

O Globo Repórter sob o lema setentista: Ocupar espaço, amigo, eu digo, brechas

Andréa França, Angeluccia Habert e Miguel Pereira¹

Resumo: *Discutir as possibilidades estéticas do uso das imagens de arquivo, da câmera como personagem participativo e do acaso do ato cinematográfico, entre outros procedimentos observados no cinema documentário brasileiro, focando a experiência inédita na televisão dos filmes do programa Globo Repórter nos anos 70. Identificamos nesta produção documental, feita para TV, uma vontade de experimentação que retrabalha a memória histórica, coletiva, social, dissolvendo muitas vezes distinções tradicionais entre ficção e documentário e permitindo repensar esteticamente o cinema brasileiro recente.*

Palavras-chave: *cinema documentário; televisão; imagens de arquivo; Globo Repórter*

Introdução

A proposta deste artigo é não só aprofundar questões já detectadas em outros estudos (Millitelo, 1998; Andrade, 2002; Lins, 2004; Escorel, 2004; Duarte, 2006; Sacramento, 2008) que se debruçaram sobre este período da televisão brasileira – os documentários feitos por cineastas dentro do programa Globo Repórter nos anos 70 –, mas investigar a adoção de certos procedimentos estéticos e narrativos que permitiram a estes cineastas descobrir as possibilidades e os limites da representação documental, a distância entre o saber documental e seus objetos.

Contrariamente à produção de documentários feita pelo cinema, levantada e estudada por diversos pesquisadores e cujo ponto forte é o livro de Jean-Claude Bernardet, *Cineastas e imagens do povo*, essa produção de filmes feita para televisão atingiu um público bem mais amplo e, contudo, jamais teve um estudo sistematizado não só por dificuldades de acesso a este material, mas também porque durante muitos anos o interesse pela produção televisiva foi bastante pequeno. Sem dúvida, uma curiosidade mais concreta por esses filmes se tornou possível a partir da Retrospectiva *Cinema na Tv - Globo Shell Especial e Globo Repórter*, durante a 7ª Mostra do Festival Internacional de Documentários *É Tudo Verdade*, em 2002, onde muito destes documentários puderam ser vistos, revistos e, ainda, debatidos com os próprios

¹ Professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio e do Grupo de Pesquisa sobre o programa Globo Repórter, registrado e apoiado pelo CNPq

cineastas presentes ao evento (Maurice Capovilla, Walter Lima Jr., Eduardo Coutinho e João Batista de Andrade, entre outros), assim como através do site *mnemocine*.

O que se pode extrair destes debates, das inúmeras entrevistas concedidas por estes diretores sobre o tema e dos documentos coletados ao longo dos anos, é que recursos tais como a montagem, o uso deslocado das imagens de arquivo, o procedimento da reconstituição, a câmera como personagem participativo, a afirmação do acaso do ato cinematográfico, entre outros recursos, fizeram da televisão um meio pelo qual tais cineastas podiam disseminar idéias, propor questionamentos, dialogar criativamente com a sociedade brasileira.

Na década de 70, um grupo expressivo de cineastas brasileiros participou do programa *Globo Repórter* da Rede Globo. Entre inúmeros fatores, essa ida pra televisão foi parte de uma política do governo e da própria emissora, no sentido de aumentar a qualidade da programação televisiva, e de valorizar o acesso à informação sobre o país, o que era uma forma de demonstrar que havia uma “tranquilidade pública” e que o país estava em franco progresso, caminhando rumo ao futuro. Além disso, esses filmes eram feitos em película reversível, obrigando que a montagem do material bruto fosse feita no próprio original e dificultando o acesso imediato e o visionamento por parte da direção do telejornalismo da emissora.

É na emergência deste ambiente político e midiático que estes filmes do *Globo Repórter* se tornam possíveis, muitos deles, ocupando uma posição difícil, entre a dimensão mais reflexiva e um certo positivismo, fruto da tradição sociológica do cinema e de uma ideologia progressista inerente ao momento; existe, em muitos destes filmes, a presença forte da herança radiofônica da própria televisão brasileira, presente na voz do locutor/repórter que conduz a leitura das imagens, seu encadeamento e interpretação, assim como elementos do cinema direto, visíveis nas tomadas longas de conversas e entrevistas, na câmera na mão, nas imagens tremidas, na boa receptividade aos acasos do fazer cinematográfico.

Queremos investigar, em alguns destes filmes, certos procedimentos tais como os diferentes usos das imagens de arquivos e o modo como estes usos exploram novas dimensões da história e da memória, acrescentando ao mundo atual um mundo virtual de reenquadramentos, retomadas e resgates, fazendo das imagens já feitas, com significados e identidades já estabelecidas, um campo a ser remontado, reconstituído e reinterpretado; finalmente, indagar se estes recursos reaparecem no cinema brasileiro contemporâneo.

De olho na imagem-arquivo e na representação-reconstrução da realidade

A reflexão acerca do lugar das imagens de arquivo como elementos de prova, de produção de verdade, implica nos seus diferentes usos, diferentes funções e dimensões, ampliando o trabalho de estudiosos e teóricos de arquivos que apontam inicialmente, para a dimensão historiográfica que aborda os modos pelos quais o arquivo entra nas narrativas históricas; para a dimensão que delimita o que é público e o que é privado, expondo ambos os pólos como objeto de disputa e colocando em questão o acesso, o comércio e o problema do *direito* do uso dos arquivos; para a dimensão de culto que opera a partir da idéia do arquivo como o que nos protege do esquecimento, marcado pela “função compensatória” em meio a lógica midiática da informação que atropela as notícias da véspera pelas mais recentes dentro de um movimento profundo de naturalização do esquecimento; e, ainda, para a dimensão do arquivo que o toma como aquilo que é da ordem da produção da prova, da verdade, aquilo que nos protege da falsificação e da fraude (LISSOVSKY, 2003).

No campo do audiovisual, o cinema e a televisão são arquivos diante dos quais somos testemunhas e também narradores que, muitas vezes, concorrem com os próprios repórteres e jornalistas, produtores dessas imagens e sons, no sentido de tensionar suas narrativas com as nossas. Se somos contemporâneos dessas imagens, é porque essas imagens foram destinadas a nós, porque há uma proximidade entre elas e nós, porque diante delas somos ao mesmo tempo atores, testemunhas e destinatários/espectadores; como se tais imagens permitissem que os espectadores descobrissem seus lugares como sujeitos dentro da vida social cotidiana, prolongando de certo modo aquela experiência do cinema, detectada por Walter Benjamin, em que a tela funciona como espelho, onde a cada instante o leitor (espectador) está pronto a converter-se num escritor (jornalista/cineasta/ator), narrando à sua maneira episódios do cotidiano e/ou de sua vida; detecta-se aí que o cinema se vinculou à experiência epistemológica mais ampla da modernidade, criando espaço para o instantâneo, o atual, o que é da ordem da ocasião e/ou da urgência.

No caso dos documentários feitos para o programa Globo Repórter, na década de 70, chama atenção primeiramente o fato de que essas imagens e sons, hoje arquivo audiovisual, foram inicialmente elementos de informação, atualidades, que tiveram um papel importante na formação da memória, da consciência, do conhecimento e do olhar do telespectador brasileiro. Somos, ou melhor, fomos, de algum modo, sujeitos destes

filmes que eram exibidos no horário nobre da TV. Tornados documentos, esses programas tiveram uma atuação importante na formação e na manipulação de opiniões e idéias a respeito do Brasil e do mundo.

Revisitados hoje, esses filmes são sobretudo documentos sobre o modo de operar da engrenagem midiática, seus procedimentos de representação daquilo que era de interesse no momento, a busca de um estilo globalizado como característica das TVs, uma certa escritura do mundo que se faz presente através destes programas, determinados em maior ou menor grau por pressupostos ideológicos, escolhas culturais e políticas. O que esses arquivos audiovisuais revelam é, como bem mostrou Foucault dentro de outro contexto, o sistema de pensamento e de escritura das formas de poder de uma época, sendo mesmo a principal ferramenta destas formas, tal como analisou em seu belo texto *A vida dos Homens Infames*.

No caso do programa Globo Repórter, no período em questão, a produção destes documentários muitas vezes revela um trabalho com as palavras filmadas que é bem mais rico, completo e confiável do que as centenas de fragmentos de frases emitidas cotidianamente pelos telejornais (*A escola de 40 mil ruas*, João Batista, *Seis dias de Ouricuri*, de Eduardo Coutinho, *Mulheres do cangaço*, de Maurice Capovilla, entre outros). Certamente os cineastas, de dentro da televisão, já compreendiam a importância da palavra filmada como documento, seu funcionamento como fonte de informação mais completa e complexa para o historiador e/ou o artista. Mas, no âmbito deste artigo, nos interessa o gesto estético e político dos cineastas na utilização das imagens de arquivo em seus filmes (fotografias), os procedimentos adotados fossem eles para produção de prova/verdade/discurso determinado, matizando as especificidades e potencialidades destas imagens, ou para criar distancia entre as imagens documentais já feitas e o acontecimento narrado, problematizando o entendimento da imagem-arquivo como ilustração de um real preexistente.

Eduardo Coutinho afirma que aprendeu a fazer documentário durante os nove anos que trabalhou no Globo Repórter: “Aprendi a conversar com as pessoas e a filmar (...) filmar chegando, filmar em qualquer circunstância, pensando em usar depois de uma forma diferente” (Lins, 2004). Muitos cineastas brasileiros, alguns ligados ao Cinema Novo e outros com a formação no jornalismo em audiovisual, migraram para o programa da TV Globo, no sentido de poderem filmar aprendendo “as técnicas da televisão”, apesar de isto ser mal visto no meio cinematográfico, e dos próprios realizadores expressarem o sentimento de estarem apenas ocupando as brechas, ou

cometendo malabarismos para a sobrevivência. Muita coisa interessante foi produzida então, avançando o olhar do documentarista, principalmente na direção de poder conviver com o inimigo, ou de “filmar o inimigo”, desenvolvendo as formas de dizer o que poderia ser dito. A contribuição para o documentário brasileiro fica evidenciada em filmes como *Retrato de classe* (1977), de Gregório Bacic ; *Caso Norte* (1977) e *Wilsinho da Galiléia* (1978), de João Batista de Andrade; *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978), de Eduardo Coutinho, entre outros, seguidamente revisitados pela crítica contemporânea .

Estas produções conduzem à tese de Mario Carlón (2007) de que “uma reflexão sobre o documentário deve atentar, antes de tudo, à extraordinária mudança enunciativa que no campo da representação da realidade instalou a televisão”, observando como a mais significativa a possibilidade de enunciar em tempo real. Mudança que se move contra e sobre o estabelecido na época do aparecimento da televisão, na forma de procedimentos, e cria possibilidades estéticas para construir o efeito de real. Posteriormente, desdobram-se na transformação dos parâmetros de percepção, que serão implementados por outras tecnologias. Carlón chama ainda a atenção para televisão como construtora do discurso de referência dominante ou hegemônico na sociedade contemporânea. E isto até o advento da internet e das redes sociais - deve ser aqui frisado - quando a televisão começa a ser lembrada, nos finais do século XX , por vários autores (Comolli e Serge Daney, entre outros), como uma mídia cuja história e especificidade servem para pensar todos os demais discursos audiovisuais.

Ao apresentar e compartilhar acontecimentos inesperados, únicos, de forma intempestiva ou controlada baixo convenções, a televisão formula uma nova maneira de dar conta dos referentes. Realiza mergulhos em fragmentos, pedaços radicalmente imediatos da realidade e sem interpretações enunciadas, cria espaços de conversação e permite o aparecimento do acaso, do irrelevante nas imagens produzidas. Assim, mudadas as condições de realização (a telecinagem, por exemplo), a produção controlada com o uso de procedimentos procura reconstituir este “direto televisivo”, ou este estar “ao vivo”, que é a sua especificidade e o fundamento de sua linguagem.

Em geral, este estar conectado direto – captação do acontecimento com aparente não interferência – ocorre no âmbito das pequenas histórias e sob a égide do sentimental, da comicidade e do grotesco. O que provoca, ressalta Carlón, uma radical modificação no campo da experiência do real, só comparável à introdução da fotografia no século XIX... (uma experiência que, na ocasião, substituía radicalmente a visão

ocidental de totalidade abstrata por uma aproximação do efêmero, do frágil e das pequenas coisas improváveis - fatos sem certezas e sem explicações prévias. Por conseguinte, sempre que se quis produzir o efeito de real na televisão, no momento em que já existia a possibilidade de gravação, reconstituía-se o discurso direto televisivo a partir de algumas escolhas, produzindo-se uma outra realidade de existência ficcional.

Não resta dúvida que o cinema é efetivamente uma máquina de remontar o tempo e o espaço, mas o gesto específico de reatualizar a imagem de um momento passado do mundo, momento onde a imagem foi feita, remonta aos anos 20 e a cineastas soviéticos como Dziga Vertov e Esther Schub que fizeram da remontagem de arquivos um modo canônico da realização de documentários, um modo novo de rever a história, no duplo sentido de fazer desfilar e reinterpretar as imagens. Posteriormente, Chris Marker, já nos anos 50, também faria da remontagem de imagens já feitas, alheias ou não, um modo de deslocar os significados das atualidades históricas, colocando em questão as visibilidades de uma época e suas representações.²

Como dirá Georges Didi-Huberman, pensador e historiador da arte que nos interessa aqui para refletir sobre a utilização de imagens de arquivo e seus efeitos éticos e estéticos, estas imagens podem assumir uma outra função que não passa por produzir uma nova informação ou reiterar seu valor enquanto documento, mas por identificar nelas uma potencia capaz de torná-las novas, permitindo ao historiador e/ou artista se defrontar com os vazios “entre” os documentos, suas lacunas (*Images malgré tout*, 2003). Como um historiador-poeta, Didi-Huberman, em companhia sobretudo de Walter Benjamin, mas também Maurice Blanchot, Aby Warburg, Giorgio Agamben e Jean-Luc Godard, escreve sobre o passado e, ao fazê-lo, coloca em questão nossa própria época.³ Ao estabelecer uma definição para “imagem-arquivo” – imagens sem

² É toda uma prática cinematográfica “menor”, no sentido político e estético dado por Deleuze e Guattari para pensar a obra de Kafka, que trouxe uma revitalização para as imagens já feitas, alheias ou não, como é o caso dos documentários de Jonas Mekas, uma revisitação de suas próprias imagens capturadas anos antes e, mais recentemente, de cineastas como Bitomski, Farocki, Forgacs, entre outros.

³ Trata-se de um livro que parte de quatro fotos tiradas de um campo de extermínio (Auschwitz-Birkenau), em agosto 1944, por um dos membros do *Sonderkommando*, comando formado por judeus arregimentados pelos nazistas para o trabalho de incineração dos prisioneiros dos campos. A primeira parte do livro é um texto de apresentação dessas fotos propriamente, incluído no catálogo da exposição que aconteceu em Paris em 2000. A segunda parte responde a inúmeras acusações e críticas que sofreu Didi-Huberman por ter dado divulgação a essas fotos, tais como a seguinte: o que tais fotos poderiam “trazer de suplementar? Essas fotos já eram conhecidas... é insuportável, terrível ter que olhá-las de novo e não se aprende nada que já não se saiba” (p. 95). Didi intervém novamente neste debate dizendo que não se trata das mesmas imagens do Holocausto, pois estas quatro fotos carregam na sua singularidade um resíduo (o desenquadramento, a falta de nitidez, etc.) da urgência, do risco.

um sentido determinado, indecifráveis, enquanto não se estabelecer com elas relações que não estão dadas de imediato, isto é, um método de montagem -, o autor coloca simultaneamente uma questão incômoda: como tornar essas imagens um problema do presente e não do passado?

Caso Norte e Wilsinho Galiléia

Usando procedimentos inovadores para um programa de televisão, João Batista de Andrade realiza *Caso Norte*, em 1977, criando uma espécie de jogo livre e sem regras entre informação jornalística e encenação. Neste processo de reatar e remontar os fragmentos de um crime ocorrido no bairro paulista da Barra Funda, o ouvido foi o primeiro a enxergar o fato. Pelo rádio, tomou conhecimento do crime e sua atenção se voltou para os personagens nele envolvidos: todos migrantes nordestinos, tema já presente em trabalhos anteriores do cineasta, quando ainda trabalhava na TV Cultura, no jornal A Hora da Notícia. Logo no primeiro gesto de filmagem, João Batista de Andrade resolve ligar a câmera ainda dentro do carro, mostrando, em travelling, parte das ruas do bairro até chegar ao lugar do crime. Em ato contínuo, pergunta, em off, ao dono do bar, se fora ali que o crime acontecera. A partir daí, a palavra passa a ser utilizada para remontar a cena do ocorrido, tornando presente o que passou.

Esse reviver é produzido com diferentes procedimentos que abrem espaços de compreensão do fato jornalístico por uma necessidade de dialogar com os telespectadores de modo a não mumificar os sentidos, mas de ampliá-los para outros lugares de apreensão e discussão. Cabe aqui recuperar algumas observações de Renata Fortes (2008) em texto publicado para a coleção Aplauso sobre *Liberdade de imprensa* (1966/67), de João Batista de Andrade. São marcas que explicitam o que o próprio João Batista chamou de “dramaturgia de intervenção”. A primeira diz respeito ao que se convencionou chamar, no jargão do telejornalismo, de “o povo fala”. Dos primeiros a usarem esse tipo de entrevista de rua, Jean Rouch e Edgar Morin o fizeram, em *Crônica de um verão* (1960), de um ponto de vista sócio-antropológico e se tornou uma das marcas do “cinema verdade”. No filme de João Batista de Andrade, era mais uma estratégia para escapar da censura e ao mesmo tempo colocar a imagem do homem comum, com seus dramas e vivências, na cena da mídia. O aparelho televisivo incluía assim o “povo” em suas narrativas jornalísticas. Pretendia-se com isso, fazer uma espécie de contraponto às idéias de paz e prosperidade que os militares insistiam em afirmar que existia em nosso país. Hoje, “o povo fala”, ainda segundo Renata Fortes, é

apenas para “enfeitar as matérias dominadas por especialistas e visão dos redatores” (FORTES, 2008:40).

Outra marca, esta decorrente da primeira, é o fato de que “sempre que uma câmera é ligada, uma privacidade é violada” (FORTES, 2008: 42). A afirmação traz conseqüências éticas e estéticas ainda hoje não resolvidas. Esse é um dos dilemas mais complexos da linguagem audiovisual. Mas, por outro lado, o seu uso inverte “a farsa da neutralidade da câmera e do gravador, abandonando a postura da dissimulação da presença de ambos. Por que não utilizá-los como instrumentos de produção dos próprios eventos, como meio de provocar situações reveladoras?”, pergunta Renata Fortes.

E como produto dessas duas marcas, uma terceira surge no campo da investigação e reconstrução das narrativas jornalísticas: o modo como o próprio processo da construção audiovisual se faz. Este terceiro elemento está implícito no texto de Renata Fortes, mas explícito nas afirmações de João Batista de Andrade, em livro para a mesma coleção Aplauso organizado e editado por Maria do Rosário Caetano. Trata-se de acrescentar à história, narrada por protagonistas e assistentes, a dramatização com atores convidados a viverem e interagirem com os personagens “reais”. Quebram-se assim todas as fronteiras entre o “real” e o “encenado”, mas abrem-se novas possibilidades de entendimento e compreensão dos fatos narrados, assim como se discute o contexto dos sentimentos, das paixões e da vida política que estava presente no momento da produção e ainda hoje nos implica e move. Esta forma de presentificar o passado é um lugar especial que o produto audiovisual é capaz de proporcionar aos seus espectadores.

O filme narra como, numa briga de bar, o guarda de uma empresa puxa o revólver e atira, matando um trabalhador e ferindo outro. O motivo da discussão era um rádio de pilha de uma moça que havia sido levado por um freqüentador para ouvir um jogo do Corinthians num lugar mais sossegado. Mas, mais do que reconstituir o crime, o filme de João Batista de Andrade constrói uma pluralidade de sentidos com a colaboração de diferentes modos de representação. O programa foi inicialmente desclassificado pela emissora, mas depois de um mês foi ao ar com grande sucesso, com excelente repercussão crítica. A experiência elogiada de *Caso Norte* levou João Batista a aprofundar suas propostas em *Wlsinho da Galiléia*, no ano seguinte

Feito para ser exibido no programa Globo Repórter, mas proibido pela censura federal e jamais veiculado dentro da televisão brasileira, *Wilsonho da Galiléia* (1978) é um documentário que relata/refaz a vida do bandido Wilsinho, famoso nos anos 70 por

seus inúmeros crimes, passagens pela polícia, assaltos e assassinatos, na cidade de São Paulo, e por te-los cometido todos ainda na minoridade. João Batista mistura reconstituições com atores, depoimentos de delegados, de familiares, de colegas de Wilsinho, as legendas sensacionalistas divulgadas na imprensa da época e ainda as informações extraídas das fichas policiais, de modo que a imagem do criminoso vai ganhando uma complexidade impensada e uma dimensão obscura, indeterminada. Batista utiliza os relatórios, as fichas, os prontuários policiais, assim como as fotografias do bandido veiculadas nos jornais, para gradativamente mostrar as descontinuidades entre esses “documentos” institucionais; como se entre estes arquivos habitassem vazios que precisam ser preenchidos por outras histórias, temporalidades, afetos, imagens. As imagens de arquivo (documentos, fotografias e prontuários policiais) são a base que é, desde o início, perturbada pela montagem que busca os extracampos da imagem já dada, as circunstâncias à sua volta, de modo a introduzir uma falha no tempo interior ao arquivo.

É neste sentido que o ator que interpreta Wilsinho (Paulo Weudes) nas reconstituições funciona no filme, isto é, produzindo uma fissura (seus sorrisos irônicos, sua diferença física e de idade com relação às fotos que vemos do criminoso) que reinjeta nos documentos apresentados sua potencia original, promovendo uma espécie de diálogo entre o gesto do cineasta e o gesto daqueles que criaram aquilo que está “arquivado”, no caso, o gesto/discurso policial sobre o bandido. De uma confirmação da referencialidade dos depoimentos, dos relatórios e das imagens policiais sobre o caso (criminoso cruel, imprevisível, sem apego à vida, etc.) passamos para uma outra forma de apropriação das imagens já existentes que depende do olhar que o cineasta lança sobre o material alheio e de que perguntas ele lhes coloca, indicando uma particularidade nova nas imagens de significados já estabelecidos. Do discurso da razão técnica, da estatística e da lei, passamos para uma variedade de narrativas a respeito do marginal que envolvem vaidade, ironia, afetividade, impulsividade.

Retrato de Classe

Já Gregório Bacic, o diretor de *Retrato de classe*, que foi ao ar em 1977, com muito sucesso, confirma em entrevistas ter realizado um documentário autoral, porque desenvolve um assunto seu, na pesquisa e na realização. À semelhança de seu trabalho como contista e roteirista de projetos educativos ou culturais para a televisão e para o cinema, ele pretendia discorrer sobre a experiência humana, sobre “aquilo que se pode

enxergar através de uma fresta”, num mergulho rápido em pedaços pequenos da realidade, fustigando a mediocridade e a padronização. E complementa afirmando que envolve a sua observação em ironia, uma ironia - do seu ponto de vista - às vezes cáustica.

Retrato de classe significa nada mais que o olhar sobre uma foto antiga de uma turma escolar - várias crianças sentadas em torno de uma professora. O documentário é a reconstituição, 22 anos depois, da recepção de uma foto de álbum de família. Responde àquelas perguntas: como era mesmo o nome, quem é este, como era ele, estará vivo, o que faz? que ocorrem quando nos deparamos com uma foto de turma, ou de um conjunto de pessoas, anos mais tarde. 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.

De forma diferenciada, Coutinho reproduz este expediente de deflagrar a ação do filme parcialmente a partir de uma foto, em *Cabra marcado para morrer* (1984), quando vai em busca dos filhos de D. Elizabeth, e usando-o como dispositivo na realização de *Peões* (2004). Bacic constrói a situação de visionamento da foto como um experimento controlado, 22 anos depois, gravando entrevistas em situações previamente motivadas. Primeiro, busca a professora, depois os ex-colegas e, finalmente, provoca encontros da turma, como para construir o arco narrativo, a temporalidade discursiva do documentário. A montagem dessas situações criadas não é cronológica, mas se articula no sentido da organização da memória, amplificando as qualidades do indizível das descobertas em torno de algumas personagens mais fortes, e forçando um juízo sinótico (ver Habert, 2009) para que o filme pudesse ter ritmo e uma compactação em 42’.

O filme é claramente construído numa estética de intervenção, como João Batista de Andrade fala de seu trabalho. Situações são criadas para as entrevistas e para os encontros, permitindo que a câmera se movimente, vá à rua, entre no interior das casas, filme nos locais de trabalho, criando um clima de cooperação, e construa aquele tom de espontaneidade que perdura no documentário. Posto em cena o aleatório, a câmera captura os gestos, os olhares, os silêncios desse encontro, entre as ações das personagens e o seu registro, o que desdobra os significados. Ao contrário, a música de Renato Teixeira (que substitui a narração) inicialmente misturada às vozes em *off* de

crianças, aos depoimentos dos entrevistados e à voz da professora - que tece conjecturas sobre os talentos e destinos dos ex-alunos - tem cunho fortemente sentimental e melancólico, e explicita: “Álbum de família, vejo a vida e me espanto. Não compreendo que a vida correu tanto. Tudo era um querer, e em querer tudo, querer nada (...)”.

Produzido no núcleo paulista do Globo Repórter, o filme tinha, na época, claramente um viés político, no sentido de ter um adversário quase definido – “o milagre brasileiro” e a continuidade da ditadura militar com o governo Geisel. Nesse período foram cometidos alguns assassinatos de presos políticos, entre eles o de Vladimir Herzog, em outubro de 1975, amigo pessoal do roteirista e do editor do filme Fernando Jordão. Naturalmente, destinava-se a um nicho do público televisivo que compartilhava, naquele momento, de uma certa desconfiança da classe média urbana, então envolvida pela ideologia otimista de crescimento e prosperidade.

Por outro lado, *Retrato de classe* é louvado e reconhecido hoje com um bom documentário – e não só um bom produto de televisão –, por ter ultrapassado o sentido sociológico de classe e guardado *de per se* o sentido de turma, mantida a questão existencial ao se debruçar sobre vidas concretas, com lastro na flecha do tempo. No filme, a ambigüidade do título é o melhor achado e, verdadeiramente, “o inimigo público” se torna a condição humana.

Tal como Bernardet (2003) escreveu sobre *A opinião pública* (direção de Arnaldo Jabor, 1966) não chega Bacic a fazer “da classe média um retrato doloroso, grotesco, de um grotesco patético. A condenação é total”. E se havia no ar uma compreensão da classe média como conformista e alienada em 1977, o autor, como alguém da mesma classe, tem um olhar irônico, ao mesmo tempo nostálgico e afetivo, às vezes até respeitoso, para com os alunos do segundo ano primário, turma de 1955, da escola particular “Ginásio Carlinda Ribeiro”.

A câmera e o entrevistador - do qual ouvimos, às vezes, discretamente, a voz - têm um enorme cuidado em focalizar a colega que tinha dificuldades financeiras e de aprendizado, e se tornou empregada doméstica. Dela também não se pergunta sobre os sonhos nem as frustrações. Ela parece à vontade, meio invisível (presente, mas recolhida), no meio dos outros.

O filme mostra que o melhor e os piores alunos da classe se tornaram vendedores, que as mulheres - que fazem a rotina da vida doméstica entre a casa, os filhos, os cursinhos e o marido - estão satisfeitas e se declaram felizes. Há, por assim

dizer, uma impiedosa descrição do aluno tímido que, depois vendedor, acredita se vestir com apurmo. Naquela época, seria uma forte crítica ao mundo corporativo, mas hoje, o grotesco fica por conta da moda dos anos setenta. Os cabelos, os bigodes, os adereços, as roupas são cargas muito pesadas para todos os personagens.

A menina meiga, que está na foto fechando os olhos e que queria ser atriz 22 anos depois, vende carnês, mora com os pais, se declara infeliz e sem alegria. A câmera a focaliza seguidamente através de grades e constrói um sentido de gaiola, que parece a simbolização mais evidente e débil presente no filme.

Quanto aos dois irmãos - que são lembrados por todos como os piores alunos, e um diz “se ele é Roberto, eu sou Luis”, eles lembram aquela presença de gêmeos nas classes de aulas, na ficção e na vida real. Um deles “apronta” e o outro é levado junto, apesar de a professora dizer do mais velho que ele tinha um ar cínico e desafiante, são personagens extremamente simpáticos que surgem preenchendo os nossos arquétipos de malandragem e desejos de rebelião.

Serão essas as trampolinagens possíveis para a sobrevivência, nos anunciados períodos de crescimento e prosperidade? O passado não se visita impunemente, hoje a pergunta da poeta “em que espelho deixei perdida a minha face”, se faz mais forte ao assistir a esse documentário, principalmente porque a redução ao privado, ao consumo e à mercadoria apontada como vilã na primeira leitura do filme, tem neste momento tal universalidade que, dificilmente, podemos deixar de comentar como essa redução foi ampliada e intensificada. Trinta e três anos depois de 1977 e cinquenta e cinco anos depois de 1955, o documentário suscita emoções tão básicas, quanto a leitura que fazemos em nossos álbuns de família.

Conclusão

Os filmes realizados dentro do Programa Globo Repórter, nos anos 1970, nos ajudam a pensar e ampliar as possibilidades estéticas do documentário contemporâneo e ainda vislumbrar novos usos das imagens de arquivo, assim como os modos mais contemporâneos de representação da realidade e da vida cotidiana no mundo. *Wilsinho Galiléia*, *Caso Norte* e *Retrato de Classe*, entre outros a serem investigados, funcionam como lugar e meio de reflexão a respeito da imagem, do arquivo e do cinema, resgatando continuidades e traduzindo experiências próprias ao momento histórico do país. Se nos debruçarmos sobre a história do documentário moderno brasileiro, sob esse ângulo, veremos que alguns filmes à margem da produção, da circulação e do consumo

mais recorrente, nos anos 70 e depois, são atravessados pelo uso do arquivo (matérias de jornais, fotos e imagens em movimento, etc.) de forma mais experimental e investigativa de seus enredos e personagens.

No cinema mais recente, cineastas como Andréa Tonacci (*Serras da Desordem*, 2007), João Salles (*Santiago*, 2007), Erick Rocha (*Rocha que voa*, 2002), entre tantos outros, exibem a vitalidade dessa prática onde as imagens devem ser montadas com outras imagens e informações, de modo a estabelecer com elas relações que não estão dadas de imediato. É toda uma apropriação crítica de materiais audiovisuais com identidades já estabelecidas, sejam eles imagens filmadas pelos próprios realizadores ou não, afirmando a descontinuidade como condição de existência do arquivo, a descontinuidade como possibilidade única de mergulhar na memória (seja ela individual, coletiva, histórica). São procedimentos renovados e criativos que utilizam as potencialidades do cinema enquanto expressão e representação do mundo em movimento.

Bibliografia:

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

CAETANO, Maria do Rosário e ANDRADE, João Batista de. *João Batista de Andrade: Alguma Solidão e Muitas Histórias*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004

CARLÓN, Mario. "Documental político y televisión –cinco disparadores para una historia desfasada" In: SARTORA e RIVAL *Imágenes de lo real – La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Libreria, 2007

COMOLLI, Jean-Luc. *Voir e Pouvoir: L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Éditions Verdier, 2004

..... *Imagen, Política y memoria*. Buenos Aires: Libros del Rojas. 2002

DIAS, Lucy. *Anos 70: Enquanto corria a barca*. São Paulo: Senac, 2001

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images Malgré Tout*. Paris: Les éditions de Minuit, 2003

DUARTE, Daniel R. *Figurações do ordinário no Globo Repórter dos cineastas*. Dissertação de Mestrado. UFMG, 2006

DURAND, Régis. "Le document, ou le paradis perdu de l'authenticité", em: *Disparités - Essais sur l'expérience photographique*. Paris: Éditions de la Différence, 2002

SCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de água*. São Paulo: Cosac Naify, 2005

FORTES, Renata e ANDRADE, João Batista. *O Cinema de Intervenção: Liberdade de imprensa (1967) 40 anos do Documentário Inaugural da Obra de João Batista de Andrade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008

HABERT, Angeluccia. Sobre observadores e participantes: relatos e interpretações. In: *ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política*. V. 9-, N.18 – jan./jun. 2009 Rio de Janeiro: PUC, Dep. de Comunicação Social.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. RJ: Jorge Zahar Editor, 2004

LISSOVSKY, Mauricio. “Quatro + uma dimensões do arquivo”. In: MATTAR, Eliana (org.). *Acesso à informação e política de arquivos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003

MILITELLO, Paulo. *A transformação do formato cinedocumentário para o formato teledocumentário na televisão brasileira: o caso globo repórter*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, 1997

NINEY, François. *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris: Klincksieck, 2009.

ODIN, Roger (org.) *Le film de famille – usage privé et usage public*. Paris: Ed. Méridiens Klincksiek, 1995

SACRAMENTO, Igor. *Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970*. Dissertação de Mestrado. ECO/UFRJ, 2008