, também pode ir até aquele lugar. Não tem diferença de um repórter ou de um outro profissional qualquer ir a um tribunal, por exemplo. Um veterano, que já cobriu várias vezes, está cansado. Fica igual, não tem deslumbramento (BARCELLOS em entrevista a Bruno Chiarioni, em 22/06/2011).

A jornalista Thaís Itaqui, integrante da equipe por seis temporadas – entre os anos de 2008 a 2013 –, destacou a importância de o jornalista exercer todas essas funções, sobretudo em termos de linguagem:

Eu aprendi a gravar, a operar uma câmera e, principalmente, a dar valor ao cinegrafista, a saber quais são as necessidades dele. A partir do momento que você sabe usar a câmera, você sabe do que você precisa, como você tem que fazer aquela entrevista, a iluminação. Você sai sabendo disso e sai sendo um produtor porque, nesse formato, você é obrigado a ir atrás das suas próprias histórias de vida, de gente (ITAQUI em entrevista a Bruno Chiarioni, em 31/05/2011).

Mariane Salerno começou como coordenadora de produção no *Profissão Repórter*, em 2006. No ano seguinte, passou a fazer reportagens e, em 2011, se tornou repórter do programa *Ação*, da Rede Globo, cujo foco estava em temas de responsabilidade social, e que acabou extinto em 2014. Ela deixou a emissora em 2019 e hoje atua na produção do núcleo de reportagens especiais da Record TV. Na época da entrevista, Salerno pontuou a importância do *Profissão* na

formação do jornalista: “O Caco queria que todos os repórteres fizessem tudo para não ter ninguém tomando fama pelo trabalho do outro. Em geral, o produtor rala e o repórter é quem ganha todos os méritos pela reportagem. Então, se você está produzindo, você vai lá fazer a reportagem que você estava produzindo” (SALERNO em entrevista a Bruno Chiarioni, em 25/05/2011).

A possibilidade de se aventurar em todas as etapas traz o que Júlio César Degl’iesposti (2009, p. 16) reforçou como “a abertura à polissemia do real responsável pela ampliação da percepção”, em sua dissertação *A grande-reportagem na televisão brasileira: um estudo do Globo Rural*, defendida na Faculdade Cásper Líbero, em 2009. E tal articulação sugere a proposição de que “a enunciação é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinam tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas” (BAKHTIN, 2016, p. 62). No programa, estabelece-se o envolvimento do repórter com a personagem, em que tal interação fortalece o papel de ouvinte e contador de histórias. “Da mesma forma que você conhece uma pessoa nova em qualquer lugar que você vá, o que acontece com a gente é isso. Teve gente que eu acabei conversando depois da entrevista, sem gravar, e essas pessoas também gostaram muito de mim e a gente acabou se tornando amigas” (ITAQUI em entrevista a Bruno Chiarioni, em 31/05/2011).

O Profissão Repórter possibilitou um resgate do videojornalismo, que encontrou seu espaço criativo na televisão brasileira ainda no fim da década de 1980, na TV Gazeta, de São Paulo, com o chamado “repórter-abelha” em seu núcleo jornalístico, principalmente em programas como o já abordado 23ª Hora, de Goulart de Andrade e a turma da produtora Olhar Eletrônico, e o jornalístico de variedades

TV Mix⁴. No entanto, a implantação dessa prática no telejornalismo da Rede Globo veio a quebrar paradigmas e, anos depois, a propor uma renovação estética no próprio departamento da emissora.

Se antes a qualidade técnica das produções videojornalísticas era um problema, os avanços tecnológicos derrubaram por completo tal questão.

No *Profissão Repórter*, essa dinâmica se tornaria, inclusive, uma marca registrada, principalmente em situações em que todo o aparato televisivo tradicional – o repórter, o cinegrafista e o auxiliar de som/iluminação – pudesse comprometer a espontaneidade, intimidando as personagens abordadas. A imagem do jovem repórter com uma câmera em mãos era uma prática bastante comum na cotidianidade do programa, em que o repórter vivencia as histórias do dia a dia, sendo convidado a olhar o fato de perto, contar suas impressões pessoais e compartilhar os dramas, as emoções e os enredos que tornam a vida tão humana. Trata-se de um formato diferenciado, se comparado às propostas do telejornal diário, uma vez que o telejornal:

Consiste em tomadas em primeiro plano enfocando pessoas que falam diretamente para a câmera (*posição stand-up*), sejam eles jornalistas ou protagonistas: apresentadores, âncoras, correspondentes, repórteres, entrevistados, etc. De fato, o quadro básico do telejornal consiste no seguinte: o repórter, em primeiro plano, dirigindo-se à câmera, tendo ao fundo um cenário do próprio acontecimento a que ele se refere em sua fala, enquanto gráficos e textos inseridos na imagem datam, situam e contextualizam o evento; se tudo isso for ao vivo, mais adequado ainda (MACHADO, 2003, pp. 104-105)

4 *O TV Mix era um programa de variedades, que misturava jornalismo, videocliques, comentaristas dos mais variados assuntos, como sexo, cinema, artes e culinária, além de humor. Com uma espécie de linguagem disruptiva, o programa era exibido pela TV Gazeta, ao vivo, em edições ao longo da programação. A atração inaugurou a entrada ao vivo de um repórter, diretamente do térreo da Fundação Cásper Líbero, em um quadro chamado Câmera aberta, em que as pessoas que circulavam na Avenida Paulista eram entrevistadas para assuntos diversos. O TV Mix foi exibido entre 1987 e 1989 e contou com os apresentadores Serginho Groisman, Astrid Fontenelle e Marcelo Tas, além do produtor Tadeu Jungle, o escritor Caio Fernando Abreu, o ator Ricardo Cortez, entre outros.*



Figura 94 -
Pequena câmera presa à filmadora focaliza a repórter Eliane Scardovelli em dupla jornada: o papel do videojornalista (jornalista e cinegrafista).

Fonte: Reprodução/ Rede Globo (2012)

É pela experiência que o repórter amadurece, torna-se humano, entende o outro. Experiências que trazem excesso de vivência. E essa ideia persiste desde o início do projeto. Nas relações repórter-personagem, que de tão vívidas no formato do *Profissão*, estabelece-se a ideia de que a concepção do cotidiano se constitui como uma chave para entendermos as práticas comunicativas das pessoas comuns. A experiência acontece nas ruas, na apuração de cada história, na entrega ao outro e nas dificuldades diárias. São elementos que, unidos ao universo narrativo, provocam: “rupturas nos aspectos rotinizados e inquestionáveis da vida e se constituem como uma fonte de contingências. As experiências frustram expectativas, correm contra modos habituais de percepção, trazem surpresas, nos tornam conscientes de novas coisas. Experiências são sempre novas e proveem um contrapeso a tudo aquilo que se tornou familiar” (HABERMAS, 1998, p. 236).

No livro *Profissão Repórter 10 anos: grandes aventuras, grandes coberturas*, preparado pela equipe da atração em comemoração à data festiva, Caco Barcellos e seus jornalistas contam detalhes de seu surgimento. Nele, o então editor executivo Caio Cavechini, que começou como repórter no projeto

ainda embrionário, em 2006, reforçou que: "o que é falado precisa ser mostrado. As palavras captadas por qualquer microfone ganham força quando vêm junto de um acompanhamento dedicado, de uma narrativa visual e sonora. Uma reportagem completa não podia ser declaratória" (CAVECHINI *in* BARCELLOS, 2016, p. 39). Uma postura diferente de mostrá-lo através do jornalismo, sendo apenas um mero registro da realidade:

As pessoas e as nossas personagens são muito mais reveladoras pelo que elas fazem do que pelo que elas dizem e isso sempre foi um norte importante para a gente. Tanto do ponto de vista narrativo audiovisual, para você ter mais uma história audiovisual sendo contada e não apenas verbalmente, mas também porque as pessoas podem dizer qualquer coisa. A ação realmente é o que pode revelar sobre o que elas dizem. A ação tem um peso de detalhe do que você faz, da maneira como você faz, um peso de enfim de descrição de uma realidade, muitas vezes maior do que uma entrevista. E como a característica do programa sempre foi ser muito dinâmico, a gente teve essa demanda de caprichar no registro da ação, imaginar uma pauta como ela pode permitir um acompanhamento de ação, e não fica dependendo somente de entrevistas. Uma entrevista é meio que uma coisa automática para qualquer jornalista, a gente sempre tenta pensar que situação eu vou observar, o que a gente vai abordar, ao mesmo tempo que a gente pensa em quem a gente vai entrevistar. Então, essa maneira de sempre fugir da entrevista foi uma outra característica chave do programa e permanece sendo. E acho que tem um pouco sobre o que você fala mais pra frente sobre verbalizar demais. Eu acho que a ação permite que uma história paralela esteja sendo contada, né, o repórter indo até o lugar, o personagem indo até um lugar, buscando alguma coisa, enquanto a gente está falando de algum contexto mais amplo sobre aquela realidade, em off mesmo, evitando que aquela reportagem dependa apenas da palavra da pessoa, tendo ela mesmo que seja em uma cozinha. A gente fez uma matéria sobre depressão pós-parto, e virou uma reportagem sobre silêncios, em que a mãe tinha uma dificuldade em falar com a repórter e a gente foi a câmera. E o formato da videorreportagem permite não falarmos o tempo todo. Acaba sendo um registro mais observacional (CAVECHINI, em entrevista a Bruno Chiarioni, em 03/07/2019, grifos nossos.).

Em sua formatação, o *Profissão Repórter* se aproxima da experimentação de Jean Rouch em seus filmes etnográficos, ao tratar as personagens como sujeitos em ação diante das câmeras. Em diálogo com suas técnicas, “busca-se construir o lugar da alteridade e aproximar-se de um outro diverso a partir de seu próprio ponto de vista, instaurando não a *verdade do fato* (princípio tão caro ao jornalismo convencional), mas a *verdade do relato* (como aquela buscada nos documentários)” (PAGANOTTI; SOARES *in* BARCELLOS, 2016, p. 375). Tal posicionamento nos remete à reflexão de Bakhtin de que “quando escolhemos as palavras, partimos do conjunto projetado do enunciado e esse conjunto que projetamos e criamos é sempre expressivo e é ele que irradia a sua expressão (ou melhor, a nossa expressão) a cada palavra que escolhemos; por assim dizer, contagia essa palavra com a expressão do conjunto” (BAKHTIN, 2016, p. 51).

Para o livro comemorativo dos 10 anos de *Profissão Repórter*, o jornalista Felipe Gutierrez detalhou uma característica da condução da entrevista por Caco Barcellos que o fez aprender a verdadeira força da narrativa televisiva:

Lembro-me de observar como o Caco Barcellos aborda um potencial entrevistado. É comum que ele chegue um pouco de lado, e não de frente, posicionando o microfone discretamente, às vezes embaixo do braço – sem escondê-lo, mas sem ressaltá-lo. A entrevista não precisa começar diretamente no ponto que ele quer, mas pode ir evoluindo devagar, deixando a pessoa mais confortável, até que ele faz perguntas que teriam o potencial de constranger, mas que soam singelas, e assim ele vai conseguindo abertura” (GUTIERREZ *in* BARCELLOS, 2016, p. 334).



Figuras 95 e 96 -
Videojornalistas com
as câmeras em mãos durante
gravação de *Profissão Repórter*.

*Fonte: Reprodução/
Rede Globo (2010)*

A COMPOSIÇÃO DO PROJETO

O *Profissão Repórter* estreou em maio de 2006 como um quadro no *Fantástico*, com tempo médio de doze minutos. Entretanto, o formato já havia sido testado um mês antes, em uma edição especial sobre o trânsito no *Globo Repórter*. Em 2007, no segundo semestre, o projeto ganharia vida própria com quatro edições especiais nas noites de quinta-feira, com 45 minutos de duração, em paralelo à série levada ao ar pela revista eletrônica. Finalmente, em junho de 2008, ele se tornaria o novo jornalístico da programação da Rede Globo, com 25 minutos de duração, às terças-feiras, dividido em dois blocos. Em 2016, a atração estreou nas noites de quarta-feira, logo após as partidas de futebol, com mais dez minutos de arte. Independentemente da duração ou do tema, a proposta do programa nunca se alterou: “o profundo respeito de toda a equipe por seus “personagens”, os protagonistas de cada reportagem. O outro segredo é aquele de sempre: trabalho duro para construir narrativas à altura da “vida real” (SOUTO MAIOR, 2016, orelha).

O projeto de *Profissão Repórter* nasceu praticamente dez anos depois de sua concepção original. Naquela época, o formato ainda não estava fechado, mas a ideia sempre existiu.

Eu tava vendo outro dia um texto que eu enviei à direção da Globo, em 1996. Era um projeto nos moldes do *Profissão Repórter* só que centrado em investigação jornalística, sobretudo na área da Justiça Civil. Um mundo que muita gente ignora, não vira notícia e onde acontecem as grandes decisões sobre ações incríveis de valores milionários quase sempre. E tudo sempre acaba na mão de um juiz. Uma avaliação técnica, bem diferente de quando acontece um crime envolvendo morte e se tem um fórum popular que mexe com toda a comoção. Então, a minha ideia era fazer reportagens de investigação, mas com olhares cruzados para ter todos os lados envolvidos. Eu achava que daria certo um programa com esse perfil, desde aquela época. Aí, me ofereceram na Globo News. Eu disse: “Ah, não... quero com estrutura”. Eu disse que poderia ir pra lá, mas pra fazer outra coisa (BARCELLOS em entrevista a Bruno Chiarioni, em 22/06/2011).

Naquele ano de 1996, quando a Globo News entrava no ar, Caco Barcellos assumiu um programa semanal de entrevistas – o *Espaço Aberto com Caco*

*Barcellos*⁵. Tudo gravado de maneira mais simples possível. Um cinegrafista e ele, entre uma folga e outra, das matérias que gravava para o *Jornal Nacional*. Era um sonho antigo de Caco: viajar pelo Brasil para contar histórias de pessoas anônimas em defesa dos direitos humanos, de vítimas de injustiças ou iniciativas simples e efetivas de cidadania, que podem mudar uma realidade. Quando apresentou o projeto do programa à Alice-Maria, então diretora-geral da Globo News, Caco pediria para gravar em externa, em vez de estúdio.

Fazer a reportagem, sem cortes, com narração sobre as imagens, editar sem texto em *off*, aproveitando ao máximo as entrevistas, foi o desafio. No início, Caco desconfiava se o público assinante de um canal a cabo – público segmentado – gostaria de assistir a programas sobre desigualdade social associada à violência. [...]. Uma das histórias que considera das melhores é a de um ex-presidiário alcoólatra. Caco passou a noite gravando com o homem que tentava tirar os jovens drogados da “cracolândia”, em São Paulo. Associado a um empresário distribuidor de quentinhas, ele conseguia que os garotos saíssem do ponto de drogas em troca de comida e remédios. Era o início da recuperação. [...] Em cinco anos, Caco revelou projetos sociais de Carlinhos Brown na favela do Candéal, em Salvador; da Casa da Paz, na favela do Vigário Geral, no Rio; do Movimento de Paz e Justiça, criado por vítimas de violência, em São Paulo; das mães da praça do fórum de Jundiaí, em luta para evitar a adoção de crianças no exterior; da oficina para menores infratores do artista plástico Antônio Vernonese... Caco mostrou ainda várias iniciativas de serviço comunitário, como a TV Gari, a TV Muro, a TV Tagarela, o *Jornal Boca de Rua*, a Rádio Madame Satã, a Rádio Liberdade. (PATERNOSTRO, 2006, pp. 142-143).

Anos depois, Caco Barcellos seria transferido para o escritório da Rede Globo em Londres, onde trabalhou quase cinco anos como correspondente. Em meados de 2005, voltou a pensar no projeto. Dessa vez, com jovens jornalistas e um outro desafio em mente.

Começamos na raça, gravando com meu equipamento particular porque nem câmera própria a gente tinha. A gente não tinha um mínimo de estrutura. Pegamos algumas pessoas internas mesmo que tinham acabado de sair do programa de estágio e apresentamos um piloto à direção da Globo. Eles assistiram e demoraram para dar um retorno. Gravamos em 2005 e o projeto ficou lá, até que em 2006 ofereceram uma janela dentro do *Fantástico* (BARCELLOS em entrevista a Bruno Chiarioni, em 22/06/2011).

5 Exibido às 21h30, o talk-show chamava *Espaço Aberto*, com... seguido do nome do entrevistador do dia. Além de Caco Barcellos, Joelmir Beting, Pedro Bial, Lillian White Fibe, Alexandre Garcia e Ernesto Paglia completavam o time.

Dez anos depois, em maio de 2006, para compor a primeira equipe foram selecionados oito jornalistas novatos, sendo sete repórteres: Ana Paula Santos, Caio Cavechini, Felipe Gutierrez, Júlia Bandeira, Juliana Maciel, Nádia Bochi e William Santos, além da coordenadora de produção da internet, Mariane Salerno, que relembrou os primeiros passos: “Eu era coordenadora do núcleo de internet. O Caco começou a rondar a redação, indo atrás de pessoas. Ele queria uma turma mais nova mesmo, com pouca experiência de vídeo. Ele queria gente nova, com um olhar diferente, novo, gente com gás, com garra pra se aventurar (SALERNO em entrevista a Bruno Chiarioni, em 25/05/2011). Gente com gás, com um olhar diferente, novo, capaz de “reavivar o contato com aquilo que, na vida comum de todos os dias, irrigada pelo fluxo das narrativas midiáticas, passa despercebido de tão evidente, ou então só se deixa ver na remissão incessante de um texto a outro” (GUIMARÃES, 2006, p. 12). Gente capaz de romper com o vício e o automatismo, o nosso senso comum e o do outro.

Para Marcel Souto Maior, ex-diretor do *Profissão Repórter*, a busca por ação e emoção são lemas importantes no formato da atração, como declarou em entrevista à jornalista Cristina Padiglione, de *O Estado de S. Paulo*, de 09 de agosto de 2009, para a reportagem “Mais do mesmo não vale”:

Tem vezes que o repórter chega da rua com algo perfeito, mas não é sempre que acontece. Num programa sobre casamentos, eu queria toda a tensão da noiva até o dia do casamento. Foram três noivas até a gente achar a noiva certa, a noiva que ia emocionar. Estamos sempre caçando histórias inusitadas. No programa do barulho, ficamos registrando a vida de quem mora à beira de viaduto ou em cima de túnel. Aí a gente viu e falou: “Isso é mais do mesmo”. Então uma das editoras sugeriu acompanhar uma pessoa que voltaria a ouvir. Fomos acompanhar uma cirurgia de uma pessoa que estava surda havia 15 anos e implantou um aparelho auditivo. O Caco acompanhou os primeiros sons que ele ouviu. Aquilo deu o diferencial. Por isso é que fico o tempo todo perguntando: ‘O personagem é forte?’ ‘Essa família emociona?’ ‘Qual é a ação que a gente tem?’ (O ESTADO DE S. PAULO, 09/08/2009, p. 230).

Como características evidenciadas temos a valorização do som direto, o respiro da rua, os silêncios, os ruídos como as mais variadas sonoridades. Diferentemente das reportagens tradicionais, em que o texto em *off* possui um caráter essencialmente informativo, no *Profissão* ele aparece como um enunciador, somente como ligação entre os assuntos. Assim, o texto verbal caminha em direção do simples, enquanto a imagem na direção do complexo. Características que, por sinal, foram identificadas pela então editora-chefe, Ana Escalada, ao chegar ao projeto:

No começo, editei seguindo a lógica e a estética clássica do jornalismo da televisão brasileira: sonoras de não mais que trinta segundos, narração “em off” onipresente. Herança do jornal impresso, a palavra escrita e depois lida ainda impera nas equipes. Tanto que chamamos de redação a sala onde os jornalistas de televisão trabalham e dizemos que tal repórter escreve bem – quando ele deveria contar e mostrar bem, assim como um editor deveria montar bem, e não escrever bem. Foi um percurso intenso e desafiador me libertar da palavra e começar a montar a partir da imagem. Segurar o ímpeto de escrever a frase sintética e espirituosa. E, no lugar, me dispor a extrair a síntese de uma situação, resignificando os *takes*, tais como foram captados, com áudio e imagem originais (ESCALADA *in* BARCELLOS, 2016, pp. 198-199).

O uso de elementos gráficos é muito rico e diversificado. Um diálogo que soa em sintonia com imagens, que recebem um novo tratamento e novos ângulos de captação. Um processo que envolve tanto o repórter-cinegrafista quanto o cinegrafista profissional. Em trechos assim, apresenta-se uma série de imagens abertas, em *takes* com movimentos internos e externos, bem como o movimento do olhar dentro dessas imagens. Percebemos também que há um cuidado em alterar as cores das imagens nas edições do programa, buscando realçar determinados pontos de algumas das cenas.

Voltando à reportagem de estreia, a equipe seguiu os passos dos pichadores, homens e mulheres que se aventuram em uma prática criminosa e clandestina. Começava a se esboçar uma das principais características do *Profissão Repórter*, o que a própria equipe viria a definir como “eixos” de gravação, sempre pensando em que momento da narrativa as histórias das personagens possam se vincular. Um único assunto capaz de aguçar três olhares necessariamente divergentes. A edição do programa também permitia uma articulação maior entre as personagens, apresentadas como um grande “mosaico”, em que as histórias são fragmentadas com efeitos gráficos e vinhetas próprias do programa. São os “plots” – as tramas, na linguagem cinematográfica – que ajudam a dar a sensação de que estamos diante de uma cobertura em tempo real. A apuração começava na redação e o telespectador acompanhava todo o processo do “fazer jornalístico”. A câmera passeava pela sala. Mesas, cadeiras, computadores. A equipe com a mão na massa. Os repórteres discutindo a pauta. Alguns, ao telefone. São os registros iniciais do trabalho jornalístico.

Ao reforçar esse “bastidor da reportagem”, focalizando, em algumas vezes, o próprio cinegrafista em cena, o *Profissão* também trabalha com uma estética diferente: o uso de duas câmeras – a primeira e maior é manuseada pelo cinegrafista; e uma segunda, que fica sob o comando dos próprios repórteres, uma prática da videoreportagem que viria a contaminar o telejornalismo brasileiro, a bem lembrar Neide Duarte, em seu *Caminhos e Parcerias*, da TV Cultura, circulando Brasil afora com um pequeno aparelho em mãos. Na concepção do *Profissão Repórter*, o cinegrafista se preocuparia em focalizar as personagens e os repórteres, com planos mais abertos e gerais, enquanto o repórter seguiria nos detalhes, guiado por seus instintos e emoções, sem a necessidade de ser uma imagem perfeita e bem finalizada. Esse jogo de câmeras traz maior realismo às cenas e possibilita ao telespectador acompanhar uma narrativa cada vez mais próxima, quase presente e instantânea. Sobre essa estética, Mota (2001, p. 125) destacou que “a intimidade do repórter com a câmera obriga a câmera a se comportar como se estivesse atracada a ele, ao corpo que ele usa em movimentos de aproximação ou afastamento, rotação, o que produz quadros pouco comuns.” Sobre a condição da segunda câmera, Caco Barcellos definiu:

É uma tentativa do público olhar o cara que filma também. Na verdade, seria acompanhar o processo. É como se o cinegrafista profissional fosse o público assistindo às captações e a segunda câmera trazendo esse bastidor. Desde o começo, eu sempre acreditei que tem tanta coisa que acontece na

nossa vida de repórter e que o público não sabe, né, pulando a cerca, pulando o muro. E um detalhe: a segunda câmera tem a vantagem de não chamar tanto a atenção. Com a câmera grande, em muitos locais, ela transforma a realidade, ela mascara o que está se passando. Mas o principal questionamento que eu queria passar com esse formato é: "Quem é você, cara? Quem é você, repórter? Sempre correto, que não gagueja, não tem dúvida, só fala a verdade? Queria colocar isso em questão. Esse é o bastidor que eu gosto. É o bastidor de conteúdo. É a questão ética. A questão de ouvir os dois lados. Essa pergunta eu acho legal, porque o público pergunta junto. O cara que está em casa é o que mais sabe. Atinge ele, afeta o dia a dia dele, atíça a curiosidade dele. Por isso o bastidor dessa câmera, pensando sobretudo no conteúdo. Porque quando você caminha para um lado, o questionamento do porquê dessa sua atitude, o motivo de debater isso, filmar isso (BARCELLOS em entrevista a Bruno Chiarioni, em 22/06/2011).

O uso de duas câmeras também estabelece a estética do *making-of*, que privilegia o processo, o inacabado, o trabalho jornalístico sendo mostrado por ele próprio. É o repórter que conta a história e a filma também. É o cinegrafista que filma e interage na condução da reportagem. Em algumas imagens, a câmera se fixa em um rosto, obtendo retratos. Em outras, o balançar; o ajuste do foco; a busca pelo detalhe; o imediatismo. Em suma, imagens que seriam descartadas no jornalismo tradicional.

Em uma das edições, o repórter cinematográfico Wellington Almeida apareceu escondido dentro de um carro, para uma gravação de reportagem investigativa. Uma pequena câmera no porta-malas detalhou as condições em que ele se encontrava para registrar o flagrante. O curioso: do lado de fora, um sol escaldante. Dentro, muito calor. Ele narrou sua própria dificuldade no ar: "está insuportável aqui dentro". E a imagem que acompanhamos era do suor escorrendo em seu rosto. Desta forma, a documentação da jornada de trabalho foi valorizada e reforçava as sensações corporais envolvidas no trabalho – o suor, o medo, o imprevisto, a precariedade das condições, entre outros. A busca por uma infinidade de registros, que pretendem narrativizar o mundo, colocá-lo em questão.

Em 24 de julho de 2012, na cobertura do fechamento do lixão de Gramacho, no Rio de Janeiro, o diálogo entre o repórter Felipe Bentivegna e Carol, uma criança encontrada no local, mostra uma inversão de enunciadore, em que uma garota passa a entrevistar o profissional da equipe, ocorrendo uma subversão da entrevista.

Entrevistada:

Eu posso fazer uma pergunta pra você?

Repórter:

Pode.

Entrevistada:

Se você fosse pequeno e morasse aqui, você ia gostar deste lugar?

Repórter:

Não [a imagem de câmera reversa revela o rosto do repórter enquanto filma a menina], não ia querer estar aqui, não.

Entrevistada:

Mas e se sua mãe não tivesse dinheiro pra nada, pra sair deste lugar, você ia catar lixo pra ajudar ela?

Repórter:

Eu acho que sim. [a tela se divide em duas, revelando a imagem da menina e o rosto do repórter ao lado da câmera, no plano invertido]. Se não tivesse nenhuma outra opção, eu acho que tentaria ajudar.

Em *Universitários*, de 20 de abril de 2010, o *Profissão Repórter* contou as dificuldades de se viver em repúblicas e acompanhou a rotina de quem trabalha de dia e faz faculdade à noite. Na edição, Caco Barcellos e o repórter Théo Ruprecht conversaram na ilha de edição sobre o uso da segunda câmera, pilotada pelos próprios repórteres, assistindo às imagens captadas. Uma espécie de aula de jornalismo na tevê.

Caco:

Você sofreu muito para gravar?

Théo:

Sofri bastante. Tem alguns momentos aí...

Caco:

Reclamando e falando do branco...

Théo:

É a maior dificuldade para mim. Bater o branco é meio... mais ou menos adaptar a câmera para a luz do ambiente.

Caco:

A cada mudança de ambiente.

Théo:

Exatamente. Apesar da expressão, “bater o branco”, como em uma folha dessa, o ideal seria você bater o branco no cinza, que ele faz isso melhor trazendo um equilíbrio das cores primárias. Você faz isso apontando a câmera mesmo para uma folha cinza ou uma folha branca como essa e aí, ela consegue equilibrar as cores primárias e consegue deixar a imagem mais perto do real.

Caco:

Mas você gostou de filmar?

Théo:

Muito, muito bacana. É uma perspectiva diferente da reportagem. Me lembra muito quando você aprende a dirigir, porque você tem que prestar atenção em tanta coisa que você não presta atenção no que você precisa, às vezes.

A conversa na ilha de edição é um formato incomum no telejornalismo. O próprio lema – “os bastidores da notícia, os desafios da reportagem” – se inspira nessa fonte, ao se apropriar das imagens “brutas” para contar melhor a realidade que se sugere e valorizar os bastidores como um alicerce da narrativa. Imagens, que no jornalismo convencional deveriam ficar por detrás das câmeras, na atração da Rede Globo traduziram a inovação.

No *Profissão Repórter*, essa discussão em jogo entre o material gravado e as possibilidades jornalísticas e éticas captadas por ele reproduzem a essência do formato. Assim, essas intervenções na ilha de edição pontuam um caráter professoral. Sob essa ótica, ele exerceria o papel de mentor para os jovens repórteres, o responsável por guiar e dar conselhos na Jornada do Herói⁶, proposta por Joseph Campbell e adaptada por Christopher Vogler para os roteiros do cinema. Identificamos tal registro – o da experiência cercada de constrangimento e dificuldade – como um processo de aprendizado e uma saída para que o repórter iniciante fuja da reprodução sistêmica e comum do vivido. Tal posicionamento ganhou ainda maior relevância com a inauguração da redação-estúdio, na temporada de 2009, anunciada em entrevista de Caco Barcellos, ao programa *Video Show*, da Rede Globo: “Daqui, a gente vai gravar os bastidores do nosso trabalho, principalmente, o trabalho da edição das matérias. A redação não está completamente cheia, porque aqui, a gente segue a regra

6

Em 1949, Joseph Campbell lançou o livro O herói de mil faces em que destaca seu trabalho de pesquisa sobre histórias modernas. E reforça que, nas histórias, existe um herói e que a narrativa gira em torno de suas peripécias.

básica de reportagem: lugar de repórter é na rua". Sobre essa vertente, Caco Barcellos reforça que "fazemos a exposição de nossos bastidores, porque às vezes eles falam muito, mas sempre tendo muito claro para os telespectadores que nossa estrela é a reportagem e não nós." (BARCELLOS, 2016, p. 39). Nessa prática, Caco assume "a função de metarrepórter, promovendo uma espécie de reportagem da reportagem" (PINHEIRO *in* BARCELLOS, 2016, p. 359).

Além desse caráter informacional, é praticamente impossível falarmos sobre o programa sem discutirmos a ideia da encenação do testemunho e da performance televisiva. Apesar do jornalismo de *Profissão Repórter* estimular a prática da reportagem audiovisual em sua potência máxima, notamos que os repórteres em cena e própria presença de Caco Barcellos acabam por ocupar um lugar central nos regimes de visibilidade. Para Frosh (2009, p. 60, tradução nossa), a ação de testemunhar seria "um ato performado não por uma testemunha, mas por um texto testemunhal". Segundo o próprio autor:

Um texto testemunhal é aquele cuja estrutura interage com a audiência não apenas para criar uma experiência imaginativa sobre o assunto de seu discurso (o que seria como ser apanhado em um tsunami, por exemplo), mas também a conjectura de que esse texto é um texto testemunhal, que o acontecimento descrito realmente aconteceu, e que o texto foi concebido para reportá-lo (FROSH, 2009, p. 61, tradução nossa).

Sob essa perspectiva, os repórteres se inscrevem como sujeitos na condição de mediadores e, também, como testemunhas diante de um fato. A presença no vídeo se torna uma espécie de rubrica da reportagem televisiva e tal condição é praticamente uma definição *sine qua non* do programa, tanto na condução das pautas quanto na própria construção audiovisual das reportagens. A narração *in loco* dos repórteres e suas vivências no instante dos acontecimentos ganham maior espaço. Essa prática produz imagens espontâneas, ora estáticas, ora em movimento. Em sua maioria, não óbvias. "O *Profissão Repórter*, desde o começo, procurou dar mais espaço para as narrações dos repórteres feitas durante as gravações, no calor da situação, sem revisão e, claro, mais sujeita a erros, repetições, alteração no tom de voz e interrupções de raciocínio" (PINHEIRO *in* BARCELLOS, 2016, p. 355).

Para Gutmann, em relação a esse reposicionamento dos repórteres televisivos, o "sujeito narrador não é apenas repórter, aquele que nos conta sobre algo que ocorreu com terceiros, é também ator, sujeito da ação que se inclui no fato reportado,

o que sinaliza na direção de uma espécie de inversão poética para um mesmo efeito pretendido: autenticidade dos relatos” (GUTMANN, 2013, p. 17). Em *Profissão Repórter*, o uso cada vez maior da narração direta do repórter em cena é determinante na estratégia de criar uma atmosfera de presença, de proximidade da realidade.

No programa *Chuvras no Rio*, levado ao ar em 13 de abril de 2010, Caco Barcellos conversou com a repórter Eliane Scardovelli sobre a cobertura realizada por ela. As fortes chuvas que atingiram a região serrana do Rio de Janeiro provocaram destruição e mortes. Eliane presenciou o momento em que as equipes de resgate encontram corpos de vítimas. A conversa aconteceu diante da tela do computador, na rua mesmo, no cenário dos acontecimentos:

Caco:

Você chora aqui.

Eliane:

Eu vi os corpos e o que me emociona mais foi ver o corpo de uma criança. Senti que eu precisava parar, respirar e aí, sim, continuar.

Outro exemplo. No episódio sobre o Círio de Nazaré, exibido em 14 de outubro de 2008, realizado anualmente em Belém do Pará, em devoção a Nossa Senhora de Nazaré, a equipe detalhou a festa religiosa antes mesmo de ela acontecer. Os repórteres acompanharam a fabricação da corda usada na procissão e seguiram no caminhão que faz o transporte, horas a fio de uma longa viagem. O fio condutor do programa foi dado por Gabriela Lian, que acompanhou a procissão *in loco*, sendo espremida pela multidão. Foram horas de aperto, mostradas de tal modo que qualquer telespectador pôde ter uma sensação próxima daquela que a repórter vivia. Não era uma missão fácil. Descalça e esmagada entre milhares de fiéis, ela foi até o fim.

Em 15 de dezembro de 2009, o *Profissão Repórter* exibiu um programa sobre o trabalho de médicos e enfermeiros do setor de Cuidados Paliativos do Hospital do Servidor Público de São Paulo. O programa contou as histórias da costureira Jolinda, da dona de casa Guilhermina e da equipe médica envolvida com essas personagens. No primeiro dia de gravação, a repórter Thais Itaqui surgiu em quadro firmando um pacto com o telespectador. Olhando para a câmera, diante do hospital, ela destacou que a primeira semana seria de apuração, sem aparato técnico algum. A imagem da entrega do microfone ao companheiro de equipe ratificou esse compromisso. Evidenciou-se a necessidade primeira de conhecer para compreender – “foi o tempo necessário

para que pacientes e médicos me conhecessem e aceitassem contar suas histórias para nossas câmeras". Thais compartilhou essa vivência e suas respostas, em um trânsito entre a linguagem oral e visual. Seguiu-se o caminho na construção da narrativa, onde "são tecidos os saberes acerca do mundo, depois porque, a partir delas, outros saberes são construídos. Em outras palavras, se há alguma mediação possível, pelo menos em se tratando do campo dos media, ela acontece na e através da narrativa (RESENDE, 2006, p. 162).

Houve a conexão direta entre repórter e fonte. Thais mergulhou na história de seu Alaor. Vasculhou pedidos de perdão engasgados; revelações íntimas; traumas; medos da vida adulta. Viu-se o desvendar da memória, do não evidente. Ao se atingir a intimidade da experiência, uma relação de "ouvir" que se completou, como no trecho em que Thais destacou: "Mesmo muito fraco, seu Alaor ainda se preocupa comigo". Questionou-a: "E aquele recado que eu dei para sua mãe? Você deu para ela?". A personagem que demonstrou preocupação com a repórter, firmando um entrosamento em cena. Para Thais Itaqui, nos dias em que conversou com Alaor, "pude sentir a essência do que foi sua vida toda. Ele estava entregue aos sentimentos mais profundos. Falava de amor, de perdão, de medo. (...) estava entregue à reflexão, à vida. E eu estava lá, acompanhando tudo isso". Ela se orgulha por ter vivido um momento tão rico com milhares de pessoas e destaca que, por alguns momentos, deixou a repórter de lado: "a Thais, uma pessoa comum, também esteve lá" (ITAQUI, em entrevista a Bruno Chiarioni, em 31/05/2011).

Em larga medida, essa imersão dos repórteres em *Profissão Repórter* nos remete ao excesso de visibilidade que o profissional do vídeo acumulou ao longo da trajetória telejornalística. Em 25 de abril de 1993, em reportagem de *O Estado de*

S. Paulo, a repórter do Aqui Agora, Madalena Bonfiglioli, ganhou a manchete “Repórter chorona vira vedete do SBT”, por sempre aparecer emocionada e até mesmo, chorando, nas histórias que contava no jornalístico policial da emissora. Bonfiglioli se tornaria uma referência, reconhecida e abordada nas ruas pelo público, que muitas vezes a esperava em frente à sede do canal, ainda na zona norte de São Paulo.

Questionado sobre esse protagonismo excessivo do repórter, no que Fausto Neto (2011) classificou como atorização do acontecimento, Caio Cavichini acredita que:

Para os programas de grande reportagem, acabou ficando essa necessidade, principalmente no Brasil, de você ter esse repórter como uma estrela, que chama audiência, às vezes uma necessidade que vai até que vai contra o *ethos* do jornalismo, que torna a profissão até um pouco mais competitiva, que valoriza essas figuras carismática. *Você tem muitos lugares em que o repórter acabou assumindo o protagonismo excessivo e confundindo um pouco seu papel. Você pode narrar uma questão sem estar naquele papel, até porque você vai passar uma noite, não vai viver de fato aquela realidade. Eu acho que isso, em vários momentos, a televisão acaba perdendo um pouco a mão, até porque a concorrência de imagens é hoje absurda, e tem uma disputa em ver quem chama mais atenção.* E aí não é só a televisão, é a internet e as redes sociais.

Todo mundo que quer chamar a atenção do seu trabalho acaba exagerando na dose, tentando viabilizar como realizador, como repórter, exagerando na dose, o famoso “olha isso”. Mas assim, eu acho que para uma grande reportagem, para o que me interessa como realizador, pesquisador, de que maneira esse uso da primeira pessoa pode ser bem-sucedido, pode ser verossímil, pode ajudar a contar uma história (CAVECHINI, em entrevista a Bruno Chiarioni, em 03/07/2019).

Sobre o espaço dos bastidores como uma enunciação possível, Cavechini afirma que, muitas vezes, há uma cena em que o repórter “traz para si a questão dos bastidores e de protagonismo em determinada passagem e a gente avalia se aquilo realmente faz parte da história, se ajuda a contar, se é interessante, se é impactante. Também tem que ter perspicácia de estar atento a esses momentos e registrá-los de forma espontânea, senão perde o frescor da verossimilhança, inclusive do aspecto estético. Queremos um programa mais verossímil, da maneira como as coisas aconteceram, temos essa pretensão (CAVECHINI, em entrevista a Bruno Chiarioni, em 03/07/2019, grifos nossos).

Essa valorização das reações e atitudes do repórter diante das câmeras ocupou, principalmente, a primeira década do programa (de 2006 a 2016), e foi ratificado pelo próprio ex-diretor Marcel Souto Maior, em entrevista ao Memória Globo: “Quando a gente foi montando a primeira equipe, a gente falava claramente para eles: vocês são repórteres, mas vocês também são personagens. Vocês precisam estar dispostos a se expor, vocês vão ser expostos” (MEMÓRIA GLOBO, 2020)⁷.

Para Giovanni Sartori, diante desse excesso de visibilidade do repórter na tela da televisão, uma mutação profunda e radical estaria levando o surgimento do *homo videns* no lugar do *homo sapiens*, ou seja, o visível estaria nos aprisionando no próprio visível. A realidade estaria concentrada somente nos registros que a câmera pudesse focalizar. Assim, segundo o autor, “para o homem diante da televisão é suficiente o que vê, e aquilo que não é visto não existe. Tal amputação é colossal. E se torna ainda pior pelo motivo e pela forma com que a televisão esconde aquele detalhe visível, entre centenas ou milhares de outros eventos igualmente dignos de consideração” (SARTORI, 2001, p. 71).

7 Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/profissao-reporter/>. Acessado em: 02/10/2020.



Figuras 97 a 98 -

Ao lado, acima, a repórter Júlia Bandeira enfrentava o pavor de baratas diante dos telespectadores; na próxima página, a repórter Gabriela Lian sendo levada pela multidão do Círio de Nazaré, enquanto realiza a gravação. Ao lado, abaixo, Caco Barcellos conversa com os repórteres na redação, analisando o material gravado por eles no episódio *Chuvvas no Rio* (2010). Na próxima página, a repórter Thais Itaqui, emocionada, conversa com um dos pacientes do setor de Cuidados Palliativos (2011).

Fonte: Reprodução/Rede Globo

Nos últimos tempos, percebemos que o *Profissão Repórter* vem reduzindo esse caráter professoral de Caco Barcellos como um mentor intelectual dos repórteres, pondo em discussão os conteúdos jornalísticos gravados pela jovem equipe, apesar de tal característica ser enaltecida por crítica de Maurício Stycer⁸, na *Folha de S. Paulo*, ao anotar que “dividindo com o público as suas dúvidas, expondo os vacilos, adotando um tom informal sem afetação, que o *Profissão Repórter* indica uma saída [...] em um período tão conturbado quanto o atual nos meios de comunicação” (FOLHA DE S. PAULO, 19/09/2016, p. E-6). Tal característica foi fundadora do projeto e pautou o vídeo promocional, usado para divulgação ao exterior, datado de 2010, em que o programa foi apontado como um *reality show* jornalístico pelo departamento comercial da Rede Globo:

8 Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/mauriciostycer/2016/09/1814129-livro-sobre-o-profissao-reporter-aponta-caminhos-para-jornalismo.shtml>. Acessado em: 29/09/2020.



Figuras 99 a 100 -

Na página anterior, a repórter Júlia Bandeira enfrentava o pavor de baratas diante dos telespectadores; Ao lado, acima, a repórter Gabriela Lian sendo levada pela multidão do Círio de Nazaré, enquanto realiza a gravação.

Na página anterior, Caco Barcellos conversa com os repórteres na redação, analisando o material gravado por eles no episódio *Chuvas no Rio* (2010). Ao lado, abaixo, a repórter Thais Itaquí, emocionada, conversa com um dos pacientes do setor de Cuidados Palliativos (2011).

Fonte: Reprodução/Rede Globo

Pela primeira vez, na principal cidade do Brasil, jovens jornalistas descobrem os desafios de início de carreira da melhor forma possível: enfrentamento a dura realidade das ruas. *Profissão Repórter*. Com um formato original, este *reality* jornalístico mostra os bastidores por trás das câmeras e ajuda a formar novos profissionais. Um repórter experiente orienta uma equipe de jovens jornalistas como realizar suas primeiras reportagens. Organizados em dupla, os jovens saem para gravar a partir de diferentes pontos de vista o mesmo assunto. Em cada gravação, os jovens têm a capacidade de realizar as mais diferentes tarefas na produção de uma reportagem. O repórter experiente analisa o material gravado, ouve o relato dos participantes e decide de que maneira o material será exibido. Se ele considera que aquele material possa ser melhorado, os jovens repórteres têm que trabalhar, buscando mais informações para enriquecer o conteúdo. Um repórter experiente e conhecido. Temas relevantes para o público.

Formação de novos talentos. A possibilidade de explorar diferentes temas em diferentes editorias. A realidade em todos os momentos. *Profissão Repórter* combina importantes notícias com o atrativo de um *reality*.⁹

Para Caio Cavechini, essa mudança de rota ocorreu, sobretudo, pela característica da própria equipe, alterada de tempos em tempos, com menos perfil de “contar histórias” revelando os bastidores, e sendo mais jornalista no sentido clássico, como bons “cavocadores” de histórias. Para ele, independentemente do caminho escolhido, uma das principais contribuições do programa foi mostrar que o jornalismo é um filtro, é uma versão de quem conta, nunca pode ser encarada como um espelho, ou um retrato fiel da realidade. Segundo ele, essa é a função máxima da reportagem:



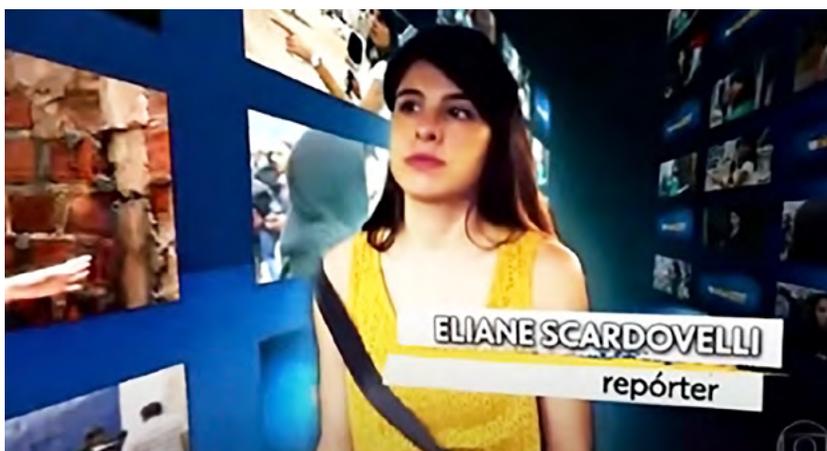
Figuras 101 a 102 -
Os repórteres diante
das câmeras em reportagens
aleatórias nas temporadas
2016 - 2019
de *Profissão Repórter*.
Fonte: Reprodução/Rede Globo

9

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3ylinHuVz0M>. Acessado em 27/09/2020.

Ser uma versão, uma das possíveis versões de quem conta, e eu acho que essa é a importância de você revelar os bastidores, ou de você permanecer nessa trilha de revelar os bastidores. Muitas vezes, a gente depende do perfil do repórter, se é um repórter mais aberto para se expor, pra revelar suas dúvidas, para gravar, inclusive, essas dúvidas, deixá-las registradas em vídeo, né, então a gente meio que foi lapidando esse formato, mas sempre sujeito ao que o repórter traz da rua (CAVECHINI, em entrevista a Bruno Chiarioni, em 03/07/2019).

Assim, o papel ritualizado do repórter em cena se tornou uma máxima do programa, estruturado primeiro na entrevista em curso entre repórter e personagens e, depois, no relato jornalístico diante das câmeras, em que o repórter



Figuras 103 a 104 -
Os repórteres diante
das câmeras em reportagens
aleatórias nas temporadas
2016 - 2019
de *Profissão Repórter*.

Fonte: Reprodução/Rede Globo

acaba por assumir seu lugar enquanto testemunha ocular dos acontecimentos, através do chamado “ato corporalizante”, o que, a certa medida, vem corroborar com as reflexões de Martín-Barbero (2015, p. 297) de que o espaço da televisão é dominado pela magia do ver: “nada de rostos misteriosos ou encantadores demais; os rostos da televisão serão próximos, amigáveis; nem fascinantes, nem vulgares. Proximidade dos personagens e dos acontecimentos: um discurso que familiariza tudo, torna “próximo” até o mais remoto e assim se faz incapaz de enfrentar os preconceitos mais “familiares””.

Mônica Pinheiro investigou as narrativas do *Profissão Repórter* sob a perspectiva do personagem Candide, de Voltaire, em pesquisa de mestrado realizada na Université Paris IV-Sorbonne, na École des Hautes Études em Sciences de l'Information et de la Communication, Celsa, em 2015. Na história, ele é um garoto criado por um tio rico e que acaba expulso do palácio, nos anos 1700. Em um rito de passagem, Candide cai na vida e logo se dá conta de um mundo bem diferente daquele que o filósofo descrevia. “O jovem passa a testemunhar as mazelas de um século de conflitos na França pré-revolução, como também acontecimentos históricos na Europa, guerras, invasões e momentos de ficção criados com ironia fina” (PINHEIRO *in* BARCELLOS, 2016, p. 349). Sob essa perspectiva de um cidadão que circula pela cidade e se depara com a realidade do dia a dia, Pinheiro traçou um comparativo entre os jovens repórteres do *Profissão* e a representação do jornalismo de testemunho com a figura de Candide que, a certa medida, se comporta como um jovem repórter, observador da realidade, inquieto e curioso. Em comum, a disponibilidade de dar visibilidade a vozes e histórias. Sob essa alcunha, o que fica é a experiência do vivido, em que o “olhar do repórter se modifica, seu modo de ver as coisas e o mundo passa a ser influenciado pelas personagens que conheceu, as histórias que ouviu, viu e sentiu. No encontro, ele é repórter, humano, matéria. Suas percepções se aguçam, sua memória se manifesta; a emoção e o afeto se abrem como canais sensoriais. É a possibilidade de sair do encontro melhor do que entrou” (CHIARIONI, 2014, p. 159).

Nos bastidores da *Rede Globo*, o programa se tornou uma espécie de laboratório na formação de futuros talentos, difundindo o jeito de fazer jornalismo que perpassa por todos os processos de trabalho e contribui na preparação de repórteres para os telejornais e programas de entretenimento da emissora, além do canal de notícias *Globo News*. Nos últimos anos, a emissora

promoveu o projeto *Globo Lab Profissão Repórter*, que percorreu universidades das grandes capitais do país com palestras sobre reportagens e oficinas de produção. Após a conversa com integrantes da equipe, o público presente é desafiado a executar um desafio em duplas. Os dez melhores resultados ganham uma imersão de cinco dias na redação do *Profissão Repórter*, nos *Estúdios Globo*, em São Paulo, para reeditarem seus vídeos com a mentoria da equipe do programa.

Ainda que distante de sua proposta inicial – a de ser uma espécie de *reality show* jornalístico que desnudasse os bastidores da notícia e os desafios da reportagem, como a própria *Folha de S. Paulo* anunciou em reportagem “Globo aprova ‘reality’ de Caco Barcellos”, de 01 de abril de 2006, – o *Profissão Repórter* inaugurou um segmento na televisão que ganhou roupagem e formatos distintos em outras emissoras, ficando um momento histórico do chamado jornalismo audiovisual nos anos 2000.

TELEVISÃO

Globo aprova ‘reality’ de Caco Barcellos

DANIEL CASTRO
COLUNISTA DA FOLHA

A cúpula da Globo aprovou na semana passada o projeto de um novo programa jornalístico comandado por Caco Barcellos. Ao contrário do que se possa imaginar, “Profissão Repórter”, nome da atração, não será exclusivamente feito de reportagens investigativas, marca do repórter.

“O programa será o Caco à frente de seis jovens jornalistas que saem para cobrir determinado assunto simultaneamente. Se a reportagem é sobre trânsito, um repórter vai de ônibus, outro de carro, outro de caminhão. Vamos mostrar pontos de vista diferentes sobre um mesmo assunto”, define Luiz Cláudio Latge, diretor de jornalismo em São Paulo.

Outra novidade é que o programa mostrará como a reportagem foi feita, o que lhe dará ares de “reality show”. “Será interessante documentar na reportagem o impacto que uma cena de acidente de trânsito causa em um repórter iniciante”, exemplifica Latge.

O piloto de “Profissão Repórter”, sobre trânsito, foi gravado no ano passado. Está sendo adaptado para virar um “Globo Repórter”, o último de abril. A partir de 7 de maio, a atração vira um quadro do “Fantástico”, com 12 minutos. Se for bem, tem chances de virar programa fixo em 2007.

Segundo Latge, “Profissão Repórter” terá temas atuais, que estiveram em evidência na última semana. Mas poderá realizar pautas de comportamento e até cobrir a final de um torneio de futebol.



ELA VOLTOU Xuxa grava o “TV Xuxa”, que estreia quadros na segunda, em novo cenário, que tem uma nave (ao fundo), elemento que ela não usava desde o incêndio no extinto “Xuxa Park”, em 2001

Figura 105 -
Manchete da Coluna
“Televisão” sobre projeto
de Caco Barcellos.
Fonte: Reprodução *Folha*
de S. Paulo (01/04/2006)

O jornalismo televisivo na virada do século XXI:

velhos conceitos, novas possibilidades



A capa da edição de *Veja*, de 16 de agosto de 2000, estampava uma nova realidade para a televisão brasileira. No centro, uma câmera filmadora com o rec aceso e, no foco, o rosto de uma participante de *No Limite*, um reality show de sobrevivência da *Rede Globo*. A manchete “O povo na TV” não poderia melhor representar o movimento que se estabelecera na mídia de massa de maior distribuição em nosso país. O telespectador estava fascinado com gente comum transformada em estrela de sucesso.



Figuras 106 e 107 - Destaques da capa e reportagem da revista *Veja* sobre a valorização de gente comum transformada em estrela de televisão: um novo caminho para os programas de entretenimento e, sobretudo, para as personagens das histórias contadas nos programas de grande reportagem.

Fonte: Reprodução/*Veja* (16/08/2000)

Assinada pelos jornalistas Marcelo Marthe e Ricardo Valladares, o especial buscava identificar por que *No Limite* havia caído no gosto popular, alcançando recordes de audiência nas noites de domingo, após o *Fantástico*. A resposta era certa: “O que há de fascinante nisso tudo é que as pessoas comuns que estão na sala gostam de ver a intimidade de pessoas comuns que estão na tela. Gostam de ver especialmente a exibição crua dessa intimidade” (VEJA, 16/08/2000, p. 108). Era basicamente a justificativa que viria a responder o sucesso de reportagens assistencialistas e de dramas pessoais exibidos pelos programas de auditório da época – *Programa do Ratinho* (SBT); *Domingo Legal* (SBT) –, bem como os casos de polícia sem solução exibidos pelo *Linha Direta* (Rede Globo). A fim de saber com exatidão o que estava por trás dos altos

números de audiência, a Rede Globo realizou um estudo para compreender as razões por trás dos índices. De acordo com a pesquisa, publicada na reportagem, 88% dos telespectadores queriam ver prioritariamente “o triunfo do anônimo consagrado através da aparição na tela da TV”. A reportagem focalizou especialmente o fenômeno nos programas de entretenimento, mas não deixou de pontuar que a onda do popular ganhou ressonância: *O Fantástico* com o *Eu sou Fantástico*, que mostra performances de mortais comuníssimos e veio se juntar ao *Me Leva Brasil*, de Maurício Kubrusly, no qual o repórter percorre o interior do país em busca de cidadãos famosos em suas localidades”. No caso de *No Limite*, curiosamente, um reality show comandado por um egresso do telejornalismo da Rede Globo: Zeca Camargo. O entretenimento precisava de um nome de credibilidade da informação para ratificar seu principal investimento. Um movimento curioso e que, de certa maneira, viria a pautar os novos caminhos dessa simbiose entre jornalismo e entretenimento no século XXI.

O processo de identificação foi uma das razões principais do sucesso dessa valorização do anódino na televisão. O sujeito identifica alguém igual a ele ganhando prêmios ou bancando o herói ou o artista e acha que poderia estar ali. Essa identificação também ocorreu nas histórias abordadas pelos programas de grande reportagem. Para o produtor independente Sérgio Waismann (1988, p.190), o caminho pela famigerada programação popular da televisão, sobretudo nesse início da década de 2000, se deu pelo fato de “nós herdamos o sistema americano de televisão, onde o que conta é o ibope e a remuneração”. E, de fato, assim permaneceria nos próximos anos.

Em busca de audiência a qualquer custo e valorizando uma programação que pudesse abarcar todos os públicos possíveis, a televisão encontrou na homogeneidade e na padronização, características fundantes. Adorno e Horkheimer descreveram as características e os efeitos da Indústria Cultural, em um livro que se tornaria clássico na academia, em um momento em que a televisão dava seus primeiros passos em relevância e importância enquanto mídia de massa:

A televisão tende a ser a síntese do rádio e do cinema, retardada enquanto os interessados ainda não tenham negociado um acordo satisfatório, mas cujas possibilidades ilimitadas prometem intensificar

a tal ponto o empobrecimento dos materiais estéticos que a identidade apenas mascarada de todos os produtos da indústria cultural já amanhã poderá triunfar abertamente. Seria ironicamente a realização do sonho wagneriano da "obra de arte total". O acordo entre palavra, música e imagem realiza-se mais perfeitamente que no Tristão, porque os elementos sensíveis – que protocolam sem pretensão a superfície da realidade social – são, na maioria dos casos, produzidos pelo mesmo processo técnico de trabalho, exprimindo tanto a sua unidade quanto o seu verdadeiro conteúdo (ADORNO; HORKHEIMER, 2009, p. 8).

No livro *Sobre a televisão* (1997), resultante de duas palestras que proferiu no *Collège de France*, Pierre Bourdieu também apontaria para essa preocupação da televisão em agradar a todos, abarcando um público em geral, o que ele classificaria de uma valorização dos chamados "fatos *omnibus*", aqueles que "não devem chocar ninguém, que não envolvem disputa, que não dividem, que formam consenso, que interessam a todo mundo, mas de um modo tal que não tocam em nada importante" (1997, p. 23). Na contundente crítica ao veículo, Bourdieu apontaria que "os produtos jornalísticos são muito mais homogêneos do que se acredita" e define os índices de audiência como fatores predominantes na decisão editorial de um produto ou de outro.

O índice de audiência é a sanção do mercado, da economia, isto é, de uma legalidade externa e puramente comercial, e a submissão às exigências desse instrumento de marketing é o equivalente exato em matéria de cultura do que é a demagogia orientada pelas pesquisas de opinião pública em matéria de política. A televisão regida pelo índice de audiência contribui para exercer sobre o consumidor supostamente livre e esclarecido as pressões do mercado, que não tem nada da expressão democrática de uma opinião coletiva esclarecida, racional, de uma razão pública, como querem fazer crer os demagogos cínicos (BOURDIEU, 1997, pp. 96-97).

Apesar de viver o momento de *realities shows*, a televisão ainda tinha no jornalismo a sua programação mais nobre, no início da década. O público cativo, de todas as classes sociais, daria credibilidade e prestígio às emissoras, o que deveria sobrepor à audiência, à necessidade do faturamento e, principalmente, de números frios de audiência. No entanto, sabemos que esse discurso fica apenas na conjectura de uma reflexão vazia e, quase sempre, sem muita ressonância.

NOVOS CONTORNOS PARA O JORNALISMO DE TELEVISÃO

A primeira década do novo século representou um verdadeiro movimento nos departamentos de jornalismo dos canais de televisão. Profissionais conceituados, de longa trajetória na Rede Globo, migraram para a concorrência e se lançaram em outras propostas de trabalho, alterando os fluxos do que compreenderíamos enquanto informação na televisão. Na virada do novo século, o apresentador do *Fantástico*, Pedro Bial, repórter de guerra e correspondente internacional da Rede Globo, decidiu se aventurar no entretenimento, assumindo o comando do *reality show Big Brother Brasil*, de onde só sairia para assumir um *talk show* de próprio nome – *Conversa com Bial* (2017) –, apesar de outras experiências no canal a cabo. O próximo passo seria se tornar um nome para o meio publicitário em comerciais de bancos.

Nessa mesma fase, dois nomes deixavam o *casting* do jornalismo investigativo da Rede Globo para se aventurar em experiências, digamos, menos gabaritadas diante do ofício inicial: primeiro, em 2001, Roberto Cabrini aceitaria um convite da Rede Bandeirantes para comandar o policial *Brasil Urgente* com reportagens de crimes das grandes cidades. No ano seguinte, Marcelo Rezende assinaria com a Rede TV!, com a proposta de comandar um telejornal no fim de noite. No entanto, terminaria à frente do também policial *Repórter Cidadão*, que exigia desenvoltura diante das câmeras, como o próprio Rezende anotaria em sua autobiografia profissional: “Ninguém tem noção do que são os programas policiais. Qualquer ser humano normal não aguenta. Há monitores nos canais que são seus concorrentes, além de um monitor no Ibope, com medida de audiência em tempo real, e você vai fazendo o programa conforme os adversários e o Ibope. E isso tudo você decide ao vivo” (REZENDE, 2013, p. 237).

Em um outro trecho, o jornalista apontaria a estratégia de tais produtos televisivos na intersecção com o entretenimento:

[...] eu tinha coberto uma operação policial ao vivo, ainda à luz do dia, que tinha dado supercerto. Foi quando descobrimos que operações policiais de dia rendiam muito. [...] Eu nunca tinha visto sequestrador ser preso ao vivo na televisão. Eu tinha gravado muita gente sendo presa, mas ao vivo acho que foi a primeira vez na história, e era agosto de 2002. Nessa tarde, o *Repórter Cidadão* ficou em segundo lugar absoluto, só perdeu para a Globo. [...] O legal foi descoberto um formato totalmente novo, um programa de operações policiais ao vivo. (REZENDE, *idem*, p. 238).

Nessa fase, o próprio Marcelo Rezende orientaria os repórteres de seu programa a adotarem uma outra linha de trabalho: “[...] eu tentei colocar na cabeça dos repórteres que eles deveriam se transformar em contadores de notícia, o que seria uma coisa completamente diferente. Afinal, quando você conta uma história, conta algo que você vivenciou ou que alguém lhe contou. Já o contador de notícia, que é um conceito que criei no programa, tem o factual, e, a partir do factual, ele conta a história” (REZENDE, 2013, p. 238). Rezende chegou também a ser cotado para o projeto do Rede TV! *Repórter*, que misturaria jornalismo com dramaturgia, em uma certa semelhança com o *Linha Direta*, em que o jornalista “receberá anônimos, que interpretarão dramas eventualmente vivenciados por eles” (O GLOBO, 24/08/2002, Segundo Caderno, p. 8). O *Rede TV! Repórter* chegou a entrar na programação em edições esporádicas, aos domingos, em 2002, em formato ao estilo

do *Globo Repórter* – com repórteres e temática de assuntos cotidianos. No entanto, logo teve seu horário ocupado pelo projeto do humorístico *Pânico na TV*, comandado pela turma de comunicadores do programa *Pânico*, da rádio Jovem Pan FM.

A era dos programas policiais na televisão aberta viria a ganhar destaque na edição de 1º de dezembro de 2002, em *O Estado de S. Paulo*, em reportagem “Perversidade da TV supera a dos crimes”. Na coluna “Sintonia fina”, a repórter Leila Reis discutiria o papel do âncora de tais produtos televisivos – leiam-se Marcelo Rezende (*Rede TV!*), Roberto Cabrini (*Rede Bandeirantes*) e José Luiz Datena (Record TV) – na condução de temas considerados mórbidos. Para Reis, “a morbidez da TV é ilimitada. Para os que produzem o que se vê pelo vídeo, noticiar esses crimes é pouco. O show, para ser bem, tem de mexer com as entranhas do telespectador e, para isso, há algumas regras a serem cumpridas” (O ESTADO DE S. PAULO, 01/12/2002, p. 197). A reportagem destacaria também a necessidade de programas como *Repórter Cidadão*, *Brasil Urgente* e *Cidade Alerta* em reviver a tragédia com todos os recursos disponíveis, tais como: reconstituição, depoimentos e comentários, buscando, principalmente, rememorar *ipsis litteris* os passos de cada tragédia diária. Reis criticaria a estratégia utilizada pelas emissoras para perpetuar o show televisivo, remexendo nos detalhes chocantes das histórias abordadas: “crimes são notícia, isso é irrefutável. Essas manifestações atrozadas da espécie humana entram nos telejornais e já chocam pela sua própria natureza. O problema é a utilização que os programas fazem delas. Capturar a audiência por meio da carnavalização da tragédia – especialmente em horário vespertino – é mais do que discutível, é perverso” (O ESTADO DE S. PAULO, 01/12/2002, p. 197).

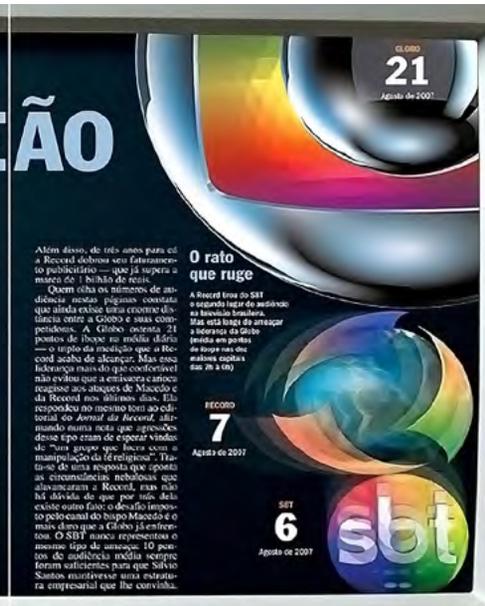
No mesmo *O Estado de S. Paulo*, a crítica Leila Reis, em coluna “Sintonia Fina”, do caderno *TV & Lazer*, voltaria ao tema com o título “Jornalismo ou oportunismo?”, sobre a cobertura do telejornalismo dos atentados realizados pela organização criminosa *Primeiro Comando da Capital*, o PCC, contra policiais e bases de polícia, em 2006. Para Reis, “para tirar proveito da audiência, redes exageram na cobertura,” uma vez que a violência dos fatos e as imagens já falavam por si só, mas para manter a tensão no pico, elas foram reprisadas, recontadas, enfatizadas e adjetivadas até não mais poder. “A sensação é de que as emissoras reconheceram na desgraça uma oportunidade de conectar-se melhor com o público (aumentando a audiência) e não mediram esforços para aproveitá-la. Assim todo esforço para oferecer material suficientemente forte para manter a perplexidade do público à flor da pele” (O ESTADO DE S. PAULO, 21/05/2006, p. 303).

Nesse mesmo tempo, a força da grande reportagem ressurgiria a partir de investimentos maciços da *Record* em seu jornalismo. No período, veio o projeto “Record – a caminho da liderança”, como propunha seu lema à época. Um projeto declaradamente combativo à posição de primeiro lugar na audiência da *Rede Globo*, que chegaria à capa da revista *Veja*, em edição de 10 de outubro de 2007, com reportagem de oito páginas destacando as mudanças e os projetos desenvolvidos na programação da *Record* para enfrentar o monopólio da concorrente.

Sua arrancada deveu-se a uma mudança de filosofia ocorrida em 2004. A emissora já passara por duas fases. Da compra por Edir Macedo, em 1989, até o triste episódio do “chute na santa”, o televangelismo dominou a programação. Na fase seguinte, a *Record* assumiu um perfil popularesco, em que o sensacionalismo do *Cidade Alerta* e do *Programa do Ratinho* era a grande atração. A guinada que agora começa a dar frutos foi desfechada há três anos. Por sugestão do então recém-contratado diretor comercial Walter Zagari, a rede optou por fazer uma operação muito comum nas televisões de todo o mundo. Decidiu-se “clonar” a programação da *Globo* e ter o famoso “padrão de qualidade” da emissora do Jardim Botânico com a meta a ser atingida. A *Record* adotou um conceito de programação semelhante ao da concorrente. Investiu pesado na criação de um telejornal com o objetivo de emular o *Jornal Nacional*. [...]. **Em três anos, a *Record* tirou sessenta jornalistas da *Globo* (VEJA, 10/10/2007, p. 86, grifos nossos).**

Figuras 108 e 109 -
A guerra entre *Globo*
e *Record* na tela
e nos bastidores
estampada na capa
de *Veja* e em reportagem
de oito páginas.

Fonte: Reprodução/*Veja*
(10/10/2007)



Como destacado, de fato a revolução se iniciou em 2004, com a contratação de Celso Freitas, ex-apresentador do *Jornal Nacional* e do programa *Fantástico*, e um dos principais nomes da Rede Globo. Freitas viria a comandar a estreia do *Domingo Espetacular*, em abril de 2004, a revista eletrônica de jornalismo da *Record*, dedicada principalmente às grandes reportagens e, sobretudo, exibida antes do *Fantástico*. Nessa fase, o programa levava ao ar as premiadas reportagens do *Sixty Minutes*, do canal americano *CBS*. Para *O Estado de S. Paulo*, o então diretor, Carlos Amorim, afirmou que "existirão comparações com o *Fantástico*, mas buscamos um caminho próprio" (*O ESTADO DE S. PAULO*, 18/04/2004, p. T-3). O caminho seria, enfim, a aposta nas grandes reportagens, como o próprio Celso Freitas declararia a repórter Leila Reis, em reportagem de *O Estado de S. Paulo*, de 16 de abril de 2004: "Teremos uma flexibilidade grande na montagem do programa, assim teremos entrevistas mais aprofundadas, notícias e grandes reportagens. [...]. Vamos provar que notícia boa dá audiência" (*O ESTADO DE S. PAULO*, 16/04/2004, p. 58, grifos nossos).

Outra grande mudança de fluxo ocorreu com uma espécie de clonagem do *Jornal Nacional*. Em 30 de janeiro de 2006, a *Record TV* estreou o novo *Jornal da Record* com bancada azul, móveis *hi-tech*, computadores tela plana na redação ao fundo e Celso Freitas e Adriana Araújo (ambos ex-Globo) no comando, com cortes de cabelo, penteados, poses e vestimentas muito semelhantes às do casal à época, William Bonner e Fátima Bernardes. Na equipe de reportagens, egressos da emissora carioca como Abigail Costa, Silvestre Serrano, Cristiana Gomes, Lúcio Strum, entre outros. A repórter Cristina Padiglione, em *O Estado de S. Paulo*, chegou a pontuar que "um telespectador desavisado pode, ao trocar de canal, pensar que se trata de uma nova versão do *JN*. É justamente essa confusão que a *Record* quer causar, e lucrar com ela" (*O ESTADO DE S. PAULO*, 30/01/2006, p. 46).

Em contrapartida, de olho nos investimentos no jornalismo pela concorrência, o SBT decidiu reativar com seu departamento, praticamente desmontando em 1998 com o fim dos telejornais mais importantes como o *TJ Brasil* e o *Jornal do SBT*, além do jornalístico *SBT Repórter*. Durante quatro anos, a emissora ficaria apenas com boletins ao longo de sua programação, conduzido por 11 dos 150 profissionais que chegaram a compor o setor. Em 2005, a imprensa apontou a chegada de Luiz Gonzaga Mineiro à direção de jornalismo da emissora, logo após a contratação da jornalista Ana Paula Padrão para a formatação de um novo telejornal em horário nobre: o *SBT Brasil*.



Figura 110 -
Montagem
de imagens do *Jornal*
da Record (acima)
e *Jornal Nacional* (abaixo).

Fonte: Reprodução/
O Estado
de S. Paulo
(30/01/2006, p. 46)

Então apresentadora do *Jornal da Globo*, Padrão chegou com respaldo da direção do SBT para reestruturar todo o departamento, com investimentos maciços em tecnologia e infraestrutura, além de profissionais das mais diferentes áreas da redação. A emissora comprou helicóptero próprio, *moto-links* que permitem entradas ao vivo de São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Brasília e Minas Gerais, sem contar as chamadas unidades móveis de que já dispunham as afiliadas do SBT. Em *O Estado de S. Paulo*, de 31 de julho de 2005, a repórter Cristina Padiglione declarou que “para quem duvidava que o empresário fosse de fato fazer seu jornalismo ressuscitar das cinzas, outro dado surpreendente: o telejornal terá correspondentes próprios em Beirute, Roma, Paris, Londres, Nova York e Buenos Aires. Em algumas praças brasileiras, o SBT está bancando a contratação de equipes (cinegrafista, repórter e editor) que servirão exclusivamente ao jornal” (O ESTADO DE S. PAULO, 31/07/2005, p. 43).

A pedido de Silvio Santos, a emissora colocou chamadas no ar dizendo que “a Globo perdeu o padrão”, referindo-se à contratação da jornalista.

Em entrevista a Padiglione, Ana Paula Padrão afirmou ter realizado um *workshop* para orientar enquanto a formatação pretendida para as reportagens e coberturas jornalísticas. “A gente explicou coisas como o modelo a seguir quando o entrevistado não quer se identificar, formatamos alguns itens para não escorregar no que não seja de bom gosto. [...]. Também contratamos um *personal stylist* que gravou um vídeo que foi distribuído a todos. [...]. Contratei uma maquiadora para dar treinamento às meninas das praças, para que elas saibam ressaltar o que têm de melhor” (O ESTADO DE S. PAULO, 31/07/2005, p. 43).

Na noite de 15 de agosto de 2005, o *SBT Brasil* estreou com uma longa entrevista, ao vivo, com o presidente Luís Inácio Lula da Silva, e uma média de 10 pontos no Ibope, considerada boa para a faixa horária. Nos principais jornais impressos do Brasil, Ana Paula Padrão estampava um anúncio de página inteira, promovendo a chegada do mais novo telejornal da televisão brasileira.

Na Rede Globo, acompanhando a evolução do telejornalismo brasileiro e o surgimento de produtos jornalísticos específicos na programação, como o *Linha Direta* e o *Profissão Repórter*, bem como os investimentos na produção de grandes reportagens no *Fantástico*, o *Globo Repórter* passou a se tornar um programa de temas mais amenos, voltados ao dia a dia da população, sem perder seu caráter informativo e de prestação de serviços, sobretudo. Em entrevista para a revista *PropMark*, em reportagem “Globo Repórter e os desafios na abrangência no jornalismo” a diretora Silvia Sayão pontuou que “o segredo do programa está na simplicidade e na identificação com o público”. Sayão identificou que o público-alvo do programa já foi mais restrito. “Nos anos 1970, o perfil era a típica classe média. Depois do Plano real, e com o fim da inflação, ampliou-se a faixa da população com TV em casa, o que exigiu mudanças de conteúdo e linguagem”. Diante desse cenário, o alcance do *Globo Repórter* ganhou outro significado:

Temos de ser abrangentes, alcançar gente de todas as idades e níveis sociais, entender as dificuldades e o cotidiano dos nossos telespectadores e construir programas que entrem neste contexto, como economia popular e dietas saudáveis que evitam uso de remédios. Um exemplo, os benefícios e riscos de uma dieta radical. É o tipo de assunto que só revistas publicam e nossos telespectadores nem sempre podem comprá-las. Queremos continuar sendo um programa popular e querido pelo público. Como disse uma vez a nossa repórter Graziela Azevedo, o *Globo Repórter* tornou-se um espaço em que brasileiros se encontram nas noites de sexta-feira para trocar experiências (PROPMARK, 17/04/2018, p. 47).

SERIEDADE, CREDIBILIDADE E SIMPATIA. ONDE VOCÊ VAI ENCONTRAR NOTÍCIA MELHOR QUE ESTA?

Ana Paula Padrão comanda o novo jornalismo do SBT. Jornalismo sério e imparcial, com o equilíbrio e a credibilidade que você merece e a simpatia que só o SBT tem. De segunda a sábado, Ana Paula Padrão apresenta os fatos e as notícias mais importantes do dia. Você não pode perder.

SBT Brasil. Estreia hoje, às 19h15.



www.sbt.com.br

Figura 111 - Anúncio veiculado nos principais jornais apontava que "Ana Paula Padrão comanda o novo jornalismo do SBT. Jornalismo sério e imparcial, com o equilíbrio e a credibilidade que você merece, e a simpatia que só o SBT tem. De segunda a sábado, Ana Paula Padrão apresenta os fatos e as notícias mais importantes do dia. Você não pode perder". O jornalismo enquanto celebridade televisiva. Fonte: Reprodução/Folha de S. Paulo (15/08/2005)

Diante disso, reportagens com grandes personalidades, experiências gastronômicas em diversas partes do mundo, informações científicas, ciclos da vida selvagem, hábitos da vida saudável e da longevidade e, sobretudo, grandes viagens para pontos distantes do planeta marcariam a passagem do *Globo Repórter* pela primeira década dos anos 2000. Sem desmerecer o conteúdo, a audiência permaneceria um fator sempre enaltecido nas divulgações realizadas pela Rede Globo.

Não perca o **Globo Repórter** sobre santos populares. Religiosamente, nesta sexta-feira.

*Mais uma vez a **Globo** vai apresentar para você um **Globo Repórter** imperdível. E, mais uma vez, a **Globo** vai mostrar que tudo o que ela faz tem a qualidade que você espera e merece. É por isso que os programas jornalísticos líderes de audiência são da **Globo**. Obrigado pela audiência.*

AS 5 MAIORES AUDIÊNCIAS EM SÃO PAULO EM PROGRAMAS JORNALÍSTICOS, DE JANEIRO A MAIO DE 2000

1	JORNAL NACIONAL	39 PONTOS	GLOBO
2	FANTÁSTICO	35 PONTOS	GLOBO
3	GLOBO REPÓRTER	33 PONTOS	GLOBO
4	SPTV 2ª EDIÇÃO	29 PONTOS	GLOBO
5	JORNAL DA GLOBO	18 PONTOS	GLOBO

Fonte: IBOPE Mídia – RDP Diário - SP – janeiro a maio de 2000



Figura 112 - Anúncio divulgado no jornal *O Estado de S. Paulo* destacando que a "Globo vai mostrar que tudo o que ela faz tem a qualidade que você espera e merece. É por isso que os programas jornalísticos líderes de audiência são da Globo".

Fonte: Reprodução/*O Estado de S. Paulo* (23/06/2000, p. 16)

No mesmo ano, o *Domingo Espetacular* realizou uma série especial de quatro reportagens que viria a ganhar os dois mais importantes prêmios do jornalismo brasileiro: o Prêmio Esso de Telejornalismo e o Prêmio Embratel. “Imbroglione – o cidadão fantasma” revelou que, com pouco menos de R\$ 10 mil, não era difícil transformar um simples manequim de loja em um cidadão brasileiro. O personagem com o nome fictício de Victor Lustig, em homenagem ao maior estelionatário da história da França, e sobrenome Imbroglione, que significa golpista em italiano, em poucos dias portava documentos, com os quais poderia abrir conta em banco e até constituir empresa. A título de curiosidade, a grande reportagem trazia elementos de bastidores em seu conteúdo, destacando a redação do programa da Record e pontuando integrantes da equipe de produção do conteúdo, em um período em que o projeto de *Profissão Repórter*, na Rede Globo, ainda não estava no ar. A produção não apenas pontuava as ações criminosas surgidas a partir da criação de documentos falsos como também detalhava o passo a passo de como qualquer brasileiro poderia realizar um crime no país. Sem um repórter em cena, a série foi narrada pelo apresentador do programa, Celso Freitas. No capítulo final, pontuou-se: “A indústria da falsificação negocia, reproduz e vende documentos falsos em praça pública na maior cidade do país. À luz do dia, bandidos podem tirar documentos como se fossem homens de bens. Nomes, origens e profissões podem ser forjados. Histórias de vida podem ser inventadas. O que você viu nessa série de quatro reportagens do *Domingo Espetacular* é o retrato da impunidade”. Dessa fase, nasceu o “Regras de ouro”, uma espécie de manual de redação informal, criado pela direção do próprio programa, no nome do então editor-chefe, Paulo Nicolau, e entregue aos profissionais que lá atuavam. Vale pontuarmos alguns itens:

CONCEITOS

- Grandes reportagens & entretenimento;
- É uma vitrine de novidade;
- Tem que ter assunto para cada pessoa da família;
- É o “the best”. Só entra o melhor;
- Procuramos a perfeição! A abordagem mais inteligente e criativa, a melhor apuração, assuntos novos;
- Somos um time e todos têm que pensar nas grandes matérias, nos furos, nas reportagens que vão fazer a diferença.

1

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vAaH7MSpaqs>. Acessado em: 05/10/2020.

PAUTA

- Tem que ter apelo. Isso é medido pela “chamada” que a matéria vai dar. Se não tiver chamada forte, ESQUEÇA!
- Tem que ter gancho. Pode ser o “novo” ou uma abordagem original de um assunto recorrente;
- Abordagem original: não adianta mostrar a maior Festa Junina do Brasil. Isso já foi mostrado dezenas de vezes. Temos que tirar de lá uma nova abordagem. Para nós não deve nunca existir matéria quadrada. Toda matéria tem que ter uma grande sacada; [...].
- Tem que ter um roteiro. Como você vai mostrar? Pense em como contar a história com imagens;
- Gabinete é proibido. Temos que escolher os cenários das entrevistas pensando na estética/informação visual;

REPORTAGEM

[...].

- Passagem tem que ser muito bem bolada;
- Em viagens e desastres cabe muito bem o plano-sequência. É o nosso repórter LÁ;
- A matéria tem que ter um fio-condutor;
- Tem que começar forte e terminar forte ou de maneira expressiva;
- O repórter deve começar a escrever o texto da matéria pela cabeça que será lida pelo apresentador;

EDIÇÃO

[...].

- Simulação. Usar e abusar;
- O acabamento tem que ser perfeito. Buscamos o máximo de rigor estético e conteúdo;

Com menos de dois anos no ar, o programa da Record TV começava a despontar na audiência entre os produtos televisivos dominicais. Inicialmente,

exibido das 18 às 20 horas, o *Domingo Espetacular* ganharia mais substância e conteúdo diversificado, tendo sua duração estendida com o passar dos anos. Começava-se, então, o investimento maciço da emissora na chamada “grande reportagem”. Em fevereiro de 2006, na estreia de Paulo Henrique Amorim no comando, o *Domingo Espetacular* exibiu uma grande reportagem investigativa de Suzane Von Richthofen que, na época, aguardava em liberdade o julgamento pela morte dos pais Manfred e Marísia, em outubro de 2002. Era a primeira vez que uma equipe de televisão revelava o paradeiro da jovem, desde que tinha deixado a prisão. As cenas exibidas registraram sua estadia em uma praia de Ubatuba, no litoral norte de São Paulo. A jovem foi encontrada no dia 25 de janeiro. Nas imagens, Suzane estava à vontade, usando biquíni rosa, com cabelos mais curtos e tinha uma outra aparência física. O furo de reportagem fez o programa, pela primeira vez, ficar à frente de seu concorrente inspirador, batendo o *Fantástico*, da Rede Globo por 17 a 16 pontos entre 20h30 e 20h32.

Nos primeiros anos de sua existência, o programa tinha uma formatação bem definida: quadros variados de variedades mesclados com reportagens das mais distintas editorias. Entre os anos de 2007 e 2011, passou-se a investir em reportagens policiais, sobretudo crimes noticiados pelos programas do gênero da semana. Em uma nova fase, reportagens sobre o universo animal, das celebridades e, principalmente, dos vídeos mais divertidos da internet são a tônica, que adotou também um quadro intitulado “Mitos e verdades”, onde se discutia as principais características e benefícios dos alimentos.

No *Domingo Espetacular*, a consolidação da grande reportagem como um instrumento de audiência veio com a criação dos quadros “A Grande Reportagem” e “Reportagem da Semana”, ancorados pelos principais nomes do jornalismo do canal, e que trazem “matérias investigativas sobre assuntos

de interesse público e que provocam impacto no cotidiano dos brasileiros” (SITE DOMINGO ESPETACULAR, 2020²).

Assim, em certa medida, o programa revolucionou o tratamento das grandes reportagens, ao permitir a veiculação de assuntos com longa extensão – podendo chegar até uma hora de duração. Vale ressaltar que a atração também se utiliza dessa estratégia como uma ferramenta de audiência. Reportagens com um caráter mais dramático são tradicionalmente esquematizadas para um determinado horário, em que podem abarcar um público maior e estabelecer índices positivos no Ibope.

Não é raro identificar no programa, reportagens de longo percurso abordando temas em defesa da Igreja Universal do Reino de Deus, dona da Record TV, bem como reportagens de denúncias contra a Rede Globo. Em outubro de 2013, a título de curiosidade, o crítico de TV, Mauricio Stycer, veiculou uma discussão³ sobre a reportagem que discutia as cenas de nudez exibidas pelo programa da TV Globo, Amor e Sexo. Stycer faz uma crítica à edição do programa ao aproximar a participação de modelos nus com um quadro exibido pelo Domingão do Faustão, em 1997. Na reportagem, o repórter assim destaca: “Esta não é a primeira vez que um programa da mesma emissora causa polêmica com cenas de nudez. Em 1997, os brasileiros se chocaram com imagens exibidas em pleno domingo à tarde, um

2 Disponível em: <https://recordtv.r7.com/domingo-espetacular/saiba-mais-sobre-o-programa-domingo-espetacular-06072020>. Acessado em: 06/10/2020.

3 Disponível em: <http://mauriciostycer.blogosfera.uol.com.br/2013/10/14/record-forca-a-barras-com-drama-do-sushiman-erotico-no-faustao/>. Acessado em 07/12/2020.

horário em que milhões de crianças estão em frente à televisão” (STYCER, UOL, 14/10/2013). O crítico conclui sua análise destacando “muita coisa mudou nestes 16 anos. Mas tenho a impressão de que a Record não aprendeu muito”.

Formatado atualmente sob a prática de um jornalismo de generalidades, aponta-se que o *Domingo Espetacular* perdeu a importância primeira de fazer frente a sua principal inspiração, o *Fantástico*, da TV Globo. À luz de Barthes, o programa da Record TV assume, reconhecidamente, o tom mitológico alvejado por ele, a bem dizer do “abuso ideológico” trazido pelas “falsas evidências”, perante o “sentimento de impaciência frente ao “natural” com que a imprensa, a arte, o senso comum mascaram continuamente uma realidade que, pelo fato de ser aquela em que vivemos, não deixa de ser por isso perfeitamente histórica” (BARTHES, 2013, p. 11). Sendo assim, essas reportagens mascaradas por um discurso enviesado, uma vez que o “mito é uma linguagem”. Stycer acredita que o programa produziu “a maior aberração que vi na TV nos últimos”, ao exibir uma “entrevista”⁴ de um produtor com Bilu, o ET de Corguinho, em outubro de 2010. Em seu livro *Adeus, controle remoto* (2016), o autor pontuou a veiculação de três reportagens especiais no programa, num intervalo de três meses, de temática religiosa, formando mais de 2 horas e 10 minutos de conteúdo “numa emissora comercial comandada por líderes religiosos” (STYCER, 2016, p. 99).

No mesmo período em que a Record realizava uma virada estratégica em sua programação, Ana Paula Padrão se despedia do telejornalismo diário para comandar um projeto de grande reportagem – o *SBT Realidade*. No vídeo de divulgação do programa⁵, segue uma série de gravações realizadas em diversos pontos do planeta como Cuba, Alemanha, República Checa, Antártica, entre outros. À guisa do *Globo Repórter*, a produção valorizava a grande reportagem imersiva e desbravadora de culturas, sempre tendo Ana Paula Padrão como a repórter principal em paisagens emblemáticas e entrevistas com personagens locais. A apresentação dos temas semanais era feita em estúdio, em um cenário todo caracterizado por monitores e imagens características do assunto retratado. Em entrevista ao *O Estado de S. Paulo*, Ana Paula Padrão afirmou que a coisa mais nobre no jornalismo é a reportagem: “É o que eu realmente gosto de fazer. [...] E poder propor um novo programa e eu quero fazer um programa com a minha cara, mais Ana Paula e menos Padrão” (O ESTADO DE S. PAULO, 23/11/2006, p. 97).

4 Disponível em: http://www.aesp.org.br/noticias_view_det.php?idNoticia=18203. Acessado em: 14/07/2020.

5 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4yDVCKD28FY>. Acessado em 09/10/2020.

Semanal, o *SBT Realidade* tinha uma hora de duração no horário nobre, podendo ser temático ou com até três grandes reportagens por edição. A atração foi exibida de março de 2007 a abril de 2009, sempre em horário nobre. No término de seu contrato com o SBT, Ana Paula Padrão negociou sua transferência para o jornalismo da Record TV, onde ancorou por quatro anos, o *Jornal da Record*, também no horário nobre do canal. Em 2014, ela abandonaria o jornalismo por uma carreira de apresentadora do *reality show* culinário – *Masterchef* – exibido pela Rede Bandeirantes. Ocasionalmente, em 2017, Padrão retornaria ao jornalismo de grandes reportagens no comando de duas edições do projeto *Ana Paula Padrão.doc*⁶, levadas ao ar como um especial de fim de ano da Rede Bandeirantes, e tendo como temas os bastidores do *Masterchef Brasil*, as redes sociais, a longevidade e barriga de aluguel.



Figuras 113 e 114 -

O projeto do *SBT*

Realidade continha a rubrica de Ana Paula Padrão.

A maioria das reportagens era conduzida pela própria jornalista. Documentários internacionais sobre a vida animal – comprados dos canais Discovery, Warner, National Geographic e BBC – também eram exibidos, sob a narração de Ana Paula.

Acima, a jornalista no cenário do programa.

À direita, durante gravação em Cuba.

Fonte: Reprodução/YouTube



6

Disponível em: <https://noticiasdatvuol.com.br/noticia/televisao/ana-paula-padrao-fala-de-redes-sociais-e-longevidade-no-fim-de-ano-da-band-17901>. Acessado em 10/10/2020.

Enquanto isso, na Rede Bandeirantes, Goulart de Andrade era anunciado como uma das novidades da programação de 2002, com a volta de seu *Comando da Madrugada* nas noites de sábado. Para a reportagem “Band traz Goulart de Andrade de volta à madrugada”, da *Folha de S. Paulo*, de 26 de maio de 2002, o jornalista afirmou querer “manter a expectativa do telespectador, que não saberá direito o que terá pela frente. Minha matéria-prima é o comportamento humano. Vamos transitar da gastronomia ao registro da noite”. Perguntado sobre a onda dos realities shows na programação da TV aberta, disse que: “Posso ser crítico quanto à invasão que esses programas fazem, mas isso não é crime. [...]. O público está mediocrizado. A TV poderia exercer um papel mais interessante culturalmente, sem ser elitista”. Sobre o período no *Globo Repórter*, que marcou seu início de carreira no telejornalismo, Goulart destacou que “adorava, mas agora virou programa de bichinho. É barato, né? Você filma a girafa por dez minutos, dá um *close* na bunda dela e bota um texto. Não quero criticar, isso é antiético. Por mais mal feito que seja, prefiro isso a outras coisas”. E pontuou, quando questionado sobre as matérias que classificaria como “mais incríveis” dessa fase:

Fiz uma sobre a mulher moderna: alternamos depoimentos de várias mulheres, teve até a Regina Duarte, com imagens de uma mulher dando à luz de cócoras, que é o parto natural. No final, a câmera dava um *close* no sexo da menininha que tinha nascido e entrava um letreiro com a frase “Está nascendo uma nova mulher”. Mas a imagem foi cortada por causa do moralismo. Incrível mesmo foi a reportagem sobre cirurgias cardíacas, que deu o maior índice de audiência: 80 pontos. Fui entrevistar o dr. Zerbini, senti umas dores no peito e ele me convidou para um exame. Topei com a condição de filmar. Acabei sendo levado para o centro cirúrgico. Minhas três pontes de safena foram ao ar no “Globo Repórter” (FOLHA DE S. PAULO, 26/05/2002, p. T-6).

Para o caderno *Revista da TV*, de *O Globo*, Goulart de Andrade declarou que o foco estaria na produção de matérias investigativas, polêmicas, procurando atender aos interesses do telespectador. No entanto, sem apelar para o sensacionalismo: “Não vou permitir que o nível desça. Sempre fui preocupado com o conteúdo, e a TV merece ser um veículo que informe o telespectador. Há muitos games na TV, ou coisa parecida. Não vou criticar ninguém, mas o povo precisa ter informação” (*O GLOBO*, 26/05/2002, *Revista da TV*, p. 7). O programa deixaria a grade da Bandeirantes em dezembro de 2007, conforme publicou *O Globo*, em nota “‘Vem comigo’ sai do ar”;

da coluna “Controle Remoto”, da jornalista Patrícia Kogut: “Não foi por problemas de audiência, mas de faturamento. Aconteceu justamente quando o veterano repórter das madrugadas está completando 50 anos de televisão” (O GLOBO, 26/12/2007, Segundo Caderno, p. 8).

Na mesma Rede Bandeirantes, em paralelo ao telejornalismo policial do *Brasil Urgente*, José Luiz Datena também se dedicaria ao formato da grande reportagem com o projeto de *No Coração do Brasil*. Exibido nas noites de sábado, o programa mostrava os costumes e curiosidades de diferentes lugares do país, ancorado pelo próprio Datena ou pelo filho, Joel, também jornalista da emissora, permanecendo no ar de 2006 a 2009. As gravações eram realizadas em tom de expedição, gravadas na informalidade, em que Datena entrevistava pessoas comuns, de um jeito informal, trazendo os elementos característicos da localidade em que estavam. Produzido de maneira independente, *No Coração do Brasil* contava com apoio do Ministério do Turismo.

RECORD TV: O JORNALISMO EM BUSCA DE AUDIÊNCIA

Com o *slogan* “A caminho da liderança”, a Record passaria a se calçar no jornalismo – e sobretudo, na grande reportagem – como um meio de conquistar audiência. O formato de programa sob essa égide também ganharia espaço na programação. Em janeiro de 2008, a emissora resgatou o projeto do *Câmera Record*, engavetado no início dos anos 2000. Exibido nas noites de sexta-feira, a atração surgiu com o objetivo de conquistar o filão de mercado, aproveitando as férias do concorrente *Globo Repórter*. Para o então diretor do programa, Rafael Gomide, apesar das semelhanças entre os formatos, ele classificou o jornalismo global como “contido” e disse que o “*Câmera* será mais dinâmico, coloquial e alegre. A gente liga a câmera e deixa a coisa acontecer.

Queremos captar o sentimento das ruas" (FOLHA DE LONDRINA, 2008⁷). Em junho do mesmo ano, a *Folha de S. Paulo* viria a destacar a conquista da liderança na audiência, alcançada no mês anterior: "Criado em janeiro para atrair "órfãos" do "Globo Repórter", em férias, "Câmera Record" foi líder em maio em seu horário. Bateu a Globo por 14,8 a 13,9 pontos na Grande SP. Foi a primeira vez que um programa da Record ganhou da Globo no horário nobre na média mensal" (FOLHA DE S. PAULO, 03/06/2008, p. E-7).

No site da Record TV, a atração se define como um "programa jornalístico temático que traz grandes documentários produzidos pelas equipes de reportagem no Brasil e com a participação de correspondentes internacionais", com conteúdo voltado para o interesse da população geral, em temas como "curiosidades, viagens, serviços, finanças" (SITE RECORD TV).

Com um caráter inicialmente mais jornalístico a um programa voltado essencialmente a reportagens sobre celebridades, assuntos superficiais e dramas humanos, o *Câmera Record* se farta de temas que envolvem o entretenimento, ou melhor, o "infoentretenimento", do inglês *infotainment*, a junção entre jornalismo e entretenimento, sempre com uma conotação negativa. Para Gomes (2009, p. 197), o infoentretenimento é "uma estratégia de produção midiática que não é, em si, nem boa nem má", porém tal esgarçamento da realidade promove o espetáculo e, em muitos casos, a leveza ou a aberração de narrativas superfaturadas.

Em uma de suas edições, com recordes de audiência e de engajamento do telespectador nas redes sociais, o *Câmera Record* exibiu a história de Moacir, o bebê gigante que nasceu com quase 8 quilos. Em uma semana de março de 2014, levou-se ao ar uma homenagem ao humorista Renato Aragão, então internado em um hospital do Rio de Janeiro. Como bem apontou o crítico de TV, Mauricio Stycer⁸, à época, "uma homenagem dúbia, gosto duvidoso, seria mais correto dizer", com reportagens sobre o início da carreira, depoimentos de familiares e amigos, além de curiosidades desconhecidas do grande público.

7 Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/televisao---camera-record-entra-no-vacuo-de-concorrente-627904.html>. Acessado em 06/10/2020.

8 Disponível em: <http://mauriciostycer.blogosfera.uol.com.br/2014/03/27/camera-record-faz-homenagem-dubia-a-renato-aragao/>. Acessado em 05/07/2018.

“Tudo jornalisticamente aceitável, mas em hora errada. Pelas circunstâncias, o programa teve aparência mais de obituário do que de homenagem” (STYCER, UOL, 27/03/2014). Ao menos outras três edições abordaram o mesmo tema – de imagens impactantes e de histórias fragmentadas.

Tal argumentação nos sugere a compreensão de que tais narrativas vão ao encontro à alienação, tese central do conceito de espetáculo, defendido por Mario Vargas Llosa, a partir das ideias de Karl Marx, no livro *Civilização do espetáculo* (2013). Para Llosa (2013, p. 21), com o sucesso do capitalismo nas sociedades industriais, a “alienação – ilusão da mentira convertida em verdade – monopolizou a vida social, transformando-a numa representação em que tudo o que é espontâneo, autêntico e genuíno – a verdade do humano – foi substituído pelo artificial e pelo falso”.

De fato, o telejornalismo – inserimos aí os programas de grande reportagem – pode ser considerado uma espécie de produto da indústria cultural, elaborado por uma emissora de televisão (uma empresa), que deverá ser assistido pelos telespectadores (audiência) para, enfim, ser atraído pelo mercado publicitário (anunciantes que trazem o dinheiro). Para Rezende (2000, p. 25), o espetáculo se manifesta nesse mecanismo estruturante, ao combinar “na produção telejornalística, uma forma que privilegia o aproveitamento de imagens atraentes – muitas vezes desconsiderando o seu real valor jornalístico – com um conjunto de notícias constituído essencialmente de *fait divers*”.

Para Llosa, essa necessidade de tornar a informação, um produto atraente e, sobretudo, suavizado, traz uma consequência que o próprio Barthes identificara em suas Mitologias: "as notícias passam a ser importantes ou secundárias sobretudo, e às vezes exclusivamente, não tanto por sua significação econômica, política, cultural e social, quanto por seu caráter novidadeiro, surpreendente, insólito, escandaloso e espetacular (LLOSA, 2013, p. 47).

Nessa compreensão do jornalismo de frivolidades, em abril de 2014, o jornalista especializado em televisão e, também crítico de TV, Daniel Castro, revelou com exclusividade uma pesquisa⁹ que identificou a Record como uma emissora que explora noticiário policial e sensacionalista. Segundo Castro, a emissora estaria associada a "sangue, sensacionalismo e repetição" (CASTRO, *NOTÍCIAS DA TV*, 06/04/2014). Em fevereiro de 2017, o programa tratou sobre a compulsão e sua chamada principal envolvia a modelo Núbia Oliver, segundo a divulgação¹⁰, "uma das modelos mais desejadas pelas revistas masculinas brasileiras", que concedeu "uma entrevista exclusiva e sem meias verdades" para contar todos os detalhes "sobre o desejo incontrolável por sexo" (SITE RECORD TV).

Nas edições, em geral, repórteres compõem a narrativa das reportagens. Aparecem em cenas, descrevendo personagens, interagindo com pessoas e amarrando enunciações. Para Pablo Toledo, então chefe de redação do núcleo de programas especiais, que inclui o *Câmera Record*, esse tipo de produção mexe muito com a linguagem e, "no tipo de formato longo que eu estou mais acostumado, o carro-chefe é a audiência no sentido de ser competitivo e, mesmo quando tem notícia, quando tem furo, quando é programa de prêmio, tem essa preocupação. Fica comigo porque vai valer a pena, eu vou criar uma narrativa que vai... eu vou te levar para um ápice e tem mais, ainda não acabou. Fica comigo" (TOLEDO, em entrevista a Bruno Chiarioni, em 11/09/2019).

Estabelece-se, assim, a lógica do consumo, subvertido em uma roupagem narrativa. Sob tal perspectiva, Llosa (2013, p. 47-48) pontua que o "jornalismo de nossos dias, acompanhando o preceito cultural imperante, procura entreter e divertir informando; assim, graças a essa sutil transformação de

9 Disponível em: <http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/para-telespectador-record-e-sangue-e-reprise-mostra-pesquisa-2918>. Acessado em 19/12/2020.

10 Disponível em: <http://noticias.r7.com/camera-record/nubia-oliver-fala-com-exclusividade-ao-camera-record-eu-tive-mais-de-400-homens-nao-parava-de-pensar-em-sexo-06022017>. Acessado em: 19/12/2020.

seus objetivos tradicionais, o resultado inevitável é fomentar uma imprensa também *light*, leve, amena, superficial e divertida”.

No mesmo ano de seu retorno à programação, a Record investiria na criação de um canal próprio de jornalismo 24 horas: a Record News. Lançado com um projeto milionário em agosto de 2008, a emissora passou a investir na produção de telejornais e de programas de grande reportagem, inclusive. Uma das contratações foi a do jornalista Eliakim Araújo (1941 – 2016) para a versão diária do *Câmera Record News*, muito similar ao formato do *Câmera Record*. Por três anos, ele realizou as cabeças e as narrações do programa, que exibia as reportagens do jornalístico *Sixty Minutes*, do canal americano CBS.

Em 2008, calcadas no formato tradicional do *Globo Repórter* – com apresentador e repórter –, a Rede TV! inauguraria um projeto intitulado *Good News*, voltado para temas e assuntos do meio ambiente e ecologia, enquanto na TV Brasil, o programa *Caminhos da Reportagem* também valorizaria o trabalho dos repórteres pelo país em busca de grandes histórias, “trazendo ao telespectador uma visão diferente, instigante e complexa de cada um dos assuntos escolhidos” (TV BRASIL, 2020”).

A grande reportagem ganharia um novo reforço em abril de 2009, com a volta do *Repórter Record*, apresentado pelo jornalista Roberto Cabrini, e com foco exclusivo em reportagens investigativas. Até então, o *Repórter Record* apostava no modelo clássico de apresentador-repórter, abarcando temas variados na produção de grande reportagem e com a participação de um nome conhecido do público como referencial, conduzidas por repórter em campo e em cena. Nesta primeira fase, nos anos 1990, o repórter Goulart de Andrade apresentava e conduzia algumas produções. Depois, Rodolpho Gamberini e Celso Freitas assumiram a apresentação em estúdio. Na fase de Cabrini, que marcava a profunda renovação do jornalismo da Record, o programa apostou em temas de apelo, dramas humanos e histórias extraordinárias, podendo ou não ter a participação de outros repórteres. Foi a época em que o jornalístico se tornou o produto de maior audiência do canal. Narrativas repletas de adjetivações, músicas incidentais, edição que sugeria a emoção em histórias carregadas de dramatizações, muitas vezes caracterizadas acima do tom para alguns jornalistas de televisão. Em entrevista ao *O Estado de S. Paulo*, por conta da estreia do *Repórter Record*, no horário nobre dos domingos, Cabrini pontuou que “a nossa proposta é fazer jornalismo investigativo. Não há hoje, na TV, um documentário

específico de matérias que investigam. [...] Vamos começar pelo tráfico de mulheres, uma epidemia mundial tão importante quanto o tráfico de drogas e armas” (O ESTADO DE S. PAULO, 19/04/2009, p. 208). Para a *Folha de S. Paulo*, o jornalista afirmou que “abomino o sensacionalismo. Procuramos exibir uma reportagem de forma atraente para não ficar enfadonho. É preciso fazer uma coisa interessante, mantendo uma ética. [...] Audiência é uma consequência. Não posso pensar nisso para não perder o foco. Sou apenas um operário da notícia” (FOLHA DE S. PAULO, 17/04/2009, p. 47).

OS TELESPECTADORES ESTÃO MUDANDO PARA A RECORD.

Em 2005, a audiência noturna* da **RECORD CRESCEU 44%**, enquanto a da emissora líder caiu 5%. Todo mundo está mudando para a Record e, se você der uma olhada na gente, vai fazer o mesmo.

Mude, assista e comprove. Record. A diferença já está no ar.

RECORD
A caminho da liderança.

Globo Repórter. 100% líder desde 1989.

Globo Repórter é o programa que revolucionou o reportagem investigativa no país. Seu formato inovador tornou-se referência para o jornalismo — gênero que inclui alguns dos programas nacionais e regionais mais tradicionais de TV brasileira — e pode aguardar: vem mais liderança por aí.

100%

Figuras 115 e 116 •

À esquerda, anúncio veiculado pela Record TV apontava a chegada dos telespectadores para a nova programação da emissora. “Mude, assista e comprove”, destacava o texto. À direita, Rede Globo anuncia o Globo Repórter como “o programa que revolucionou a reportagem investigativa no país”, de “formato inovador” que se tornou referência para o jornalismo. Uma mensagem de crítica ao sucesso da volta do concorrente *Câmera Record*.

Fonte: Reprodução/Folha de S.Paulo (18/01/2006) e O Globo (08/02/2008)

Na semana da morte de Michael Jackson, o programa apresentou a conturbada vida do astro que revolucionou a música pop mundial. A grande reportagem “O Adeus a Michael Jackson” alcançou o primeiro na audiência com 20 pontos de média e 25 de pico¹². Na entrevista, realizada em um luxuoso hotel, Cabrini como um repórter performático, documentando todo o trajeto até a localidade e a expectativa para a conversa com o pai do cantor pop. Trajando um casaco verde-militar, um chapéu preto estilo “fedora”, muitas joias e uma grande corrente de ouro com pingente em formato do mapa da África cravejado de brilhantes, Joe Jackson falou abertamente sobre a morte do filho. Cabrini fez perguntas incisivas e, em contrapartida, em alguns momentos, recebeu respostas em tom de ironia, sobretudo quando perguntado do legado deixado pelo filho. “Você vai ter que perguntar quando chegar ao paraíso”, disparou Joe Jackson, com um sorriso. Simpático e descontraído – mas, por vezes, irritado, chegando a ameaçar o encerramento da entrevista –, o pai de Michael Jackson se definiu como um “cara que trata todos bem”. Quando perguntado sobre as agressões contra o filho, ainda criança, ponderou: “Se palmadas significam bater – eu não vou falar em bater – todos faziam isso naquela época”. A resposta veio em um contraponto às declarações anteriores de Michael de que apanhava de cinto, fio-terra, e que chegou a ser jogado pelo pai contra paredes.

Em curto espaço de tempo, em menos de quatro meses no ar, o estrondoso sucesso do *Repórter Record* levaria Cabrini a receber uma oferta milionária para mudar de canal: um convite do SBT e a proposta de formatar um programa próprio de reportagens, de formato totalmente autoral. Surgia, então, o *Conexão Repórter*, que será tópico do nosso próximo capítulo.

Na sequência, o programa passa a ser comandado por Marcelo Rezende. Ele permaneceria por alguns meses até assumir o jornalístico policial *Cidade Alerta*. Em 2014, em uma fase intitulada *Repórter Record Investigação*, o programa manteve sua exibição nas noites de segunda-feira, mas recebeu a apresentação de Domingos Meirelles, recém-chegado do extinto *Linha Direta*, da Rede Globo. Segundo o site da Record TV, com “a missão de desvendar temas de interesse público”, a produção buscava “denúncias exclusivas, temas polêmicos e grandes reportagens”, com um foco bem determinado: “revelar

12

Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/tv/programa-da-record-sobre-jackson-fica-em-1-no-ibope,53caa91b1dd8a310VgnCLD200000bbccceb0aRCRD.html>. Acessado em 06/10/2020.

problemas sociais que as autoridades ignoram, golpes que mexem com o dia a dia do brasileiro ou grandes injustiças cometidas no País ou no mundo” (SITE RECORD TV¹³). Para Meirelles, à época da estreia, em 2014, “os recursos tecnológicos” e “o formato e a proposta do programa” eram “audaciosos”, não existindo “nada parecido na televisão brasileira”.

Bem como em reportagens veiculadas pelo *Domingo Espetacular*, o *Repórter Record* também já teve pautas de denúncias contra a TV Globo. Em 2004, falou sobre o empréstimo do BNDES para salvar dívidas das Organizações Globo. Em 2009, a edição fez novos ataques contra a emissora, apontando relações familiares dos donos do canal com políticos, a compra de um terreno da sede paulista, bem como a utilização de trechos do documentário inglês *Muito além do cidadão Kane*, onde relaciona o poder do fundador Roberto Marinho com generais que financiaram a ditadura no país. Em julho de 2016, a Record TV tirou o programa do ar alegando alto custo e baixo retorno publicitário, dispensando toda a equipe. O projeto retornaria em 2019, sob o comando de Adriana Araújo, egressa da bancada do *Jornal da Record*, para uma curta temporada nas noites de quinta-feira.

Para Toledo, em programas como o *Câmera Record* e o *Repórter Record Investigação*, o repórter assume um papel decisivo na condução de uma grande reportagem. No entanto, ele acredita que a televisão aberta vem perdendo espaço por não repensar a maneira como tais narrativas são apresentadas, em um momento em que as redes sociais se tornaram um meio de comunicação ativo e, sobretudo, capaz de engajar o público:

A gente persegue isso do jornalismo de qualidade, do documentário, e o que engaja é o vídeo de *WhatsApp*, a mentira e, nesse sentido, nós estamos para trás, porque nós não sabemos fazer isso. Nós não sabemos engajar como *fake news* e essa guerra eu acho meio perdida. No caso da Record, ontem eu encontrei um cara que eu nem sabia que trabalha na *Vice*. Mas tem uma coisa que é assim, eu brinco muito: se eu faço uma comunidade de anões na Hungria, eu sou Record, né, daí, (é tachado como) sensacionalismo, né? Se é a *Vice*, é vanguarda. Eu vejo muita coisa ali, isso como tempo vai frustrando, que não reverbera. Essa é mais uma preocupação interna. Tem época que você dá um furo por semana. Não reverbera. Não sai no jornal. Não sei se é o cerne da sua discussão, mas acho

que tem um pouco isso de marca de TV popular que não reverbera. [...]. Para que que a gente faz? Por que que a gente faz? Para quem que vai fazer? (TOLEDO, em entrevista a Bruno Chiarioni, em 11/09/2019).

Muito além da compreensão da grande reportagem como um meio de informação e de compreensão de realidades, a contratação de Roberto Cabrini a peso de ouro pelo SBT, a pedido de Silvio Santos, se deu justamente pelo desempenho do jornalista nas noites de domingo, à frente do *Repórter Record*. Enquanto as edições históricas do *SBT Repórter* eram resgatadas para reprises descompromissadas em sua programação, a emissora preparava a estreia de Cabrini na programação com uma chamada que valorizava justamente o valor da grande reportagem. Intercalada com sobes sons de diversas reportagens realizadas pelo jornalista em toda sua carreira, os dizeres em elementos gráficos completavam a informação: “Só quem viu a notícia de perto, pode ser fiel aos fatos. Investigativo. O melhor repórter do Brasil na emissora de maior credibilidade. Roberto Cabrini. Em breve, no SBT”¹⁴. Para Cabrini, “me atraiu muito no convite do SBT a possibilidade de montar um projeto da estaca zero. Tive liberdade para montar a equipe, criar o nome do programa e todo seu conceito e estilo de atuação” (CABRINI *In* PAIXÃO, 2012, p. 462).

Em março de 2010, estreava o *Conexão Repórter* com uma proposta de produzir documentários televisivos que pudessem discutir questões sociais e denunciar, principalmente, injustiças contra cidadãos. Segundo a descrição sobre o programa, publicada no site do SBT, “mostramos o que ninguém mostra: as grandes reportagens investigativas, as revelações exclusivas, o arrojo, a coragem de se aprofundar nos assuntos, a agilidade, as descobertas, a imagem inquietante, as perguntas que ninguém faz” (SITE SBT). O *Conexão Repórter* se estabeleceria como uma espécie de rubrica de Cabrini da grande reportagem televisiva, o ponto máximo de sua carreira enquanto repórter investigativo e, sobretudo, questionador. “Nossa principal inspiração é a luta intransigente pelos direitos humanos: defender as minorias, os discriminados, os desassistidos, os injustiçados, os esquecidos. É o que nos move no Conexão! Sem lutar por quem não tem voz e nem vez, o jornalismo investigativo não tem alma e nem sentido” (CABRINI *in* PAIXÃO, 2012, p. 462).

14

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y3GGfGpdnQo>. Acessado em: 11/10/2020.

Figura 117 -

No anúncio de estreia, Cabrini aparece como investigador de polícia e microfone em mãos.

Fonte: Reprodução/O Estado de S. Paulo (04/03/2010, p. 84)



**PARA ROBERTO CABRINI
SÓ A VERDADE INTERESSA.
E DESDE QUE ELA SEJA
INÉDITA E EXCLUSIVA.**

**CONEXÃO REPÓRTER COM
ROBERTO CABRINI. ASSISTA AO MELHOR
DO JORNALISMO INVESTIGATIVO.
TODA QUINTA, ÀS 22H15.
ESTREIA DIA 4 DE MARÇO.**



**A TV MAIS FELIZ
DO BRASIL.**

capítulo 10

Conexão Repórter
e o jornalismo de performance
de Roberto Cabrini

(SBT - 2010 - 2020)



"Aqui, Roberto Cabrini e este é o Conexão Repórter de hoje". Com essa frase, Roberto Cabrini iniciava e encerrava as edições de seu programa *Conexão Repórter*. Contratado em agosto de 2009, o jornalista estreou com a nova programação 2010 do SBT, na primeira semana de março, dia 4. Exibido nas noites de quinta-feira, na faixa das 22h15, o programa era um projeto personalizado de grande reportagem, sempre sob a batuta de Cabrini, que saía às ruas em gravações e entrevistas, e contava também com uma equipe de jovens produtores-repórteres. Nas primeiras reuniões para a escolha do título, a proposta de Silvío Santos era a de que Cabrini herdasse o *SBT Realidade*, de Ana Paula Padrão. Em seguida, chegou-se ao título *SBT Verdade* que também logo foi declinado. Segundo o site do SBT, a proposta do programa é a busca pela verdade por meio de grandes reportagens. "O nome surgiu pela modernidade que sugere, a informação nos tempos de hoje viaja por conexões cada vez mais velozes e sofisticadas. O uso da palavra "repórter" foi estrategicamente pensado para destacar o formato e a disposição do apresentador" (SITE SBT, 2020¹).

Para Cabrini, o "*Conexão Repórter* reflete um sonho de longa data e um estágio de amadurecimento de minha trajetória e carreira", sendo que a principal inspiração do programa enquanto missão é a "luta intransigente pelos direitos humanos: defender as minorias, os discriminados, os desassistidos, os injustiçados, os esquecidos. Sem lutar por quem não tem voz e nem vez, o jornalismo investigativo não tem alma e nem sentido" (CABRINI in PAIXÃO, 2012, p. 462).

Além de editor-chefe, Cabrini também realizava as grandes reportagens, sempre com o propósito de buscar um outro olhar sobre os assuntos e temas propostos. "Mostramos o que ninguém mostra: as grandes reportagens investigativas, as revelações exclusivas, o arrojo, a coragem de se aprofundar nos assuntos, a agilidade, as descobertas, a imagem inquietante, as perguntas que ninguém faz. Onde houver uma grande história, nós estaremos lá" (SITE SBT, 2020). Para Cabrini, "por mais que métodos se modernizem sempre vai haver espaço para a grande reportagem e para os bons contadores de histórias", sendo que esses narradores precisam sempre compreender que o "nós" é mais importante que o "eu" e que qualquer reportagem só tem sentido se produzir benefícios na vida das pessoas enquanto sociedade" (CABRINI in PAIXÃO, 2012, p. 466).

1 Disponível em: <https://www.sbt.com.br/jornalismo/conexao-reporter#noticias>. Acessado em: 11/10/2020.

O *Conexão Repórter* possuía um formato característico, pautado principalmente pelo estilo de Roberto Cabrini, um texto personalizado, assertivo e, sobretudo, autorreferente, que traduzia suas impressões sobre o tema produzido. Suas entonações favoreciam o sujeito e o verbo e tornam o discurso ainda mais enfático, a chamar a atenção do telespectador. Suas narrativas, na maioria das vezes, privilegiam o jornalismo do “exclusivo” e que possam tornar a experiência de “assistir” como algo único, imperdível. Pela prática do chamado “jornalismo investigativo”, não há como negar um Cabrini como um repórter defensor dos subjulgados, dos oprimidos e enganados, em um país em que o Estado não assume, muitas vezes, seu verdadeiro papel. Tem-se o papel do jornalista que denuncia e, através da informação veiculada, se faz justiceiro por um discurso a provocar mudanças de realidade.

Por outra via, não há como negar que, ao compor uma terceira via, o jornalismo corre o risco, muitas vezes, de terminar em reportagens, doravante, mitológicas, a despertar a redundância, o discurso enviesado, o pré-julgamento, que evacua o real, a bem dizer Barthes: “A função do mito é evacuar o real: literalmente, o mito é um escoamento incessante, uma hemorragia ou, caso se prefira, uma evaporação; em suma, uma ausência perceptível” (BARTHES, 2012, p. 7). O crítico de TV, Mauricio Stycer, pontua sobre esse “jornalismo justiceiro” que se transforma “em uma arma de provocação e confronto” como sendo “primo de outras formas de “fazer justiça com as próprias mãos. Mais que autoritário, revela o desconhecimento das regras sociais numa sociedade democrática” (STYCER, 2016, pp. 103-104).

A ESTÉTICA E A PROPOSTA NARRATIVA EM *CONEXÃO* *REPÓRTER*

Criado sobre um projeto personalizado de programa jornalístico, a vinheta da atração foi concedida no sentido de evidenciar tal proposta, a partir do uso de elementos que se articulam com a figura do jornalista em questão, o repórter Roberto Cabrini. Em outubro de 2017, em dissertação de mestrado “Vinhetas de abertura de programas: estratégias de promoção e identidade na televisão brasileira”, defendida na Universidade Estadual de São Paulo, em Bauru, São Paulo, a pesquisadora Jaqueline Esther Schiavoni realizou um estudo aprofundado sobre a construção dos elementos e imagens que integraram a vinheta de abertura do *Conexão Repórter*, entre os anos de 2010 e 2012.

Na composição gráfica, temos as etapas que compõem o processo de gravação das reportagens nas ruas. Primeiramente, a preparação das câmeras de filmagem, da fita de gravação e do microfone, que nos remetem à tecnologia. Para Schiavoni (2017, p. 75), “essas modalizações antecedem a ação propriamente dita do sujeito-repórter, revelando o trabalho nos

bastidores, a *fase de preparação*.” Com a equipe de externa então preparada, os profissionais saem às ruas em um veículo com a logomarca do SBT, “o grande enunciador, e uma “antena” para transmissão e recepção de dados via satélite, figuras que transmitem a noção de “agilidade”. [...]. A esse novo espaço corresponde o que pode ser definido como a *fase do trabalho de campo* da equipe de reportagem”. Na parte final da vinheta, compõe-se a fase do testemunho, em que os traços gráficos ajudam a compor o rosto de um homem, no caso do repórter do programa, Roberto Cabrini.

Para a autora, o uso do logotipo do programa com um ponto de mira que a integra se estabelece na altura de um dos olhos do repórter. Em termos jornalísticos, tal projeção indicaria a “subjetividade da visada que conduz o trabalho de reportagem”. Sobre tal argumento, Schiavoni ponderou que:

[...] A questão testemunhal, tanto do dispositivo como do repórter, envolve tornar manifesto algo que foi ouvido, visto, sentido ou conhecido. Por isso, diferentemente do que pode ocorrer em outros tipos de produção, sobretudo aquelas em que se impõe a valorização do tempo presente – a exemplo do telejornalismo – na reportagem o esforço não está em esconder o tempo passado, mas em recuperá-lo no processo de enunciação, pois neste caso ela só é tornada crível em decorrência da experiência sensível anterior. É certamente por essa razão que a vinheta investe na diferenciação dos espaços – criando o efeito de sentido de uma equipe de reportagem que vai in loco – o deslocamento de um corpo percipiente. [...]. Assim, é possível observar ao longo da vinheta um trabalho de aspectualização da prática da reportagem (SCHIAVONI, 2017, pp. 76-77).

A prática da grande reportagem é um dos pontos máximos para Cabrini: “ela é o coração do jornalista. Não adianta você ter uma redação maravilhosa, se você não tiver uma boa matéria, e a grande reportagem não se encontra dentro da redação de um jornal, e sim na rua” (CABRINI in PAIXÃO, 2012, p. 462).

O *Conexão Repórter* estreou com uma longa investigação de como é feito o tráfico de crianças no Brasil. Dois produtores se passaram como um casal e iniciaram uma longa negociação para a “compra” de uma criança, no que é conhecida como a “adoção à brasileira”, em que mulheres das regiões mais pobres do país, acertam a venda de seus filhos para aliciadores, em um mercado clandestino e muito lucrativo. Nesta grande reportagem, Cabrini surgiu em cena para questionar as duas principais envolvidas no esquema.

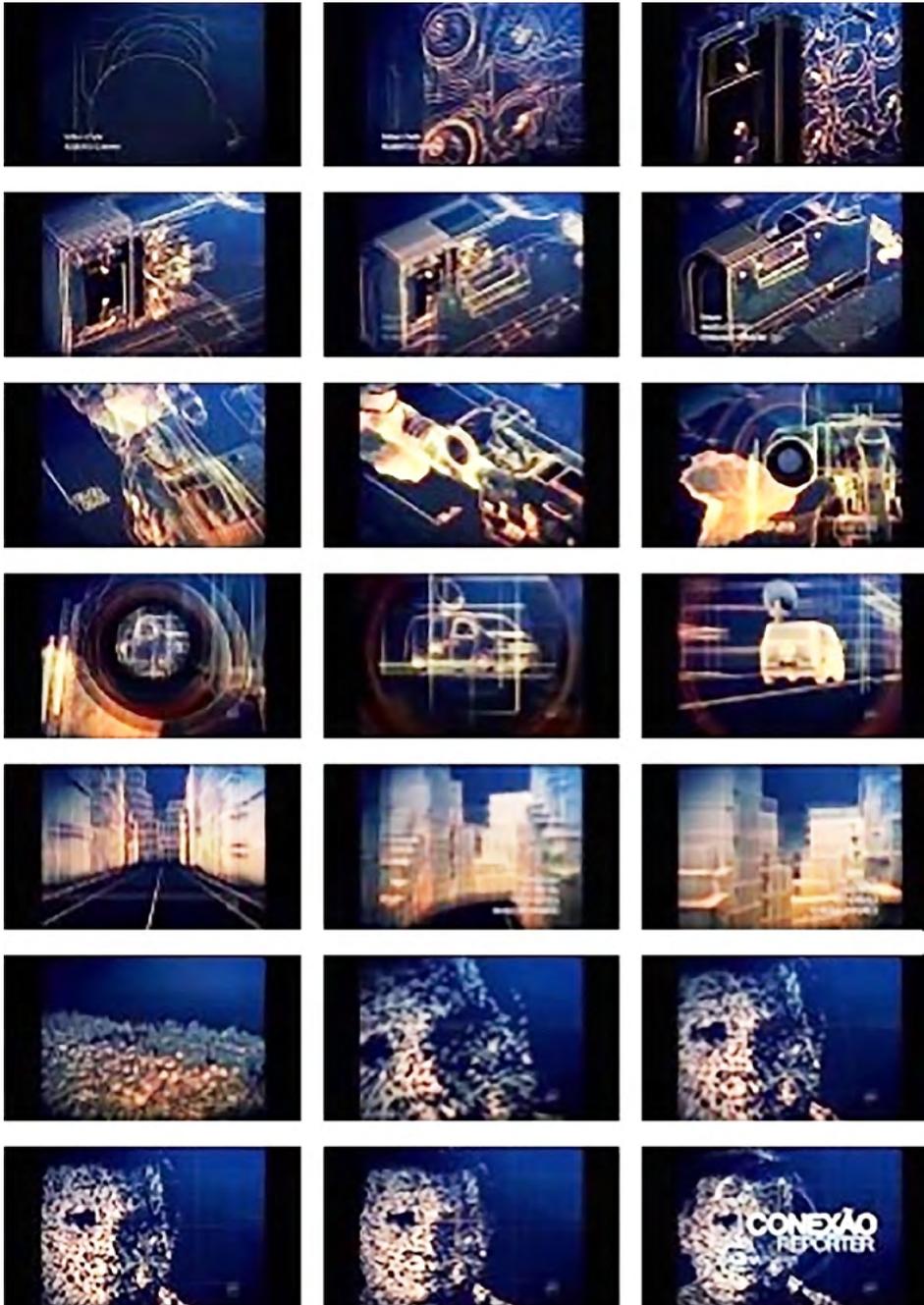


Figura 118 -
Vinheta de abertura
do programa *Conexão
Repórter* em detalhes
(2010).

Fonte: Reprodução/
Dissertação Jaqueline
Esther Schiavoni (2017)

Nas semanas posteriores, o programa levou ao ar uma série de três edições sobre casos de abusos sexuais contra coroinhas envolvendo importantes sacerdotes da região de Arapiraca, em Alagoas. A denúncia levou à condenação de dois monsenhores e um padre católicos, além de ao inédito reconhecimento do Vaticano sobre a existência de pedofilia contra coroinhas no Brasil. CNN e Associated Press Television News pediram trechos do programa e a denúncia chegou ao *site* do *New York Times*. Esta histórica investigação foi um dos capítulos do livro de memórias jornalísticas de Cabrini – *No rastro da notícia* (2019) –, em que o jornalista detalhou os caminhos de sua apuração. Para Cabrini (2019, p. 70), “este relato eletrizante, repleto de bastidores, revela como setores do alto clerо da Igreja usavam seu poder para manter uma lei de silêncio e impunidade”. Uma série que se consagrou na história do telejornalismo brasileiro de grande formato.

DETALHES DOS SEGREDOS DA SACRISTIA

Na obra, Cabrini contou que a história se iniciou com um telefonema na redação do *Conexão Repórter*, em outubro de 2009, quando a equipe do programa ainda estava em formação. Uma ligação telefônica de uma pessoa que gostaria de entregar um documento em forma de DVD. Nesse ponto, o jornalista discorre sobre o diálogo que o profissional deve ter com a chamada “fonte”. Uma lição para jovens estudantes de comunicação.

Ao longo dos anos, aprendi a jamais desprezar qualquer informação. Fontes não podem ser julgadas pela classe social, nível cultural e, às vezes, nem pela ficha corrida. O relacionamento com elas é, em geral, complicado, mas há dois mandamentos essenciais que cunhei ao longo de tantas investigações jornalísticas: primeiro, nunca prometa o que não pode cumprir; e segundo, jamais deixe de cumprir o que prometeu. Fontes, em princípio, merecem lealdade. No entanto, não podemos esquecer que há um muro entre o jornalista e o seu informante, e o preço de uma boa matéria não deve ser tornar-se refém de uma fonte, especialmente se esta estiver envolvida com atos ilícitos. Um furo de reportagem não vale o silêncio da omissão ou da convivência (CABRINI, 2019, p. 71).

No conteúdo do DVD, a gravação de um ato sexual. Nas imagens, sobre uma cama, um jovem nu, moreno, praticando sexo oral em um homem de cabelos grisalhos e pele muito branca – claramente, idoso – vestindo uma camiseta branca e despido da cintura para baixo. Este último controlava a situação, comandando os atos do rapaz. Ao fundo da sala, havia a imagem de um altar, com uma grande cruz de madeira e um crucifixo pendurado. O sexo em primeiro plano, e a fé em segundo. Após alguns segundos da relação sexual, o homem idoso esticou o pescoço e virou-se em direção à janela, de onde as imagens eram filmadas, demonstrando notar alguma movimentação estranha. “Quem está aí na janela, hein?”, perguntava o senhor. E, então, a gravação se encerrava. Assim, iniciava a apuração de uma história da qual se identificaria uma rede de abusos contra jovens, quando ainda eram menores, aliciados por padres que eram condescendentes uns com os outros. Entrevistas em salas reservadas de hotéis de Arapiraca; ameaças vindas do advogado que representava os padres, devidamente gravado a partir de um microfone escondido colocado em um ex-coroinha e uma tentativa clara de pressionar para que a verdade dos fatos viesse à tona.

Um dos pontos altos da reportagem foi a entrevista gravada com o monsenhor Luiz Marques Barbosa, o homem que aparecia nas imagens em ato sexual com um jovem. Toda a realização jornalística foi gravada pela equipe do *Conexão Repórter*, revelando bastidores da chegada na casa do religioso, bem como a conversa na varanda de sua casa, gravada sem o seu conhecimento. Em sua estratégia, Cabrini iniciou a conversa com assuntos triviais:

Cabrini:

Monsenhor, nesses cinquenta e oito anos de sacerdócio, qual a palavra mais importante para o senhor?

Monsenhor:

Sinceridade e caridade. Sem isso, o mundo não funciona.

Cabrini

É o que está faltando hoje no mundo?

Monsenhor :

Sim. Tem muita mentira, muita mentira... Por toda parte, estão tentando nos enganar.

Cabrini:

Em Arapiraca, tem muito problema desse tipo?

Monsenhor:

Em toda a parte do mundo há problemas do tipo.

Cabrini:

Que tipo de mentira mais incomoda o senhor?

Monsenhor:

A mentira de as pessoas pensarem que estão agindo corretamente quando, na verdade, não estão. (REPRODUÇÃO SBT)

Os olhares de Cabrini se voltam para o grande crucifixo balançando no pescoço de Luiz Marques. Ele perguntou o que aquele objeto sagrado significava para o religioso. A resposta veio em tom de sermão das missas de domingo de manhã: "Jesus Cristo... Meu Senhor e mestre. O Senhor da caridade está aqui nesse crucifixo, né? Significa dar a vida pelo outro. Sou padre católico, de formação cristã, e agradeço a Deus essa vocação. Quando um padre realiza seu ministério, ele tem que estar com o povo! Então, aprendemos com os sofrimentos humanos. Há muito progresso, mas também há muita desumanidade." Era o momento certo para a grande virada na entrevista. Depois de "preparar o terreno" para que o telespectador conhecesse o homem diante das câmeras, Cabrini mudou o tom das perguntas:

Cabrini:

Padre também tem que ter autocrítica pelos seus atos?

Monsenhor:

Certamente. Ele é homem, e uma pessoa inteligente tem que ter discernimento.

Cabrini:

O senhor acha que já cometeu pecados também?

Monsenhor:

Quem nunca cometeu pecados? Como está escrito, atire a primeira pedra quem nunca os cometeu.

Cabrini:

Isso também se aplica a um padre?

Monsenhor:

Como disse, padres são humanos. São homens antes de tudo.

Cabrini:

Que pecados o senhor já cometeu?

Monsenhor:

Confessar pecado só no confessionário. (REPRODUÇÃO SBT)



Figura 119- Enquadramento da entrevista de Roberto Cabrini com Monsenhor Luiz Marques. Ao entrar na residência com a câmera ligada, o cinegrafista chegava como um "amigo" do repórter. Sem a percepção do religioso, o diálogo foi registrado em forma de conversa, sem a formalidade de uma entrevista para a televisão, valorizando a espontaneidade das respostas e da postura do padre diante do repórter.

Fonte: Reprodução/SBT (2010)

Certamente, se a denúncia de abusos sexuais fosse apenas um caso de calúnia, Monsenhor Luiz Marques teria negado prontamente as questões feitas por Cabrini. Em uma espécie de gradação, a entrevista foi ganhando corpo e forma. "Se o começasse bruscamente, além de outras consequências, perderia a oportunidade de traçar um perfil mais detalhado do sacerdote. Era preciso calma e autocontrole para chegar à delicada questão com a máxima suavidade possível" (CABRINI, 2019, p. 86). Em certa medida, Cabrini vai revelando que a entrevista na grande reportagem televisiva é uma arte de saber conduzir e condicionar a conversa. É preciso perceber, sobretudo em uma investigação jornalística, o momento ideal de começar a virada nos questionamentos. Acompanhemos a evolução do diálogo entre Cabrini e o Monsenhor Luiz Marques Barbosa, então acusado de abusar sexualmente de ex-coroinhas.

Cabrini:

Padre, viemos aqui porque estamos investigando uma denúncia de que haveria uma série de casos de pedofilia nessa região.

Monsenhor:

Olha, a gente ouve coisa do tipo em toda a parte.

Cabrini:

O que o senhor sabe sobre isso? Tem muitos casos de pedofilia aqui?

Monsenhor:

Não tantos como há mundo afora. Arapiraca ainda é pequena, né?

Cabrini:

Mas o problema de pessoas que abusam de crianças é muito sério aqui na região?

Monsenhor:

Eu acho que é mais homossexualismo do que pedofilia.

Cabrini:

Que tipo de pecado está cometendo um padre que pratica pedofilia?

Monsenhor:

Pecado mortal. Ele, porém, pode se arrepender disso.

Cabrini:

Pode se arrepender?

Monsenhor:

Claro! Tem cachaceiro que, quando vem aqui dizendo: "Ah, eu bebo muito".

Eu lhe digo: "Conheça um cachaceiro para depois dizer que é um".

Cabrini:

O senhor sabe de algum caso que envolva padres aqui na região? Padres que abusam de crianças? De coroinhas?

Monsenhor:

Não sei nada sobre isso. (REPRODUÇÃO SBT)

A entrevista entrava em seu ponto máximo, passando a focalizar temas diretos, sem meias-palavras. Tem-se o que Cremilda Medina (2008, pp. 17-18) definiu como a entrevista de *confrontação-polemização*, quando "o jornalista deve denotar habilidade de mediador, instigador e investigador, porta-voz de dúvidas do senso comum". Temos no desenvolvimento da grande reportagem, a figura de repórter justiceiro, sempre imbuído de ocupar um papel deixado de lado pelas autoridades – quando a imprensa se torna um terceiro poder, o chamado *O Estado de Narciso* (2015), em título homônimo ao livro escrito pelo pesquisador Eugênio Bucci, sobre quando a comunicação, no caso o jornalismo, padece e perde seus reais contornos e é preciso que Narciso se veja e seja visto como assim desejaria.

Cabrini:

Nos seus 58 anos de sacerdócio, o senhor já abusou alguma vez de um coroinha?

Monsenhor:

Não posso dizer isso! Qualquer pecado que eu tenha cometido, só pode falar ao meu confessor. O senhor não tem esse direito!

Cabrini:

Eu sei, mas o senhor já praticou algum ato desse tipo?

Monsenhor:

Não posso dizer ao senhor. E nem admito que venha à minha casa para saber disso. O senhor está entrando na minha privacidade!

Cabrini:

É que recebemos uma denúncia que diz respeito ao senhor...

Monsenhor:

Qualquer um pode fazer uma denúncia. Eu não posso dizer mais nada sobre esse assunto!

Cabrini:

Mas o senhor admite ou nega essa informação?

Monsenhor:

Não posso admitir, nem negar nada. É caso de confessorário!

Cabrini:

O senhor nunca abusou de coroinhas?

Monsenhor:

Não posso dizer nada para o senhor!

Cabrini:

Então a sua consciência está tranquila?

Monsenhor:

Nada posso dizer a esse respeito.

Cabrini:

Mas em relação à sua consciência...

Monsenhor:

Não admito que venha à minha casa falar sobre esse assunto! É melhor o senhor sair daqui!

Cabrini:

Apenas estamos querendo esclarecer as coisas. Como eu disse, pessoas fizeram denúncias.

Monsenhor:

Não, nada disso. Há muitos pecados no mundo que vocês deveriam cuidar... Muito mais sérios do que isso.

Cabrini:

Que tipo de pecados?

Monsenhor:

Não sei, já basta. Conversa encerrada.

Cabrini:

Uma última pergunta para o senhor...

Monsenhor:

Eu já encerrei essa conversa.

Cabrini:

Se soubesse de um caso desse na sua paróquia, o senhor apuraria o fato ou não?

Monsenhor:

A questão está encerrada, por favor.

Cabrini:

Está bem, padre. Obrigado. O senhor, por favor, desculpe o assunto, mas é que eu recebi a denúncia e tenho que apurá-la.

Monsenhor:

Tenha muito cuidado ao fazer essas perguntas na casa das pessoas. Acho melhor cuidar da sua vida. Evite fazer qualquer pecado no mundo, está bom?

Cabrini:

Está certo, padre. Boa noite para o senhor. (REPRODUÇÃO SBT)

Toda a gravação jornalística resultaria em uma série de três programas intitulada "Sexo, intrigas e poder", exibidos entre os meses de março e abril de

2010. No último episódio, um dos três padres denunciados – o padre Edílson Duarte – viria a admitir, pela primeira vez em uma entrevista na televisão, todos os crimes sexuais cometidos durante seu sacerdócio. O padre chegou a revelar ter sido vítima da mesma prática quando criança.

Em sua construção audiovisual, o episódio revelou uma espécie de *modus operandi* de Cabrini na condução de suas entrevistas: a percepção do comportamento físico de seu entrevistado; observação de sua conduta diante da figura do repórter: gestos, olhares, rubor. E, então, o aceno em perguntas curtas seguidas de longos silêncios; olhar intimidador no entrevistado e, de preferência, mantendo-se compenetrado no chamado “rosto a rosto”. Garrett (1987) ampliou a discussão ao sugerir que todas as pessoas, de uma maneira ou de outra, são envolvidas na entrevista – ora entrevistando, ora sendo entrevistadas. O ponto básico de sua teoria é de identificar no entrevistar, acima de tudo, a arte de ouvir, perguntar, conversar, dialogar. Sendo assim, a entrevista se estabeleceria como um meio cujo fim inevitável é o inter-relacionamento humano.

Para Medina (2008, p. 30), o toque humano em uma entrevista é fundamental para “preparar a atmosfera de trabalho, proporcionar, com habilidades que têm muito de psicológicas, ou pedagógicas, uma abertura para o desbloqueio, o desarmamento”. O diálogo se dá, sobretudo, no nível da sensibilidade do entrevistador. A descrição da entrevista – e as sensações do repórter – compôs as páginas da autobiografia profissional de Cabrini (2019, p. 113):

Escutei batidas na minha porta (do hotel) e corri para abri-la.

– “Boa noite, Roberto”, o advogado se adiantou. Atrás dele, identifiquei a figura do padre Edílson. Parecia nervoso e um tanto assustado.

– “Sejam bem-vindos, e obrigado pela confiança. Podem entrar.”

Indiquei ao padre a poltrona onde devia se sentar. Ofereci-lhe água mineral. Ele aceitou e, em segundos, virou um copo cheio. Notei que tremia.

– “Como o senhor está, padre?”

– “Tremendo, senhor Roberto Cabrini”, confessou, mostrando a mão trêmula como vara verde.

– “Quero tentar resgatar o sacerdócio que ainda existe em mim. Vi que seu trabalho é honesto, e talvez tenha sido uma obra de Deus o senhor aparecer em Alagoas.”

– Uma maneira de o senhor se libertar e se reencontrar com seus princípios?”

– “Sim, exatamente isso.”

– “Vamos começar, então, padre?”

– “Sim, vamos lá. Devo isso a mim mesmo.”

Ele se ajeitou melhor na cadeira e encheu os pulmões, respirando freneticamente. Após passar as mãos bem devagar no rosto, tirou um lenço para enxugar o suor – não de calor, mas de nervosismo. Então me olhou quase ternamente e sinalizou para mim, indicando que eu podia começar com as perguntas. Sentia que depois daquela entrevista, a Igreja Católica no Brasil nunca mais seria a mesma. Essa mudança provavelmente seria para melhor. [...].

– “O que o senhor espera dessa entrevista que vai começar?”

– “Espero que os padres reconheçam que erram também”.

- “É isso que o senhor pretende fazer?”
 - “Também”.
 - “Um exercício de humildade?”
 - “De humildade, de coragem”.
 - “E o senhor está aqui para abrir o coração?”
- O padre assentiu com os ombros.
- “Para falar toda a verdade?”
 - “Sim”. (REPRODUÇÃO SBT)

Essa espécie de milonga introdutória se tornaria um nariz de cera televisivo das gravações do *Conexão Repórter*, ao longo de uma década de trajetória do programa. Um estilo que consagraria Cabrini que, como poucos, conhece a força da performance televisiva do repórter como um instrumento capaz de impactar o público, prender o telespectador e fazê-lo acompanhar o desenrolar dos acontecimentos. Tal posicionamento se aproxima às ideias apontadas pelo chefe de redação do *Câmera Record*, Pablo Toledo, que trouxemos páginas atrás: a força da narrativa de grande reportagem está na estratégia que devemos adotar para impressionar o nosso público. Sob essa leitura, os jornalistas são, antes de tudo, estrategistas preocupados em conquistar audiência.

Para Renato Janine Ribeiro (2004, p. 51), a TV transmite às pessoas modos de entender e expressar o que sentem. Essa linguagem ensina práticas emocionais às pessoas, para traduzirem o que têm no fundo de si. Sobre a função, o autor anotou que “todo programa de jornalismo na TV que deseje ter uma opinião necessita de uma retórica

da indignação. O âncora narra um absurdo e depois o condena com palavras duras”. Ribeiro (2004) não analisaria, em específico, o trabalho jornalístico de Cabrini. No entanto, tal apontamento se aproximaria das interrogações que caracterizam o texto do repórter bem como na disposição do aparato televisivo nas cenas.

Na entrevista com o padre Edílson, as câmeras no quarto de hotel foram estrategicamente posicionadas, assim como os enquadramentos sugeridos na gravação. Uma câmera em Cabrini, detalhando sua enunciação, suas questões enfáticas e olhares incisivos sobre o clérigo. Uma segunda câmera se ocupou de focalizar o entrevistado, que se comportava de maneira acuada, agitada, posicionada de uma maneira a manter Cabrini em quadro também. Um detalhe importante: caberia ao cinegrafista perceber os momentos em que os closes televisivos seriam fundamentais para descrever a história narrada.

Ao final da entrevista, bem ao estilo Cabrini repórter e entrevistador, o diálogo que se seguiu:

— “Como o senhor se sente agora?”

— “Livre.”

— “O senhor ainda sonha em rezar uma missa? Acha que tem condições para isso?”

— “Sim, sonho em rezar uma missa. Voltar à realidade de um sonho que existe dentro de mim e ao sacerdócio”. (REPRODUÇÃO SBT)

Como desfecho, a imagem que se seguiu foi a de um padre que se despediu visivelmente mais leve e aliviado, por poder falar abertamente sobre os seus medos, seus fantasmas e sobre um passado que carregava em seu inconsciente.



Figuras 120 e 121 - Os enquadramentos da entrevista com o padre que confessaria os abusos sexuais contra ex-coroinhas. Note que o plano de câmera que focaliza o entrevistado também mantém em cena o repórter.

Fonte: Reprodução/SBT (2010)

Em dezembro de 2010, a série "Sexo, Intrigas e Poder" foi a vencedora do *Prêmio*, um dos mais importantes do Brasil, e considerada pelo Ministério Público como decisiva para a investigação e condenação dos padres que abusavam sexualmente de menores. Em 2016, no especial "Seis anos depois", o programa retornou à Arapiraca para saber como viviam os ex-coroinhas Fabiano, Flávio e Adriano. Por sinal, essa se tornaria uma das máximas do programa: retornar aos assuntos já retratados, seja por uma preocupação jornalística, seja por uma necessidade de economizar nos custos de produção.

Em dez anos e meio de existência, o *Conexão Repórter* colecionou os mais importantes prêmios, sendo que, todos os anos, figurou entre os finalistas das mais prestigiadas premiações sobre jornalismo e jornalismo televisivo e ou investigativo. Em setembro de 2020, o SBT anunciou o cancelamento do programa e a quebra de contrato com o jornalista que, semanas mais tarde, anunciaria sua transferência para a Record TV, onde comandaria o quadro “A Grande Reportagem”, do programa *Domingo Espetacular*. Em 2021, assumiu, por uma temporada, a apresentação do *Repórter Record Investigação*, projeto similar ao que deixara quando trocou a Record pelo SBT, em 2009. Em 2022, o programa retornou sob o comando do repórter Luiz Fara Monteiro. No mesmo ano, Cabrini assumiu o *Câmera Record*, alternando apresentação e condução de reportagens. Ainda que datado, o SBT manteve as reprises do *Conexão Repórter* no ar. Exibido diariamente na programação da madrugada e com sucesso em sua página no YouTube, atingindo recorde de visualizações com seus teledocumentários de investigação².

Calcado essencialmente na figura de Cabrini, o *Conexão Repórter* inauguraria, de certa maneira, um formato de programa de grande reportagem característico para a década de 2010: a de programas televisivos que convocariam a experiência enquanto partilha do pessoal confesso no relato jornalístico do repórter e do seu fazer. Tem-se, assim, o relato que posiciona o repórter como um alguém que, além de cumprir uma função testemunhal, partilharia, assumidamente, um relato sobre o que afeta a si enquanto sujeito (GUTMANN; VILAS BÔAS; GOMES, 2019). São produções que consideravam o corpo do repórter como dispositivo de autenticação dos relatos e constituição de subjetividades, em um método de investigação da realidade.

Em 14 de janeiro de 2009, a jornalista Keila Jimenez, em reportagem de *O Estado de S. Paulo*, escreveu sobre um formato internacional que estaria prestes a ser adaptado no Brasil pela Rede Bandeirantes. Tratava-se do jornalístico *La Liga*. Sucesso na Espanha, Itália e Chile, o programa tenta mostrar, com humor, drama e uma boa dose de acidez, várias maneiras de se contar ao público uma mesma notícia”. Segundo Jimenez, no formato original, a atração é composta por quatro integrantes, entre atores e jornalistas, “que saem em busca de reconstituir um fato jornalístico e contar, com enfoques diferentes, a mesma notícia. Entrevistas e testemunhos dos mais diferentes pontos de vista do caso em questão fazem parte da investigação jornalística do programa”

(O ESTADO DE S. PAULO, 14/01/2009, p. 37). Em agosto do mesmo ano, a *Folha de S. Paulo* anunciaria a chegada do projeto, “investindo em um formato jornalístico em que quatro repórteres-atores dão depoimentos subjetivos sobre as experiências das reportagens. O programa vai usar recursos como a tela dividida para mostrar mais de uma ação ao mesmo tempo” (FOLHA DE S. PAULO, 06/08/2009, p. E-14). Na definição para a imprensa à época, a proposta era subverter o lugar do jornalista-repórter na televisão, ocupando tal posição por profissionais de outras áreas e, sobretudo, privilegiar o discurso subjetivo diante da realidade.

Assim, *A Liga* estrearia para o público brasileiro no primeiro semestre de 2010, sendo exibido em horário nobre, nas noites de terça-feira, na Rede Bandeirantes. Em sua estreia, o programa constituiu sua promessa com a seguinte afirmação: “nós vamos viver a notícia de dentro para fora e você vai querer viver junto com a gente”, reiterada nas chamadas ao longo da programação da emissora e que apresentava os integrantes do time: o jornalista e humorista Rafinha Bastos; a jornalista Débora Vilalba; o compositor e rapper Thaíde e a atriz Rosanne Mulholland. Assim, ao afirmar a vivência pessoal como valor, o programa prometia contar aos telespectadores histórias sobre o mundo a partir de um ponto de vista específico: o do profissional de vídeo que viveria o fato, podendo ele ser jornalista ou não. Muito além de ser apenas testemunha, os integrantes de *A Liga* se tornariam personagens de suas próprias narrativas, construindo um modo de autenticação da informação em um jogo entre constituições de subjetividades e convocação de valores do jornalismo moderno (GUTMANN; VILAS BÔAS; GOMES, 2019). A linguagem do *reality show* – da vida acontecendo em tempo real – passava a se tornar uma espécie de caminho sem volta para a grande reportagem, aliada à performance do repórter televisivo, um *showman* da informação.

Para Ribeiro (2004), um desejo de realidade se ocupou de manejar a televisão do século XXI, um desejo de que a ficção seja real. Talvez por isso, os programas de grande reportagem atraíam o público: eles vêm para saciar um desejo de verdade. No fundo, talvez o que o espectador queria seja uma soma: de um lado, a narração rigorosa, consistente e a esperança de que as imagens, na verdade, sejam verdade. Ou, ao menos, que tais reproduções possam prender suas atenções. E, sobretudo, entretê-los.



capítulo 11

A linguagem do *reality*
ganha a grande
reportagem de TV

"Band quer polemizar com A Liga". Essa foi a notícia principal da coluna "Sem intervalo", de Keila Jimenez, em *O Estado de S. Paulo*, de 30 de março de 2010. O espaço, destinado à cobertura do universo de televisão, anunciava os primeiros pilotos da nova aposta da Rede Bandeirantes para a nova programação. "Edição de videoclipe, bastidores da notícia à Profissão Repórter e muita polêmica. A novidade está na narrativa – às vezes triste, outras, divertida – da história, vista por quatro ângulos distintos" (*O ESTADO DE S. PAULO*, 30/03/2010, p. 47). Afinal, de que formato e estilo de programa estaríamos falando? É possível definirmos um programa jornalístico em que as barreiras entre a informação e o entretenimento se tornassem híbridas? Questões de que se ocuparam o jornalismo chamado "moderno" da última década para cá.

A linguagem do *reality show* obrigou os programas de entretenimento a buscarem um outro caminho para as produções televisivas dos anos 2000. Com o telejornalismo não poderia ser diferente. A prática de desnudar os bastidores das coberturas era uma tática bem utilizada pela equipe do *Profissão Repórter*, da Rede Globo, ao se utilizar da linguagem do *reality show* para o universo do telejornalismo de grande reportagem. Compreender o acontecimento das coisas em tempo real, sem um excesso de cortes feitos na edição, alterações ou justaposições de imagens, traduzia uma espécie de "verdade das ruas". Não entremos aqui na discussão sobre a verdade ou veracidade dos fatos para a compreensão do jornalismo.

No extinto *site* da produtora Eyeworks Cuatro Cabezas, hoje uma empresa do grupo Time Warner, *A Liga* era definido como:

Um formato notável introduzindo um novo tipo de jornalismo. Neste show atual, uma equipe de jovens, distintos e dedicados repórteres mergulham profundamente nas questões mais urgentes do dia, examinando um tópico semelhante de diferentes ângulos. Um show cheio de entretenimento, ironia e drama que dá uma visão completamente nova sobre a realidade. A equipe oferece os fatos sem preconceito, permitindo o público tirar suas próprias conclusões.¹

Em sua estreia, em uma noite de terça-feira, 4 de maio de 2010, *A Liga* contou histórias de moradores de rua. Qualificados como repórteres, e designados

¹ Traduzido por nós do original: "A remarkable format introducing a new kind of journalism. In this current affairs show, a team of young, distinct and dedicated reporters delve deeply into the most pressing issues of the day, examining one similar topic from different angles. A show full of entertainment, irony and drama that gives a whole new view on reality. The Team offers the facts without prejudice, allowing the audience to draw their own conclusions". Disponível em http://www.eyeworks.tv/catalogue/catalogue_item/t/the_team. Acessado em 15/09/2020.

em artes gráficas por seus apelidos – Rafinha, Thaíde, Débora e Rosanne –, os integrantes usavam microfone de lapela e vestiam roupas bem informais. A edição chamou a atenção pelo uso extensivo do uso da câmera na mão, o plano-sequência e de uma montagem paralela, em que as histórias são intercaladas para evocar efeito de autenticidade da ação vivida. Para ilustrar os desafios de quem vive sem um teto para morar, o humorista Rafinha Bastos passou quase dois dias sem celular, sem grana, sem nada, entre pessoas que moram nas ruas para “mostrar o que a gente vê todo dia, mas não imagina como é. Uma pessoa te despreza e, logo depois, passa outro e te oferece ajuda. É alto e baixo toda hora. Isso me marcou” (FOLHA DE S. PAULO, 04/05/2010, p. E-8). Ao se assumir como uma mistura de jornalismo e entretenimento, *A Liga* trouxe um modo de performatizar a notícia, que comunga traços da vivência e do testemunho, mas que não se define por mera ruptura com um padrão anterior de postura do mediador frente aos fatos. Esses modos de performatização, da figura repórter, historicamente construídos não nos parecem distintos ou opostos e muito menos episódicos (GUTMANN; VILAS BÔAS; GOMES, 2019). Tem-se, também, uma quebra no regime de credibilidade estabelecido pelo telejornalismo, uma vez que há uma dimensão teatral da vida cotidiana – o que poderíamos também chamar de encenação da realidade.

Nas temporadas seguintes, *A Liga* ganharia novos reforços, em substituições ao elenco original. No total de sete temporadas, a produção contou com as participações do cantor Lobão, as atrizes Tainá Müller, Sophia Reis e Mel Fronckowiak, a humorista Maria Paula, o músico China, o apresentador e VJ Cazé Peçanha, a apresentadora e modelo Mariana Weickert e os jornalistas Guga Noblat e Rita Batista.

Perguntemo-nos: quais os limites para a vivência de tal performatização? A questão é oportuna, ao pontuarmos nota de *Folha de S. Paulo*, de 2 de agosto de 2010, de que a atriz Rosanne Mulholland se internou num hospital psiquiátrico para avaliar a política de saúde mental no Brasil. Para tal, no programa, ela “dorme num quarto com duas mulheres com esquizofrenia” (FOLHA DE S. PAULO, 02/08/2010, p. E-10). Tal discussão foi o mote de *O Globo*, de 17/10/2010, no título “Sem perder a ternura”, em que as mulheres do programa falaram dos riscos que enfrentavam nas gravações. Na entrevista, Mulholland e a jornalista Débora Vilalba descreveram as reportagens como experiências em que ora interpretavam o papel da garota frágil, ora o da mulher destemida. Segundo Vilalba, “só não consegui completar a experiência de passar 24 horas

numa casa abandonada invadida por um grupo sem-teto. Fiquei até de madrugada, mas foi tenso. Eram umas 30 pessoas e o cheiro do lugar me incomodou muito. As pessoas andavam descalças, sem se importar com o xixi e o cocô dos ratos que circulavam por lá.” Para Mulholland, o difícil foi se embrenhar em uma favela e se deparar com o que é realidade para milhões de brasileiros. “A gente sabe da existência de certas coisas, como a falta de saneamento básico. Mas outra coisa é estar lá para sentir o cheiro do esgoto e ver que uma família que vive ali come só arroz porque não tem dinheiro para comprar mais nada” (O GLOBO, 17/10/2010, Revista da TV, p. 14). A ideia de corpos imersivos que vivenciavam as experiências como testemunhas factuais, notava-se nas edições que exploravam as sensações dos repórteres, em que eles eram convocados para vivenciar o que Goulart de Andrade lançara nos anos 1980, o chamado “na pele do lobo”: Tainá Müller foi para as ruas como prostituta em “Prostituição”, de 15 de junho de 2010; em “Mulheres atrás das grades”, de 6 de maio de 2014, Mariana Weickert passou 24 horas em uma penitenciária, para citar alguns exemplos.



Figura 122 - Cartaz de divulgação de *A Liga*, publicado nos jornais, na noite de estreia do programa. No detalhe, “um programa que explora a dureza da realidade social de um jeito nunca mostrado na TV”.

Fonte: Reprodução/Folha de S. Paulo (04/05/2009, p. D-3)

Em seu formato, *A Liga* iniciava com uma pensata informativa sobre o tema abordado na edição. Era uma espécie de introdução ao assunto, a partir de dados oficiais e reflexões, gravado em estúdio, tendo os apresentadores em plano americano e se utilizando de elementos gráficos como complemento aos tópicos discorridos. Por seu formato em aberto, *A Liga* permitia que os repórteres expressassem suas opiniões através de relatos e experiências pessoais, como no episódio “Tabaco”, em que a repórter Débora Villalba relatou sua dificuldade em largar o vício.

Na edição de 26 de junho de 2012, sob o tema “Transtornos psicológicos”², o repórter Cazé mostrou, em São Paulo, uma mulher que vivia com 58 cachorros em apenas 30 metros quadrados. A introdução da história ocorreu em uma passagem, com o verbo no condicional: “Estou chegando agora na casa da Joceli”. Com Cazé sempre em cena, a ação foi mostrada aparentemente sem muitos cortes – Cazé batendo palmas em frente da casa e narrando o excesso de latidos de cachorros que viviam ali. Na sequência, detalhes da personagem abrindo o portão, a equipe descendo as escadas da casa e o início da conversa. Para compreender como era viver em um pequeno espaço com tantos animais, Cazé entrou na casa, circulando entre eles. Não há muita profundidade na conversa, que limitou em conhecer as raças, as deficiências de cada um deles, retirados das ruas ou doados por moradores e conhecidos. Ainda que apontado como repórter, Cazé atuava como um telespectador onipresente, um curioso da intimidade alheia. Dentro da casa, ele ia narrando o que encontrava pela frente. E as perguntas não fugiam de uma tentativa de se estereotipar a personagem. Para tal, selecionamos algumas dessas intervenções:

Cazé:

- Juceli, você nunca teve uma doença, nunca pegou nada por causa dos cachorros?
- Como você consegue guardar o nome de todos eles?
- Quando você começou a amar os cachorros, assim desse jeito?
- Suas filhas não sentem ciúmes dos cachorros?

(REPRODUÇÃO REDE BANDEIRANTES)

Em contraponto à definição da personagem, outra repórter entrevistava a psiquiatra Juliana Diniz para classificar o que levaria uma pessoa a acumular tantos animais em uma pequena residência. Ainda que distante da vivência de

Juceli – que narrou ter sofrido um trauma de separação da filha mais velha, levada pelo pai quando ainda estava na maternidade – a médica classificou o comportamento da personagem como um transtorno: “[...] é comum as pessoas que sofrem disso trazerem questões relacionadas a histórias, a perdas, a vivências muito traumáticas”. Na reportagem, Cazé desempenhou um lugar de mediador, sempre incorporando um lugar de autoridade nos discursos. É raro o momento em que ele apareça em cena sem a presença de seu entrevistado.

Tal excesso de visibilidade nos remete aos escritos do jornalista Paulo Henrique Amorim (1942 – 2019), ao apontar o fenômeno como um processo de “celebrização” do repórter, querendo este aparecer mais do que os entrevistados. Segundo Amorim (2015, pp. 130-131):

Os repórteres andam de um lado para o outro, sem que se saiba por quê. As mulheres dão um jeito de ficar de costas para a câmera e mostra o traseiro, como se fossem candidatas a “assistente de palco”, profissão que prolifera na tevê brasileira – e em outros locais também iluminados. São o(a)s “repórteres-ascensoristas”. Quando você chega ao andar não se lembra da cara do ascensorista, nem do que ele disse³. Quando termina a reportagem, dá-se o mesmo com esse tipo de repórter. E se criou, aqui, um maldito “plano sequência”, padrão do chamado “jornalismo popular” – a câmera nervosa, histérica, sai do repórter, sai ao “fato”, e volta, sem cortes, ao repórter. Geralmente, não acrescenta um fiapo de informação ao espectador, mas o repórter se acha o máximo!

Assim, o corpo que vive o acontecimento como forma de testemunhá-lo também recorre a marcas codificadas do jornalismo televisivo. “Sim, os corpos postos em frente às câmeras desafiam regras postas em jogo, mas também sustentam um texto e uma construção de apuração, de relação com as fontes, de enquadramentos e edições que valorizam o lugar autorizado do repórter e de seu testemunho sobre o que “vive”” (GUTMANN; VILAS BÔAS; GOMES, 2019, p. 92). Tal abertura, que a pontuar seria uma estratégia de comunicabilidade (MARTÍN-BARBERO, 2015) ou a principal marca de endereçamento, ocorreria não só em *A Liga*, como em edições do *Conexão Repórter*, do SBT, em que Roberto Cabrini infiltraria seus repórteres-produtores para vivenciarem determinadas realidades, como se passar por garoto de programa, lixeiro, ajudante de cozinha ou modelo de passarelas, para citar alguns.

3 *Ainda que cumpra determinação definição, tal explanação feita por Paulo Henrique Amorim é preconceituosa e, em certa medida, misógina.*

Por sinal, inverter o papel do repórter de televisão seria uma máxima dessa década no telejornalismo de grande reportagem. Embalados pelo sucesso de audiência e de reconhecimento do *Profissão Repórter*, e em certa medida inspirados pelos projetos tidos como “audaciosos” da concorrência, a Rede Globo aproveitaria o momento para testar novos produtos com um viés jornalístico em sua programação.

Em abril de 2010, estreava *Globo Mar* – um programa totalmente gravado no mar, para mostrar a riqueza e a vida no extenso litoral brasileiro (MEMÓRIA GLOBO, 2020⁴). Em quatro temporadas, de duração de dois meses cada, apresentava um episódio de 25 minutos por semana e teve como figura central os repórteres Ernesto Paglia e Mariana Ferrão, esta substituída na segunda temporada por Glenda Koslowski e, nas outras duas últimas, pela também repórter Poliana Abritta. A equipe viajava a bordo de um barco, utilizando três câmeras, que também se ocupavam de registrar os bastidores do projeto. O embarque da expedição marcava o início de cada temporada. Em depoimento ao Memória Globo, Ernesto Paglia explicou que, ao revelar as condições de produção, o programa criava uma relação diferente com o telespectador. Sendo assim, a equipe também se tornava uma personagem da história, e as dificuldades enfrentadas nas viagens permeavam a narrativa de cada episódio, o que fazia com que quem

Figuras 123 a 124 -
Com a criação do “Diário de bordo”, o *Globo Mar* exibia depoimentos da equipe de produção e filmagem do programa. Com um formato inspirado no *Profissão Repórter*, em um processo de captação mais criativo e informal, o projeto trazia o jornalismo de grande formato sob um viés de aventura e incertezas.

Fonte: Reprodução/Globo Mar (2010)



4 Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/globo-mar/>. Acessado em 25/10/2020.

assiste ao programa se sentisse também parte dele. Era o quadro “Diário de bordo”, exibido na edição do projeto, em uma quebra do padrão clássico das coberturas jornalísticas. O início da expedição era o pontapé inicial de cada edição. As reportagens buscavam a informalidade, em tom de conversa, destacando a grande aventura, sempre incrível, “recheada de emoções”.

Por tratar de temas complexos – e fora do jornalismo tradicional diário –, a produção de *Globo Mar* contratou dois especialistas: um consultor náutico, para orientar a equipe na hora de decidir que tipo de equipamento e qual o barco mais apropriado para fazer a viagem, e um pesquisador da área de biologia e engenharia da pesca.

Livremente inspirado no programa *Pesca Mortal*, produzido e exibido com sucesso mundo afora, nos canais a cabo Discovery Channel, *Globo Mar* se consolidou por explorar o jornalismo de aventura. Na primeira temporada, a pesca do atum em alto-mar deu o tom do desafio. Paglia e a equipe acompanharam, por uma semana, a rotina da tripulação de mais de 20 pessoas em um navio pesqueiro, testemunhando a angústia e as dificuldades do trabalho no mar. “O aperto por que passam pescadores em alto mar” é o que destacou a reportagem de *O Estado de S. Paulo*, de 04 de abril de 2010, sobre a estreia da produção nas noites de quinta-feira.



Figuras 125 a 126 -

Com a criação do “Diário de bordo”, o *Globo Mar* exibia depoimentos da equipe de produção e filmagem do programa. Com um formato inspirado no *Profissão Repórter*, em um processo de captação mais criativo e informal, o projeto trazia o jornalismo de grande formato sob um viés de aventura e incertezas.

Fonte: Reprodução/*Globo Mar* (2010)

Para avaliar o resultado do projeto, a *Folha de S. Paulo* convocou Amyr Klink para uma crítica em sua edição de 16 de maio de 2010. No texto, intitulado ““Globo Mar” introduz tema com respeito”, o navegador e escritor brasileiro se disse “bem impressionado ao final dos quatro primeiros episódios” principalmente pela escolha de repórteres com “uma boa dose de humildade e respeito da parte de quem o introduz”. Klink ainda lembrou de “tentativas passadas de falar das coisas do mar, na televisão, falharam. Talvez porque nasceram empanturradas de adjetivos e exagerados... tubarões assassinos, ondas desconhecidas – essas expressões do jornalismo que, no mar, não existem. [...] Falharam por tentar dramatizar o que é apenas difícil, vício incorrigível da nossa TV”. O navegador também avaliou a exibição dos desafios da equipe de *Globo Mar* como algo saboroso – tão característicos dos oceanos: “o duro, como se viu, vai ser captar as cenas. Continuidade, que até uma película como “Titanic” não conseguiu; assistentes e jornalistas encharcados; atrasos e vendavais. Esses são alguns dos desafios, e é boa a ideia de não os esconder” (FOLHA DE S. PAULO, 16/05/2010, p. E-8).

Com o fim da primeira temporada de *Globo Mar*, o horário nobre foi sucedido pela série *Brasileiros*, com reportagens de profissionais do primeiro time do jornalismo da emissora: Neide Duarte, Edney Silvestre e Marcelo Canellas. O projeto nasceu de Silvestre, que comandava o quadro “Bate-papo”, aos sábados, no telejornal *RJ-TV*, exibido para a cidade do Rio de Janeiro. Com um formato voltado para a crônica, Silvestre trazia entrevistas descontraídas a partir de histórias extraordinárias de cidadãos comuns. “Depois de ver tanta gente dita como comum fazendo trabalhos extraordinários, propus a ideia há dois anos e chamei colegas que eu achava que, como eu, também gostariam de descobrir essas pessoas” (O GLOBO, 17/06/2010, Segundo Caderno, p. 10).

Reconhecidos por um trabalho mais autoral, quase literário, os repórteres mostravam brasileiros com histórias de vida surpreendentes e que ajudavam a transformar a vida de comunidades. Em entrevista ao *Memória Globo*, Edney Silvestre pontuou que “*Brasileiros* surgiu justamente diante do descrédito, do mito de que o brasileiro não presta. Eu sei que isso não é verdade, então propus para a Globo que a gente mostrasse brasileiros que normalmente não têm chance de aparecer” (MEMÓRIA GLOBO, 2020⁵). Em sua estrutura, o programa não contava com um apresentador e

5 Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/brasileiros/>. Acessado em: 25/10/2020.

tinha interferência mínima dos repórteres nas cenas. Para manter a linguagem do projeto, as edições se iniciavam com passagens do repórter envolvido no respectivo tema.

No episódio de estreia, Silvestre contou a trajetória de Flávio Sampaio, um cearense de Paracuru, a 200 quilômetros de Fortaleza, que sonhava em ser bailarino. Filho de um pobre pescador, ele enfrentou todo tipo de preconceito – inclusive da reprovação severa do pai –, mas chegou ao Theatro Municipal, no Rio, e deu aulas até na Europa. Enfim, quando retornou ao Brasil, o bailarino resolveu abrir uma escola de balé na mesma Paracuru, para mais de 200 crianças e jovens carentes.

Em entrevista ao *O Estado de S. Paulo*, Edney Silvestre disse ter buscado uma “linguagem diferente do *Globo Repórter* e do *Profissão Repórter*”, o que resultou em nove documentários. “Percebemos que em nossas matérias não havia muita entrevista e, sim, bate-papos. Em Brasileiros quase não há off (narração) e fazemos pouquíssimas intervenções. São os personagens que contam as histórias” (*O ESTADO DE S. PAULO*, 13/06/2010, p. 251). Ainda que prometendo estabelecer uma espécie de reportagem-conversa, realizando uma quebra no padrão tradicional da entrevista televisiva, *Brasileiros* não fugiu a um *Globo Repórter* voltado exclusivamente a perfis de anônimos. Apesar de ter uma segunda temporada anunciada, o programa não retornou mais à grade da Rede Globo.

Em junho de 2011, nascia uma das propostas mais ousadas em conteúdo de grande reportagem com *reality show* da Rede Globo: o projeto de *Planeta Extremo*, que colocava um repórter como personagem testando seus limites físicos em lugares arriscados de diferentes países, como cachoeiras congeladas, rios de lava, montanhas, cânions e cavernas. Antes apenas um quadro do *Fantástico*, comandado pelo jornalista Clayton Conservani, a atração viraria um programa semanal com a participação da também jornalista Carol Barcellos, nos fins de noite de domingo.

Planeta Extremo manteve a proposta de exibir os bastidores como estratégia de comunicabilidade para os telespectadores. O programa trazia uma edição primorosa, imagens cinematográficas, além de uma sonorização moderna e extremamente arrojada. Privilegiavam-se registros fotográficos de qualidade, sendo que o foco era registrar o desafio de dois repórteres nos lugares mais difíceis e extremos do planeta, enfrentando provas de resistência, que exigem preparo físico e emocional.

Em entrevista ao *O Globo*, de 31 de janeiro de 2016, Barcellos afirmou que essa exposição a situações de risco é um dos motes que movia o programa.

"Quando você está numa situação extrema, você é o que é. Não tem maquiagem, é o que você está sentindo" (O GLOBO, 31/01/2016, Segundo Caderno, p. 7).

O crítico de TV, Mauricio Stycer, registrou o projeto como um "jornalismo *reality show*" e o criticou por "colocar seus jornalistas no duplo papel de condutores e cobaias de reportagens com características de *reality show*" (STYCER, UOL, 25/08/2011)⁶. Para Stycer, "jornalista, por definição, não é personagem de notícia. É quem relata a notícia. Mesmo na TV, onde aparece de corpo inteiro, está sempre com um microfone na mão, ouvindo os seus entrevistados e descrevendo os fatos". Ele ainda faz uma análise ponderada sobre o papel do repórter diante da câmera e condena a maneira como a pasteurização contribuiu para que o meio fosse cada vez mais seduzido pelo entretenimento, como o próprio Barthes apontaria em suas *Mitologias*, de meio século XX: "Jornalista vira notícia muito excepcionalmente, em situações trágicas ou dramáticas, quando morre no meio de uma cobertura, se é sequestrado, preso ou desaparece enquanto investiga algum caso escabroso".

Em uma dessas expedições, Clayton Conservani e Carol Barcellos gravavam no Nepal quando um terremoto de 7,8 graus na escala Richter devastou o país e deixou cerca de 10 mil mortos. A equipe estava a 300 quilômetros da capital Katmandu, a cidade mais atingida. Nos dias seguintes à tragédia, o Planeta Extremo era a única equipe estrangeira no local e atualizava ao vivo as notícias. Foram cinco dias cobrindo a tragédia para os telejornais e programas da Rede Globo. Com o material gravado dessa fase, além de imagens e depoimentos inéditos, a produção preparou um episódio especial de abertura da segunda temporada do programa. Em entrevista ao *site* da Rede Globo, Carol Barcellos declarou que "a temporada está muito forte, carregada de emoção. Entregamos ainda mais nossos corações e demos uma abusada no corpo [risos]. O programa mais marcante para mim é o que relata o terremoto no Nepal. Não foi um teste para o corpo, mas para o coração. Conhecemos uma dor muito maior que a física"⁷.

Enquanto as emissoras testavam novos formatos, um nome clássico da grande reportagem buscava sobreviver após um longo inverno. No começo da década de 2010, mantendo o estilo que o consagrara, Goulart de Andrade comandou algumas produções no *SBT Repórter*, como destacou *O Globo*, em reportagem

6 Disponível em: <http://marcosilverio.blogspot.com.br/2011/08/fantastico-investe-no-jornalismo.html>. Acessado em 25/10/2020.

7 Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/novidades/esportes/noticia/2016/02/planeta-extremo-episodio-inedito-mostra-terremoto-que-devastou-nepal.html>. Acessado em: 25/10/2020.

“O ‘CSI’ da vida real”, ao acompanhar o trabalho da Polícia Civil no dia a dia de verdade. “A equipe acompanhou os policiais na busca minuciosa por detalhes na cena do crime e sua atuação dentro do laboratório, onde agentes tornam-se quase cientistas” (O GLOBO, Segundo Caderno, 27/07/2011, p. 10). Depois de algumas experiências como uma espécie de *freelancer* do departamento de jornalismo do SBT, Goulart de Andrade voltaria a estrelar um programa solo na TV Gazeta, de São Paulo. Um projeto ligado à Faculdade Cásper Líbero, que tinha o objetivo de contribuir na formação de jovens jornalistas. Os alunos revisitam as reportagens do vasto acervo do repórter e preparavam uma atualização de cada assunto. Para o próprio jornalista, “mostramos o *making of* dos estudantes fazendo a reportagem e depois exibimos o comparativo do passado e do presente, discutindo o que mudou. A ideia é ver como determinadas questões estão hoje, como o universo dos travestis, que revelei em 1985” (ANDRADE *in* PAIXÃO, 2012, p. 248). Para marcar esse retorno, a TV Gazeta produziu o *Especial Goulart de Andrade*⁸, em 4 de novembro de 2012, no fim de noite de domingo. Em uma espécie de arena, montada em um estúdio, Goulart de Andrade foi sabatinado por um grupo de jovens estudantes e questionado sobre os desafios de uma carreira de jornalista na televisão. “Aqui está feito o compromisso. Na próxima semana, este grupo de jovens da Faculdade Cásper Líbero vai me ajudar a conduzir reportagens que foram feitas no passado, revistas agora no presente e, quem sabe, nos ajude a construir o futuro. Então, vem comigo”. Nascia o projeto de *Vem Comigo*, que cunhava o próprio bordão que o consagrara na televisão.

O programa, exibido nas noites de segunda-feira, possibilitou uma discussão interessante sobre os processos de feitura de uma reportagem televisiva: dos primeiros passos à finalização do episódio, uma necessidade primeira aos jovens estudantes e que, na prática, dificilmente acontece pela pressão do tempo nas redações. Na estreia, o telespectador acompanhou reportagem sobre o Hospital Psiquiátrico do Juqueri feita para o extinto *Comando da Madrugada*, em que foram denunciados maus-tratos aos pacientes. Com base nela, os estudantes tiveram que realizar uma produção sobre a saúde mental, a ser exibida e comentada pelo veterano repórter na semana seguinte. Na tarefa, os chamados “pupilos” precisavam seguir a estética das filmagens de Goulart, tal como o uso do plano-sequência, técnica em que a câmera passeia pela cena sem cortes. Ao se utilizar do vasto acervo do lendário jornalista, a atração também discutia os limites da profissão em tempos interconectados e, principalmente, marcados por um certo resgate do moralismo e dos bons costumes.

8

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RCMgpuLVau0>. Acessado em: 14/07/2020.



Figura 127 -
Em uma espécie de arena, Goulart de Andrade é sabatinado por jovens estudantes, com perguntas sobre a carreira de repórter televisivo e os desafios da grande reportagem.

Fonte: Reprodução/
TV Gazeta (YouTube)

Goulart de Andrade seguiria no comando de *Vem Comigo* até agosto de 2016, quando morreria vítima de uma doença pulmonar. Curiosamente, como um sábio conhecedor do “outro” das ruas, tinha um projeto de novo programa, intitulado de *O Brasileiro*, em que “sairia pelas ruas em busca de personagens como o carroceiro pintor e sua companheira, uma mulher de classe média, moradora de um apartamento de dois quartos, em Pinheiros, que abandonou tudo para viver na rua” (*O ESTADO DE S. PAULO*, 23/08/2016⁹). Embora definido pela alcunha de sensacionalista, o fato é que foi, acima de tudo, um repórter. Mantendo também o foco em resgatar a história de acontecimentos marcantes, a Rede TV! desenvolveu o programa *Aconteceu*, exibido de 2010 a 2012, a partir de histórias de crimes e de acontecimentos marcantes, noticiados com extensa cobertura pela mídia. A atração se inspirava no formato do *Linha Direta*, da Rede Globo, principalmente por se utilizar de simulações e reconstituições cenográficas. O jornalista Laerte Vieira atuava como apresentador e gravava as cabeças diretamente do *switcher*,

9

Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,a-morte-de-goulart-de-andrade-o-reporter-que-desceu-ao-submundo,10000071571>. Acessado em 26/10/2020.

a sala de onde o diretor e toda equipe técnica dão os comandos para a exibição. O papel do repórter estava em amarrar os eventos, sem um engajamento efetivo nos casos. O texto era voltado à reconstituição histórica, precisa e pontual. Utilizando-se principalmente de imagens de arquivo, *Aconteceu* consagrava uma vertente pouco usual do jornalismo contemporâneo: o de retornar aos casos para revelar seus desdobramentos. No vídeo promocional entregue às agências publicitárias, a Rede TV! o anunciava como um programa investigativo, “um novo olhar sobre casos que chocaram o Brasil” (COMERCIAL REDE TV!, 2010).

Ainda que os projetos de *Aconteceu*, em menor grau, e de *A Liga*, *Planeta Extremo* e *Globo Mar*, estes três com maior afinco, tenham possibilitado uma espécie de quebra no formalismo da grande reportagem, nenhuma experiência subverteu tanto a compreensão quanto a proposta de *O Infiltrado*, do History Channel.

O JORNALISTA QUE INVADE UNIVERSOS ALHEIOS

Em reportagem de *O Estado de S. Paulo*, de 05 de maio de 2013, a jornalista e colunista de televisão Cristina Padiglione detalhou a estreia do que ela definiu como “a nova série nacional” do canal a cabo brasileiro. A ideia de *O Infiltrado* surgiu da produtora executiva do History Channel, Krishna Mahon, que buscava a criação de um programa que mesclasse reportagem, *reality*, ficção e comédia. A inspiração veio de Louis Theroux¹⁰, documentarista britânico que apresentou séries e especiais na BBC, de Londres. Os assuntos retratados por Theroux sempre fugiram do chamado convencional: ele realizou episódios sobre atores pornôs, lutadores, pedófilos e pessoas que acreditavam em OVNI. Buscando realizar algo parecido, Mahon procurou uma produtora para dar o tom e o formato do projeto.

¹⁰ Os documentários de Theroux são encontrados na plataforma de streaming Globoplay.

O nome do personagem para o programa era o de Fred Melo Paiva, um sujeito franzino, de cabelo meio tijelinha, que se apresentava pelo nome encurtado – Fred –, barba por fazer, vestes simples, sotaque mineiro, mochila nas costas, e jeito todo esquisito, mas antes de tudo, um jornalista contador de histórias como poucos. A construção de Melo Paiva fugia completamente ao estereótipo do repórter de aparência impecável, de fino trato, terno, gravata e microfone na mão. Mineiro, dono de uma extensa carreira no jornalismo impresso, Melo Paiva mergulhou no desafio televisivo se propondo a investigar os temas sempre de corpo presente, a partir de um olhar de dentro: “um ateu disposto a abrir uma franquia de uma igreja evangélica. Um ex-punk que se orgulha de compor uma música sertaneja.

Um sujeito da paz que se põe a lutar MMA ou virar segurança. Homem casado pronto para aprender os truques da indústria pornô” (*O ESTADO DE S. PAULO*, 05/05/2013, p. 59).

No *site* do History Channel, a proposta de *O Infiltrado* era bem detalhada: “Fred Melo Paiva podia ser um repórter convencional, mas escolheu outro ponto de vista. Para se infiltrar em universos estranhos, ele aceitou uma missão difícil: virar parte destes mundos, mesmo tendo que se transformar em outra pessoa” (HISTORY CHANNEL, 2020”).

Em sua primeira temporada, *O Infiltrado* produziu nove episódios, exibidos no ano de 2013. Uma segunda temporada, com 11 episódios, foi levada ao ar no ano seguinte. No estilo de *reality*-documentário, a atração tornou o repórter como protagonista colocando toda e qualquer experiência narrativa em primeiro plano para documentar aspectos diversos da sociedade, sobretudo, se infiltrando em universos bem diferentes do seu. Em cena, Melo Paiva se utiliza de um tom informal, em um discurso sarcástico. “O humor serve como base para o meu jornalismo. É em cima dele que faço reportagens. Acho que essas coisas vão se misturar com mais frequência. O jornalismo caminha para algo assim” (FOLHA DE S. PAULO, 24/09/2014, p. E-6). Para ele:

Ao contrário de *Profissão Repórter e A Liga*, *O Infiltrado* segue uma linha muito próxima da dramaturgia. O que eu achava a grande sacada de *O Infiltrado*, para mim eu não tenho dúvida, é ter feito desse entretenimento uma base muito interessante para o jornalismo, porque no fundo, o que era a nossa parte de entretenimento? Era o *reality show*. A gente fazia um *reality show*. [...]. Eu tenho uma missão e essa missão tem vários obstáculos e percalços que eu vou ter que superar. É uma jornada do herói, né. Então, quer dizer, está estabelecido isso. Então, ela era uma linha contínua.” (MELO PAIVA em entrevista a Bruno Chiarioni, em 13/02/2019).

Como repórter e personagem, Melo Paiva postula a vertente de Walter Benjamin acerca do caráter da experiência, matéria-prima de que se valem todos os narradores. Em *O Infiltrado*, ele aproxima-se do narrador tradicional, por ter vivenciado “na pele” a realidade do universo abordado. Em certa medida, trata-se de uma aproximação do postulado jornalístico de Goulart de Andrade. Ainda que transitasse por outras possibilidades, a proposta do narrador instituído não buscava reafirmar um jornalismo-verdade, mas um jornalismo em que a verdade surgisse ao mesmo tempo de modo íntimo e coletivo, a partir do sujeito que narra e de sua interpretação dos fatos, mas também da ação transformadora dos personagens com os quais atua, na confluência de intersubjetividades (SILVA, 2014).

No episódio de estreia, chamado “Evangelismo”, uma investigação sobre o crescimento das igrejas neopentecostais no país. Ateu, o jornalista decidiu fundar uma igreja evangélica. Para ajudá-lo, contratou uma série de consultores: um apóstolo, de nome Gilson Henriques, que auxiliou nas questões burocráticas para a abertura do templo, enquanto Wellington, um “personal teólogo”, escolheu terno e bíblia adequados para a pregação em praça pública.

O texto de abertura permeava todos os episódios. Narrado em *off* e com um clipe de imagens variadas das situações vivenciadas por Fred Melo Paiva, essa espécie de rubrica fazia uma exposição do que é o programa e seu principal objetivo: “Eu sou Fred. Minha profissão de jornalista me leva a situações inusitadas e pessoas diferentes. Mas eu já fui punk e um ex-punk não abre mão de seu jeito de pensar. Eu poderia ser um repórter convencional, mas eu decidi experimentar um outro ponto de vista. Nessa série, eu sou *O Infiltrado*”. Para Melo Paiva, era importante contar que “as minhas convicções pessoais valem. Eu conto que eu vou oferecer um certo conflito. [...] que eu estou aberto a ver o mundo como ele pode ser e pôr em questão as minhas convicções. Então, assim, eu acho que o que está jogado aí é uma explicação sobre o formato e uma preparação. *O Infiltrado* ele é diferente de outros programas de jornalismo. Ele tem uma dramaturgia” (MELO PAIVA em entrevista a Bruno Chiarioni, em 13/02/2019).

Para Dovey (2008), ao se permitir narrar em primeira pessoa, o repórter de *O Infiltrado* reconfiguraria a relação do jornalismo com o público e do público com a significação dos fatos narrados. Por sinal, tal caminho se tornaria uma vertente bem aceita pelo telespectador moderno nos programas de grande reportagem da última década.

Para se manter a naturalidade do programa, segundo Gideon Boulting¹², diretor da série, eram respeitadas algumas regras fundamentais: a primeira é que Fred Melo Paiva não poderia ter nenhum contato prévio com as personagens gravadas nos episódios. A equipe defendia o chamado “estranhamento” entre repórter e entrevistado, o que geraria a reação diante do imprevisto. A segunda regra previa que o apresentador não poderia mentir para si mesmo, nem mesmo fazer algo que não desejasse, em uma tentativa de se manter a veracidade em cenas. E, por último, caso Melo Paiva sentisse vontade de brincar ou criticar determinada personagem, essa ação deveria ocorrer em cena, concedendo direito de resposta e, principalmente, registrando qualquer reação diante de tal acontecimento.

12

Disponível em: <http://netlabtv.com.br/o-infiltrado/>. Acessado em: 01/11/2020.

Os novos episódios da 2ª safra da série levaram Fred Melo Paiva se infiltrar em universos ainda mais insólitos, extrapolando os limites considerados “éticos” para o chamado telejornalismo tradicional. Na abertura da nova temporada, *O Infiltrado* desvendou o universo pornô. “Eu entro no papel (de ator pornô) em uma situação preliminar e vou até onde acho que posso ir” (O ESTADO DE S. PAULO, 30/09/2014, p. 51). Ele também vivenciou uma espécie de *test drive* de seu próprio funeral. Convidou os amigos pelo *Facebook* para a ocasião. No dia da gravação, no Araújo, ao se dar conta de como seria invasivo entrar com câmeras no local, a equipe sugeriu aos responsáveis que o expediente fosse realizado na capela. A edição detalhou todo o processo de “morte” do jornalista. Houve discurso de despedida e foi cantado o Hino do Galo, do Atlético Mineiro, seu time do coração. Em um episódio sobre o fanatismo no futebol, Melo Paiva fantasiou-se de bicho e desembarcou no meio da torcida do Cruzeiro. Para Melo Paiva, com essa segunda leva de episódios, o formato do projeto ficou melhor definido, sobretudo em suas intervenções em *off*:

O off era uma peça de humor. Foi logo percebido pelo público. Era uma peça de humor e era onde eu exercia toda a minha ironia, era muito a coisa do mineiro. Parece que tem uma piada do mineiro, que é um clássico da figura do mineiro, é tipo come-quieto. É aquele cara bobo, mas, no fundo, esperto, né? Então, tem essa piada. Então, eu achei que isso se encaixava perfeitamente, porque nas gravações eu era o bobo e, nas minhas reflexões, eu era muito esperto, tanto que eu podia ser irônico. Eu era um esperto em dúvida. Tem gente que me via só como bobo. Tem gente que falava... a coisa que eu mais ouvia na rua, era “meu, como você é cínico”. Era um cara cínico (MELO PAIVA em entrevista a Bruno Chiarioni, em 13/02/2019).

Assim, ao se permitir interpretar um jornalista de caráter imparcial, que narra a partir de suas subjetividades e, inclusive, um juízo de valor, Melo Paiva também resgataria a chamada dramaturgia do jornalismo, convencionalizada por Juliana Gutmann (2016).

Com *O Infiltrado*, o History Channel receberia indicação ao Emmy Internacional, na categoria de não ficção, em 2014. Em certa medida, por sua voz subjetiva que relatava a experiência, intersubjetiva, com todas as suas contradições, expostas de forma explícita, com os valores, gestos e preconceitos do narrador-personagem e seus interlocutores. Por arriscar outras possibilidades, o programa constituiu-se como uma linguagem criativa, poética e inovadora, portadora de pontos de vista abertos ao questionamento e à crítica (SILVA, 2014).



Figuras 128 e 129 -

A campanha de divulgação de *O Infiltrado* brincava com a ideia do jornalismo televisivo como um espaço de criatividade, ousadia e, muitas vezes, interpretação. A aproximação do papel do repórter ao de um ator era uma máxima pretendida por Fred Melo Paiva, que passava longe dos questionamentos tradicionais sobre o verdadeiro lugar do repórter no aparato televisivo.

Fonte: Divulgação/History Channel

Com o fim do projeto no History Channel, Fred Melo Paiva foi convidado pela direção da TV Gazeta para comandar um programa semanal de variedades, intitulado *Cidade Ocupada*, a partir de março de 2015. Exibido nas noites de segunda-feira, em horário nobre, a cada episódio uma pergunta movia o jornalista na busca por respostas a controversas questões e dinâmicas da sociedade, tendo como objetivo encontrar iniciativas para resolver problemas da cidade de São Paulo. Mantendo o bom humor de *O Infiltrado*, a atração manteria basicamente a estrutura de *O Infiltrado*. Fred Melo Paiva comandava as entrevistas em gravações externas sempre alicerçadas em um tema-debate. No episódio de estreia, o jornalista conduziu a discussão sobre *E se a água acabar?* Para a jornalista Cristina Padiglione, “buscar diagnósticos e soluções

para questões que afetam a cidade” era um dos motes da atração que não tem receio de “embalar informação em entretenimento”, principalmente quando se destaca um jornalista que “tem se esmerado em trazer para a televisão formatos que fogem do trivial quando o conteúdo é informação – a começar pelo fato de ele assumir suas escolhas pessoais durante as buscas jornalísticas” (O ESTADO DE S. PAULO, 02/03/2015, p. 41).

Nessa mesma fase, a Rede TV! anunciava a criação de um programa de grande reportagem nas noites de sexta-feira, mantendo o formato clássico do criador da vertente, o *Globo Repórter*. Apresentado pelo jornalista Augusto Xavier, o foco de *Documento Verdade* estava em “matérias inéditas e exclusivas”, estimuladas a mexer com “a emoção do telespectador” (REDE TV!, 2016). Em seus primeiros meses, a atração exibiu produções internacionais, como a crise político-econômica na Venezuela e as mudanças históricas produzidas em Cuba pela retomada de suas relações com os Estados Unidos.

O jornalista Luciano Guaraldo, em crítica para o site *Notícias da TV*¹³, escreveu sobre a escolha de pautas da atração, sempre determinada pelo desempenho na audiência, principalmente ao deixar a abordagem de temas sérios para assuntos mais “comportamentais”. Um levantamento feito apontou que, de 25 programas exibidos, 12 tiveram temáticas sexuais, todos apelando a imagens pornográficas. Para o crítico, na “busca por boas histórias” pregada pelo *Documento Verdade*, caberia de tudo: “de garotas que ganham a vida fazendo sexo virtual a um grupo de *strippers* anões, passando por uma viagem de cruzeiro em que tudo é liberado e por pessoas que têm fetiche por pés” (GUARALDO, NOTÍCIAS DA TV, 2016). Além de assuntos envolvendo sexo, o programa também busca temas questionáveis como canibalismo; a atuação de palhaços criminosos e espíritos mal-assombrados. Segundo a direção de jornalismo do canal, em resposta à crítica do site, o *Documento Verdade* adotaria uma “linha editorial investigativa, abordando assuntos polêmicos, explorados com profundidade, credibilidade e isenção, a fim de retratar de perto a realidade”.

13

Disponível em: <https://noticiasdatvuol.com.br/noticia/televisao/globo-reporter-da-redetv-levanta-a-audiencia-com-sexo-e-pornografia--13975>. Acessado em: 01/11/2020.

Em meio a um jornalismo de frivolidades e de superlativos, surgia no canal de notícias a cabo, Globo News, um escritor audiovisual de conversa olho no olho e descrição não-invasiva, deixando as características do entrevistado ou do observado aparecerem naturalmente. Um artífice da delicadeza em ver e ouvir o outro, um repórter que mostraria um Brasil e brasileiros que não são facilmente encontrados nas nossas emissoras. Seu nome: Fernando Gabeira, um jornalista de grande sensibilidade, que no comando de um programa homônimo passaria a refletir sobre o lugar de um jornalista de texto que se transformou em documentarista audiovisual.

Após uma experiência de narrativa audiovisual no quadro *Vídeo-cartas*, que prenunciava a fase atual, em *Jornal de Vanguarda*, na TV Bandeirantes, a qual citamos em capítulos anteriores, Gabeira resgatava o conceito de jornalista orgânico na tela da Globo News. Uma experimentação que o aproximaria do conceito de *escritura*, de Roland Barthes. O discurso de Gabeira remeteria ao que Barthes (2015, p. 32) chamou de “texto de prazer”, que para ele é “aquele que contenta, enche, dá euforia [...] texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta, [...] faz entrar em crise sua relação com a linguagem”. Essa fruição não é resultado de um sensacionalismo fácil, aproximando-se de uma estética mais criativa, sendo um contraponto ao estilo bombástico e imediatista do telejornalismo convencional. Um jornalismo substantivo que tem a ver com uma escuta sensível das personagens. Assim, o Gabeira repórter registrava sua observação, sua interação, nascidas de uma postura desapaixonada, sempre mostrando respeito e elegância no trato com os entrevistados. Para ele, a palavra não é uma nomeação, que limita e atrofia interpretações; a palavra serve a um processo de significação. Sua escritura é reflexiva e resulta numa escrita sem afetações.

Gabeira pratica a alternância entre a primeira e a terceira pessoa, ora como autor, ora como narrador, um recurso que aproxima da ideia de crônica. Gabeira não quer fazer sensacionalismo, é alguém que quer entender a situação; nunca busca o protagonismo das ações. Um jornalismo de muito ver e de muito ouvir, sem que sejam necessárias muitas imagens e muitas palavras.



capítulo 12

Um repórter de presença:

a escritora Gaberiana

TEMPOS DISTANTES, TEMPOS PRESENTES

Rio de Janeiro, primavera de 2014. Em uma sala toda pintada de preto, e repleta de luzes fluorescentes, no “Festival de Cinema do Rio”, na região portuária da cidade, um senhor franzino, de cabelos brancos, voz firme e pausada, mas muito bem articulado, discursou por uma hora e meia para um auditório lotado. A plateia era formada por cinéfilos, estudantes de jornalismo, profissionais de comunicação e pesquisadores do mercado audiovisual. No palco, Fernando Gabeira passeou na clareza de ideias, a partir de uma enunciação direta. Sua fala foi mansa, mas também eloquente, sem excentricidades e nenhuma adjetivação. Porém, nenhum pouco inocente, como quem sabe bem o peso de cada palavra, “tá certo?”, a parodiar à maneira como ele encerra, volta e meia, suas explicações. A revelar: “Eu vivo viajando para conhecer os brasileiros e escrever sobre eles. Não há um outro caminho para se compreender este país. Por isso mesmo me sinto mais brasileiro do que nunca”. Para Gabeira, tratava-se de um momento especial: completando um ano no ar, o programa no canal Globo News era reconhecidamente um sucesso.

Diante de uma atenciosa plateia, Gabeira se definiu como um “aprendiz” ao falar do processo que envolve sua atração televisiva: de como surgiam os temas, das condições de produção e, principalmente, de como conduzia suas narrativas. Ele articulava as palavras de modo elegante, como quem se dispunha a descobri-las, na busca do que elas pudessem revelar. A mesma assertividade foi a que identificamos, na conversa com um dos autores, em um sofisticado hotel da zona sul de São Paulo, em novembro de 2015, um ano após a apresentação no Rio de Janeiro.

O bate-papo foi logo após a participação em um evento sobre a crise política no Brasil, organizado pela revista inglesa *The Economist*. Gabeira aguardava na recepção, sentado em um dos sofás de couro que decoravam o ambiente, enquanto conversava com um fotógrafo da *Agência Estado*, seu colega dos tempos de repórter de jornal impresso. Ele vestia calça jeans, tênis de montanhismo, camisa xadrez de cor verde e um paletó azul-escuro. Carregava nas costas uma mochila de couro. No rosto, seus óculos usuais. E eles eram

1 Citação feita durante apresentação no Festival de Cinema, no Rio de Janeiro, em 27 de setembro de 2014.

bem característicos. Algumas palavras foram trocadas e ele, então, sugeriu um espaço mais reservado para a entrevista. Na área externa do hotel, Gabeira concordou em depor sobre seu projeto de jornalismo na Globo News².

Neste encontro, o programa completara dois anos no ar, com êxito logrado. Na conversa, ele detalhou os bastidores do convite recebido pela diretora-geral do canal, no primeiro semestre de 2013, e seu declínio inicial diante da proposta de um programa a ser feito em estúdio. “A Eugênia Moreyra (*diretora da Globo News, à época*) disse que eu poderia ter um programa e que eu poderia fazer como quisesse. Eu disse: “Tudo menos estúdio. Tudo menos ficar aqui parado, conversando com uma pessoa atrás de uma mesa” (GABEIRA, em entrevista a Bruno Chiarioni, em 26/11/2015). Apresentou-se, então, a ideia de um programa de reportagens. “Quería ir para a rua, ir para os acontecimentos e entrar mais para o Brasil. E, lógico, conhecer gente. As figuras do Brasil”³. Para Gabeira, esse era o caminho na produção de um jornalismo televisivo capaz de contemplar uma narrativa que levasse ao conhecimento, estimulando outras formas do “pensar”: a reportagem substantiva, que não tenha preconceitos e que faça compreender.

Ele contou como escrevia suas reportagens, mantendo na conversa a mesma sintaxe, as mesmas pausas e o mesmo cuidado na escolha das palavras que caracterizam sua fala televisiva. Para Gabeira, o jornalismo, de um modo geral, deve buscar o caminho do não óbvio das histórias, a partir de um posicionamento do repórter, e, mesmo na televisão, é necessário observar a palavra e seu poder fascinante de significação, uma vez que “as pessoas (os *telespectadores*) recusam qualquer tipo de ambivalência. Elas querem a redundância, elas acreditam na redundância”⁴. Gabeira reforçou que não há necessidade em se falar ou explicar algumas coisas que são mostradas, porque muitas imagens são “tão óbvias, que cada um tem o seu caminho de entendê-las”. Ele citou um exemplo, quase corriqueiro, que acomete o jornalismo televisivo: “O locutor normalmente usa isso: “Ele estava triste”, e aparece a imagem do cara chorando. Nesse recurso, parece que ele próprio não acredita

2 *O trabalho telejornalístico de Fernando Gabeira foi a base da tese de doutorado em Comunicação e Semiótica, defendida por Bruno Chiarioni, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em setembro de 2017. Transformada em livro, A escritura da presença: a crônica televisiva de Fernando Gabeira foi publicada pela Pimenta Cultural, em 2019.*

3 *Idem.*

4 *Idem.*

na imagem, entende? E precisa do texto para reforçar. Isso não é um processo de escrita que me surpreende. As pessoas sabem quem eu sou e a história que eu carrego para reportar o fato. Meu texto é como o corpo que carrego, na verdade” (GABEIRA, em entrevista a Bruno Chiarioni, em 26/11/2015).

Figura 130 •
Com uma câmera
em mãos,
na gravação
de seu programa
homônimo,
Fernando Gabeira
atua como
um *videomaker*
do telejornalismo
moderno.

Fonte: Arquivo
Pessoal/ Fernando
Gabeira

O “corpo que carrega”, a que Gabeira se referiu, é, antes de tudo, o de um repórter. De fato, um *reportero* – sim, com a escrita em espanhol, uma vez que, nessa língua, a palavra nos parece traduzir ao máximo a perenidade de uma atividade em movimento contínuo que corresponde, a todo modo, a de um jornalismo de presença e, também, de deslocamento – de quem cruza o país em busca de histórias, ora insólitas, ora surpreendentes, mas sempre pertinentes. A expedição de um repórter a gastar a sola do sapato, em definição máxima das redações.

Gabeira admitiu que o jornalismo enfrenta um momento “solene” e, a seu modo, acredita que o programa na Globo News refuta esse padrão noticioso, sendo uma evolução natural de seu trabalho. Trata-se de uma posição pessoal,



autorreferencial. Durante muitos anos, “escrevi livros e artigos e, inclusive, eu viajava com fotógrafos. A partir de um certo tempo, sobretudo quando eu fui ser correspondente no exterior [pela Folha de S. Paulo]⁵, eu comecei também a fazer as imagens fotográficas, que eu já fazia desde menino. Então, eu comecei a combinar o trabalho de fotografia e de escrita. Para passar para a televisão era um passo” (GABEIRA, em entrevista a Bruno Chiarioni, em 26/11/2015).

Para tal, a proposta de *Fernando Gabeira*, um programa de televisão, de nome próprio, a ratificar uma proposição de prática jornalística: a narrativa de uma história a partir da perspectiva de quem a conta, do modo mais franco, limpo, direto possível. Nas palavras de sua escritura, intercala-se o Gabeira autor com o escritor, pontuando autoria e narração a partir de uma enunciação, principalmente, substantiva. Tem-se um Gabeira que admitia reconhecer o caráter indizível do testemunho. Em uma proposta de jornalismo televisivo, longe dos estúdios profissionais, Gabeira vai às ruas não apenas para trazer uma nova opinião, mas para saber como as notícias repercutem e podem alterar a vida das pessoas. Sua trajetória contribui ainda mais na compreensão da vida. Assim como se traduz a campanha de divulgação, à época do lançamento da atração: “o tema é livre. O jornalista nem se fala” (GLOBO NEWS, 2014).

Segundo Gabeira (2009, p. 25), “chega um momento em que o narrador precisa ajustar melhor suas linhas, tensionar melhor o seu arco, tirar alguns efeitos técnicos: todos esperam isso dele, sobretudo na hora da emoção. Mas o narrador já aprendeu, com o tempo, que um livro, um longo relato, não é apenas uma sucessão de histórias que se contam num punhado de páginas brancas”. Refletindo sobre o processo que conduz um jornalista no exercício de sua atividade, Eliane Brum publicou *Meus desacontecimentos: a história da minha vida com as palavras*. O livro dialoga com o Gabeira da trilogia do retorno, um repórter às voltas com suas memórias. Como contadora de histórias reais, Brum (2014, p. 9) refletiu sobre como “cada um inventa uma vida. Como cada cria um sentido para os dias, quase nu e com tão pouco. Como cada um se arranca do silêncio para virar narrativa. Como cada um habita-se”. Sobre suas reflexões, confessou ter feito “um percurso de dentro para dentro. Me percorri” e, assim, conclui que “lembranças não são fatos, mas as verdades que constituem aquele

5 *Gabeira é enviado para Berlim, no início da década de 1990, para acompanhar as mudanças causadas pela queda do Muro, em toda Alemanha.*

que lembra. Recordações são fragmentos de tempo. Com elas costuramos um corpo de palavras que nos permite sustentar uma vida” (BRUM, 2014, p.9).

Para Gabeira, era tempo de propor uma nova travessia, principalmente, a de um recomeço na profissão:

[...] o que me move é essa ideia de estética do Brasil. Eu quero mostrar o Brasil e suas caras. Quando eu digo estética, não quero dizer bonito, mas a visão mesmo de país. Mostrar o Brasil e, através desse caminho, convencer ou, pelo menos, sugerir que o mundo que nós vivemos é muito maior do que o universo que estamos acostumados a ver pela televisão e na nossa vida cotidiana. E, também, existe uma visão minha de luta contra o tempo, a tentativa de ver o maior número de coisas, uma vez que os anos que restam não são muitos. E, também, de chegar a um modelo, não uma fórmula, mas uma possibilidade de jornalismo usável (GABEIRA, em entrevista a Bruno Chiarioni, em 26/11/2015).

Em seu programa na *Globo News*, ele se posicionava como o repórter que acredita em um jornalismo capaz de reverberar e provocar questionamentos, além de ser um porta-voz inquieto de uma prática que se demonstra à toda prova, sempre em processo. Jornalista graduado pelo trabalho de mais de 50 anos em redações, Cláudio Abramo também corroborava com essa máxima, ao acreditar que o jornalismo não era uma profissão e sim, uma carreira: “o jornalista deve ser aquele que conta a terceiros, de maneira inteligível, o que acabou de ver e ouvir” (ABRAMO, 1988, p. 110).

GABEIRA: UM REPÓRTER DE NARRATIVA SUBSTANTIVA

Em *A escritura da presença: a crônica televisual de Fernando Gabeira* (2019), Chiarioni aproxima Gabeira e Roland Barthes e faz um traçado em que as consonâncias entre os dois se confirmam pelo enlace de sentimentos comuns. Apresenta dois conceitos do autor francês: “escritura” e “mito”. Obras de

Barthes, como *O grau zero da escritura* e *Crítica e verdade*, das décadas de 1960 e 1970, são retomadas, comprovando sua vitalidade teórica até os dias de hoje. A clássica *Mythologies*, publicada na França em 1957 e, no Brasil, em 1972, coletânea de textos sobre mitos da vida cotidiana, fornece caminhos de interpretação e de criação. O termo “escritura barthesiana”, já recorrente em outros capítulos deste livro, traduz o narrador que expõe o mundo atrás das palavras, mas sem a supervalorização do texto em sua essência. “Nas palavras de sua escritura, intercala-se o Gabeira autor com o escritor, pontuando autoria e narração a partir de uma enunciação, principalmente, substantiva. [...]. Tem-se um Gabeira que admite reconhecer o caráter indizível do testemunho, ao pontuar que “as questões que a luta interna foi colocando diante dos meus olhos eram muito mais sofisticadas que as minhas” (CHIARIONI, 2019, p. 50). Firmou-se um Gabeira disposto a romper com as perguntas clássicas, com os padrões pre-estabelecidos. Em seu atual programa televisivo, o que vemos é um jornalista disposto a derrubar palavras, subverter significados, entrando em colisão com estruturas ultrapassadas, ou também repressivas – leia-se mitológicas.

Na edição de seu programa na Globo News, de 23 de setembro de 2013, Gabeira contou histórias de andarilhos que cruzam as estradas de norte a sul do Brasil. O olhar curioso do repórter possibilitou uma cobertura panorâmica e referenciada de uma realidade pouco notada por muitos motoristas, que o faz questionar: “O que sabemos das estradas do Brasil?”. Ele reconheceu que, nessas travessias, identificam-se carros, caminhões, ônibus, paisagens. No entanto, seu principal foco estava na legião de homens que percorria esses caminhos de ponta a ponta e, raramente, era notada. No programa, agora, personagens reverenciados. A abordagem de Gabeira se deu de forma despretensiosa, em perguntas soltas, que não buscavam respostas para grandes indagações. Ele quis saber, por exemplo, como Luis Antônio fazia para viver sendo um homem de passagem. O entrevistado não compreendeu a pergunta. Gabeira mudou o foco. Questionou sobre a profissão e, então, o diálogo se estabeleceu: “Eu? Ah, eu trabalho na roça, faço cerca, faço... tiro leite, roço o pasto, carpino, faço tudo”. Perguntado sobre a família, soubemos que, desde criança, o personagem não conhecia ninguém. Ele dizia “viver muito” sozinho e estava na estrada “na faixa de 18, 17 anos”. Gabeira indagou se Luis Antônio gostava de andar na estrada. Rapidamente, ele respondeu que não era uma questão de gostar, “é que eu ainda não encontrei um objetivo para mim, algum dia eu consigo algum lugar que eu possa parar” (GLOBO NEWS, 2013).

Na identificação das personagens, a proximidade do repórter que, muitas vezes, não aparece em cena, mas está lá, em perguntas simples, porém diretas; questionador, mas sem levantar polêmicas ou supervalorizá-las. Não há uma busca por grandes feitos ou narrativas surpreendentes das vidas das personagens. Busca-se o humano por trás de rostos, e das marcas do tempo, em prosas simplistas, a ratificar o Gabeira de perguntas nada convencionais, e respostas bem elucidativas.

Ao conversar com outro andarilho, de nome Leandro, Gabeira perguntou quais as dificuldades que a rua impunha. Basicamente, vemos que são as básicas: "(...) pra se comer, se você não tiver com o dinheiro para comer, aí você tem que pedir, né, mas a maioria das pessoas são poucas que te negam, né?"

A vida de Leandro era de sacrifícios, mas nem por isso ele deixava de sorrir. O entrevistado destacou que antes de cair na estrada, a pessoa deveria saber que a caminhada era longa, e é preciso encarar os vários "nãos" que vão surgindo das pessoas. Ele revelou a Gabeira que "as oportunidades que você conseguir, abrace elas. Eu mesmo tive várias oportunidades e não soube aproveitar, em nome desse ramo de andar pelo Brasil aí. E olhe: seja o mais sorridente possível, porque não adianta: o meu amigo é o meu sorriso. Não tem outra coisa a fazer. Eu vou ficar triste, não tem como" (GLOBO NEWS, 2013)

Um Gabeira também compreensivo se revelou no texto, sem pieguices: "Com os andarilhos, passei a ver a estrada de uma outra maneira. Só eles têm tempo de ver o trem passar longamente, através da sua busca" (GLOBO NEWS, 2013). Reflexões de um repórter que se posicionou de maneira reflexiva, a aceitar

os caminhos ora opostos, ora congruentes, e se deslocou a um outro mundo, tendo sempre como objetivo a alegria da chegada. A bem lembrar suas travessias no exílio, sem algum conforto, mas sempre de amigos presentes, notamos Gabeira pela relevância de conteúdo. E é assim que ele se propõe enquanto repórter: manter-se relevante. O repórter que ressignifica o cotidiano, referenciado por suas percepções em uma fissura de um ritual comum aos programas de grande reportagem.

Essa busca pelos anódinos do cotidiano pontuou também a edição de 9 de fevereiro de 2014, quando Gabeira foi à cidade de Macaé, no litoral do Rio de Janeiro, considerada a capital brasileira do petróleo. Ele detalhou que “Macaé cresceu muito nesses anos. Atraiu milhares de pessoas, muitas delas ficaram no caminho em busca de um grande emprego, por várias razões” (GLOBO NEWS, 2014). O que motivou seu deslocamento foi a busca por retratar o porquê havia pelo caminho os caídos pelo progresso. Gabeira acompanhou um grupo de profissionais de saúde que fez uma espécie de consultório médico nas ruas. Disse ele: “a equipe cabe em uma Kombi comprada pelo Ministério da Saúde. Acompanhei dois dias de trabalho em que se dedicam quase que exclusivamente aos moradores de rua e às prostitutas de Macaé” (GLOBO NEWS, 2014).

O repórter descobriu Sassá, um homem de 62 anos que vivia em uma escola estadual. “Parece absurdo viver numa escola, mas Sassá mora aqui há 20 anos. Estava com ferimentos no pé e sabe que a escola está tentando despejá-lo na Justiça” (GLOBO NEWS, 2014). Gabeira e Sassá mantiveram um diálogo possível, a partir da descoberta de que a água para o banho está quente demais. “O testemunho é importante na conversa, ao conferir maior realismo, credibilidade e ratificar uma espécie de contrato de confiança entre repórter e personagem. O desempenho de Gabeira realçava uma simplicidade. O texto manteve-se todo sustentado em uma conversa, quase descompromissada, que permitiu a originalidade do entrevistado, a partir da sutileza do entrevistador” (CHIARIONI, 2019, p. 60). Sob essa ótica, associa-se a prática de um jornalismo sensato, interpretativo, e, também, consciente dos caminhos que vêm a percorrer.

A proposta de Fernando Gabeira é preciso reconhecer nos remete a 1989, ano em que ele comandou o quadro *Vídeo-Cartas*⁶, com uma equipe enxuta,

6 *O programa se apresentava como uma tentativa de se fazer televisão sem recursos, baseada apenas na criatividade. Observa-se uma proximidade à proposta de Fernando Gabeira, na Globo News, com o próprio Gabeira introduzindo o assunto em uma série de passagens, através de uma narrativa mais informal, trilha incidental, e um texto assumidamente autoral.*

na tela da Rede Bandeirantes. “Como jornalista, eu podia escolher as pautas [...] Trabalhávamos com um orçamento bem curto, e a Bandeirantes estava aberta para experimentação no *Jornal de Vanguarda*” (GABEIRA, 2012, p. 123). Podemos notar que *Vídeo-Cartas* já compunha alguns elementos que Gabeira viria a estabelecer em seu programa homônimo no canal Globo News. O texto fluído, calcado na objetividade, sem adjetivações, e o principal: a notar um repórter essencialmente de presença, em situações descontraídas, a compreender o que se pretende contar. À época, em uma das gravações realizadas, foi a cobertura sobre a morte de Tancredo Neves, quando Gabeira foi à porta do Incor, o Instituto do Coração de São Paulo. A doença do então eleito presidente da República era um caso de comoção nacional. Com a morte confirmada, Gabeira e o câmara seguem para São João Del Rey, em Minas Gerais, para onde seguiria o cortejo. A proposta era, sobretudo, “gravar os sinos, explorar os sons, pois São João Del Rey é uma cidade musical [...] Nosso tema era a despedida da cidade” (GABEIRA, 2012, p. 124).

Não por coincidência, os mesmos sons e acordes da cidade mineira retornaram à pauta de *Fernando Gabeira*, no canal Globo News, 29 anos depois. Na tevê, o repórter buscou constatar que “os sinos falam e não só falam, os sinos influenciam um aspecto que é muito querido na cidade: a sua vocação musical” (GLOBO NEWS, 2014). Em suas andanças pelo centro histórico, Gabeira encontrou personagens envolvidos pelas mais diversas musicalidades, entrevistou uma pesquisadora brasileira que levou o som dos sinos à Sorbonne, em Paris, nas escritas de uma tese. A edição ainda manifestou um cuidado para que os toques dos sinos, no futuro, não se tornassem apenas lembranças e registros de museus, a exemplo das linhas de trem que partiam de São João Del-Rey e, hoje, permanecem desativadas. Observa-se aí uma particularidade de Gabeira: a de desempenhar o papel de uma imprensa capaz de retomar assuntos já previamente discutidos. Se na cobertura da morte de Tancredo era notável a função dos sinos de São João Del Rey, desta feita, uma personagem também roubou a atenção no evento: o coveiro. Ao observar que sua concentração e delicadeza no trabalho era a melhor despedida, Gabeira decidiu contar a história de um profissional, que além de trabalhar no cemitério, também era escritor. Com dois livros de contos publicados, conhecemos o homem que contava ter passado por uma série de internações em clínicas para viciados – sendo que quatro dos seus contos se passavam em manicômios. Conhecido como o “Charles Bukowski do Campo Limpo”, ele revelava como uma profissão influenciava a outra: “[...] aqui, no

caso do trabalho do escritor, é você cavar para encontrar vida, né? E na de coveiro, você cavar para colocar o que já morreu" (GLOBO NEWS, 2014).

Em janeiro de 2017, Fernando Gabeira foi à Santo Antônio de Pádua, no interior do Rio de Janeiro. O acontecimento havia despertado a atenção da mídia. A notícia ganhou destaque no portal de internet G1 e no jornal *Extra*, ambos pertencentes ao Grupo Globo. O decreto também teve repercussão na primeira edição do telejornal local *RJ Inter TV*, que abrange a Região Serrana do Rio. A discussão se limitou à fala da apresentadora, que destacou a notícia através da imagem do documento protocolado no cartório da cidade. Não houve uma reportagem sobre o assunto nem mesmo uma entrevista com o prefeito. Sabemos, também, em uma rápida pesquisa na semana do incidente, que o assunto não foi pautado pelos telejornais de rede da Rede Globo, bem como de outras emissoras. No texto do decreto, o prefeito Josias Quintal argumentou que "o equacionamento do somatório das inúmeras e intermináveis demandas públicas, agravadas por esse cenário político e econômico, transcendem, em muitos casos, a capacidade dos gestores de solucionar" (GLOBO NEWS, 2017). Para Gabeira, a pauta foi sugestiva e passível de uma compreensão aprofundada à luz dos fatos.



Figuras 131 e 132 -
Frames do programa
Fernando Gabeira
(22/01/2017).

Fonte: Reprodução/
Globo News



A edição de *Santo Antônio de Pádua (RJ): uma prefeitura entregue a Deus*, começou lançando foco sobre a inscrição “Deus é linguagem”, na escrita impressa na placa traseira do caminhão, em uma narrativa que já sugeria seu caráter de deslocamento: a de um repórter nas ruas. O jogo de significações continuou com o registro de um crucifixo encravado em um ponto alto da cidade, logo na chegada de Gabeira. Enquanto narrativa, Deus era sim uma representação.

Nesse primeiro momento, as imagens, captadas por sua própria câmera, e aqui verbalizadas – por se tratar de uma fala – mostravam a cidade em movimento (o rio, a população, construções urbanas, asfalto, etc), na produção de uma reportagem que buscava descobrir os fatos que envolviam Santo Antônio de Pádua.

A proposta de *Fernando Gabeira* vinha a lembrar os filmes de Godard no período heroico da “Nouvelle Vague”, quando a “onda cinematográfica” que refutava com veemência a ideia do cinema como espetáculo comovente e teatro filmado. Godard e seus parceiros propuseram uma ruptura com as estruturas de um cinema até então de vanguarda, contemplativo e meramente ilustrativo. Para Motta, esse foi o momento “em que o “jovem”, até então percebido como



Figuras 133 e 134 - Aberturas de *Band à part*, de Jean-Luc Godard (acima), e da edição do programa *Fernando Gabeira* (abaixo).

Fontes: Reprodução/*Band à part* Globo News

uma réplica do adulto, se veste finalmente de jovem” (MOTTA, 2015, p. 129). A “Nouvelle Vague” estabeleceu uma relação de escritura com o cinema, que já não tinha mais vergonha de ser falado, e fez, portanto, caducar o mito da primazia da imagem. O Gabeira da televisão tem algo desse Godard.

Se, em *Mitologias*, Barthes criticou o uso de uma enunciação negativa pelos órgãos de imprensa como um instrumento de “camuflar o seu mal indispensável” (BARTHES, 2013, p. 242), o Gabeira que se apresentou *in loco* não saiu a campo para ridicularizar ou ratificar qualquer ideia ou conceito de uma história pouco verossímil. Enquanto repórter, quis compreender a realidade, uma vez que o próprio jornalismo, a bem dizer, está saturado de convenções, de “signos grosseiros”.

A primeira aparição de Gabeira se deu diante das câmeras. Ele falou postado na principal ponte da cidade, de chapéu, óculos escuros, camiseta de cor roxa, bermuda e uma sandália. Um repórter simplesmente à vontade. Como destaca Farré, “se se trata de buscar a informação de um testemunho, a função pragmática que se realiza no texto é a de fazer verossímil a informação, fazer o telespectador crer” (FARRÉ, 2004, p. 29)⁷. Gabeira se comportou como um cidadão qualquer e, assim, fez a sua enunciação:

Passagem:

Estou em Santo Antônio de Pádua, no noroeste fluminense, uma cidade de pouco mais de 40 mil habitantes, que viu o seu prefeito na posse, o prefeito se chama Josias Quintal, assinar um decreto nas mãos de Deus. É claro que ele não está jogando a toalha. Ele estava apenas enumerando as dificuldades que terá na administração como todas as cidades do Brasil e reconhecendo que era preciso uma ajuda superior. Eu estou aqui para falar com o prefeito e, também, para ver como Deus se comportou nas primeiras semanas de administração (GLOBO NEWS, 2017).

Em seu texto, a alternância entre primeira e terceira pessoa – ora o autor, ora o narrador – demonstrava a liberdade de usar a crônica televisiva com sutileza e elegância. A reportagem sempre como objetivo principal. Em nenhum momento, nesse texto introdutório, houve um julgamento de valor do ato realizado pelo prefeito. O que se percebeu, entretanto, foi uma ironia fina, a bem-dizer sobre o uso da construção textual: “eu estou aqui para falar com o prefeito e, também, para ver como Deus se comportou (grifo nosso) nas primeiras semanas de administração”. Em suma, tratou-se da escritura gaberiana que se manifestou como a presença viva do autor, entre o estilo e a pessoa que o maneja.

7 Tradução nossa: “Si se trata de buscar la información de un testigo, la función pragmática que se realiza en el texto es la de hacer verosímil la información, hacer creer al espectador”.



Figura 135 -
Passagem de Gabeira
na ponte principal da cidade.
Fonte: Reprodução/Globo News

Em *Mitologias*, Barthes condenou os veículos de comunicação que atuavam a partir da “omissão da história”, despojando o objeto de toda sua carga de valores pela “irresponsabilidade do homem” (BARTHES, 2013, p. 242). Gabeira não só é justo nas palavras como, ao se despir de vestimenta característica do chamado “reportariado”, despe-se da aura do repórter e pôs-se a circular livremente entre as esferas da cidade, sem aparecer nas cenas. Na entrevista com o prefeito, Gabeira não apareceu em quadro – ele próprio realizava a gravação, em uma estética documental pouco usual, porém genuína. Era possível ouvi-lo entre uma pergunta e outra, em um jogo de espacialização de vozes narrativas.

Gabeira questionou o prefeito sobre o decreto publicado. A interrogação, porém, se fez sem julgamentos, distanciando-se da típica construção, dos grandes veículos de comunicação, que pontua as entrevistas. A pergunta que induz o entrevistado a assumir determinado posicionamento ou que vem para ratificar uma certeza já assimilada pelo repórter/entrevistador.

Na posição de um repórter que pondera e busca interpretações, Gabeira vem a negar outra retórica usual às *Mitologias*, quando Barthes aponta o papel de um profissional como sendo incapaz de se imaginar no papel do outro: “Se o outro se apresenta perante o seu olhar, o pequeno-burguês tapa os olhos, ignorando-o e negando-o, ou então o transforma em si mesmo. No universo pequeno-burguês,

todos os fatos de confrontação são fatos de reverberação: o outro, seja qual for, é reduzido ao mesmo" (BARTHES, 2013, pp. 243-244). No episódio televisivo, a respeitabilidade pela fonte. A defesa do prefeito pela divulgação do documento estava ligada a "convicções, de minha fé que há um ser supremo que comanda todo esse universo" (GLOBO NEWS, 2017).

A fala do prefeito foi intercalada pela entrevista de um senhor negro, que apareceu sem camisa, aparentando seus 50 anos. Ele usava chapéu de palha e óculos escuros, e estava ao lado de um cavalo. Sua aparição não foi apontada por elementos enunciativos. Não houve qualquer apresentação prévia da personagem, como nas reportagens tradicionais, que sugerem a redundância de discursos. O bate-papo foi justaposto e uma tarja o identificou: "o carroceiro Juares, conhecido como Bigode Grosso". Por ele também passamos a conhecer uma outra personalidade do prefeito Josias, também apontado na cidade pelo apelido de "coronel". O repórter recebeu essa informação e deixou para que o telespectador tirasse sua conclusão, sem buscar outras referências ordinárias.

Gabeira quis saber se "Deus pode ajudar" realmente a tirar a cidade de uma situação econômica difícil. Juares concordou e a narrativa, então, passou a focalizar o sujeito. Gabeira alternou a pauta da conversa e buscou compreender como era o trabalho de um carroceiro. Ele disse que "trabalho de dia para comer de noite". Na crônica televisiva de Gabeira, um caráter de investigação, e de jornalismo vívido, que olha pela sociedade em tom observador e, sobretudo, compreensivo. As histórias que também estão nas dobras de um tema central.

Em outro trecho da entrevista com o prefeito, Gabeira enunciou haver uma crítica pontual: "a de ter assinado o decreto entregando o destino da cidade a Deus apenas no segundo mandato". Em sua "escritura realista", a bem dizer Barthes, ele argumentou, apresentando informações jornalísticas relevantes e complementares: "metade das 4.376 prefeituras do Brasil apresentaram problemas de caixa porque o prefeito que saiu na metade delas, deixou dívidas". No entanto, por se tratar de um caso de reeleição, Gabeira questionou se o prefeito anterior deixou dificuldades para o prefeito de agora – "o Josias de ontem deixou dificuldades para o Josias de hoje?" – em uma postura firme, e comprometida, mas nem por isso, menos ácida. Ele fez a rubrica de sua escritura ao encaminhar a condução do programa também às outras estruturas de poder simbólico: ele fez uma inserção dentro da igreja, com o chapéu no peito, em respeito ao lugar sagrado, e teceu uma crítica.

Passagem:

Com a cidade entregue às mãos de Deus pelo prefeito, padres também ficaram mais tranquilos. Estou aqui há 48 horas e percebo que eles só virão à Santo Antônio de Pádua no fim de semana (GLOBO NEWS, 2017, grifos nossos).

Gabeira buscou outros elementos que pudessem justificar a postura do prefeito, motivo pelo qual a pauta do programa estava sustentada. Ele identificou que o nível das águas do principal rio da cidade – o rio Paraíba do Sul – estava abaixo do nível. Teve-se a sugestão de que “o prefeito deveria enviar a cópia do decreto que enviou a Deus também a São Pedro. Na crença popular, é o encarregado do setor de chuvas”. Em contraponto, o repórter lembrou que “as cheias do rio Pomba nessa região são perigosas, porque nem sempre é possível a todos prevêê-las com antecedência. O rio enche mesmo com o bom tempo e as pessoas são surpreendidas”. Nesse momento da narrativa, Gabeira reviveu o ano de 2008, quando o rio teve uma grande cheia. Ele recordou ter presenciado a agonia de ver um hospital ser inundado. Na época, as imagens do drama de seus moradores e da força das águas intensificadas por uma cobertura mitológica: a de quem perdeu tudo e não tem mais um local para chamar de lar, tão clichê e tão constante nas coberturas jornalísticas dramáticas. Anos antes, Gabeira esteve em Santo Antônio de Pádua e retornou movido por um novo fato, mas nem por isso menos interessante.

A intervenção do repórter ganhou novo tom, ao situar a cidade em um dos maiores escândalos de corrupção do Brasil: a *Operação Lava Jato*. Ao circular pela cidade, quase nove anos depois da grande cheia do rio, “é descobrir que as obras de recuperação que ficaram com a Odebrecht não foram realizadas. Só saberei por que com a divulgação das delações premiadas dos 77 funcionários da empresa”. Impressionado com o abandono das obras, Gabeira então perguntou ao prefeito, posicionando-se de maneira sarcástica: “Desse período pra cá, das grandes enchentes, houve obras no sentido de proteger a cidade ou estamos aí dependendo de Deus de novo, né?”

Ao adotar um discurso assertivo, sobretudo no encerramento de suas edições, Gabeira veio ratificar o cronista, a interpelar os assuntos do cotidiano e se posicionar perante uma visão crítica: “Uma vez que o projeto de longo prazo falhou, só resta o esforço de emergência. Mesmo assim, a ajuda divina é incerta, pois, segundo o dito popular, Deus ajuda a quem cedo madruga”. A máxima do dito popular poderia se encaixar na lógica do lugar comum da linguagem. Porém, o que Gabeira propôs foi mesmo uma ruptura, ao ressoar o discurso jornalístico com o que

Barthes veio a sublinhar sobre a escritura e sua provável “arrogância do discurso” (BARTHES, 2003, p. 353), uma realidade ambígua que ele não se deixa seduzir: “por não poder fornecer-lhe uma linguagem livremente consumida, a História lhe propõe a exigência de uma linguagem livremente produzida (BARTHES, 1971, p. 125).

Ao se posicionar como um repórter de faro apurado, Gabeira nos ajudou a compreender o que Barthes veio a insistir como “um sentimento de impaciência frente ao “natural” com que a imprensa, a arte e o senso comum mascaram continuamente uma realidade” (BARTHES, 2013, p. 11). Assim, por reforçar que *Fernando Gabeira* faz da crônica televisual uma escritura de presença, e, principalmente, por evidenciar – à sua medida – o papel do repórter-jornalista na sociedade atual, a definição

**de um Gabeira, produtor
de reportagens escriturais,
nos faz capturar significações
possíveis para se pensar um
processo de “desmistificação”
do jornalismo televisivo, tendo
Gabeira como uma vertente, não
como um modelo de jornalismo.**

Em certa medida, os discursos de Gabeira, em sua crônica televisiva semanal, se alinham ao que Barthes pontuou como “condição de verdade”. Por ora, o filósofo francês os distorceu por creditá-los como “mitologias”, imbuídos de puro sarcasmo ou de completa mudança de significados. Para inverter a trajetória, pontuamos que *Fernando Gabeira* veio a suplantar as formas retóricas e passíveis de identificação na imprensa televisiva de grande reportagem. Para Barthes, “tais figuras são transparentes, isto é, não perturbam a plasticidade do significante; mas já estão suficientemente conceptualizadas para poder se adaptar a uma representação histórica do mundo” (BARTHES, 2013, p. 242).

Os escritos de Gabeira, em seu formato televisivo, nos ajudam a repensar os caminhos do telejornalismo de longo percurso nos tempos atuais: a crise é latente – seja pelo modelo de negócio, por percalços econômicos ou por uma mudança de curso nos papéis ora desempenhados. Na segunda década do século XXI, de maneira tímida e, em alguns casos, até mesmo ousada, a televisão abriu espaço para diversas iniciativas, testando formatos e projetos que buscavam se aproximar da estética documental, inspirados na tradição implantada pelo *Globo Repórter* dos anos 1970, sempre em busca de uma certa renovação do público telespectador e sem abandonar a necessidade do excesso de visibilidade de nossa época.

capítulo 13

As reportagens
com tons documentais
ganham a televisão



O ano é 2009. O anúncio publicitário, divulgado em *O Estado de S. Paulo*, atentava para a nova faixa de *realities shows* do canal a cabo Multishow. “Uma história a cada dia”, sempre das 22 às 23 horas. No texto, a enunciação de que se tratava de uma atração tendo como foco a “vida sem roteiro”. Dentre outras características, os “perrengues” do cotidiano. Em certa medida, é assim que poderíamos caracterizar o projeto de *Não conta lá em casa*, levado ao ar às quartas-feiras.

O programa, ancorado por quatro jovens aventureiros – o jornalista e escritor, André Fran, os economistas Felipe UFO e Bruno Pesca e o bacharel em Direito, Leondre Campos –, foi criado com o objetivo de explorar lugares pouco abordados ou esquecidos pela grande mídia, revelando assim a realidade social e política de tais regiões. A ideia nasceu após a produção do documentário *Indo.doc*, que retratou a vida de moradores da Indonésia poucos meses depois de o tsunami ter devastado o país e matado mais de 300 mil pessoas, em 2004. Primeiramente como programa de televisão, *Não conta lá em casa* se tornou um projeto multiplataforma: um livro, publicado pela editora Record, narrando os bastidores pelos destinos mais polêmicos do mundo, além de um DVD, comercializado pelo próprio canal Multishow, com a primeira temporada do programa. O objetivo da atração era criar algo que ultrapassasse fronteiras, rompesse barreiras e sintetizasse os desejos e aspirações do grupo: compartilhar a viagem como uma experiência de vida. “Tocava fundo em nossa alma o desejo de conhecer outras realidades, apresentar novas culturas e nos envolver diretamente com o objeto de nosso trabalho, que nada mais é que esse vasto planeta onde vivemos e seus confusos habitantes” (FRAN, 2013, p. 10).

Classificado como uma série de viagens que misturava documentário, jornalismo e *reality show*, a atração trazia um formato totalmente diferente e original. *Não conte lá em casa* contava com uma estrutura bem enxuta, em que todas as etapas eram realizadas de maneira extremamente “caseira”. O quarteto é quem cuidava de todas as etapas: do orçamento à pré-produção; da captação de imagens e narração à escolha da trilha sonora; da edição à arte final. Enquanto jornalista, Fran (2013) admite que nunca foi desejo deles aparecer diante das câmeras, ser atores ou apresentadores. No livro homônimo, ele descreve os integrantes como pessoas discretas e tímidas que, com uma câmera em mãos, registravam seus pontos de vista, a partir de um olhar autoral.

MULTISHOW REALITY
De segunda à sexta, das 22h às 23h

Uma história diferente a cada dia.

SEGUNDA	TERÇA	QUARTA	QUINTA	SEXTA
22h Lugar Incomum	22h Pé no chão	22h Nós 3	22h Extremos	22h Vai pra onde?
22h30 No caminho	22h30 Geleia do rock	22h30 Não conta lá em casa	22h30 MOB-Brasil	

Conheça cada um deles em multishow.com.br.
Siga no Twitter @multishow

Na nova faixa Reality do Multishow, você vai ver vida sem roteiro.
São novos programas que mostram: diversão, baladas, viagens, perrengues, trabalho e novas culturas.

multi show

Figura 136 - Anúncio do canal Multishow sobre as novidades do gênero reality show.

Fonte: Reprodução/
O Estado de S. Paulo
(20/10/2009, p. D-5)

O primeiro destino escolhido pela equipe para o programa piloto da série foi Mianmar (também conhecido como Birmânia ou Burma), que em 2009 era uma das ditaduras mais fechadas e violentas do mundo. Logo no começo do episódio, os integrantes são apresentados aos telespectadores, e o objetivo da série é evidenciada também a partir de uma narração em *off* de um dos integrantes. Calcado em revelar as condições de produção, os episódios buscavam detalhar os bastidores enfrentados pela turma em aeroportos e escalas em países, já antecipando o caráter desbravador traduzido pelo projeto. Explorar culturas diferentes e visitar países em situações de conflito eram propostas intencionadas pela equipe, que buscava compartilhar suas experiências à reflexão dos telespectadores.

Ao longo de oito temporadas, *Não conte lá em casa* mostrou as realidades do Irã, Iraque, Coreia do Norte, Afeganistão, Somália, Haiti, Palestina, Chechênia, entre outros destinos. A série foi convidada em festivais no Brasil e exterior e se tornou referência enquanto produção audiovisual brasileira.

O projeto ganhou os prêmios de *Melhor Reality Show da TV (NET)* e *Melhor Programa de Viagens da TV a Cabo (O Globo)*, além de ocupar posições de destaques na coluna de televisão da crítica Patricia Kogut, de *O Globo*.

Em 2015, André Fran, em parceria com o diretor de televisão, Rodrigo Cebrían, e do jornalista Michel Coeli criaram o projeto de *Que mundo é esse?*, para o canal Globo News, mantendo a proposta de explorar "culturas diferentes e países em situações de conflito", e que "transformam suas experiências em outros países em matérias jornalísticas que induzem à reflexão" (GLOBO NEWS, 2017). Atualmente em sua décima edição, o programa apresenta um olhar diferente sobre os principais acontecimentos da história contemporânea e guarda em sua trajetória gravações em Gana, Senegal, Quênia, Curdistão, México, Rússia, Arábia Saudita, Coreia do Sul e Japão.

A realização desse projeto no canal de notícias da Rede Globo ajudava a compor uma mudança na programação trazida pela diretora Eugênia Moreyra, desde sua transferência do *Fantástico*, em 2011. No período, além da cobertura do chamado jornalismo *hard news*, a emissora passaria a se destacar pela produção de programas no horário nobre, de entrevistas (*Diálogos com Mario Sergio Conti*), de jornalismo (*Fernando Gabeira; Em Foco com Andreia Sadi*) e variedades (*Manhattan Connection; Starte; Mundo S/A; Em casa com Nelson Motta*), bem como a criação de faixas de documentários. A partir de temas previamente selecionados, o *Globo News Documentário* estabeleceu uma linguagem diferenciada à emissora – sem a presença de repórteres em cena, com narração em terceira pessoa, valorização do depoimento de personagens e o uso de letrados informacionais. A proposta de discutir assuntos do cotidiano e temas urgentes em formatos variados trouxe uma quebra no paradigma telejornalístico, principalmente se comparada à faixa *Globo News Documento* – uma espécie de copilado de reportagens com repórteres em cena sobre um determinado tema, em datas e eventos históricos, aproveitando-se, sobretudo, da extensa produção de conteúdo realizada pelo jornalismo da própria Rede Globo.

A tentativa por um caminho mais documental veio também na Rede Bandeirantes. Em 2016, a emissora assinou um acordo com o *The New York Times* para a exibição de seus vídeos em dois canais pagos. O material daria origem a dois programas semanais de 30 minutos para o Band News e o Arte 1. A jornalista Ana Paula Padrão seria a apresentadora do *Conexão com The New York Times*, revendo alguns dos principais minidocumentários produzidos pelo projeto *Op-Docs*, do semanário americano. A atração "é uma revista eletrônica semanal com assuntos do noticiário de

diversas partes do planeta que se equilibram entre reportagens especiais e o factual¹ (BAND NEWS, 2017). Em seu formato, cerca de seis matérias semanais, pinçadas entre os mais de 80 vídeos produzidos mensalmente pela tradicional empresa jornalística americana. As reportagens eram exibidas com legenda e áudio originais. O projeto permanece no ar, sob o comando de apresentadores da Band News.

No Arte 1, a apresentadora Marina Person assumiu o *Magazine Arte 1 com The New York Times*, com produções voltadas ao universo da moda, cinema e artes visuais. Com o fim de *A Liga*, o canal não buscou tentativas de emplacar um projeto que se aproximasse ao formato de grande reportagem. Primeiro, com um formato de *reality show* jornalístico a ser comandado por Ana Paula Padrão², uma espécie de competição entre jovens jornalistas, com provas e jurados, pela produção de conteúdo informativo, o que não saiu do papel. No horário nobre das noites de segunda-feira, a emissora encontrou uma espécie de “solução caseira” ao trazer o *Documento Band*, a partir da compilação de reportagens especiais, produzidas para o *Jornal da Band*, reeditadas em temas afins. O projeto duraria alguns meses, sendo substituído por *Largados e Pelados*, um *reality* de sobrevivência produzido pela Discovery Channel.

Em 2020, a CNN Brasil desembarcou com uma programação praticamente ao vivo, com telejornais variados na cobertura das principais notícias do dia. Com poucas reportagens em profundidade, e com repórteres interagindo em entradas nos links, em um estilo mais conversado de informar, o canal encontrou uma faixa de produção nacional de reportagens em profundidade. Exibido inicialmente nas noites de domingo, em uma mescla de jornalismo e entretenimento, o *CNN Séries Originais* estreou no padrão dos programas de grande reportagem, com narrações em *offs* e entrevistas realizadas por produtores-repórteres, sem atuar de corpo presente frente às câmeras. O caráter seriado se estabelecia na divisão dos assuntos em capítulos, a partir da definição de um tema determinado. Em setembro de 2021, a CNN Brasil decidiu encerrar a temporada da atração. O apresentador Evaristo Costa, que apresentava as cabeças diretamente de Londres, deixou o canal. Em 2022, o projeto retornou com séries esporádicas e sem apresentador fixo. E o *Linha Direta* (colocar em itálico) - lembremos dele - é cotado para retornar à grade da Rede Globo em 2023. Com o consumo do gênero *true crime* (colocar em itálico) bombando no streaming (colocar em itálico), o programa tem tudo para ser ressuscitado pela emissora.

1 Disponível em: <http://entretenimento.band.uol.com.br/tv/noticia/?id=100000829747&t=ana-paula-padrao-estreia-conexao-com-the-new-york-times-nesta-sexta>. Acessado em 17/02/2017.

2 Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/colunas/tefito/2020/07/27/band-engaveta-projeto-de-programa-solo-de-ana-paula-padrao.htm>. Acessado em 23/12/2020.



Figura 137 - Anúncio do Grupo Bandeirantes em parceria com o *The New York Times*.

Fonte: Reprodução/Grupo Bandeirantes

A ESTRATÉGIA DOCUMENTAL COMO CAMINHO PARA O *STREAMING*

Ainda que restrita no universo televisivo, a produção de conteúdo documental ganhou novas possibilidades com os investimentos da Rede Globo em sua plataforma de *streaming*, a Globoplay, a partir de produções originais. A emissora aproveitou décadas de *know-how* no mercado brasileiro para emplacar documentários feitos exclusivamente para a plataforma digital, com envolvimento de equipes da casa e de produtoras independentes. “O inconformismo com a morte de Marielle não é de esquerda ou de direita. Opõe civilização e barbárie. E estamos do lado da civilização. Por isso, resolvemos jogar luz sobre o caso”. Foi assim o discurso de Erick Brêtas, diretor de Produtos e Serviços Digitais da Globo, ao anunciar³ a primeira série documental do

3

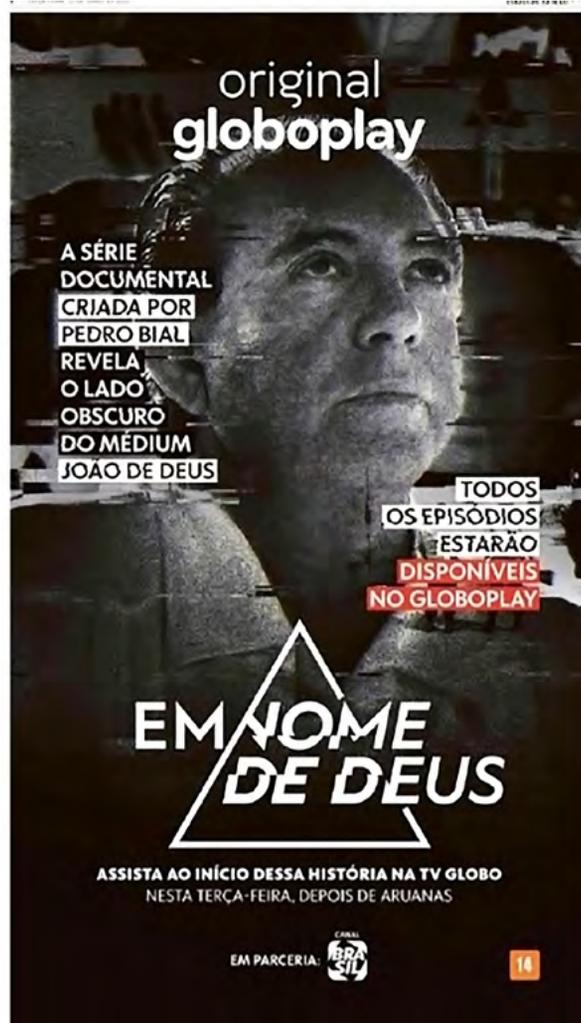
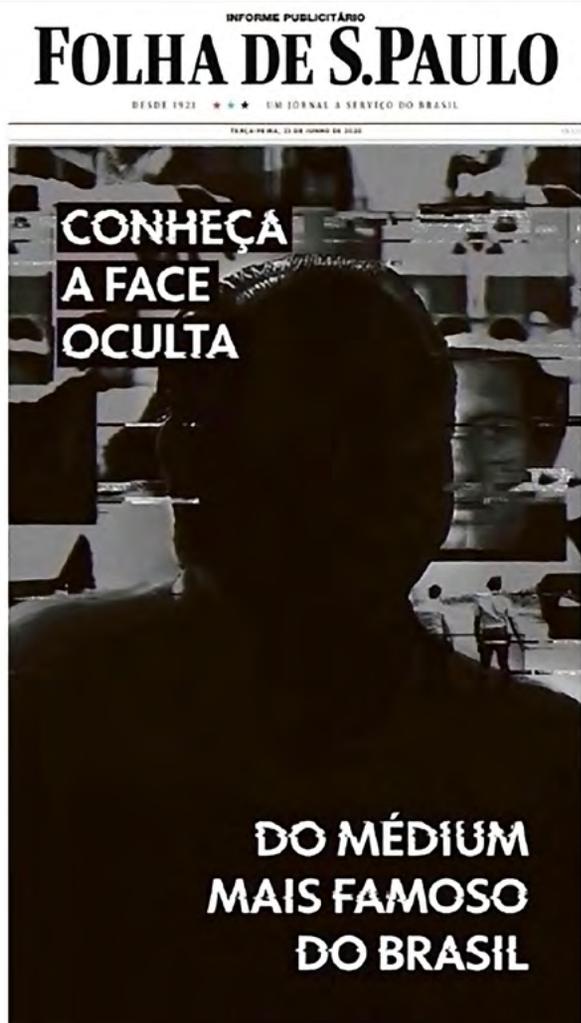
Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-03-07/contra-a-barbarie-globo-lanca-documentario-sobre-marielle.html>. Acessado em 05/01/2021.

Globoplay, além dos domínios da televisão aberta. *Marielle – o documentário* se estabelece nas histórias da vereadora Marielle Franco e de seu motorista Anderson Gomes. O lançamento da produção, às vésperas do aniversário de dois anos do assassinato, em 14 de março de 2018, foi exibido na Rede Globo após o *reality show Big Brother Brasil*, como estratégia de divulgação dos demais cinco episódios da produção no *streaming*. No documentário, a narrativa se divide entre os assassinatos, a investigação, o impacto nas famílias, o surgimento de *fake news* e a história da vida de Marielle. Sob a direção do jornalista Caio Cavechini, alocado da equipe do *Profissão Repórter*, onde atua como editor-executivo, a produção avançou sob um viés de investigação, mostrando detalhes e elementos da vida da vereadora que o público ainda não conhecia. “Feita ao longo de cinco meses, contando com uma equipe de 14 jornalistas da emissora, além de registros em telejornais e em programas como *Fantástico*” (O GLOBO, 07/03/2018, Segundo Caderno, p. 1), *Marielle – o documentário* não se utiliza da figura do repórter em cena, como a própria *Folha de S. Paulo* pontuou, em edição de 13 de março de 2018, ao constatar que “não há um narrador, mas os jornalistas do jornal e da TV Globo, responsáveis pela investigação guiam a história. Embora sejam apresentados com seus nomes e suas vozes reais, seus rostos não são mostrados, o que leva a várias cenas fechadas um tanto entediadas de mãos, blocos de notas, telas de computadores e calhamaços de processos” (FOLHA DE S. PAULO, 13/03/2018, p. C-5). O jornal também anotou que, na tentativa de fazer um documentário que fuja às cansativas cabeças falantes, o que se tem é uma série de tempos mortos na apresentação de personagens como a assessora Fernanda Chaves, sobrevivente do atentado, e Mônica Benício, viúva de Marielle. “São cenas como a de um copo enchendo d’água num filtro, ou tomates sendo cortados. Parece que a pausa é para dar tempo de o espectador se enternecer e, claro, chorar”. Para *O Globo*, além de trazer à discussão o assassinato de Marielle e Anderson, permanecendo a produção sem a perenidade do fluxo televisivo, o documentário se torna um importante documento audiovisual enriquecido “por áudios de *WhatsApp* trocados pelas vítimas antes e no dia do atentado e imagens de arquivo, que mostram Marielle em sua festa de 15 anos ou em um concurso de beleza, ainda adolescente, e Anderson recebendo a notícia de que seria pai” (O GLOBO, 07/03/2018, Segundo Caderno, p. 1). Para a jornalista Vera Araújo, repórter da editora Rio de *O Globo*,

que acompanha o caso desde o início, e destacada para resenhar o projeto ao jornal, tais áudios trazem realismo, emoção e certo impacto, “ao mesmo tempo em que são importantes. Isso ajuda o público a conhecer melhor a parlamentar, humanizando e trazendo um pouco de leveza ao documentário”.

Ainda no primeiro semestre de 2020, um segundo tema jornalístico de relevância nacional foi anunciado como superprodução pela Globoplay. A série documental *Em nome de Deus* trouxe os bastidores da investigação que revelou os crimes de João de Deus no programa *Conversa com Bial*, na Rede Globo, e aprofundou o drama das vítimas que denunciaram o médium João Teixeira de Faria. A produção da plataforma de *streaming* acompanhou os desdobramentos ocorridos após a exibição dos primeiros depoimentos na atração de Pedro Bial, em dezembro de 2018, trazendo captações que envolvem o chamado por trás das câmeras. Além do caso em si, o documentário traz bastidores da denúncia, que teve início com tentativas de ter o médium como um dos entrevistados do programa. O apresentador relata que, após vários contatos, foi convidado a ir à Abadiânia, mas desistiu. “Se eu fosse como repórter, poderia trazer minhas impressões dele e daquele ambiente. Mas ali, de certa forma, eu estaria como uma celebridade, e não queria que ele usasse isso como um aval para seus poderes mediúnicos, como ele fez com outros nomes conhecidos que o visitaram. Para a crítica Patrícia Kogut, responsável pela “Coluna de TV”, do mesmo *O Globo*, “*Em nome de Deus* é irresistível para quem gosta de um documentário bem construído e de montagem impecável. E, também, doloroso de acompanhar por sua contundência. Trata aquilo que expõe sem edulcorações. As histórias escondidas por tantos anos emergem com força através de um olho no olho atrás do outro” (O GLOBO, 20/06/2020, Segundo Caderno, p. 1).

Como estratégia de divulgação, além da exibição do primeiro episódio em horário nobre, na grade de programação da Rede Globo, a Globoplay preparou um material publicitário encartado nos principais jornais do Brasil, como *Folha de S. Paulo*, *O Globo* e *O Estado de S. Paulo*, demonstrando todo o investimento da plataforma em um projeto multimídia. Na peça, o anúncio chamava: “conheça a face oculta do médium mais famoso do Brasil. A série documental criada por Pedro Bial revela o lado obscuro do médium João de Deus”. O material chamava para “assista ao início desta história na TV Globo”.



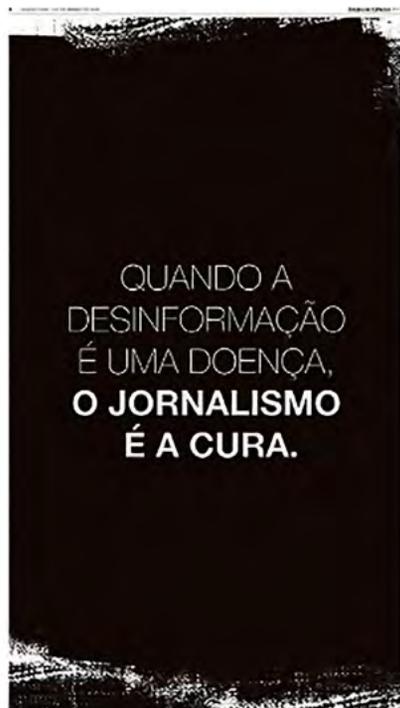
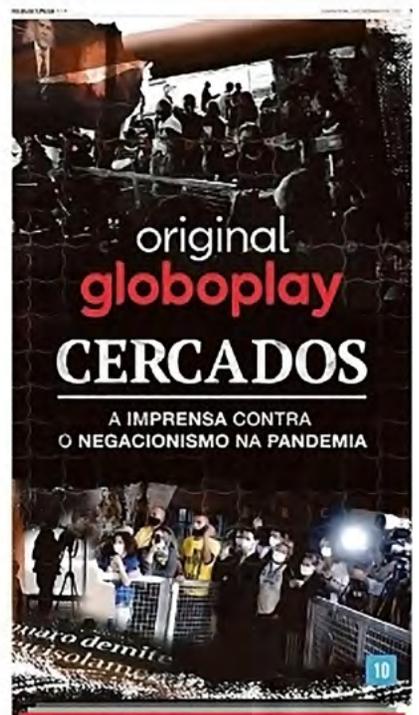
Figuras 138 e 139 -
Publicidade para divulgação
da série *Em nome de Deus*.

Fonte: Reprodução/Folha
de S. Paulo (23/06/2020)

Nas últimas semanas de 2020, uma terceira produção original Globoplay foi anunciada de maneira surpreendente pelo Grupo Globo: *Cercados – a imprensa contra o negacionismo na pandemia* manteve o silêncio de produção das realizações documentais anteriores e ganhou cobertura extensiva dos principais veículos de comunicação, mantendo a estratégia de publicação de informes nas primeiras capas de *Folha de S. Paulo*, *O Globo* e *O Estado de S. Paulo*, ocorrida com *Em nome de Deus*. Gestado em plena pandemia do novo coronavírus, o título sintetiza os desafios da imprensa na cobertura sobre a Covid-19, diante de um ano repleto de notícias desencon-

tradas e mentirosas. O foco está nos profissionais dos principais veículos de imprensa do país e os acontecimentos que estão por trás das câmeras, lentes e *notebooks* para mostrar o que acontece desde fevereiro, quando foi registrado o primeiro caso. Em *O Estado de S. Paulo*, o jornalista Gonçalves Junior destacou que, em sua opinião como profissional da área, que estava trabalhando na pandemia, sem ser um crítico de cinema, o filme é muito bom “ao combinar conteúdo informativo e a emoção dos dramas individuais, trazer bastidores raros do trabalho jornalístico e dar a chance ao espectador de refletir sobre os acontecimentos. Diante do desafio de contar uma história que todo mundo viveu, o filme fornece um novo ponto de vista, a visão de quem escreve a notícia. Esse é o maior do documentário” (O ESTADO DE S. PAULO, 02/12/2020, p. H-6). Porém, notamos que a Rede Globo ganhou papel de destaque, seja pelo acesso mais facilitado, seja por uma oportunidade em desnudar seu lugar de combate diante da incoerência do Governo Federal. Em uma reunião de pauta do *Jornal Nacional* de maio, o espectador observa William Bonner relatar cansaço pela carga de trabalho e criticar o tom que ele mesmo adotara para uma notícia do dia anterior. “Tinha um tom condenatório na minha voz”, afirmou Bonner. A notícia em questão era sobre a falta de respiradores em hospitais do Amazonas e trazia o caso de médicos que improvisaram um respirador com um saco plástico. “Poderia ser um esforço heroico para salvar uma vida. Eu não tive a oportunidade de enxergar isso com clareza”, reconheceu o apresentador. Como observa Victor Parolin, em *Folha de S. Paulo*, de 3 de dezembro de 2020, “o nome do filme “faz uma alusão ao “cercadinho”” (FOLHA DE S. PAULO, 03/12/2020, p. B-14), como é conhecido o espaço destinado aos profissionais da imprensa que fazem a cobertura diária do Palácio da Alvorada. Para Gonçalves Junior, tal título assume “um caleidoscópio de significados. [...] Também é um lugar simbólico: a luta da imprensa diante de quem insiste em negar a pandemia” (O ESTADO DE S. PAULO, 02/12/2020, p. H-6).

A plataforma de *streaming* da Rede Globo investiria ainda em outras produções originais: *A Corrida das Vacinas*, *O Caso Prevent Senior*, *O Caso Celso Daniel*, sem contar as captações de caráter documental sobre a vida de ex-integrantes do Big Brother Brasil 21. No fim de 2022, a Globoplay estreou “Escola Base - Um Repórter Enfrenta o Passado”, no qual um dos principais repórteres policiais do país - Valmir Salaro - revê o seu papel e de toda a imprensa na cobertura de um caso de maior equívoco da história jornalística.



Figuras 140 e 141 - Divulgação de *Cercados* - a imprensa contra o negacionismo na pandemia.

Fonte: Reprodução/Folha de S. Paulo (03/12/2020)

O TELEJORNALISMO EM TEMPOS DE PANDEMIA

Se a pandemia virou o mundo de ponta cabeça, alterando a maneira de se trabalhar e o jeito de interagirmos, independentemente de nossas funções sociais, o jornalismo televisivo não ficou de fora. Com a necessidade do isolamento social, como medida para conter a disseminação do vírus, as interações passaram a ser todas mediadas, a partir de entrevistas realizadas por videoconferências e, na maioria dos casos, tendo o repórter diante de uma tela de computador ou de um televisor, alterando o jeito de se pensar a construção audiovisual das reportagens. Nas entrevistas presenciais, gravadas com máscaras de proteção e, em alguns casos, *face shield*, outra mudança providencial foi o uso individual de microfones de mão para os entrevistados, quebrando a hierarquia do repórter. A pandemia também alterou o fluxo dos programas de grande reportagem.

O programa de Fernando Gabeira deixou a grade da Globo News. Pelo fato de o jornalista pertencer ao grupo de risco, Gabeira passou a atuar diretamente de sua casa nos telejornais da emissora⁴. Caco Barcellos improvisou uma “versão pandemia” de seu *Profissão Repórter*. Com o cancelamento da temporada 2020 na programação da Rede Globo, Barcellos e equipe passaram a contribuir com reportagens temáticas sobre o assunto para os telejornais locais da emissora, além do programa *Fantástico*. No SBT, o *Conexão Repórter* assumiu a cobertura em grande formato com o especial *O inimigo invisível*, em edições ao vivo nas noites de segunda-feira, com pautas investigativas conduzidas por Roberto Cabrini acerca de denúncias de superfaturamento e falta de equipamentos em hospitais públicos Brasil afora, bem como relatos vívidos sobre a disseminação do vírus em comunidades carentes. Nessa fase, era comum identificar Cabrini no ar com vestimenta característica dos pés à cabeça – os chamados EPI’s –, entrando e saindo de precárias UTI’s.

**Outro ponto a se destacar:
se antes renegado a um lugar
de pouca visibilidade na maioria
das produções telejornalísticas,
o papel dos especialistas se tornou
fundamental na compreensão
do combate à pandemia. Médicos
infectologistas, enfermeiros
e profissionais da saúde no geral
se tornaram fontes reais –
e sempre presentes – em inúmeras
reportagens e grande reportagens.**

⁴ Em janeiro de 2022, Fernando Gabeira retornou à grande reportagem com o especial “Pelas estradas do Brasil – A resposta do mar”. Em dois episódios, Gabeira registrou os danos causados pelo avanço do mar. O jornalista percorreu trechos da costa onde o problema se agrava em decorrência do desequilíbrio ecológico, registrando os danos ambientais que estão destruindo vidas e futuros.

A pontuar a edição do *Conexão Repórter*, de 13 de julho de 2020, intitulada “Dos bastidores da mais arrojada cobertura ao uso da mais polêmica medicação”, em que a pesquisadora e médica Nise Yamaguchi, principal defensora do uso da hidroxicloroquina no tratamento ao coronavírus, falou com exclusividade sobre os motivos que a afastaram do Hospital Israelista Albert Einstein, uma das principais referências em pesquisa e tratamento em saúde do Brasil. A médica Nise foi a protagonista da edição, que serviu como uma espécie de balanço sobre as condutas e procedimentos adotados pelas principais referências médicas no tratamento dos infectados. Na época, Nise se posicionou contra a decisão recomendada pela Organização Mundial da Saúde e a comunidade científica internacional quanto ao uso da hidroxicloroquina no tratamento da Covid-19. A mesma edição articulou os depoimentos da doutora Nise com os de outros profissionais da saúde, como pesquisadores, infectologistas e pneumologistas.

Outro instrumento narrativo recorrente nessa fase foi uso de relatos gravados pelos próprios profissionais de saúde, diretamente do chamado “front médico”. Os vídeos, em caráter amador, foram gravados no calor dos acontecimentos, muitas vezes em ambientes em que só eles próprios tinham acesso, como UTIs e salas especiais, possibilitando um outro vigor diante de tantas histórias de vítimas desassistidas da Covid-19.

Em meio à cobertura até mesmo o padrão de não misturar o pessoal com o trabalho na profissão de repórter foi discutido a partir do depoimento de Pedro Neville, da Globo News. Ao vivo, durante uma entrada no telejornal *Edição*

das 15 horas, em conversa com a apresentadora Lilian Ribeiro, o repórter não conseguiu conter a emoção ao relatar a morte da atriz Nicette Bruno, que faleceu em dezembro por complicações da Covid-19. Pedro Neville revelou que sua mãe também tinha sido vítima do novo coronavírus. Ele, então, aproveitou o espaço para fazer uma “observação pessoal” sobre a doença. Com uma linguagem simples, e com a voz embargada na maior parte do tempo, fez um testemunho a partir de sua própria experiência: “Há quase dois meses, a minha mãezinha se foi por causa da Covid-19. Estou falando contigo porque você é minha amiga e tem o mesmo nome dela, Lilian. Ela ficou mais ou menos um mês internada, desde outubro. Infelizmente, ela pegou Covid em uma viagem. Ela acompanhou meu pai em uma viagem para o sul e... Desculpe, tá? Deixa tentar concluir aqui” (GLOBO NEWS, 2020)⁵. Segundo Neville, a mãe e o pai “viviam juntos, para cima e para baixo”. Na volta começaram os primeiros sintomas. Inicialmente, a família achou que não seria nada porque Lilian tinha ficado gripada um pouco antes, tendo testado negativo para a doença. Um novo teste, no entanto, mostrou que a mãe havia sido infectada. O pai, o irmão e a cunhada também pegavam a Covid-19, mas só a mãe evoluiu para um quadro grave da doença. Lilian faleceu depois de um mês internada, em um hospital particular do Rio de Janeiro. Segundo o repórter, todo o período foi “angustiante”, porque a família não podia visitá-la – mantendo o procedimento padrão em pacientes infectados – e só recebia atualizações de seu estado de saúde uma vez por dia. “Ficávamos todo dia, por volta de meio-dia, esperando por notícias melhores, que nunca vinham. [...] Ela conseguiu sair da intubação, conseguiu até falar conosco. Como ela foi traqueostomizada, não dava para ouvir, mas dava para ler o lábio. Ela falava “mamãe ama” para a gente, para mim. Consegui falar para ela o quanto a amava também” (GLOBO NEWS, 2020). Ao final, Neville citou a alta dos números de casos e mortes em todo o Brasil e pediu maior cuidado durante as festas de fim de ano. Em tom de alerta, ele fez uma mensagem direcionada especialmente aos mais jovens que, muitas vezes, agem de maneira inconsequente diante da Covid-19. “Para o jovem que está “Ah, praia lotada não faz mal, coloco minha barraca longe da outra” ou festinha, ou fica sem máscara... Talvez não possa acontecer nada com você, mas talvez você possa levar para alguém tão querido da sua família”

5

Disponível em: <https://hugogloss.uol.com.br/tv/reporter-da-globonews-se-emociona-ao-vivo-ao-falar-sobre-morte-da-mae-por-covid-19-assista/>. Acessado em 06/01/2020.



Figura 142 -
O depoimento
de Pedro Neville
em conversa
com a apresentadora
Lilian Ribeiro.

Fonte: Reprodução/Globo
News (20/12/2020)

A intervenção, com cerca de quatro minutos e meio de duração, quebrou o protocolo do fluxo telejornalístico e repercutiu de maneira positiva nas redes sociais. Nessa abordagem de Neville – bem como na presença dos repórteres em cena trajando máscaras no rosto, em virtude da pandemia –, o telejornalismo procurou se estabelecer a partir de formas sensíveis para divulgação da informação. Mais que uma estratégia, o sensível empregado, seja através da informalidade, da descontração ou da valorização de relatos pessoais, evidenciou um caminho de proximidade a um tema que veio ressignificar todas as nossas compreensões.

O sensível como estratégia de comunicabilidade também foi o eixo central das chamadas da temporada 2021 do *Profissão Repórter*. Os teasers, divulgados a partir da segunda semana de fevereiro, valorizavam a experiência dos repórteres nos cenários dos acontecimentos. Em formato testemunhal, os profissionais manuseavam fotografias, retiradas de reportagens então exibidas em outras temporadas, para compartilhar seus depoimentos. Acompanhem a enunciação da repórter Mayara Teixeira:

Mayara Teixeira (repórter):

A realidade ela sempre nos surpreende e você se depara com as pessoas e com as histórias. Eu nunca tinha ido à África e foi muito impactante. E é importante que você fique firme e faça seu trabalho, porque as histórias dessas

pessoas precisam ser contadas. A viagem para a Antártica, sem dúvida, a maior aventura que eu já vivi no *Profissão Repórter*. Chegar lá é um perrengue, viver lá é um perrengue, sair de lá é um perrengue. E eu espero que o *Profissão Repórter* em 2021 possa estar na rua, que é o nosso lugar.

Caco Barcellos:

Novas histórias serão contadas, vividas, compartilhadas. Somos contadores de histórias reais. (REPRODUÇÃO REDE GLOBO)



Figura 143 -
Caco Barcellos
interage com
a redação
em estúdio
improvisado
em sua casa.

*Fonte: Divulgação/Rede
Globo*

O próprio *Profissão Repórter* retornou à grade com uma alteração no formato. Caco Barcellos passou a dar expediente no programa de maneira remota, mantendo as recomendações de isolamento, ainda que estivesse na faixa de idade dos contemplados pela vacina. A equipe técnica da Globo transformou um cômodo de sua casa em um mini estúdio, de onde passou a interagir com a redação. Assim, “por meio de duas grandes telas, eu farei a apresentação do programa, as entrevistas, as reuniões e as conversas virtuais com os editores na nossa redação e com os repórteres nas ruas” (G1, 2021⁶). Com a ausência involuntária das ruas, Caco teve que aprender a conversar com as pessoas à distância, sem a possibilidade do “olho no olho”, indispensável no processo de conquista de confiança recíproca com os entrevistados.

Se a pandemia da Covid-19 obrigou o mundo a adotar determinados protocolos, com o jornalismo de TV não foi diferente. Em termos práticos, os profissionais na linha de frente da cobertura da doença compreenderam a necessidade de se romper com formalismos, exercendo seu papel primordial de prestar serviços e informar a população sem alarmismo ou sensacionalismo. As restrições impostas pelo distanciamento trouxeram uma quebra nas práticas diárias de gravação, a partir de entrevistas remotas que encurtaram distâncias. Independentemente do registro presencial ou não, mais importante do que formular perguntas ou respondê-las, é sabermos contextualizá-las.

Em março de 2022, um novo desafio impôs um ritmo de trabalho aos profissionais do meio. A explosão da guerra da Rússia contra a Ucrânia fez os canais de televisão documentarem a destruição com uma cobertura inédita. Uma das marcas foi justamente a exposição permanente e até repetitiva dos detalhes da devastação. Com horas de cobertura ao vivo, os canais de notícias estenderam a programação para informações em tempo real, com a entrada de repórteres sempre em caráter de alerta, em meio aos bombardeios inesperados e aos incidentes de um país sob intenso ataque. Desse lugar de reconhecimento, revelam-se também os bastidores da cobertura com todas suas dificuldades logísticas e psicológicas. Eis o repórter de televisão em sua posição mais nobre.

6 Disponível em: <https://g1.globo.com/profissao-reporter/noticia/2021/02/23/caco-barcellos-em-49-anos-de-reportagem-eu-nunca-havia-saido-das-ruas.ghtml>. Acessado em 16/03/2021.



Considerações finais: uma reflexão para os próximos tempos

Pensar a técnica e o trabalho telejornalístico em seu percurso histórico, a partir das revoluções tecnológicas e suas transformações narrativas, discutindo sobre formatos e estratégias de produção, é pensar também sobre a maneira como devemos reportar (sobre) o mundo. É pensar o lugar do repórter na construção de narrativas televisuais e, principalmente, o espaço dos programas de grande reportagem como um lugar de conversa, de troca de experiências, de contação de histórias e, claro, informação.

Sabemos que a história é cíclica. A cada experiência, a grande reportagem televisiva buscou experimentar conceitos, dinâmicas e linguagens, ora voltada à uma prática essencialmente jornalística – em que a narrativa fica a cargo do repórter – ora mais documental – quando a câmera atua em função do estilo narrativo.

É certo que a consolidação de um formato centrado na performance dos repórteres ressignificou a prática como um todo e, invariavelmente, trouxe uma nova compreensão para a ideia de autoria no meio. De um mestre de cerimônia dos acontecimentos, o repórter passou a ser “porta-voz dos fatos” ou testemunha ocular da história”. Na verdade, o que muda é a condição testemunhal: “de testemunhas oculares (que relatam o que viram no mundo por meio da reportagem) passam a dar testemunhos sobre suas experiências de cobrir uma determinada situação durante o narrar. A narrativa da reportagem passou a tomar por base a experiência da pessoa, a vivência do acontecimento, como valor de verdade e efeito de vida real” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2019, p. 73-74).

Ou, como escreveu Gay Talese, em seu célebre *Fama e Anonimato*, escrito no início dos anos 1960, ainda em um momento anterior a esse excesso de “tele-visibilidade”: “Para existir, a pessoa precisa ser vista, porque atualmente não existe outra prova. Já não existe uma identidade na arte, apenas na autopromoção. Não existem atos, apenas cenas. [...]. As notícias são encenadas para as câmeras” (TALESE, 2004, p. 75).

Ao mesmo tempo, em contrapartida, experiências documentais também têm encontrado resposta assertiva dos telespectadores nas plataformas de *streaming* – algumas em parcerias com os próprios canais de televisão aberta ou a cabo –, em projetos cuja narrativa se alicerça em determinados personagens ou na chamada montagem audiovisual, em que a sucessão de imagens e depoimentos determinam a construção de sentido.

Os aspectos de apresentação do jornalismo televisivo, sua visualidade e suas visualizações discursivas, podem ser entendidos não como os infelizes contaminantes de um realismo puro e factual, mas como o próprio propósito do jornalismo, desde o início. O jornalismo televisivo é produzido principalmente para apresentação e visualização. A forma de apresentação é o ponto nerval da produção. Todo jornalismo de TV é produzido com a apresentação, tendo o telespectador em mente. As entrevistas não são conduzidas principalmente para obter informações, mas são encenações produzidas para uma audiência ouvinte.

Este é um ponto decisivo, por exemplo, da diferença entre entrevistas jornalísticas e científicas. Quando os cientistas conduzem uma entrevista, nenhum público potencial influencia o comportamento do entrevistador ou do entrevistado.

A primazia da apresentação é uma característica que o jornalismo compartilha com a arte e a publicidade, mas não com a ciência. Isso torna a prática do

jornalismo diretamente dependente das características do meio. O uso adequado das potencialidades do meio tornará o conteúdo atraente para um público de massa. A visualização é o forte da televisão. O conhecimento sobre o mundo é articulado visualmente. O meio representa a realidade, cria engajamento, identificação, fascinação, pensamentos e valores poderosos por meio de imagens. A visão e as formas de ver são modos dominantes de recepção (e conhecimento) neste contexto. Há cada vez mais, nos estudos sobre televisão no Brasil e no mundo, discussões sobre a relação entre visualidade, maneiras de ver e de conhecer.

Investigação e apresentação são, em certo sentido, comuns ao jornalismo e à ciência, mas, no caso do jornalismo, a apresentação é uma condição *sine qua non*. É uma propriedade definidora do jornalismo e uma chave para sua contribuição única. Mas é (em princípio) perfeitamente possível fazer jornalismo sem nenhum método sofisticado de investigação. A situação é inversa no caso da ciência. A contribuição única da investigação científica é precisamente esta, a investigação. A ciência não depende de nenhuma audiência de massa; dificilmente depende de qualquer público. As comunidades científicas desenvolveram um sistema

de documentação, uma extensa flora de periódicos revisados por pares que são capazes de sobreviver apesar do fato de que poucas pessoas os leem. O conteúdo é mais ou menos intercambiável no jornalismo. Os jornalistas podem abordar praticamente qualquer assunto, desde que se encaixe no formato do programa em questão. A inovação no jornalismo televisivo é em grande parte uma questão de desenvolver novos formatos de programas, novas soluções dramáticas e estéticas. Mesmo no caso do jornalismo investigativo, boa parte do processo de produção é orientada direta ou indiretamente para a visualização. O acesso a um bom material visual realmente decide o que é investigado. As entrevistas são realizadas com o objetivo de inseri-las na estrutura dramática da narrativa.

Esse poder de agir no espaço da aparência, fazendo a reivindicação moral de cuidado, torna o jornalismo um ritual particular de comunicação, que, ao relatar a notícia sobre o sofrimento, também transforma suas comunidades de visão em comunidades imaginárias de sentimento e potencialmente agindo em conjunto em certos sentidos.

A presença do repórter e de sua equipe como testemunhas dos acontecimentos retratados dá uma sensação de copresença. Como a palavra “nós”, nesse caso, pode se referir tanto a quem está na equipe quanto ao telespectador, a presença é então criada discursivamente, contada verbalmente e visualmente, referencialmente e virtualmente, no espaço e no tempo. Supostamente une, na mesma interação comunicativa, as duas faces do testemunho: experiência direta de um evento e discurso sobre o evento para outros que não estavam lá. A presença não é apenas contada. É também revelador - faz a diferença - pois ancora a autoridade discursiva do filme como fonte de testemunho sobre um acontecimento que se afasta de seu público no espaço e no tempo. Eles (os jornalistas) estão lá, sua sensação corporal e experiência autorando e testemunhando o conhecimento que transmitem a outros distantes.

Grande parte desta pesquisa teve como base conceitual a noção de testemunho, incentivando várias linhas produtivas de investigação. As definições tendem a variar dependendo das prioridades disciplinares, mas em seu sentido mais geral, o termo se referiu, aqui, sobretudo, ao testemunho realizado *na, pela* e *da* mídia. É sobre o relato sistemático e contínuo das experiências e realidades de outros distantes para públicos de massa. Aqui, eles especificam ainda

mais o mandato do termo, sugerindo que ele se esforça para capturar simultaneamente a aparição de testemunhas em reportagens da mídia, a possibilidade de a própria mídia dar testemunho e o posicionamento do público da mídia como testemunha dos eventos retratados. No caso de um noticiário de televisão, por exemplo, ele pode retratar testemunhas de um evento, dar testemunho desse evento e transformar os espectadores em testemunhas, tudo ao mesmo tempo.

As emissoras de televisão tendem a mobilizar certas estratégias e procedimentos preferidos e ritualizados para julgar a veracidade das reivindicações de verdade que necessariamente os implicam em uma política discursiva de mediação. Testemunhar é o célebre pilar da grande reportagem, onde um compromisso inabalável com a fidelidade das testemunhas tem servido por muito tempo como a marca registrada da integridade jornalística.

É, cada vez mais, no processo de enfrentar e narrar o que foi visto, ouvido ou sentido (o ponto preciso em que a observação começa a informar o testemunho) que o imperativo do testemunho reivindicará seu senso de performatividade cotidiana. A distinção entre verdade e afirmação da verdade é vital a esse respeito, visto que testemunhar apela para a primeira enquanto gira em torno da segunda. Testemunho, neste sentido, não é fiador da verdade, mas sim uma atestação pessoal da facticidade percebida; em outras palavras, ser verdadeiro não implica possuir a verdade, mas uma experiência de realidade tomada e entendida como verdadeira e autêntica.

O repórter, como testemunha autorizada, aproveita a oportunidade para afirmar sua visão empática por razões que podem ou não se tornar evidentes naquele momento, para si mesmo ou para outrem. Embora possam ser avaliadas com base na intenção honesta ou na sinceridade – em contraste com os critérios jornalísticos de precisão, credibilidade ou corroboração –, essas motivações não podem ser simplesmente interpretadas a partir da compulsão de narrar ou de seus resultados discursivos.

É o que encontramos, sem dúvida, na série documental *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, produzida para a Netflix. Nos episódios, a narrativa é costurada por depoimentos da repórter Thais Nunes, uma das idealizadoras da série, que revela os bastidores da realização, em uma espécie de desnudamento das condições de produção. A presença dessa performance se constitui como uma espécie de “cabeça”, amarrando os enlaces da história.

As inovações em tecnologias digitais provavelmente continuarão sendo adotadas com enorme entusiasmo tanto pelos jornalistas quanto por seus públicos mais amplos, principalmente quando geram um resultado jornalístico desejável, durável, maleável e cada vez mais, sem mencionar o baixo curso para executar, ao mesmo tempo em que captura provas factuais para transmissão de notícias e informações. Além disso, as organizações de notícias se esforçam para regular essas possibilidades como um objetivo sistêmico necessário para manter o controle sobre “fazer notícias” em uma ecologia de mídia em constante mudança.

Mas é mais do que isso.

As novas tecnologias podem mudar as percepções de autenticidade comunicativa e imediatismo de maneiras inesperadas, o que é especialmente pertinente para o *status* do jornalismo como um juiz de reivindicações de verdade. Na medida em que a distância entre o evento e sua representação em uma notícia parece diminuir por meio de modos tecnológicos de visualidade – a “cultura da distância”, nos termos de Raymond Williams (2016) – é mais provável que sua aparência superficial pareça desafiar a mediação jornalística.

Normalmente giram em torno de como as inovações em câmeras digitais portáteis e fáceis de usar, filmadoras e *smartphones* estendem a capacidade pessoal do indivíduo de gerar e capturar experiências tidas como mais autênticas, em primeira mão, em tempo real, potencialmente expandindo o alcance de organizações midiáticas e a profundidade de seu olhar. Filmagem ao vivo é o gênero da testemunha, por excelência. A presença *quase* instantânea da câmera na cena, instrumental para a alegação de factualidade das notícias ao vivo, parece “trazer para casa” – ainda usando termos de Williams (2016) – um evento em toda a sua contingência crua. Este testemunho, no entanto, precisa ser combinado com narrativas verbais que aproveitem a crueza do evento e domesticuem sua alteridade, oferecendo assim uma explicação do que está acontecendo, enquanto, ao mesmo tempo, protegendo os espectadores dos riscos de trauma associados ao ato de testemunhar. Assim, a reportagem sobre o evento não segue mais o evento, mas é contemporânea e de algumas formas pode até preceder o desdobramento completo da notícia.

“Estar lá” é importante, pois evita a depreciação ontológica de ser uma cópia. A cópia, como boato, pode ser repetida indefinidamente; o evento é singular e suas testemunhas são para sempre insubstituíveis em sua relação privilegiada com ele. As gravações perdem o *hic et nunc* do evento. Afinal, a singularidade do evento está disponível apenas para a experiência direta e imediata de testemunhas que estão “lá” quando ele acontece, participando fisicamente do “aqui e agora” de sua ocorrência. A qualquer representação ou mediação do acontecimento no espaço e no tempo é negada essa singularidade, é uma repetição depreciada, uma mera cópia.

Contrariamente a essa visão, usamos o conceito de testemunho da mídia (PETERS, 2009) para designar um modo de relação com o evento como singular e repetível - sua singularidade emergindo precisamente de sua repetibilidade.

Assim, conseguimos observar, em diferentes momentos da análise, a contradição constitutiva no cerne do testemunho: entre o evento sendo testemunhado e o evento de testemunhar. Por um lado, o evento é um instante – uma irrupção singular e irrepetível no espaço e no tempo; por outro lado, o evento é uma instância – reproduzível e comunicável por meio do testemunho. Testemunhar implica necessariamente instante e instância, singular e universal. O singular deve ser universalizável; esta é a condição testemunhal. A inseparabilidade do instante e da instância aproxima-se, em parte, da ideia de “evento midiático”, uma ocorrência

criada e encenada não apenas em termos de sua própria singularidade, mas precisamente para ser representada, repetida e reconhecida sobre e de novo.

Essa lógica do testemunho da mídia - a inclusão da instância no instante e da representação no evento - também está embutida nas estruturas comunicativas e na estética das próprias mídias audiovisuais. Apesar de dependerem de convenções culturais de produção e recepção, fotografia, cinema e televisão são tecnologias que produzem um excesso referencial além do controle do criador de qualquer imagem. Por isso, para Roland Barthes, a fotografia é o "particular absoluto, a contingência soberana", um traço material único de seu referente em um contexto irredimível que, entretanto, "repete mecanicamente o que jamais poderia ser repetido existencialmente" (BARTHES, 1980, p. 12). A singularidade do instante parte integrante de sua repetibilidade infinita e é de fato o que é representado e retransmitido. Em vez de depreciação ontológica, não será que as mídias audiovisuais contemporâneas estão perpetuamente abertas ao surgimento de eventos únicos, que permitem a recuperação do singular?

Em questão, então, está um novo tipo de testemunhar, e que é radicalmente inclusivo, uma vez que registra igualmente o sujeito principal e o detalhe estranho diante da câmera, sendo este um ponto crucial do *punctum* de Barthes: algo que fascina o corpo; é o campo do indizível da imagem: aquilo que cala na alma do observador porque o olhar não é capaz de capturar. Ele somente patina sobre essa superfície, pois o *punctum* se apresenta no campo cego da imagem. É, num certo sentido, aquilo que vem a mais,

um suplemento, que o intelecto e os sentidos não são capazes de perceberem, mas que o corpo reivindica. Esse sentido não é decifrável. Seria essa ausência, esse silêncio de todo o sentido – um grito mudo – em que a metalinguagem do crítico cessa e, então, o sujeito é despertado para um deleite do significante sem chegar ao espasmo do significado ao qual todo campo de significação está habitualmente destinado a conduzir.

O *punctum* abre a imagem fotográfica para um outro campo, o fotográfico, pois não nos é possível descrevê-lo e nem mesmo ser representado, é o lugar onde cessam a linguagem e a metalinguagem articulada e se revela então, como a passagem da linguagem à significância (uma forma de expressão ainda não amarrada a um significado ou, ainda, os traços desses sentidos são pulsionais e não se encontram ainda articulados como signos), como sendo o ato fundador do fotográfico.

Este efeito não se restringe à fotografia, mas é típico de todas as tecnologias audiovisuais. Assim, é diferente de “ver” ou “experimentar”, através da mídia, eventos diversos, ordinários, cotidianos, extraordinários, menos ou mais perturbadores. A superabundância de detalhes encontrados no audiovisual, os detalhes da imagem e a atmosfera criada pelo som instigam uma sensação generalizada de vivacidade e intimidade. É esse senso de intimidade mediado que forma a base das implicações emocionais do testemunho mediado pela televisão. Nesse sentido, por exemplo, assistir ao sofrimento alheio, mesmo que apenas na tela, é emocionalmente atraente devido ao conhecimento de que esse sofrimento é real, está realmente acontecendo, um sentido reforçado pelo *efeito de (vida) real* do audiovisual.

Se a mediação audiovisual do sofrimento forma a base do caráter emocional do testemunho, sua vivacidade, o fato de ocorrer simultaneamente ao ato de ver, é o que torna o testemunho da mídia moralmente convincente. O sofrimento simultâneo levanta questões sobre o que pode ser feito para aliviá-lo, incitando seus espectadores a assumirem uma postura moral em relação ao que veem na tela e agem no presente. Nesse contexto, o testemunho da mídia é um tipo de

testemunho de segunda ou até terceira ordem. Os repórteres, por estarem presentes, são as verdadeiras testemunhas cujo testemunho o público vem receber; eles também podem ser os próprios receptores do depoimento das vítimas reais, as primeiras testemunhas do desastre e do trauma. O testemunho do público nesta cadeia de eventos se restringe a atender aos depoimentos dos jornalistas, seus textos testemunhais. Embora o foco aqui seja o público como testemunha, a complexa relação entre o testemunho primário e o secundário não deve ser rejeitada ou ignorada, mas está envolvida na complexidade do testemunho da mídia como uma categoria analítica.

Como apontamos ao longo deste livro, o testemunho midiático colapsa três práticas diferentes: o público torna-se testemunha, experimentando vicariamente eventos que acontecem em outros lugares; tornam-se testemunhas das vítimas que testemunham, as pessoas que dão testemunho de seu sofrimento na tela; e, por fim, são testemunhas dos textos testemunhais dos jornalistas que testemunham os acontecimentos. O testemunho da mídia, portanto, confunde, mas também pressupõe essa distinção tripla: entre testemunhas “na” mídia, testemunhar “pela” mídia e testemunhar “através” da mídia. Longe de ser um mero jogo semântico, argumentamos que essa distinção é central para a complexidade do testemunho midiático e analiticamente útil para a exploração de como o público experimenta o mundo por meio da posição de uma testemunha.

Tornando-se testemunhas “através” da mídia, os espectadores são confrontados com uma espécie de conhecimento doloroso, que é acompanhado por uma sensação dolorosa de que algo deve ser feito para o alívio do sofrimento testemunhado ou das pessoas em sofrimento. Saber do sofrimento alheio implica, em termos culturais e sociais, a cumplicidade com o seu sofrimento e a obrigação moral de agir para o seu alívio. Testemunhar, portanto, vai além do ato de ver ou observar; implica uma espécie de participação, ainda que vicária e fugaz, aos acontecimentos apresentados na tela. Ao mesmo tempo, porém, a distância geográfica que separa o observador dos infelizes mina o impulso moral de agir sobre o sofrimento. A combinação da sensação de envolvimento nos eventos que o conhecimento deles proporciona com a sensação de impotência que a distância perpetua encontra-se no cerne do testemunho da mídia. Explorar a experiência de testemunhar através da mídia, portanto, levanta a questão de como os espectadores se posicionam diante das imagens da dor humana, atraentes em sua visibilidade sensacional, mas remotas em sua representação mediada.

Como testemunhas das testemunhas “na” mídia, os sofredores distantes, os espectadores fazem conexões imaginativas com as vítimas distantes cujo sofrimento assistem em suas telas. Esse tipo de conexão imaginativa parece residir na gestão da distância por meio das ilusões audiovisuais de existência. Silverstone (2002) corretamente nos lembra que a distância mediada é uma categoria gerenciável dependente das práticas representacionais da mídia, que “oscila continuamente entre incorporação (ou seja, negação da diferença e distância) ou aniquilação (ou seja, negação tanto da humanidade comum quanto da distância)” (p. 770). O público é diariamente confrontado com eventos distantes que são enquadrados em padrões reconhecíveis e familiares, negando assim sua especificidade e “alteridade”, ou privados de uma estrutura explicativa e, portanto, exagerados em suas diferenças e estereotipados como incompreensíveis e estranhos (SILVERSTONE, 2007, p. 48). Nesse contexto, a distância também se torna uma categoria moral, definindo os limites e as formas de relação do espectador com o outro distante.

Finalmente, a relação dos telespectadores com o testemunho “pela” mídia, os relatos jornalísticos, diz respeito a questões de confiança na mídia. Testemunhar como uma prática envolve a transformação da experiência em discurso, da sensação privada em palavras públicas e, como tal, Peters (2001) argumenta, é vulnerável às perdas inevitáveis de tal processo e marcado por uma “lacuna de veracidade” inerente (p. 711). A lacuna de veracidade torna-se ainda mais evidente

no caso da radiodifusão, onde a distância acentua a desconfiança e a dúvida na mediação da experiência entre pessoas que não têm proximidade física ou conhecimento direto dela. Esta observação aponta para as complexidades da relação do público com os “textos testemunhadores”, colocando questões de autenticidade e confiança atribuídas, centrais para a natureza do testemunho na mídia como uma “conquista cultural” (FROSH, 2006, p. 270). Tais questões estão emaranhadas com a experiência do espectador, não necessariamente como argumentos ontológicos de descrença prontamente formulados (Isso realmente aconteceu?), Mas como complexidades na relação com o próprio texto da mídia (A imagem é representativa de tudo o que aconteceu? O que é deixado de fora?). Em última análise, são questões que abordam as suposições avaliativas sobre a mídia que sublinham o posicionamento dos telespectadores em relação ao sofrimento testemunhado e sua confiança nas práticas de representação da mídia.

Abordar a exposição do público ao sofrimento distante, percebido na interseção dessas três dimensões, permite a exploração completa da complexidade da experiência vicária do sofrimento mediado. Significativos por si só, esses estudos parecem medir o envolvimento do público em termos de dois fatores, ou seja, compaixão ou ação. Em última análise, o que os sublinha é uma abordagem ao envolvimento do público com o sofrimento dos outros como uma resposta direta às imagens da mídia como textos testemunhais.

O que é negligenciado, e o que o testemunho da mídia desenvolvido aqui destaca, é que as respostas do público são mediadas não apenas pelos textos da mídia como representações, mas também pelas avaliações dos telespectadores dessas representações, bem como por estruturas discursivas mais amplas da vida cotidiana.

Nesse contexto, o testemunho da audiência é frequentemente vinculado e dependente da mídia como textos de testemunho; mas também diverge e negocia esses textos, à medida que é posteriormente mediado por estruturas alternativas de compreensão. Essa relação entre o público e os textos da mídia não é exclusiva do caso de testemunhar o sofrimento, mas uma característica mais ampla da intertextualidade da mediação, na medida em que recursos e experiências sociais são utilizados na recepção e interpretação da mídia. Nesse sentido, a tipologia de engajamento do público fornecida aqui pode não ser exclusiva para a experiência de testemunhar o sofrimento. O que torna essas respostas significativas e únicas neste caso, entretanto, é que elas são respostas às expectativas culturalmente incorporadas de reagir ao sofrimento de outras pessoas, implícitas na experiência do testemunho da mídia.

Não buscamos com este livro, em momento algum, esgotar os assuntos ou apresentar argumentos conclusivos bem como apontar caminhos corretos. Tanto é assim que, embora termos inserido nossa contribuição num quadro amplo de questões e problemática sobre o jornalismo e a cultura contemporânea,

tomamos um aspecto da performance do repórter nos programas de grande reportagem: a narrativa performática de reportar uma dada realidade como acontecimento jornalístico. Trouxemos aqui, algumas hipóteses interpretativas, baseadas em algumas abordagens teóricas, em experiências práticas, em nossos percursos de leitura, em nossas pesquisas acadêmicas, em conversas e entrevistas com profissionais do meio que ajudaram a construir essa história, além de buscas em acervos digitais de importantes veículos de comunicação. Este é certamente um tema cuja complexidade o torna interminável e inacabado.

Procuramos contribuir de alguma forma para a consolidação dos estudos sobre televisão, as relações entre repórter e mídia, o lugar do repórter na televisão, a força da grande reportagem como um instrumento de informação e, principalmente, sobre as especificidades das narrativas telejornalísticas na cultura contemporânea. Qual será o espaço das narrativas de longo formato na televisão dos próximos tempos? Os programas de grande reportagem irão, de fato, perdurar? O caminho para a linguagem documental é, de fato, uma escolha acertada? Essas são, ainda hoje, perguntas sem respostas conclusivas. Justamente por isso, nestas considerações finais, não fechamos a discussão acerca da trajetória dos programas de grande reportagem da televisão brasileira. Esta é uma pesquisa que será sempre vista como um trabalho em processo. Esperamos, com este livro, ter podido contribuir com o desenvolvimento de futuras pesquisas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, Cláudio. **A regra do jogo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel. **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1987.

_____.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2009.

_____. **Indústria Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 2020.

ALSINA, Miquel Rodrigo. **La construcción de la noticia**. Barcelona: Ediciones Piados, 1989.

ALVAREZ, 2019. **JN: 50 anos de telejornalismo**. Rio de Janeiro: Globo, 2019.

AMÂNCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme**: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2000.

AMARAL, Luiz. **A objetividade jornalística**. Porto Alegre: Sagra – D.C. Luzzato, 1996.

AMARAL, Márcia Franz. **Jornalismo popular**. São Paulo: Contexto, 2020.

AMORIM, Paulo Henrique. **O Quarto Poder**: uma outra história. São Paulo: Hedra, 2015.

_____. **Manual inútil da televisão e outros bichos curiosos**. São Paulo: Hedra, 2016.

ANDRADE, Ana Paula Goulart. **Telejornalismo apócrifo**: a construção da notícia com imagens amadoras e de vigilância. Florianópolis: Insular, 2018.

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

ANDRADE, Thales de. **Ecológicas manhãs de sábado**: o espetáculo da natureza na televisão brasileira. São Paulo: Annablume, 2003.

ANDRADE in CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma solidão e muitas histórias**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

ANDRADE in FRANCFORT, Elmo. **Av. Paulista, 900**: a história da TV Gazeta. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

ANDRADE in PAIXÃO, Patrícia (org.). **Mestres da Reportagem** – Volume I. São Paulo: Editora In House, 2012.

- ANDRADE, João Batista de. Entrevista concedida a Bruno Chiarioni. São Paulo, 13 jun. 2014.
- ARFUCH, Leonor. **La entrevista, una invención dialógica**. Barcelona: Paidós, 1995.
- _____. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro. Ed. Uerj, 2010.
- _____. **Memória y autobiografía**: exploraciones em los límites. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. Campinas: Papirus, 2012.
- AUSTIN, John L. **How to Do Things with Words**. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- AVELLAR, José Carlos. **Pai País, Mãe Pátria**. Rio de Janeiro: IMS, 2017.
- BACIC, Gregório. Entrevista concedida a Bruno Chiarioni. São Paulo, 08 set. 2014.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.
- _____. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2004.
- _____. **Para um a Filosofia do Ato**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- _____. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- _____. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- BARBOSA, Marialva. Por uma história dos sistemas de comunicação. **Contracampo**, v.1, n.1, pp.72-82, 1997.
- _____; RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Telejornalismo na Globo: Vestígios, narrativa e temporalidade. In: BOLAÑO, César e BRITTOS, Valério Cruz (orgs.). **TV Globo: 40 anos de poder e hegemonia**. São Paulo: Paulus, 2005.
- _____. Mídias e usos do passado: o esquecimento e o futuro. **Revista Galáxia**, São Paulo, v. 6, n. 12, pp. 13-26, 2006. Disponível em: < <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1458/922>>. (Acesso em 15 dezembro 2015).
- _____. Meios de comunicação e usos do passado: temporalidade, rastros e vestígios e interfaces entre comunicação e história. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart e HERSCHMANN, Micael (Org.). **Comunicação e História**: interfaces e novas abordagens. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- _____. O presente e o passado como processo comunicacional. **Matrizes**, v.5, n.1, pp.145-155, 2012.
- BARBOSA LIMA, Fernando. **Televisão & Vídeo**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.
- BARBOSA, Marialva. **Percursos do Olhar**. Comunicação, Narrativa, Memória. Niterói: EDUFF, 2007.
- BARCELLOS, Caco [e equipe]. **Profissão Repórter 10 anos**: grandes aventuras, grandes coberturas. Rio de Janeiro: Planeta, 2016.

_____. Vida até o fim. In: BRUM, Eliane. **O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real**. São Paulo: Globo Livros, 2008.

BARCELLOS, Caco. Entrevista concedida a Bruno Chiarioni. São Paulo, 22 jun. 201.

BARROS, Jorge Antonio. **Gabeira se reinventa no novo jornalismo na TV**. 2014. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/gabeira-se-reinventa-no-novo-jornalismo-na-tv-550998.html>>. Acesso em 16 nov. de 2014.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura: seguido de novos ensaios críticos**. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. O teatro de Baudelaire. In: BARTHES, Roland. **Ensaios críticos**. Lisboa: Edições 70, 1977.

_____. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. **A preparação do romance II**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Inéditos vol. I. Teoria**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Inéditos vol. II. Crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Inéditos vol. IV. Política**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **O império dos signos**. São Paulo: Martins Fontes, 2007a.

_____. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007b.

_____. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2012.

_____. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland [*et al.*], **Análise estrutural da narrativa**. trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

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

BETING, Graziella. Introdução. In: RIO, João do. **Coleção João do Rio: crônica, folhetim, teatro**. São Paulo: Carambaia, 2015.

BERGER, Christa. Lembrar, esquecer, narrar, expor, anistiar, cobrar: política de memória e memória mediatizada. In: BERGER, Christa; MAROCCO, Beatriz (orgs.). **Ilha do presídio: uma reportagem de ideias**. Porto Alegre: Libretos, 2008.

BEZERRA, Cláudio. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2014.

BEZERRA, Julio. **Jornalismo e documentário: propostas para uma cartografia plural**. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

- BOLTANSKI, Luc. **La souffrance à distance**: morale humanitaire, médias et politique. Paris: Métailié, 1993.
- BOND, Fraser. **Introdução ao jornalismo**. São Paulo: Agir, 1962.
- BORELLI, Sílvia H. Simões; PRIOLLI, Gabriel (coords.). A Deusa Ferida. **Por que a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência**. São Paulo: Summus Editorial, 2000.
- BOTTON, Alain de. **Notícias**: manual do usuário. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.
- BOURDIEU, Pierre. **A miséria do mundo**. Petrópolis: Vozes, 1991.
- _____. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- BOYNTON, Robert. **El Nuevo nuevo periodismo**: conversaciones sobre el oficio con los mejores escritores estadounidenses de no ficción. Madri: Publicacions UB, 2016.
- BRAGA, Lucas. A televisão como campo de memória e representação social. **Fronteiras**: Revista Catarinense de História, n. 33, pp. 6-25, 2019.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Contexto, 2017.
- BRANDIST, Craig. **Repensando o Círculo de Bakhtin**. São Paulo: Ed.Contexto 2012.
- BRASIL, Lei 12.192/2010.
- BRASIL Lei 10.994/2004.
- BRETAS, Beatriz. Interações cotidianas. In: GUIMARÃES César; FRANÇA Vera (Org.). **Na mídia, na rua**: narrativas do cotidiano. Horizonte: Autêntica, 2006.
- BRITO, Flávio de Souza. **A TV Cultura de São Paulo e a produção de documentários (1969 - 2004)**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Estudo dos Meios e da Produção Mediática: Escola de Comunicação e Artes - USP São Paulo, 2009.
- BRITTOS, Valério Cruz (Org.). Os 50 anos da TV brasileira e a fase da multiplicidade da oferta. **Observatório - Revista do Obercom**, Lisboa, n. 1, pp. 47-59, 2000.
- _____. **Comunicação na fase da multiplicidade da oferta**. Porto Alegre: Nova Prova, 2006.
- _____; SIMÕES, Denis Gerson. A reconfiguração do mercado de televisão pré-digitalização. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da Televisão no Brasil**: do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010.
- BRUCK, Mohazir Salomão; CARVALHO, Carlos Alberto. **Jornalismo**: cenário e encenações. São Paulo: Intermeios, 2012.
- BRUM, Eliane. **O Olho da Rua**. São Paulo: Globo, 2008.
- _____. **A vida que ninguém vê**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2006.

- _____. **Meus desacontecimentos**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.
- BUBER, Martin. **Eu e Tu**. São Paulo: Centauro, 1982.
- BUCCI, Eugênio. **Sobre ética e imprensa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. **A imprensa e o dever da liberdade**. São Paulo: Contexto, 2009.
- _____. **O Estado de Narciso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. **A forma bruta dos protestos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____; KEHL, Maria Rita. **Videologias**. São Paulo: Boitempo, 2009.
- BUITONI, Dulcília Helena Schroeder. Documentário e jornalismo: produções antigas podem ser inovadoras. **Líbero**, n. 22, pp. 93-100, 2008.
- _____. **Fotografia e Jornalismo: a informação pela imagem**. São Paulo: Saraiva, 2011.
- _____. **Texto-documentário: Espaço e Sentidos**. Tese defendida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para o concurso de Livre-Docência. São Paulo, 1986.
- BURKE, Peter. Bakhtin for historians. **Social History**, vol.13, n.1, pp. 85-90, 1988.
- BUSETTO, Áureo. Vale a pena ver de novo: organização e acesso a arquivos televisivos na França, Grã-Bretanha e no Brasil. **História**, São Paulo, v.33, n.2, pp. 380-397, 2014.
- CABRINI, Roberto. **No rastro da notícia**. Rio de Janeiro: Planeta, 2019.
- CABRINI In: PAIXÃO, Patricia. **Os Mestres da Reportagem**. São Paulo: Editora In House, 2012.
- CAETANO, Maria do Rosário. **João Batista de Andrade: alguma solidão e muitas histórias**. São Paulo, Imprensa Oficial, 2004.
- CALVET, Louis-Jean. **Roland Barthes: uma biografia**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPBELL, Richard. **Sixty Minutes and the news: a mythology for Middle America**. Chicago: University of Illinois Press, 1994.
- CAMPELLO, Alexandre de Assis. **"Novo olhar sobre os telejornais policiais: interação pelo formato"**. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social. Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Faculdade Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2008.
- CAMPOS, Haroldo de. "Sobre Roland Barthes". In: **Metalinguagem & Outras Metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMUS, Albert. **O estrangeiro**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

CAPARRÓS, Martin. **La crónica**. Madri: Alfaguara, 2016.

CAPOVILLA in: SACRAMENTO, 2011. **Depois da revolução, a televisão**: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970. Rio de Janeiro: Pedro & João Editores, 2011.

CAPOVILLA in: SILVA, 2009.

CAPPARELLI, Sérgio; LIMA, Venício A. de. **Comunicação e televisão**: desafios da pós-globalização. São Paulo: Hacker, 2004.

CARDOSO, Roberta Manância; SILVA, Ronei Teodoro. A mediação nos processos de comunicação na internet. **Conexão** – Revista de Comunicação e Cultura, v. 15, n. 29, pp. 81-99, 2016.

CAREY, James W. **Communication as culture**: essays on media and society. New York, London: Routledge, 1999.

CARROLL, David. The alterity of discourse: form, history, and the question of the political. In: Bakhtin, Mikhail. **Diacritics**, vol. 13, n. 2, pp.33-51, 1983.

CARTA, Gianni. **Velho novo jornalismo**. São Paulo: Codex, 2003.

CASADEI, Eliza. **Os códigos padrões de narração e a reportagem**. Tese de Doutorado defendida na Escola de Comunicação e Artes de São Paulo. Programa de Pós-graduação em Teoria e Pesquisa em Comunicação: (ECA-USP), 2013.

CASATTI, Denise. **Viagem ao outro**: um estudo sobre o encontro entre jornalistas e fontes. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação: São Paulo, 2006.

CASTELLO, José. **A literatura na poltrona**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **Tempestade de palavras**. 2016. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/edicoes-anteriores/120-colunas/jose-castello/1817-tempestade-de-palavras.html>>. Acesso em: 5 abr. de 2017.

CASTRO, Daniel. **'Gatos' e arrojados, novos repórteres causam desconforto na Globo**. 2015. NOTÍCIAS DA TV. Acesso em: 18 ago. 2015.

CATALÀ, Josep M. **La imagen compleja**: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona; Servei de Publicacions, 2005.

CAVECHINI in: BARCELLOS, Caco. **Profissão Repórter**: 10 anos. Rio de Janeiro: Planeta, 2016.

CAVECHINI, Caio. Entrevista concedida a Bruno Chiarioni. São Paulo, 03 jul. 2019.

CHAUÍ, Marilena. **Simulacro e poder** – uma análise da mídia. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

CHIARIONI, Bruno Teixeira. **Sublime olhar**: memória e experiência na narrativa do Profissão Repórter. São Paulo: Editae Cultural, 2014.

CHIARIONI, Bruno Teixeira; MOTTA, Leda Tenório; OUTEIRO, Mariana. O olhar de Godard na pintura e no documentário. **Revista Livre de Cinema**. On-line. V. 4, n. 2, pp. 25 - 43, 2017.

- _____. **A escritura da presença:** a crônica televisual de Fernando Gabeira. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019.
- _____. **A Imperatriz da Lava Jato.** A vida da doleira que originou a maior operação de combate à corrupção no Brasil. São Paulo: Matrix, 2019.
- CLARK, Walter. **O campeão de audiência:** uma autobiografia. Com PRIOLLI, Gabriel. São Paulo: Summus Editorial, 2015.
- COELHO, Marcelo. Notícias sobre a crônica. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (Org.). **Jornalismo e literatura:** a sedução da palavra. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.
- CONTURSI, María Eugenia; FERRO, Fabiola. **La narración:** usos y teorías. Bogotá: Norma, 2004.
- COSTA, Hélio. **Lembranças de um tempo 'Fantástico.'** São Paulo: Benvirá, 2010.
- COUTINHO, Ilustra. **Dramaturgia do telejornalismo.** Rio de Janeiro: Mauad, 2012.
- COUTINHO in: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- COUTINHO, Eduardo. Entrevista concedida a Igor Sacramento. Rio de Janeiro, 16 out. 2007.
- CRUZ, Heloísa de Faria. **São Paulo em Papel e Tinta:** periodismo e vida urbana – 1890-1915. São Paulo: EDUC; FAPESP; Arquivo do Estado de São Paulo; Imprensa Oficial SP, 2000.
- CURRAN, James; MORLEY, David; WALKERDINE, Valerie. **Estudios culturales y comunicación.** Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad e el pós-modernismo. Barcelona: Paidós, 1998.
- DAHLGREN, Peter. Introduction (Journalism as popular culture). In: DAHLGREN, Peter; SPARKS, Colin. **Journalism and popular culture.** Londres: Sage, 1992.
- DALMONTE, Edson Fernando. Presente: o tempo do jornalismo e seus desdobramentos. **História** (São Paulo. On-line), v. 29, pp. 328-344, 2010.
- DÁ-RIN, Silvío. **Espelho partido:** tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- _____. **A sociedade do espetáculo:** 50 anos depois, mais atual do que nunca. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.
- DEGL'IESPOSTI, Júlio César. **A grande reportagem na televisão brasileira:** um estudo do 'Globo Rural'. Dissertação de Mestrado. Comunicação na Contemporaneidade. Faculdade Cásper Líbero, 2009.
- DI FRANCO, Carlos Alberto. **Jornalismo, alma e rigor,** 2015. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/opiniaio/jornalismo-alma-rigor-15206497>>. Acesso em: 5 fev. 2014.
- _____. **Fascínio da reportagem,** 2014. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/opiniaio/fascinio-da-reportagem-14757158?topico=carlos-alberto-di-franco>>. Acesso em 13 jan. 2015.
- _____. **Iluminador da história,** 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/opiniaio/iluminador-da-historia-20416581>>.

- DOSSE, François. **O desafio biográfico**: escrever uma vida. São Paulo: Edusp, 2009.
- _____. **Renascimento do acontecimento**. São Paulo: Unesp, 2013.
- DOVEY, Jon. **Freakshow**: first person media and factual television. London: Pluto, 2000.
- _____. **New Media**: A Critical Introduction. New York: Taylor and Francis, 2008.
- DUARTE, Neide. Caminhos de uma repórter. **Comunicação & Educação**. Revista do Departamento de Comunicações e Artes da ECA/USP. On-line, v. 4, pp. 92-95, 2001.
- DUARTE, Elisabeth Bastos. **Televisão**: ensaios metodológicos. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- DUARTE, Neide. Entrevista concedida a Bruno Teixeira Chiarioni. São Paulo 19 fev. 2019.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Campinas: Pontes, 1985.
- DURING, Simon (ed.). **The cultural studies reader**. London: Routledge, 1997.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 9. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- EDGERTON, Gary. Television as history: an introduction. **Film & History**: an Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies. v. 30, n. 1, pp. 78-91, 2000.
- EKSTRÖM, Mats. Information, storytelling and attractions: TV journalism in three modes of communications. **Media, culture & Society**, v. 22, pp. 465-492, 2000.
- ELKINS, James. **Visual studies**: a skeptical introduction. New York: Routledge, 2003.
- ESCALADA, Ana In BARCELLOS, Caco (org.). **Profissão Repórter**: 10 anos. Rio de Janeiro: Planeta, 2016.
- ESCALADA, Ana. Entrevista concedida a Bruno Teixeira Chiarioni. São Paulo, 05 jul. 2011.
- FARKAS, Thomaz. **Cinema documentário**: um método de trabalho. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes – USP. Programa de Pós-graduação do Departamento de Jornalismo e Editoração: São Paulo, 1972.
- FARRÉ, Marcela. **El noticiero como mundo posible**: estratégias ficcionales en la información audiovisual. Buenos Aires: La Crujia Ediciones, 2004.
- FAUSTO NETO, Antonio. Transformações nos discursos jornalísticos: a atorização do acontecimento. In: MOILLAUD, Maurice; PORTO, Sergio Dayrell Porto. (Orgs.). **O jornal**: da forma ao sentido. Brasília: Editora UnB, 2012.
- FAUSTO, Boris. **O crime da Galeria de Cristal**: e os dois crimes da mala (1908 – 1928). São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- FECHINE, Yvana. **Televisão e presença**: uma abordagem semiótica da transmissão direta. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

FECHINE //V MACHADO, Arlindo. O processo de recepção e as novas tecnologias de comunicação. **Novos Olhares** (USP), v.1, p.24 – 32, 2006.

FECHINE //V MACHADO, Arlindo; VÉLEZ, Marta Lucía. Questões Metodológicas Relacionadas com a Análise de Televisão. **E-Compós** (Brasília), v.8, p.1-15, 2007.

FERÁN, Josette. Performance and Theatricality: the subject demystified. **Modern Drama**, New York, v. 25, n. 1, pp. 170-181, 1982.

FERREIRA, Paulo Cesar. **Pilares via Satélite: da Rádio Nacional à Rede Globo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo: propaganda, ditadura e imaginário no Brasil**. Rio de Janeiro, FGV, 1997.

FISKE, John. Popularity and the politics of information. In: DAHLGREN, Pete; SPARKS, Colin. **Journalism and popular culture**. Londres: Sage, 1992.

_____. **Television culture**. Londres: Routledge, 1987.

FONTANARI, Rodrigo. **Roland Barthes e a revelação profana da fotografia**. São Paulo: Educ, 2015.

FORGACS, David. National-popular: genealogy of a concept. In: DURING, Simon (ed.). **The cultural studies reader**. Londres: Routledge, 1997.

FORTES, Renata Alves de Paiva. **A obra documentária de João Batista de Andrade**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes – UNICAMP. Programa de Pós-graduação em Linguística, Letras e Artes: Campinas, 2007.

FRAN, André. **Não conte lá em casa: uma viagem pelos destinos mais polêmicos do mundo**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

FRANCORT, Elmo. **Avenida Paulista, 900. A História da TV Gazeta**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

_____. **Rede Manchete: aconteceu virou história**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

FRANÇA, Vera. Impessoalidade da experiência e agenciamento dos sujeitos. In: LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos e GUIMARÃES, César (Orgs.). **Entre o sensível e o comunicacional**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004.

_____. O estranho e o feio na televisão brasileira. **Trajectos** (Lisboa), v. 8-9, p. 29-44, 2006.

FRANÇA, Andrea; HABERT, Angeluccia; PEREIRA, Miguel. Dispor e recompor: o documentário sob o gesto da montagem. **Devires**, v. 8, n. 2, pp. 94-109, 2011.

FRANÇA; HABERT; PEREIRA. Super-heróis, intrépidos, caretas: cultura jovem na publicidade e no documentário das marcas Shell e Esso nos anos 60 e 70. **Significação** – Revista de Cultura Audiovisual, v.38, p.92, 2012.

FREIRE FILHO, João. "Memórias do mundo-cão: 50 anos de debate sobre o nível da TV no Brasil". In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo e BUONNANO, Milly (orgs.). **Comunicação Social e Ética: Colóquio Brasil-Itália**. São Paulo, INTERCOM, 2005.

FREIRE FILHO, João. A celebração do ordinário na TV: democracia radical ou neopopulismo midiático? In: FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael (Org.). **Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007, p. 59-82.

- FREITAS, Guilherme. **O novo Jornalismo latino-americano**, 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/o-novo-jornalismo-latino-americano-19345748>>.
- FROSH, Paul. Telling presences: witnessing, mass media, and the imagined lives of strangers. In: FROSH, Paul; PINCHEVSKI, Amit. **Media witnessing: testimony in the age of mass communication**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- _____.; PINCHEVSKI, Amit. Media witnessing and the ripeness of time. **Cultural Studies**, v.28, n.4, pp. 594-610, 2014.
- GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro**. Rio de Janeiro, Codecri, 1979.
- _____. **O que é isso, companheiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **Onde está tudo aquilo agora? Minha vida na política**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GABEIRA, Fernando. Entrevista concedida a Bruno Chiarioni. São Paulo, 26 nov. 2015.
- GABLER, Neal. **Vida, o filme**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GADRET, Débora Lapa. O repórter de TV e as tecnologias: as mudanças no trabalho do jornalista a partir do discurso autorreferencial. **Contemporânea** (UFBA. On-line), v. 12, pp. 636-649, 2014.
- GAMSON, Joshua. Taking the talk show challenge: television, emotion and public spheres. **Constellations**, v. 6, n. 2, pp. 190-205, 1999.
- GARRETT, Annette. **A entrevista, seus princípios e métodos**. Rio de Janeiro: Agir, 1987.
- GENETTE, Gérard. **Seuils**. Paris: Seuil, 1987.
- GOMES, Isaltina Mello; MELO, Cristina Teixeira Vieira; MORAIS, Wilma. O movimento dos sentidos na mídia televisiva. **Revista Mimeo**. On-line, v.3, n. 11, pp.78 – 93, 2000.
- GOMES, Itania. O que é popular no jornalismo popular?. In: COUTINHO, Eduardo Granja; FILHO, João Freire; PAIVA, Raquel (Org.). **Mídia e poder: ideologia, discurso e subjetividade**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- _____. O embaralhamento de fronteiras entre informação e entretenimento e a consideração do jornalismo como processo cultural e histórico. In: Elisabeth Bastos Duarte; Maria Lília Dias de Castro. **Em torno das mídias: práticas e ambiências**. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- _____. O infotainment e a cultura televisiva. In: João Freire Filho (org.). **A TV em transição**. Tendências de programação no Brasil e no mundo. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- _____. **Gêneros televisivos e modos de endereçamento no telejornalismo**. Salvador: Edufba, 2011.
- _____. Constrangimentos históricos para constituição de uma política pública de conservação e acesso ao acervo televisivo no Brasil. **Revista Eco-Pós**, v. 17, pp. 1-13, 2014.
- GRAY, Jonathan. **Shows Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts**. New York: NYU Press, 2010.

- GUIMARÃES, César. O ordinário e o extraordinário das narrativas. In: GUIMARÃES, César; FRANÇA, Vera (org.). **Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- _____; FRANÇA, Vera. Experimentando as narrativas do cotidiano. In: GUIMARÃES, César; FRANÇA, Vera (org.). **Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- GUTIERREZ, Felipe in BARCELLOS, Caco. **Profissão Repórter: 10 anos**. Rio de Janeiro: Planeta, 2016.
- GUTMANN, J.F. **Contexto comunicativo: pensando um operador para análise de estratégias comunicativas no telejornalismo**. Rumores (USP), v.7, p.28, 2013.
- GUTMANN, Juliana Freire. **Formas do telejornal: linguagem televisiva, jornalismo e mediações culturais**. Salvador: Edufba, 2014.
- _____; VILAS BÔAS, Valéria; GOMES, Itania. Testemunha, vivência e as atuações do repórter na TV brasileira. **Significação: Revista da Cultura Audiovisual**, v. 46, n. 51, pp.34 – 54, 2019.
- HABERMAS, Juergen. Actions, Speech Arts, Linguistically mediated interactions and lifework Id. In: COOKE, Maeve. **On The Pragmatics of Communication**. Cambridge: MIT Press, 1998.
- HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.
- _____. *et al.* A produção social das notícias. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo: questões, teorias e "estórias"**. 2. ed. Lisboa: Vega, 1999.
- HAMBURGER, Esther in: OHATA, Milton. **Eduardo Coutinho**. São Paulo : Cosac Naify, 2013.
- HARRINGTON, Walt. **Intimate Journalism – the art and craft of reporting everyday life**. Califórnia: Sage Publications, Inc., 1997.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Loyola, 1992.
- HOINEFF in FRANCFORT, Elmo. **Rede Manchete: aconteceu virou história**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- HOINEFF, Nelson. **Preparativos**. Rio de Janeiro: Autografia, 2019.
- HOINEFF, Nelson. Entrevista concedida a Bruno Chiarioni. Rio de Janeiro, 09 set. 2015.
- HUXFORD, John. The proximity paradox: Live reporting, virtual proximity and the concept of place in the news, **Journalism**, v.8, n.6, pp. 124 – 143, 2007.
- HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente; modernismos; artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- _____. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

- _____. **Seduzidos pela memória:** arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria.** Madrid: Siglo XXI, 2002.
- _____. Víctimas, familiares y ciudadanos/as: las luchas por la legitimidad de la palabra. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 29, pp. 54 - 72, 2007.
- JOST, François. **Compreender a televisão.** Porto Alegre: Sulina, 2010.
- _____. O que significa falar de "realidade" na televisão? In: GOMES, Itania (org.). **Televisão e realidade.** Salvador: Ed. UFBA, 2009.
- ITAQUI, Thais. Entrevista concedida a Bruno Chiarioni. São Paulo, 31 mai. 2011.
- JOUTARD, Philippe. **Histoire, mémoires, conflits et alliances.** Paris: Editions La Découverte, 2013.
- JUNIOR in SACRAMENTO, Igor. **Depois da revolução, a televisão:** cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970. Rio de Janeiro: Pedro & João Editores, 2011.
- KAPLAN, E. Ann. **Trauma culture:** the politics of terror and loss in media and literature. New Brunswick: Rutgers University Press, 2005.
- KEHL, Maria Rita. Eu vi um Brasil na TV. In: COSTA, Alcir Henrique; KEHL, Maria Rita; SIMÕES, Inimá. **Um país no ar:** a história da TV brasileira em três canais. São Paulo: Brasiliense/Funart, 1986.
- KEHL, Maria Rit; BUCCI, Eugênio. **Videologias.** São Paulo: Boitempo, 2009.
- KERRANE, Kevin; YAGODA, Ben. **The Art of Fact** – a historical anthology of literacy journalism. Califórnia: Scribner, 1997.
- KRAUSE, Kátia Iracema. **O Brasil de 'Amaral Netto, o Repórter' – 1968 – 1985.** Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Programa de Pós-graduação em História Social: Rio de Janeiro, 2016.
- LaCAPRA, Dominick. **Rethinking intellectual history:** texts, contexts, language. Ithaca: Cornell University Press, 1983.
- _____. **Writing History, Writing Trauma.** Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.
- _____. **History in Transit:** Experience, Identity, Critical Theory. New York: Cornell University Press, 2004.
- _____. Bakhtin, o marxismo e o carnavalesco. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor (Org.). **Mikhail Bakhtin:** linguagem, cultura e mídia. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- LAGE, Nilson. **A reportagem:** teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. **Linguagem jornalística.** São Paulo: Ática, 1998.
- LASCH, Christopher. **A cultura do narcisismo:** a vida americana numa era de esperanças em declínio. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1983.

- LEAL, Bruno Souza; ANTUNES, Elton; VAZ, Paulo Bernardo. **Para entender o jornalismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- LEAL FILHO, Laurindo. **Atrás das câmeras: relações entre cultura, estado e televisão**. São Paulo: Summus Editorial, 1988.
- LEE ANDERSON, John. In: FREITAS, Guilherme. **O novo Jornalismo latino-americano**, 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/o-novo-jornalismo-latino-americano-19345748>>.
- LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- LEMOS, Jaqueline. **O autor e o narrador nas tessituras da reportagem**. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes - USP. Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação: São Paulo, 2016.
- _____. Estratégias narrativas em reportagens: da emancipação autoral às múltiplas facetas dos narradores. In: **Anais do XXXIX CONGRESSO INTERCOM**, 2016.
- LIMA, Alceu Amoroso. **O jornalismo como gênero literário**. São Paulo: Com-Arte, 1990.
- LIMA, Barbosa Fernando. **Televisão & Vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1985.
- LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. São Paulo: Manole, 2008.
- LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- _____; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2008.
- LIVINGSTONE, Sonia; LUNT, Peter. **Talk on television: audience participation and public discourse**. Londres: Routledge, 1994.
- LLOSA, Mario Vargas. **A civilização do espetáculo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- _____. **Periodismo y creación: 'Plano americano'**. EL PAÍS, 2013. Disponível em: <http://elpais.com/el-pais/2013/05/16/opinion/1368714188_384998.html>.
- LUSVARGHI, Luiza. **De MTV a Emetevê**. São Paulo: Cultura, 2007.
- MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada a Sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- _____. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- _____. **O Filme-Ensaio. Concinnitas**. Rio de Janeiro: UERJ, ano 4, n.5, pp. 45 – 62, 2003.
- _____. **O Sujeito na Tela**. São Paulo: Paulus, 2006.
- _____. (org.). **Made in Brazil: três décadas de vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. **Análise do produto televisivo.** Tese defendida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para o concurso de Livre-Docência. São Paulo, 2012.

MAINGUENAU, Dominique. **Análise de Textos de Comunicação.** São Paulo: Cortez, 2001.

_____. **Cenas da enunciação.** Curitiba: Criar, 2006.

_____. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Org.). **Ethos discursivo.** São Paulo: Contexto, 2008.

MANOVICH, LEV. **El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital.** Buenos Aires: Paidós, 2006.

MANUAL DE TELEJORNALISMO – REDE GLOBO, 1987.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. La telenovela em Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana. In: MARTÍN-BARBERO, Jesús; MUÑOZ, Sonia (coords.). **Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la telenovela em Colombia.** Bogotá: Tercer Mundo, 1989.

_____. **Ofício de Cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura.** São Paulo: Loyola, 2004a.

_____; REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva.** São Paulo: Senac, 2004b.

_____. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

MARTY, Eric. **Roland Barthes: o ofício de escrever.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

MATTOS, Carlos Alberto. **Sete faces de Eduardo Coutinho.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

MAYER, Marlyse. **Folhetim: Uma história.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MCKEE, Alan. **The public sphere: an introduction.** Melbourne: Cambridge University Press, 2005.

MEAD, George Herbert. The nature of aesthetics experience. **Internacional Journal of Ethics**, v. 36, n. 4, pp. 382-393, 1926.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **Entrevista: o diálogo possível.** São Paulo: Ática, 2001.

_____. **A arte de tecer o presente.** São Paulo: Summus, 2006.

_____. **O signo da relação: comunicação e pedagogia dos afetos.** São Paulo: Paulus, 2007.

_____. **Ciência e Jornalismo – Da Herança positivista ao diálogo dos afetos.** São Paulo: Summus, 2008.

_____. **Atravessagem – reflexos e reflexões na memória de repórter.** São Paulo: Summus, 2016.

MELO PAIVA, Fred. Entrevista concedida a Bruno Chiarioni. São Paulo, 13 fev. 2019.

MEMÓRIA GLOBO. **Jornal Nacional: a notícia faz história.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

_____. **Correspondentes: bastidores, histórias e aventuras de jornalistas brasileiros pelo mundo.** Rio de Janeiro: Globo Livros, 2018.

- _____. **JN: 50 anos de telejornalismo.** Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.
- MENDES, Lucas in COUTINHO, Iluska. **Dramaturgia do telejornalismo.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- MENDONÇA, Kléber. **A pacificação dos sentidos: mídia e violência na cidade em disputa.** Rio de Janeiro: Caravanas, 2018.
- _____. **A punição pela audiência: um estudo do Linha Direta.** Rio de Janeiro: Quartet Editora & Comunicação, 2002.
- MEYER, Marlyse. **Folhetim, uma história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MILITELLO, Paulo. **A transformação do formato cinedocumentário para o formato teledocumentário na televisão brasileira: o caso 'Globo Repórter'.** Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes – USP. Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação: São Paulo, 1997.
- MIRA, Maria Celeste. **Circo eletrônico:** Silvio Santos e o SBT. São Paulo: Edições Loyola; Olho D'Água, 1995.
- MODERNELL, Renato. **A notícia como fábula: realidade e ficção se confundem na mídia.** São Paulo: Summus Editorial, 2011.
- MORIN, Edgar. **A religião dos saberes: o desafio do século XXI.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- MOTA, Regina. **A Épica Eletrônica de Glauber. Um estudo sobre cinema e televisão.** Belo Horizonte, UFMG, 2001.
- MOTTA, Leda Tenório. **Roland Barthes** – uma biografia intelectual. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- _____. **Barthes em Godard: críticas suntuosas e imagens que machucam.** São Paulo: Iluminuras, 2015.
- MOURA, Sandra. **Caco Barcellos** – o repórter e o método. João Pessoa: Editora Universitária, 2007.
- MOURÃO, Maria Dora e Labaki, Amir (org.). **O Cinema do Real.** São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- MÜHLHAUS, Carla. **Por trás da entrevista.** Rio de Janeiro: Record, 2007.
- MUNIZ, Paula in SACRAMENTO, Igor. **Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970.** Rio de Janeiro: Pedro & João Editores, 2011.
- NAPOLITANO, Marcos. Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. **Antíteses** (Londrina), v. 8, pp. 9-44, 2015.
- NEPOMUCENO, Eric in: NOVAES, Aduino (org.). **Rede Imaginária** – televisão e democracia. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- NETTO, Amaral. **Pena de morte.** Rio de Janeiro: Record, 1991.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas: Papyrus Editora, 2001.
- _____. **Introdução ao documentário: nova edição.** Campinas: Papyrus Editora, 2005.
- NOGUEIRA in: JN, **50 anos de telejornalismo.** Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

- NOVAES, Adauto (org.). **Rede Imaginária** – televisão e democracia. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- NOVAES, Washington. **A quem pertence a informação?** São Paulo: Vozes, 1991.
- NOVAES in: SACRAMENTO, Igor. **Depois da revolução, a televisão**: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970. Rio de Janeiro: Pedro & João Editores, 2011.
- O'DONNELL, Julia. **De olho na rua**: a cidade de João do Rio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- OLIVEIRA, José Bonifácio de Oliveira (Boni). **O livro do Boni**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- ÖRNEBRING, Henrik. Televising the public sphere. Forty Years of current affairs debate programmes on Swedish television. **European Journal of Communication**, v. 18, n. 4, p. 501-527, 2003.
- PAGANOTTI; SOARES in BARCELLOS, Caco. **Profissão Repórter**: 10 anos. Rio de Janeiro: Planeta, 2016.
- PAIVA, Raquel; SODRÉ, Muniz. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.
- PASSARINHO, Sandra in KAPLAN, Sheila; REZENDE, Sidney (orgs.). **Jornalismo Eletrônico ao vivo**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia na televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.
- PAIXÃO, Patrícia (org.). **Mestres da reportagem** – Volume I. São Paulo: Editora In House, 2012.
- PATERNOSTRO, Vera Iris (org.). **Globo News**: 10 anos, 24 horas no ar. São Paulo: Globo, 2006.
- PEIXOTO, Filipe; PORCELLO, Flávio. Quando o repórter aparece na TV: o corpo e a voz da notícia no telejornalismo. **Estudos em Comunicação**, On-line, n. 22, pp. 123-164, 2016.
- PENA, Felipe. Celebidades e heróis no espetáculo da mídia. **Intercom**, São Paulo, v. XXV, pp. 146-157, 2002.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Barthes**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. **Texto, crítica e escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. "Lição de casa". Posfácio a Aula. In: BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2013.
- _____. **Com Roland Barthes**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- PETERS, J. Witnessing. In: FROSH, Paul; PINCHEVSKI, Amit (orgs.). **Media witnessing**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- PINHEIRO in BARCELLOS, Caco (org.). **Profissão Repórter**: 10 anos. Rio de Janeiro: Planeta, 2016.
- PIROLA, Janaína. Entrevista concedida a Bruno Chiarioni. São Paulo, 02 jun. 2011.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n.10, pp. 21-40, 1992.

- _____. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, pp. 23 – 41, 1989.
- PONTUAL, Jorge. Minha trajetória no 'Globo Repórter'. In: KAPLAN, Sheila; REZENDE, Sidney (Org.). **Jornalismo eletrônico ao vivo**. São Paulo: Vozes, 1994.
- PORTO, Sérgio Dayrell. **O jornal: da forma do sentido**. Brasília: ed. Universidade de Brasília, 2002.
- RADSTONE, Susannah. Cultures of confession/cultures of testimony: turning the subject inside out. In: GILL, Jo. (Org.). **Modern Confessional Writing**. London: Routledge, 2006.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.
- REDMOND, Sean. Intimate fame everywhere. In: HOLMES, Su; REDMOND, Sean (eds.). **Framing Celebrity: New Directions in Celebrity Culture**. London: Routledge, 2006.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Edições Almedina, 2007.
- RESENDE, Ana Cláudia de Freitas. **'Globo Repórter': um encontro de cineastas e a televisão**. Dissertação de Mestrado. Escola de Belas Artes – UFMG. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais: Belo Horizonte, 2005.
- REZENDE, Guilherme Jorge de. **Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial**. São Paulo: Summus Editorial, 2000.
- REZENDE, Marcelo. **Corta pra mim: os bastidores da grande reportagem**. Rio de Janeiro: Planeta, 2013.
- REUVEN FRANK apud EPSTEIN, Edward Jay. **News from nowhere: television and the news**. New York: Vintage Books, 1973.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart Ribeiro. **A história de seu tempo: a imprensa e a produção do sentido histórico**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Comunicação e Artes: Rio de Janeiro: ECO-UFRJ, 1995.
- _____. A mídia e o lugar da história. In: HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (Org.). **Mídia, memória e celebridades: estratégias narrativas em contexto de alta visibilidade**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.
- _____. Os meios de comunicação e as políticas de memória e esquecimento. In: COUTINHO, Eduardo Granja Coutinho; FREIRE FILHO, João; PAIVA, Raquel (Org.). **Mídia e poder: ideologia, discurso e subjetividade**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart; LERNER, Kátia. Memória e identidade em relatos biográficos. In: HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (Org.). **Mídia, memória e celebridades: estratégias narrativas em contexto de alta visibilidade**. Rio de Janeiro, E-Papers, 2003.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. Desafios para uma análise histórica do telejornalismo no Brasil. In: GOMES, Itania Maria Mota (Org.). **Análise de telejornalismo: desafios teórico-metodológicos**. Salvador: Edufba, 2012.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor (orgs.). **Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia**. São Carlos: Pedro & João, 2012.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje**. São Paulo: Contexto, 2014.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. Televisão, memória e narrativas biográficas. **Anais do 24º Encontro Nacional da Compós**. Brasília: Compós, 2015.

- RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. Telejornalismo, testemunhos e histórias de vida: o trágico e o melodramático na cobertura jornalística brasileira. In: FRANÇA, Vera; COHEN, Evelynne; GOMES, Itania (Org.). **Gêneros midiáticos e identidades**. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2017.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart; MARTINS, Bruno; ANTUNES, Elton. Linguagem, sentido e contexto: considerações sobre comunicação e história. **Famecos**, v.24, n.3, pp.58-71, 2017.
- RIBEIRO; SACRAMENTO, 2019. O repórter e a reportagem televisiva: a cobertura do atentado contra o Charlie Hebdo. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v.46, n.5, pp.54-71, 2019.
- RIBEIRO, 2020; SACRAMENTO, Igor. **Televisão e memória** – entre testemunho e confissões. Rio de Janeiro: Mauad, 2020.
- RIBEIRO, Renato Janine. **O afeto autoriário**: televisão, ética e democracia. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- RICCO, Flávio; VANNUCCI, José Armando. **Biografia da Televisão Brasileira** – volumes I e II. São Paulo: Matrix, 2017.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**, vol.3: O tempo narrado. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- _____. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.
- RIO, João do. **Coleção João do Rio**: crônica, folhetim, teatro. São Paulo: Carambaia, 2015.
- ROCHA, Glauber in MOTA, Regina. **A Épica Eletrônica de Glauber** – um Estudo Sobre Cinema e Tv. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- RONDELLI, Elizabeth. Mídia, representações sociais da violência, da criminalidade e ações políticas. **Comunicação & Política**, v.1, n.2, pp. 97-108, 1995.
- ROJEK, Chris. **Celebridade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- ROTHE, Anne. **Popular trauma culture**: selling the pain of others in the mass media. Londres: Rutgers University Press, 2011.
- ROXD, Marco Antônio. A volta do “jornalismo cão” na TV. In: RIBEIRO, APG; SACRAMENTO; Igor; ROXD, Marco. (Org.). **História da Televisão no Brasil**: do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010, v.1, p. 177-196.
- ROXD, Marco; SACRAMENTO, Igor. **Intelectuais partidos**: Os comunistas e as mídias no Brasil. Rio de Janeiro: Editora E-Papers, 2012.
- RUSSO in FRANCFORT, Elmo. **Rede Manchete**: Aconteceu, virou História. Coleção Aplausos. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- SACRAMENTO, Igor. **Depois da revolução, a televisão**: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970. Rio de Janeiro: Pedro & João Editores, 2011.

_____. Entre campos: os estudos da televisão no Brasil. In: BARBOSA, Marialva; SACRAMENTO, Igor; MACHADO, Maria Berenice (Org.). **Panorama da Comunicação e das Telecomunicação no Brasil 2012/2013** (Volume 4, Memória). 1ed. Brasília: Ipea, 2013.

_____. Tornando a dor visível: o ethos terapêutico em narrativas testemunhais de celebridades sobre o câncer. **Ciberlegenda** (UFF. On-line), v. 32, pp. 109-122, 2015.

_____. O espetáculo do trauma: narrativas testemunhais de celebridades sobre o *bullying* num programa de TV. **Contracampo** (UFF), v. 35, n. 2, pp. 157-182, maio/ago. 2016.

_____. "A autoestima é muito importante": a retórica da salvação pessoal nos relatos de celebridades sobre o bullying. **Lumina**, v. 11, pp. 55-74, 2017.

_____. Mofotv: um arquivo online de nostalgia. In: FERRAZ, Talitha; SANTA CRUZ, Lúcia Marcelino (Org.). **Nostalgias e mídia: no caleidoscópio do tempo**. 1ed. Rio de Janeiro: E-Papers, 2018.

SACRAMENTO, Igor; SANTOS, A.; ABIB, R. A saúde na era da testemunha: experiência e evidência na defesa da hidróxicloroquina. **Revista Comunicação, Cultura e Sociedade**, v. 7, p. 3, 2020.

SALERNO, Mariane. Entrevista concedida a Bruno Chiarioni. São Paulo, 25 mai. 2011.

SALIBA, Elias Thomé. História cultural do humor: balanço provisório e perspectivas de pesquisas. **Revista de História**. (FFLCH – USP. On-line), n. 176, pp.54-71, 2017.

SALLES, João Moreira. In: DÁ-RIN, Sílvia. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2007.

SARTORI, Giovanni. **Homo videns: televisão e pós-pensamento**. Santa Catarina: Edusc, 2001.

SCHIAVONI, Jaqueline Esther. **Vinhetas de abertura de programas: estratégias de promoção e identidade na televisão brasileira**. Dissertação de Mestrado. Comunicação Midiática – UNESP. Programa de Pós-graduação em Comunicação Midiática: Bauru, 2017.

SCHUDSON, Michael. Journalism as a vehicle of a non-commemorative cultural memory. In: ZELIZER, Barbie; TENENBOIM-WEINBLATT, Karen (eds.). **Journalism and Memory**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

SCHWARCZ, Lília Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARTZ, Vanessa R. "O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século". In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org.). **O Cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia clínica**, v. 20, n. 1, pp. 23-39, 2008.

- SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**: tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SENRA, Stella. **O último jornalista**: imagens de cinema. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- SHATTUC, Jane. **The talking cure**: TV talk shows and woman. New York: Routledge, 1997.
- SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- SILVA, Juremir Machado. Imaginários bárbaros, da obsessão pelo controle ao controle remoto. In: COUTINHO, Eduardo Granja; FILHO, João Freire; PAIVA, Raquel (Org.). **Mídia e poder**: ideologia, discurso e subjetividade. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- _____. **A sociedade medíocre**: passagem do hiperespetacular. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- SILVA, Miriam Cristina Carlos. O Infiltrado: narrativas midiáticas e uma poética antropofágica. **Galáxia**. (São Paulo, On-line), n. 30, pp. 125-137, dez. 2015.
- SILVA, Telma Domingues da. Natureza e ecologia na televisão brasileira. **Ambiente & Sociedade**. V. 7, n. 2, Campinas, 2002.
- SILVERSTONE, Roger. Complicity and collusion in the mediation of everyday life. **New Literary History**, v. 33, n. 4, 2002.
- _____. **Media and Morality**: on the rise of the mediapolis. Cambridge: Polity Press, 2007.
- SIMS, Norman; KRAMER, Mark. **Literacy journalism**: a new collection of the best american nonfiction. Nova York: Ballantine Books, 1995.
- SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. **Técnica de reportagem**: notas sobre a narrativa jornalística. São Paulo: Summus, 1986.
- _____; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.
- SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco**. Petrópolis: Vozes 1978.
- _____. **Antropológica do espelho**: uma teoria da comunicação linear e em rede. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- _____. **A narração do fato**: notas para uma teoria do acontecimento. Petrópolis: Vozes, 2009.
- _____. **O monopólio da fala**: função e linguagem da televisão no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2011.
- _____. **Ciência do comum**: notas para o método comunicacional. Petrópolis: Vozes, 2014.
- SONTAG, Susan. **Questão de ênfase**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SPARKS, Colin. Popular Journalism. Theories and practice. In: DAHLGREN, Peter; SPARKS, Colin. **Journalism and Popular Culture**. Londres: Sage, 1992.
- SOUTO MAIOR, in: BARCELLOS, Caco. (org.). **Profissão Repórter**: 10 anos. Rio de Janeiro: Planeta, 2016.
- SQUIRRA, Sebastião. **O âncora no telejornalismo brasileiro**. São Paulo: Vozes, 1993.
- STYCER, Maurício. **Topa tudo por dinheiro**: as muitas faces do empresário Sílvio Santos. São Paulo: Todavia, 2018.

- _____. **Adeus, controle remoto:** uma crônica do fim da TV como a conhecemos. Porto Alegre: Arquipélago editorial, 2016.
- _____. **Hoje, Globo Repórter só repercute se Glória Maria escorrega ou fuma maconha.** UOL, 02/07/2016.
- _____. **Empolgados, repórteres da Globo em São Paulo parecem assistas de escolas de samba.** UOL, 07/02/2016.
- _____. **Loucuras de Carnaval.** UOL, 14/02/2016.
- _____. **Novos tempos.** FOLHA DE S. PAULO, 07/02/2016.
- TALESE, Gay. **Fama e anonimato.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TAS in MACHADO, Arlindo (org). **Made in Brasil:** três décadas de vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- TAS, Marcelo. Entrevista concedida a Bruno Chiarioni. São Paulo, 13 jun. 2019.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org). **Documentário no Brasil:** tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004.
- TERDIMAN, Richard. **Present past:** modernity and memory crisis. Ithac: Cornell University Press, 1993.
- TOLEDO, Pablo. Entrevista concedida a Bruno Chiarioni. São Paulo, 11 set. 2019.
- TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo – Volume I:** porque as notícias são como são. Florianópolis: Insular, 2005.
- TUCHMAN, Gaye. **Making news:** a study in the construction of reality. New York: Free Press; Later Printing edition, 1978.
- _____. Making news by doing the work: routinizing the unexpected. **American Journal of Sociology**, n. 79, pp. 110-131, 1973.
- TURNER, Graeme. **Understanding Celebrity.** Londres: Sage, 2004.
- TURNER, Victor. **The anthropology of performance.** Nova York: PAJ Publications, 1986.
- VALLINA, Cecilia (ed.). **Crítica del testimonio:** ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2009.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre Análise Fílmica.** 7 ed. Campinas: Papius, 2012.
- VARGAS, Heidy. **'Globo-Shell Especial' e 'Globo Repórter' (1971 – 1983):** as imagens documentárias na televisão brasileira. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Multimeios: Campinas, Instituto de Artes, 2012.
- VARGAS, Heidy; SACRAMENTO, Igor. **Globo Repórter: experimentalismo e ousadia em plena ditadura civil-militar (1973-1983).** In: KURTZ, Adriana Schryver; VARGAS, Heidy (Org.). **Jornalismo e documentário: diálogos possíveis.** Curitiba: Appris, 2018.
- VENTURA, Roberto. **Euclides da Cunha** – esboço biográfico. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VERON, Eliseo. L'analyse du contrat de lecture: une nouvelle methode pour les etudes de positionnement des supports presse. In: **Les médias**: expériences, recherches, actuelles, applications. Paris: IREP, 1985.

VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

VILAS BÔAS, Valéria Maria Araújo. **Contar não é o mesmo que viver**: Jornalismo e subjetividade na atuação do repórter na televisão brasileira contemporânea. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas: Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2018.

VIZEU, Alfredo. **Decidindo o que é notícia**: os bastidores do telejornalismo. Porto Alegre: Editora da PUC-RS, 2003.

_____. **O lado oculto do telejornalismo**. Florianópolis: Calandra, 2005.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

WAISMANN, Sérgio. Produção independente: ideias e propostas. In: FALCÃO, Ângela; JOSÉ, Cândido e MACEDO, Cláudia (Org.). **TV ao vivo**: depoimentos. São Paulo: Brasiliense, 1988.

WEINGARTEN, Marc. **A turma que não escrevia direito**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **The long revolution**. Harmondsworth: Penguin, 1961.

_____. **Cultura e sociedade**: 1780 – 1950. São Paulo: Ed. Nacional, 1969.

_____. **Televisão**: tecnologia e forma cultural. Minas Gerais: Boitempo/PUC Minas, 2016.

WOLFE, Tom. **Radical chique e o Novo Jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Conversations with Tom Wolfe**. Edited by Dorothy M. Scura. Mississippi: Mass Market Paperbound, 1990.

ZOPI-FONTANA, Mônica Graciela. O outro da personagem: enunciação, exterioridade e discurso. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. 2 a ed. rev. — Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Ubu, 2018.

PERIÓDICOS

Jornal **Folha de S. Paulo**, acervo online. Edições de:

10/12/1972; 27/01/1978; 06/08/1978; 30/09/1978; 01/10/1978; 01/11/1978; 07/11/1978; 08/05/1979; 06/07/1985; 19/07/1986; 13/12/1986; 22/12/1986; 19/01/1987; 16/05/1987; 27/03/1988; 30/07/1989; 17/08/1989; 10/09/1989; 17/09/1989; 03/12/1989; 01/04/1990; 22/04/1990; 23/12/1990; 16/05/1991; 26/04/1992; 04/10/1992; 25/04/1993; 11/11/1993; 10/07/1994; 22/01/1995; 20/08/1995; 27/08/1995; 14/04/1996; 07/11/1997; 12/04/1998; 29/11/1998; 16/05/1999; 06/06/1999; 04/07/1999; 08/07/1999; 31/07/1999; 03/10/1999; 07/10/1999; 26/11/1999; 04/01/2000; 29/04/2001; 20/05/2001; 26/05/2002; 17/07/2003; 15/08/2005; 19/11/2005; 23/01/2006; 17/01/2008; 03/06/2008; 17/04/2009; 04/05/2009; 06/08/2009; 04/05/2010; 16/05/2010; 02/08/2010; 24/09/2014; 02/03/2016; 17/03/2016; 19/09/2016; 23/06/2020; 03/12/2020

Jornal **O Estado de S. Paulo**, acervo online. Edições de:

06/12/1986; 01/01/1987; 07/06/1897; 18/09/1988; 31/03/1990; 08/11/1992; 25/04/1993; 09/10/1994; 24/12/1995; 22/06/1997; 30/10/1997; 30/11/1997; 05/06/1999; 16/10/1999; 23/06/2000; 26/05/2002; 01/12/2002; 04/01/2004; 16/04/2004; 18/04/2004; 31/07/2005; 30/01/2006; 21/05/2006; 23/11/2006; 14/01/2009; 19/04/2009; 09/08/2009; 20/10/2009; 04/03/2010; 30/03/2010; 04/04/2010; 13/06/2010; 31/01/2012; 05/05/2013; 30/09/2014; 02/03/2015; 23/08/2016; 23/02/2017; 12/04/2017; 13/03/2018; 02/12/2020

Jornal **O Globo**, acervo online. Edições de:

13/11/1970; 03/07/1971; 09/10/1971; 13/11/1971; 03/07/1972; 29/11/1972; 06/02/1973; 01/03/1973; 07/04/1973; 16/07/1973; 03/08/1973; 20/08/1973; 27/11/1973; 27/03/1974; 21/07/1974; 30/01/1978; 26/08/1978; 28/08/1978; 23/09/1979; 02/11/1978; 06/11/1978; 05/10/1979; 18/06/1982; 20/09/1983; 25/09/1983; 28/03/1990; 18/05/1990; 26/08/1990; 02/04/1991; 04/06/1993; 11/09/1995; 17/03/1996; 11/08/1996; 26/05/2002; 24/08/2002; 27/07/2003; 26/12/2007; 08/02/2008; 17/06/2010; 17/10/2010; 27/07/2011; 27/09/2014; 31/01/2016; 07/03/2018; 20/06/2020

Jornal **Jornal do Brasil**, Projeto TV-Pesquisa, acervo online. Edições de:

19/05/1970; 24/09/1971; 18/11/1971; 01/03/1973; 10/9/1976; 31/09/1978; 01/11/1978; 02/11/1978; 31/10/1978; 09/12/1989; 01/03/1990; 20/07/1990; 29/08/1992; 05/02/1994

Jornal **Correio da Manhã**, Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional, acervo online. Edição de:

19/05/1970

Jornal **Notícias Populares**. Arquivo Público do Estado de São Paulo. Edição de:

12/08/1978

Jornal **O Dia**. Projeto TV-Pesquisa, acervo On-line. Edições de:

21/07/1991; 06/03/1993

Jornal **Última Hora**. Arquivo Público do Estado de São Paulo, acervo On-line. Edição de:

11/09/1968

Revista **Amiga TV**. Projeto TV-Pesquisa, acervo On-line. Edição de:

20/11/1972

Revista **Veja**, acervo online. Edições de:

17/11/1971; 4/4/1973; 19/03/1975; 21/12/1977; 01/02/1978; 19/05/1982; 24/10/1984; 06/09/1995; 18/03/1996; 03/04/1996; 18/08/1996; 18/09/1996; 02/06/1999; 16/08/2000; 10/10/2007

Revista **Istoé Gente**, Projeto TV-Pesquisa, acervo online. Edição de:

13/10/1999

Revista **PropMark**. Acervo on-line. Edição de:

17/04/2018

FONTES AUDIOVISUAIS

Episódios de programas de televisão analisados

- Programa **Amaral Netto, o Repórter** (Rede Globo)
"Os índios do Xingu". Rio de Janeiro: Rede Globo/Plantel, 1969.
"Maranhão". Rio de Janeiro: Rede Globo/Plantel, 1978.
- Programa **Globo-Shell Especial** (Rede Globo)
"Arquitetura – a transformação do espaço". Rio de Janeiro: Rede Globo, 1972.
"As Crianças – o poder infantil". Rio de Janeiro: Rede Globo, 1973.
- Programa **Globo Repórter** (Rede Globo)
"Batalha dos Transportes". São Paulo: Rede Globo, 1974.
"Seis Dias de Ouricuri". Rio de Janeiro: Rede Globo, 1976.
"Vestibular 77". Rio de Janeiro: Rede Globo, 1977.
"Retrato de classe". São Paulo: Rede Globo, 1977.
"Theodorico, o Imperador do Sertão". Rio de Janeiro: Rede Globo, 1978.
"Caso Norte". São Paulo: Rede Globo, 1977.
"Wilsinho Galileia". São Paulo: Rede Globo, 1978 (censurado).
- Programa **23ª Hora** (TV Gazeta)
"Vida de Circo". São Paulo: TV Gazeta, 1984.
"Varela em Serra Pelada". São Paulo: TV Gazeta, 1984.
- Programa **Olhar Mágico** (TV Gazeta)
"Atrás da notícia". São Paulo: TV Gazeta, 1984.
- Programa **Comando da Madrugada** (SBT)
"Sanatório do Juquery". São Paulo: SBT, 1987.
"Vida de travestis". São Paulo: SBT, 1988.
- Programa **Documento Especial** (Rede Manchete/SBT)
"Delírio na madrugada". Rio de Janeiro: TV Manchete, 1989.
"Os pobres vão à praia". Rio de Janeiro: TV Manchete, 1989.
"Estranhos caminhos da fé". Rio de Janeiro: TV Manchete, 1989.
"O país da impunidade". São Paulo: SBT, 1992 (censurado).
- Programa **Fantástico** (Rede Globo)
"Entrevista com o Maníaco do Parque". São Paulo: Rede Globo, 1998.

- Programa **SBT Repórter** (SBT)
"A vida de Fernando Collor de Melo". São Paulo. SBT, 1995.
"O enigma das mil e uma noites". São Paulo. SBT, 1995.
"Gal Costa". São Paulo. SBT, 1996.
- Programa **Linha Direta** (Rede Globo)
"A morte de PC Farias". Rio de Janeiro. Rede Globo, 1999.
- Programa **São Paulo – memória em pedaços** (TV Cultura)
"O bairro da Mooca". São Paulo: TV Cultura, 1997.
- Programa **Caminhos e Parcerias** (TV Cultura)
"Quase o peso de um passarinho". São Paulo: TV Cultura, 1999.
"Quase o peso de um passarinho – dois anos depois". São Paulo: TV Cultura, 2001.
- Programa **Profissão Repórter** (Rede Globo)
"Os pichadores em ação". Rio de Janeiro: Rede Globo, 2006.
"Cuidados paliativos". São Paulo: Rede Globo, 2009.
"Universitários". São Paulo: Rede Globo, 2010.
"Gramacho". São Paulo: Rio de Janeiro, 2012.
- Programa **Repórter Record** (Record TV)
"Entrevista com Joe Jackson". São Paulo: Record TV, 2009.
- Programa **Conexão Repórter** (SBT)
"Sexo, Intrigas e Poder – Partes I, II e III". São Paulo: SBT, 2010.
- Programa **O Infiltrado** (History Channel)
"Evangelismo". São Paulo: History Channel, 2013.
- Programa **A Liga** (Rede Bandeirantes)
"Prostituição". São Paulo: Rede Bandeirantes, 2010.
"Mulheres atrás das grades". São Paulo: Rede Bandeirantes, 2014.
- Programa **Fernando Gabeira** (Globo News)
"Santo Antônio de Pádua (RJ): uma prefeitura entregue a Deus". Rio de Janeiro: Globo News, 2017.
"Uma visita à ilha de Algodão", no Pará. Rio de Janeiro: Globo News TV, 2016.
"A situação crítica do zoológico do Rio". Rio de Janeiro: Globo News, 2016.
"O pioneirismo de Redenção, no interior do Ceará". Rio de Janeiro: Globo News, 2015.
"Noiva do Cordeiro, cidade das belas agricultoras". Rio de Janeiro: Globo News, 2014.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figuras 1 a 6	Trechos da chamada da temporada 2019 do Globo Repórter.	14
Figura 7	Pelé toca violão e canta em reportagem para TV Tupi – 1968.	78
Figuras 8 e 9	Amaral Netto em cena.	104 - 105
Figura 10	Cartaz publicitário sobre o programa Amaral Netto, o Repórter.	106
Figura 11	Amaral Netto se aventura em gravação nas Cataratas do Iguaçu.	111
Figuras 12 e 13	Amaral Netto em passagens participativas em seu programa de TV.	113
Figura 14	Reportagem anunciava a parceria.	126
Figura 15	Logotipo de assinatura da vinheta Globo-Shell Especial.	127
Figura 16	Divulgação do episódio “As Crianças”, de Globo-Shell Especial.	140
Figuras 17 e 18	Abertura do Globo Repórter (1973).	147
Figura 19	Composição cronológica das vinhetas do Globo Repórter (1974 – 2020).	148
Figura 20	Fotografia que originou “Retrato de classe” (1977).	154
Figura 21	Personagem de “Seis dias de Ouricuri” (1976).	163
Figura 22	Major Theodorico Bezerra (1979).	170
Figura 23	Fac-símile da capa do Notícias Populares (12/08/1978).	188
Figuras 24 e 25	Abertura dos dois episódios de Wilsinho Galileia (31/10/1978 e 06/11/1978).	191
Figura 26	Anúncio Rede Globo.	199
Figura 27	Goulart de Andrade em gravação para o Globo Repórter (1975).	212
Figura 28	Goulart de Andrade na sede da Rede Globo (1981).	213
Figura 29	Goulart de Andrade caracterizado de palhaço (1984).	226
Figura 30	Goulart entrevista grupo de travestis (1988).	232
Figura 31	Anúncio da estreia de Goulart de Andrade no SBT.	234
Figura 32	Anúncio do Comando da Madrugada.	237
Figura 33	Anúncio de Eu sou o Repórter.	239
Figura 34	Reportagem com destaque para as mudanças no telejornalismo da TV Manchete.	244
Figura 35	Reportagem sobre a estreia de “Documento Especial”.	247

Figura 36	Dizeres alertam ao telespectador a inadequação de imagens do programa.	249
Figuras 37 e 38	Apresentador Roberto Maya no cenário de Documento Especial (1989).	260
Figura 39	Hélio Costa encenava ao final de Linha Direta (1990).	267
Figura 40	Reportagem destaca o caso abordado em episódio de Linha Direta.	269
Figura 41	Capa do Segundo Caderno, de O Globo, sobre o "Globo Repórter".	274
Figuras 42 e 43	Comparativo entre os logotipos de Documento Especial e Manchete Especial (1992).	283
Figura 44	De sobretudo claro, mãos no bolso, com um ar meio despojado, Sílvia Boccanera gravou a passagem do Jornal Nacional sobre a Queda do Muro de Berlim, entre os cidadãos alemães (1989).	287
Figura 45	Mantendo o estilo clássico do repórter de microfone em mãos, camisa social, gravata e sobretudo, Pedro Bial fez sua entrada ao vivo no Jornal Nacional sobre a Reunificação da Alemanha, com a multidão ao fundo (1990).	288
Figura 46	Reportagem traz um panorama da cultura e o poder de consumo das classes D e E.	290
Figura 47	Ernesto Varela na capa do caderno Folha Ilustrada.	296
Figura 48	Repórter Ernesto Varela em ação (1985).	299
Figura 49	Os caminhos de Netos do Amaral na tela da MTV Brasil.	303
Figura 50	Roberto Cabrini: de repórter correspondente a entrevistado de Pedro Bial (1994).	321
Figura 51	Gugu disfarçado de morador de rua para gravação de reportagem (1996).	323
Figuras 52 e 53	Gugu em conversa com repórter Arnaldo Duran (acima) sobre os desafios mata adentro para chegar ao local da queda do avião dos Mamonas Assassinas; Repórter Carlos Cavalcante no link (ao lado) – Cobertura da morte dos integrantes da banda Mamonas Assassinas (1996).	325
Figuras 54 e 55	Na guerra pela audiência, o jornalismo como aposta do Domingo Legal. Ao lado, o anúncio do SBT destacando a agilidade do jornalismo do SBT por ter noticiado, com mais rapidez, "o resgate de presos em Guarulhos", em São Paulo. A manchete da reportagem veiculada no jornal destaca: "Gugu Liberato tem mais "news" que GloboNews.	326 - 327
Figura 56	Rodolfo e ET em gravação para o Domingo Legal (1998).	328
Figura 57	Capa de Veja com Faustão e o "Latininho" pontuando "Mundo cão na TV" (1998).	331
Figura 58	Frame da vinheta com o placar da disputa pela audiência entre Gugu e Faustão.	332
Figuras 59 e 60	Planos da entrevista de Cabrini com Collor: repórter enquadrado o tempo todo, destacando suas impressões e gestos: o jornalista também é parte do contexto da reportagem.	344
Figuras 61 e 62	Com o microfone do SBT em mãos, Cabrini faz pose para a gravação de uma passagem no deserto do Iraque; à direita, a gravação diante da multidão pelas ruas. Testemunho versus encenação diante de um inóspito cenário de guerra.	345

Figura 63	Cabrini faz passagem dentro do buraco-esconderijo de Saddam Hussein.	346
Figuras 64 e 65	Na cobertura da viagem pelo Afeganistão, os registros de um repórter diante do aparato de guerra dos Talibãs. O repórter como personagem, focalizado pela câmera, acompanhando os disparos das armas; à direita, a passagem com o corpo em performance.	347
Figura 66	Caco Barcellos acompanha o momento em que coqueiros realizam o trabalho de abrir as covas para localizar os corpos dos desaparecidos políticos. Com Barcellos ao fundo, a passagem gravada estrategicamente enquanto os profissionais realizam o trabalho.	349
Figuras 67 a 69	Com pouco mais de seis minutos de duração, a reportagem revela a força das imagens captadas por uma câmera caseira. A presença profissional da Rede Globo está na passagem de Marcelo Rezende, gravada posteriormente no mesmo local em os registros foram realizados.	352 - 353
Figura 70	O apresentador Carlos Massa, o Ratinho, passou a bater a Rede Globo na audiência na faixa noturna da televisão, com um programa que mesclava assistencialismo, reportagens policiais e exploração de dramas humanos. Inicialmente contratado pela Record TV, o apresentador se tornaria a maior negociação da televisão brasileira ao estreiar seu Programa do Ratinho (1998), no SBT. O apresentador Ratinho ganhou a capa da revista Veja, de 18 de março de 1996.	354
Figuras 71 a 73	Na apresentação de Linha Direta, Marcelo Rezende conduziria as histórias a partir de um escritório-cenário, assim como no formato conduzido por Hélio Costa (1990); na reformulação do projeto, Rezende passaria também a interagir com as dramatizações realizadas em estúdio, em performances bem pontuadas. No centro e à esquerda, ele revisita a sala e o quarto da casa onde PC Farias e Suzana Marcolino morreram.	358
Figuras 74 e 75	Enquadramentos realizados por duas câmeras fixas, posicionadas estrategicamente em Marcelo Rezende e outra, em Francisco de Assis Pereira. A iluminação difere em cada um deles. A câmera de Rezende sugestiona um ar de arguidor.	362 - 363
Figuras 76 e 77	Logotipos de Linha Direta (1999 - 2008).	369
Figura 78	Reportagem de Folha de S. Paulo (04/01/2000, p. E-4) anuncia o fim de Câmera Record, justificando um conflito de interesses com o também jornalístico Repórter Record, conduzido por Goulart de Andrade.	376
Figuras 79 e 80	Em gravação com Gal Costa para o especial do SBT Repórter (1996), Neide Duarte mantém o formato que persistia da grande reportagem. Passagens sempre em momentos precisos para compor a narrativa telejornalística. Na imagem, em frente à casa onde a cantora nasceu, em Salvador, com enquadramento de câmera diferente. Ao lado, a personagem sempre com o enquadramento em plano principal, tendo a repórter de costas.	384
Figuras 81 a 83	As repórteres Maria Cristina Poli e Neide Duarte caminham por um corredor do Museu da Imigração, no Brás, zona leste de SP. Em passagem, elas narram a chegada de seus descendentes e tendo o bairro como um ponto de encontro, o lugar onde essa história - hoje, memórias em pedaços - começou a se escrever nas primeiras décadas do século XX. No final, a estrutura televisiva capitaneada por duas repórteres em busca de resgatar o passado de tradicionais bairros de São Paulo.	386 - 387
Figuras 84 e 85	Neide Duarte em cena, com a câmera em mãos, atuando também como cinegrafista auxiliar. Sob o olhar da repórter, registros poéticos da realidade.	396

Figura 86	Erinaldo é um dos garotos que conhecemos. Ele foi assim apresentado: "Erinaldo tem 2 anos, pesa 5 quilos e meio. É menino, mas tem olhar de homem feito. Pouco riso, nenhuma vontade. Olha pro sertão, mas é como se olhasse pra bem longe dali".	397
Figura 87	Neide Duarte e a equipe de Caminhos e Parceiras em gravação (1999).	402
Figuras 88 a 93	Take a take da vinheta do Profissão Repórter. Metalinguagem do começo ao fim. O formato inovador da grande reportagem evocada a todo momento no programa.	407
Figura 94	Pequena câmera presa à filmadora focaliza a repórter Eliane Scardovelli em dupla jornada: o papel do videojornalista (jornalista e cinegrafista).	413
Figuras 95 e 96	Videojornalistas com as câmeras em mãos durante gravação de Profissão Repórter.	416
Figuras 97 a 100	À esquerda, a repórter Júlia Bandeira enfrentava o pavor de baratas diante dos telespectadores; à direita, a repórter Gabriela Lian sendo levada pela multidão do Círio de Nazaré, enquanto realiza a gravação. Abaixo, à esquerda, Caco Barcellos conversa com os repórteres na redação, analisando o material gravado por eles no episódio Chuvas no Rio (2010). Ao lado, a repórter Thais Itaquí, emocionada, conversa com um dos pacientes do setor de Cuidados Paliativos (2011).	430 - 431
Figuras 101 a 104	Os repórteres diante das câmeras em reportagens aleatórias nas temporadas 2016 - 2019 de Profissão Repórter.	432 - 433
Figura 105	Manchete da Coluna "Televisão" sobre projeto de Caco Barcellos.	437
Figuras 106 e 107	Destaques da capa e reportagem da revista Veja sobre a valorização de gente comum transformada em estrela de televisão: um novo caminho para os programas de entretenimento e, sobretudo, para as personagens das histórias contadas nos programas de grande reportagem.	439
Figuras 108 e 109	A guerra entre Globo e Record na tela e nos bastidores estampada na capa de Veja e em reportagem de oito página.	445
Figura 110	Montagem de imagens do Jornal da Record (acima) e Jornal Nacional (abaixo).	447
Figura 111	Anúncio veiculado nos principais jornais apontava que "Ana Paula Padrão comanda o novo jornalismo do SBT. Jornalismo sério e imparcial, com o equilíbrio e a credibilidade que você merece, e a simpatia que só o SBT tem. De segunda a sábado, Ana Paula Padrão apresenta os fatos e as notícias mais importantes do dia. Você não pode perder". O jornalismo enquanto celebridade televisiva.	449
Figura 112	Anúncio divulgado no jornal O Estado de S. Paulo destacando que a "Globo vai mostrar que tudo o que ela faz tem a qualidade que você espera e merece. É por isso que os programas jornalísticos líderes de audiência são da Globo.	450
Figuras 113 e 114	O projeto do SBT Realidade continha a rubrica de Ana Paula Padrão. A maioria das reportagens era conduzida pela própria jornalista. Documentários internacionais sobre a vida animal - comprados dos canais Discovery, Warner, National Geographic e BBC - também eram exibidos, sob a narração de Ana Paula. Acima, a jornalista no cenário do programa. À direita, durante gravação em Cuba.	456
Figuras 115 e 116	À esquerda, anúncio veiculado pela Record TV apontava a chegada dos telespectadores para a nova programação da emissora. "Mude, assista e comprove", destacava o texto. À direita, Rede Globo anuncia o Globo Repórter como "o programa que revolucionou a reportagem investigativa no país", de "formato inovador" que se tornou referência para o jornalismo. Uma mensagem de crítica ao sucesso da volta do concorrente Câmera Record.	463

Figura 117	No anúncio de estreia, Cabrini aparece como investigador de polícia e microfone em mãos.	467
Figura 118	Vinheta de abertura do programa Conexão Repórter em detalhes (2010).	473
Figura 119	Enquadramento da entrevista de Roberto Cabrini com Monsenhor Luiz Marques. Ao entrar na residência com a câmera ligada, o cinegrafista chegava como um "amigo" do repórter. Sem a percepção do religioso, o diálogo foi registrado em forma de conversa, sem a formalidade de uma entrevista para a televisão, valorizando a espontaneidade das respostas e da postura do padre diante do repórter.	477
Figuras 120 e 121	Os enquadramentos da entrevista com o padre que confessaria os abusos sexuais contra ex-coroinhas. Note que o plano de câmera que focaliza o entrevistado também mantém em cena o repórter.	485
Figura 122	Cartaz de divulgação de A Liga, publicado nos jornais, na noite de estreia do programa. No detalhe, "um programa que explora a dureza da realidade social de um jeito nunca mostrado na TV".	491
Figuras 123 a 126	Com a criação do "Diário de bordo", o Globo Mar exibiu depoimentos da equipe de produção e filmagem do programa. Com um formato inspirado no Profissão Repórter, em um processo de captação mais criativo e informal, o projeto trazia o jornalismo de grande formato sob um viés de aventura e incertezas.	494 - 495
Figura 127	Em uma espécie de arena, Goulart de Andrade é sabatinado por jovens estudantes, com perguntas sobre a carreira de repórter televisivo e os desafios da grande reportagem.	500
Figuras 128 e 129	A campanha de divulgação de O Infiltrado brincava com a ideia do jornalismo televisivo como um espaço de criatividade, ousadia e, muitas vezes, interpretação. A aproximação do papel do repórter ao de um ator era uma máxima pretendida por Fred Melo Paiva, que passava longe dos questionamentos tradicionais sobre o verdadeiro lugar do repórter no aparato televisivo.	506
Figura 130	Com uma câmera em mãos, na gravação de seu programa homônimo, Fernando Gabeira atua como um videomaker do telejornalismo moderno.	513
Figuras 131 e 132	Frames do programa Fernando Gabeira (22/01/2017).	520
Figuras 133 e 134	Aberturas de Band à part, de Jean-Luc Godard (acima), e da edição do programa Fernando Gabeira (abaixo).	521
Figura 135	Passagem de Gabeira na ponte principal da cidade.	523
Figura 136	Anúncio do canal Multishow sobre as novidades do gênero reality show.	530
Figura 137	Anúncio do Grupo Bandeirantes em parceria com o The New York Times.	533
Figuras 138 e 139	Publicidade para divulgação da série Em nome de Deus.	536
Figuras 140 e 141	Divulgação de Cercados – a imprensa contra o negacionismo na pandemia.	538
Figura 142	O depoimento de Pedro Neville em conversa com a apresentadora Lilian Ribeiro.	543
Figura 143	Caco Barcellos interage com a redação em estúdio improvisado em sua casa.	544

SOBRE OS AUTORES



Foto: Edu Palácio

Bruno Chiarioni

é jornalista e professor universitário.

Doutor em Comunicação pela PUC-SP. Realizou pós-doutorado pela UFRJ. Mestre em Comunicação pela Cásper Líbero e com MBA em Cinema Documentário pela FGV-SP. Desde 2001, trabalha em canais de televisão, tendo atuado em telejornais da Rede Bandeirantes, Rede TV! e ESPN Brasil e programas de grande reportagem da Rede Globo, Record TV, SBT e CNN Brasil. Atualmente, é pós-graduando em Psicologia Junguiana pelo Instituto Junguiano de Ensino e Pesquisa.



Foto: arquivo pessoal

Igor Sacramento

é doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ, professor do Programa de Pós-Graduação em Informação e Comunicação em Saúde da Fiocruz e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ. É coordenador do Núcleo de Estudos em Comunicação, História e Saúde (Nechs), vinculado ao Laboratório de Pesquisa em Comunicação em Saúde do Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica em Saúde da Fiocruz. É bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq e tem entre seus temas de pesquisa a história da comunicação, os estudos de televisão, a memória social, as narrativas biográficas e os discursos sobre saúde, corpo e doenças.



www.pimentacultural.com

Este livro faz uma história dos programas televisivos de grande reportagem no Brasil, indo dos anos 1960 até a atualidade. Trata-se de uma história com, a partir e pelas televisualidades. Constituem elementos fundamentais na análise das mudanças nesse formato de jornalismo televisivo: imagens, sons, textos, movimentos, cenas e corpos em contextos socioculturais tão específicos quanto amplos. Nesse processo histórico, as performances dos repórteres diante das câmeras não só mudam como ganham protagonismo: a subjetividade do repórter e sua experiência pessoal com o fato narrado foram ocupando o proscênio dos acontecimentos. A passagem, jargão jornalístico que designa tanto o momento em que o repórter aparece no local da notícia quanto confere autoridade ubíqua à emissora, veio a se configurar como um espaço autobiográfico, que abrange, inclusive, a emoção de narrar, na reportagem, o que sente o repórter. Como chegamos a essa configuração? Como passamos por tantas outras? Qual é o lugar dos fatos quando o fato principal passa a ser a experiência de reportar? Tratar com profundidade dessas questões só foi possível porque Bruno Chiarioni e Igor Sacramento se valeram de múltiplas fontes (jornais das épocas, entrevistas com profissionais, programas de grande reportagem). Os autores entendem que a história da televisão é também um desafio de escrever com imagens.

 pimenta
cultural