

REVISTA ECO-PÓS

<http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php/revista/index>



Sobre Televisão Experimental: *Teodorico, O Imperador do Sertão*, de Eduardo Coutinho, e o Globo Repórter

Gilberto Alexandre Sobrinho

Revista Eco-Pós, 2010, v. 13, n. 2, pp 67-84

A versão online deste artigo está disponível em:

<http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php/revista/issue/view/24>

Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Informações adicionais da revista Eco-Pós

sobre: <http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php/revista/about>

e-mail: ecopos.ufrj@gmail.com

Política de Acesso Livre

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização do conhecimento.

Sobre Televisão Experimental: *Teodorico, O Imperador do Sertão*, de Eduardo Coutinho, e o Globo Repórter



Gilberto Alexandre Sobrino¹

Universidade de Campinas

RESUMO

Esse texto centra-se no documentário *Teodorico, O Imperador do Sertão*, dirigido por Eduardo Coutinho e a abordagem privilegia a experimentação estética no contexto televisivo brasileiro. Concebido para o programa Globo Repórter, já no quadro institucionalizado e hegemônico da Rede Globo, no contexto dos anos 1970, a obra assinala um ponto de inflexão na carreira do cineasta e atesta o vigor de trabalhos realizados por cineastas na maior emissora de televisão comercial brasileira, com limites temporais fixados. Ao atentar para os procedimentos de desvio que chamam a atenção do telespectador para espaço fechado da obra, em detrimento do fluxo televisivo que tende a anular a presença de unidades discretas de sentido, revela-se uma voz interessada em descortinar, ao nível do conteúdo narrativo, as tensões e as relações de poder centradas no personagem-título do documentário. Isso levado a cabo por procedimentos formais que dão força a abordagem experimental, no processo de narração.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema e Televisão • Televisão Experimental • Eduardo Coutinho

Neste texto, chamo a atenção para o incipiente domínio do experimental na televisão e sua manifestação num documentário realizado pela Rede Globo, no conjunto de produções feitas para o programa semanal Globo Repórter. O documentário é intitulado *Theodorico, Imperador do Sertão*, e foi ao ar no dia

¹ Professor Doutor do Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação, Unicamp, Campinas, São Paulo

22 de agosto de 1978, dirigido pelo conhecido e influente cineasta Eduardo Coutinho. A experimentação artística perpassa alguns dos mais contundentes documentários televisivos feitos para a emissora, durante a década de 1970.

Apontar traços gerais da artisticidade em documentários dirigidos por cineastas em tal programa é assunto que se tornou moeda corrente e a retrospectiva de alguns filmes contundentes, realizada em 2002, no 7º Festival Internacional de Documentários “È Tudo Verdade”, e depois, a exibição dos documentários no Canal Brasil, reativou o interesse acadêmico para esse momento do audiovisual brasileiro. O fato é que alguns programas tornaram-se célebres na filmografia de diretores egressos dos ciclos do Cinema Novo e do Cinema Marginal. Foram documentários e reportagens feitos e exibidos na e para a televisão, e meu interesse particular reside nos resultados dessa passagem do cinema para a televisão, num programa em que o domínio jornalístico convivia com o cinematográfico, gerando tensões e negociações no dispositivo televisual; o interesse privilegia a abordagem estética, o que transborda em questões de linguagem e conseqüentemente, de verificação da singularidade do televisivo e seus espaços de influências.

Farei, primeiramente, uma contextualização da formatação do programa, para, em seguida, apresentar os elementos que pautam a ideia de experimentação na televisão em que alguns cineastas, em alguns documentários, ensejam aspirações radicais próprias a esse domínio; finalmente, realizarei uma análise do documentário destacado, contemplando, também, outros trabalhos de importância do diretor.

O contexto da produção dos documentários do Globo Repórter e a filmografia de Eduardo Coutinho.

Uma retrospectiva sobre o desenvolvimento do documentário televisivo, no Brasil, permite avançar nas relações entre televisão e cinema, um campo em que as afinidades nem sempre perduraram, mas seu diagnóstico aponta para certas particularidades na maneira como se processaram as transformações do audiovisual brasileiro. A presença de cineastas na realização de documentários

para a televisão revela um frutífero campo de tensão, já que se trata de realizadores fortemente impulsionados pela criação autoral de imagens e sons, imbuídos de atenderem a certas demandas da nascente reportagem televisiva brasileira, num contexto específico da história do país. Refiro-me a um grupo de diretores, alguns participantes ativos e influenciados pela estética do Cinema Novo e do Cinema Marginal, outros jovens cineastas que integraram a equipe de dois programas semanais no gênero, o *Globo Shell Especial* e o *Globo Repórter*, num período que se estende de 1971 a 1982, na Rede Globo.

Durante os anos 1970, testemunhou-se grande desenvolvimento e expansão da televisão brasileira, com crescimento assustador do público televisivo, as mensagens e seus efeitos passaram a ser objeto de estudo e de controle, há um notável aperfeiçoamento tecnológico, sendo a transmissão em cores a grande conquista na sedução do telespectador e também se verifica forte domínio e vigilância da informação, uma vez que se exibia o que interessava ao regime político vigente, mediante forte censura. Firma-se a hegemonia da Rede Globo e para Maria Rita Kehl (2005, p.405) “a Globo é efetivamente a síntese da televisão brasileira” no recorte temporal apontado. A telenovela estabelece-se como a grande campeã de audiência, desprende-se do modelo mexicano do “dramalhão carregado” e assume contornos mais naturalistas, o *Jornal Nacional*, criado em 1969, toma grande impulso e se assenta como o telejornal mais visto, enfim o padrão Globo de qualidade se instaura e seus produtos se infiltram inexoravelmente nos lares do país.

Para Kehl, essa nova roupagem destoava do ambiente cultural que tomou forte impulso na década anterior, essa situação foi assim analisada:

O Padrão Globo de Qualidade que se firmou, sobretudo, a partir de 1973, com a chegada ao Brasil da televisão colorida, é incompatível com a estética do subdesenvolvimento criada por produtores culturais de esquerda – os teatro de Arena e Oficina (considerando evidentemente as diferenças entre suas propostas), os Centros Populares de Cultura (CPCs), o Cinema Novo. A opulência visual eletrônica criada pela emissora contribuiu para apagar definitivamente do imaginário brasileiro a idéia da miséria, de atraso econômico e cultural; e essa imagem glamourizada, luxuosa ou na pior das hipóteses anti-séptica (...) contaminou a linguagem visual de todos os setores da produção cultural e artística que se propõem a atingir o grande público. (2005, p.410)

É justamente nesse contexto que se desenvolve uma das experiências mais singulares da televisão brasileira, na TV Globo, sendo os programas *Globo Shell*

Especial e *Globo Repórter* concebidos de maneira contrastante com a forma calcada na imagem lustrosa da realidade, ao oferecer uma resposta criativa no campo do documentário televisivo e, diferentemente do que aponta Kehl, isso só se tornou possível pela participação ativa de realizadores afeitos com certos procedimentos estabelecidos pelo Cinema Novo, em que se destaca a vontade de promover um diagnóstico crítico sobre a realidade brasileira, preservando-se a individualidade criadora na lide com os temas. Ainda nesse âmbito, pode-se conjecturar certa influência do espírito dos CPCs, dada a importante passagem de Eduardo Coutinho na programação.

O surgimento do *Globo Shell Especial*, espécie de piloto que iria resultar no *Globo Repórter*, contém em si o desejo por parte de produtores cariocas de conquistar o mercado paulista e a encomenda de reportagens abre caminho para a inserção de produções independentes, permitindo a participação de diretores de cinema no universo da televisão, o que favorece uma grande diversidade no material a ser exibido. A realizadora e pesquisadora Beth Formaggini (2002, p.89) faz uma síntese da maneira como se processou esse encontro:

Em 1971, a TV Globo encomenda à *Blimp Filmes* um programa em homenagem ao aniversário de São Paulo, a ser exibido no dia 9 de julho. A emissora, então demasiadamente carioca, quer conquistar o mercado paulista e contrata Carlos Augusto Oliveira, o Guga, irmão mais novo do poderoso José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, para produzir e dirigir o documentário em 35mm “São Paulo, Terra do Amor”. Na abertura, uma tomada da metrópole filmada com uma grande angular “olho de peixe” prenuncia: a linguagem do cinema entrava pela primeira vez na televisão brasileira. Logo em seguida, João Carlos Magaldi, publicitário, dono da conta da *Shell* e um dos diretores da Globo, propõe uma série mensal na mesma linha: nasce o *Globo Shell Especial*. Série de dez programas feita para o horário das 23 horas, com temas abrangentes. Os programas alcançam grande sucesso e motivam Boni a antecipá-los para as 21 horas, logo após a novela. Resultado: 60 pontos de audiência. A partir desse núcleo nasce o *Globo Repórter*.

Em 07 de agosto de 1973, ocorre a “pré-estréia” do *Globo Repórter* com o documentário *Os Intocáveis*, apresentado por Sérgio Chapelin, sobre a seleção brasileira de futebol. A idéia inicial de um programa mensal é desdobrada para programas semanais, já em outubro do mesmo ano recebeu a seguinte divisão: três edições mensais de *Globo Repórter Documento* (um filme por vez) e uma de *Globo Repórter Atualidades* (três curtas por programa). Além das produções nacionais, inseriram-se na grade de programação das duas divisões

documentários internacionais, estes reeditados e com acréscimo de texto e de dublagem. Paulo Gil Soares foi o diretor-geral no período de 1973 a 1982. Agregam-se à equipe nomes como Luis Lobo e Washington Novaes como chefes-de-redação, Dib Lufti e Edson Santos como câmeras. À equipe do Rio de Janeiro agregam-se ainda Eduardo Coutinho, Walter Lima Jr. e Jotair Assad, os três diretores fixos do programa, além de Eduardo Escorel e Osvaldo Caldeira, como diretores contratados, entre outros. Em São Paulo, em 1974, João Batista de Andrade cria a Divisão de Reportagens Especiais, cargo assumido posteriormente por Fernando Pacheco Jordão. A *Blimp*, produtora paulista, encarrega-se de vender um pacote de documentários por ano, tudo em película, o que permite a criação de uma equipe de realização e pesquisas densas sobre os conteúdos. Para esses filmes são contratados diretores como Maurice Capovilla, Sylvio Back, Roberto Santos, Getúlio Oliveira, Leon Hirszman, Denoy de Oliveira, Hermano Penna, Renato Tapajós e outros.

No quadro histórico do audiovisual brasileiro, essa presença de realizadores documentaristas na televisão é atestado do vigor que alcançou o gênero no campo do cinema, sobretudo em produções de cunho independente, daí a migração desses profissionais que imprimiram traços de originalidade na elaboração dos filmes. Embora jovens, parte dos diretores tiveram um aprendizado intenso na equipe que se tornou conhecida como a *Caravana Farkas* e que realizou filmes emblemáticos no período de 1964/65 a 1969/70². Em síntese, essa vertente do Cinema Novo paulista consistia em um grupo formado por homens diretores (a cineasta Ana Carolina participou apenas das pesquisas iniciais sobre a elaboração dos documentários) e também responsáveis pelas funções de som, fotografia, produção e montagem. Thomaz Farkas era o produtor, e também diretor de fotografia, e financiava o projeto favorecendo a liberdade criadora, num contexto em que as demandas autorais e o tom político eram fortes para a definição de estéticas voltadas para a realidade brasileira.

Julgo particularmente relevante recuperar esse momento do documentário brasileiro, pois ali se constituiu uma prática sistemática de

2 Houve continuação da experiência das produções de Thomaz Farkas, ao longo da década de 1970, mas sem o vigor dessas primeiras fases.

produção independente, em que imperava o espírito do moderno cinema brasileiro, num contexto de não-ficção. Conceitualmente, imbricam-se filmes de baixo orçamento, política dos autores e renovação de linguagem como matizes do cinema moderno (Xavier, 2001, p.14) e aliado a um propósito de realizar filmes e distribuí-los em escolas e na televisão, temos como resultado a formação de uma geração de realizadores que mesmo não tendo êxito na distribuição e exibição, obtiveram chancela positiva da crítica. Entre outros motivos, isso permitiu o acesso à emergente emissora, preocupada com a grade de programação, com a qualidade do conteúdo, o desejo de Walter Clark de se aproximar do cinema e para os jovens diretores o quadro institucionalizado da televisão e sua crescente industrialização eram campos abertos que conflitavam com o ambiente do cinema.

Há, portanto, uma proximidade entre esses momentos do audiovisual, nomes tais como Paulo Gil Soares, Maurice Capovilla, Geraldo Sarno, Eduardo Escorel, Sérgio Muniz foram diretores nos contextos da *Caravana* e do *Globo Repórter*. *Frei Damião* (1970), feito originalmente para a *Caravana* chegou a ser exibido na TV Globo, sendo remontado e reduzido por seu diretor, Paulo Gil Soares, na série *Globo Repórter* Atualidades. É interessante notar que um tempo depois, o mesmo espírito revelador da realidade brasileira presente naqueles filmes da *Caravana* teria lugar no horário nobre da maior emissora de televisão do país, o que contradiz, retomando novamente Kehl, pois a abordagem estética do subdesenvolvimento permaneceu em obras importantes. No entanto, é preciso destacar que na feição dos filmes feitos para a televisão, incorporaram-se estruturas que atendem à distribuição na grade de programação, bem como, estratégias de negociação que visam a comunicação com o telespectador.

Sobre essa relação que edifica um certo documentário televisivo, José Mario Ortiz Ramos (1995, p.94) traça o seguinte comentário:

Havia ocorrido um contato mais direto do setor 'culto' com a TV quando cineastas como Gustavo Dahl, João Batista de Andrade e Walter Lima Junior trabalharam para *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter*, realizando documentários na primeira metade dos anos 70. A aproximação se dá num momento em que a Globo procurava escapar de uma programação tachada de 'popularesca' e procurava estabelecer um 'repertório' cultural entrando, aliás, em sintonia com uma política mais ampla do Estado que atinge o cinema e também a telenovela.

Aliás, essa passagem dos cineastas pela televisão já deixa claro o tipo de relação que o veículo procurava estabelecer com o setor, pois os diretores foram canalizados para a produção jornalística e documental e não para o ficcional de massa, para a dramaturgia (...)

Após 1982, a substituição da película pela bitola magnética, bem como a saída de Paulo Gil da direção do programa alteraram radicalmente sua feitura. A partir desse momento, as reportagens assumem o padrão jornalístico (locução *off* em contraponto com a imagem) e ocorre o afastamento dos diretores, desde então a presença do repórter passa a ser a figura central na moldura da informação.

Para o interesse desse texto, em que o trabalho autoral dos cineastas na feitura de documentários e reportagens atende ao conceito de televisão experimental, podem-se destacar os trabalhos de João Batista de Andrade (*O Caso Norte* e *Wilsinho da Galiléia*) em que recursos de dramatização distanciada e a postura interveniente do diretor são ativados para lidar com os temas da violência, da imigração e da pobreza em suas inter-relações; Walter Lima Junior (*Poluição das Águas, Poluição do Ar e Poluição Sonora*) assume a superfície da imagem e sua plasticidade e monta o som de forma perturbadora para construção da “trilogia da poluição”, Gregório Bacic (*Retrato de Classe*) realiza interessante diálogo intertextual entre fotografia e televisão, incursionando em dois tempos, o passado da imagem fotográfica e o presente da reportagem sobre um grupo em que afloram questões de classe, de raça e de comportamento; Maurice Capovilla (*O Último dia de Lampião*) vale-se do recurso do docudrama e da reportagem para lidar com o mito e com o presente da história. Enfim, encontramos de maneiras particularizadas agenciamentos de linguagem em que se nota a permanência do gesto autoral que favorece a atividade criadora individual e, conseqüentemente, a fuga de padrões estabelecidos em nome da busca de um vocabulário próprio. Embora a preocupação formal salte os olhos, são trabalhos que também (e ainda) reverberam determinantes de um olhar crítico sobre a realidade social brasileira, daí observarmos a força do fazer artístico que não divorcia de uma certa preocupação política, própria de uma geração egressa, sobretudo, do Cinema Novo. Para equacionar os resultados dessa presença no quadro da televisão comercial brasileira hegemônica, é preciso deter-se sobre cada

trabalho, esmiuçando suas singularidades. Alguns documentários de Eduardo Coutinho favorecem esse tipo de investimento, sendo o lugar do realizador nessa conjuntura também bastante relevante.

Antes de se firmar como documentarista, Eduardo Coutinho foi produtor, diretor e roteirista de filmes de ficção e trabalhou na redação de jornais e revistas de informação (Lins, 2004). Sua trajetória inicial no cinema está diretamente relacionada com os Centros Populares de Cultura da UNE, onde se destaca seu trabalho de produção no filme *Cinco Vezes Favela* (1962) e, posteriormente, a primeira tentativa de filmagem de *Cabra Marcado Para Morrer*, concluído em 1982. No entanto, mesmo que essa vivência com a esquerda estudantil possa ter reverberado nos trabalhos subseqüentes, os resultados alcançados em alguns trabalhos para o Globo Repórter destoam desse momento de aprendizagem. Cabe destacar sua integração à equipe do Globo Repórter, primeiro como redator de textos e também montador de reportagens nacionais e internacionais, portanto, paralelo à experiência na direção de documentário, encontramos uma vivência com a prática jornalística que ecoou, de alguma forma, seja pela recusa ou pelo diálogo, na maneira como se edificou sua poética de realizador.

Para o *Globo Repórter*, Eduardo Coutinho realizou os seguintes trabalhos:

- a) SOMENTE O TEXTO DA REPORTAGEM: *A crise do progresso, o progresso do homem, o comportamento do homem, a esperança do homem* (1976); *Os kennedy choram* (primeira parte e segunda parte) (1976), *As grandes tragédias (Catástrofes)* (1978); *A morte do nosso passado* (1978); *Zepelin, a volta do Pássaro Prateado* (1980); *Transporte urbano: desespero do povo* (1981);
- b) TEXTO E MONTAGEM: *Ascensão da violência* (1978); *O desafio do sexo – a presença da mulher no esporte* (1979); *Drácula e sua corte diabólica* (1979); *Zico ou Sócrates* – montagem também de José Antonio Menezes e Washington Novaes (1979); *Fora do mundo, do outro lado da vida (casa de detenção)*(1979); *O crime de búzios (assassinato de Angela Diniz)*(1979); *A nação dos romeiros (grandes manifestações coletivas do catolicismo)*(1979); *O balanço da pílula (20 anos da pílula anticoncepcional)* (1980); *Ciência versus câncer – a guerra continua* (1980); *Rituais do medo* (1980); *Glauber Rocha: vivo/morto* (1981); *Seleção brasileira* (1982); *Cem anos de Getúlio Vargas* (1983) e *Alô alô, Brasil – 60 anos do Rádio* (1983); 3) DIREÇÃO: *Seis dias em Ouricuri* (1976); *O pistoleiro da Serra Talhada; Uauauá, Sertão*

da Bahia, Sertão de Canudos (1977); *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978); *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979); *Portinari, O menino de Brodósqui* (1980). (Vargas, 2009, p. 217-264).

Sobre televisão experimental

O cotejo de uma trama conceitual sobre televisão experimental é algo ainda em desenvolvimento. Autores como John Wyver (2007) e John Walker (1993), no contexto britânico, tiveram o mérito de abrir uma discussão que tem ganhado corpo sobre as relações entre arte e televisão, com foco nas formas pelas quais a televisão britânica lida com as práticas na esfera das artes visuais. No mesmo contexto, chama a atenção o livro organizado por Laura Mulvey e Jamie Sexton (2007), “Experimental British Television”, pois amplia o escopo da análise, e inclui formatos inovadores nomeados como experimentais. Essa obra pontua nosso olhar, pois oferece percursos metodológicos, nas formas de análise, que ampliam a abordagem sobre o território do documentário televisivo, aqui tratado no âmbito do experimental.

À primeira vista, a junção dos termos televisão e experimental resultariam num oxímoro, a radicalidade de trabalhos de inspiração vanguardista em que o experimental se define (nas artes em geral – música, literatura, artes visuais, cinema e vídeo) teria espaço limitado, quando não inexistente no modelo de televisão que opera via radiodifusão e encontra no espaço doméstico sua topografia essencial.

Certamente estou me referindo a um modelo de televisão datado. A televisão em sua curta história tem sido afetada por mudanças em vários setores: mudança institucional, estruturas regulatórias, mudança tecnológica, mudanças contextuais e de influências. Hoje a tecnologia da televisão não é mais confinada à relação entre radiodifusão e espaço doméstico. A dispersão de aparelhos em espaços públicos, a venda de programas em DVDs, o satélite, o cabo, a Internet, enfim, as multiplataformas de acesso aos programas modificaram e assinalam o campo das incertezas e das metamorfoses do vocabulário televisivo.

As produções do *Globo Shell/Globo Repórter* ainda atendiam às

demandas de paradigmas de estruturas de programação anteriores a essas mudanças, embora no cenário contemporâneo ainda encontraremos equivalentes das operações que definem o quadro conceitual da experimentação na televisão. Essa “televisão da década de 1970”, com contornos mais ou menos definidos entre o modelo de televisão pública e de televisão comercial chamou a atenção de Raymond Williams (1974, p.87), no período em esteve nos Estados Unidos e a partir da experiência, sobretudo, com o modelo comercial americano, ele pôde elaborar o conceito de fluxo, algo marcado como aspecto singular da mídia televisiva:

O que está sendo oferecido não é, em termos antigos, um programa de unidades discretas com inserções pontuais, mas um fluxo planejado, no qual a verdadeira série não é a seqüência dos itens de um programa, mas essa seqüência transformada pela inclusão de outro tipo de seqüência, então essas seqüências compreendem /encerram o fluxo real, a real radiodifusão.

O fluxo é a programação que está no ar e é transmitida no espaço doméstico numa época anterior ao controle remoto. Em seus aspectos centrais, pode-se dizer que o fluxo se edifica a partir de uma estética da leveza, da valorização de processos de montagem invisíveis, pois visa o olhar distraído de telespectador. Tanto a ficção como a não-ficção se valem, sobretudo, da estética do realismo, de forma dominante, justamente para atender a essas demandas. Nesse sentido, a força do real e sua transmissão alimentaria, então, um eterno presente, naturalizado na feitura das imagens.

O olhar distraído do telespectador se diferencia do olhar intenso do espectador da sala de cinema. No contexto do audiovisual, há formas diferenciadas da relação entre espectador e imagem. O cinema é demarcado por unidades discretas denominadas filmes e as salas de projeção perpetuam os rituais da tradição do espetáculo. Para limitar-nos ao modelo de televisão que interessa, os anos 1970, e cotejar uma realidade histórica distante, basta pensar da inexistência de unidades discretas, em que o fluxo estabelece uma outra organização baseada na fragmentação. Sendo assim, a primeira questão que emerge da presença de cineastas com aspirações radicais, seguindo o gesto demolidor e reflexivo da modernidade nas artes, no seio de uma televisão comercial é a permanência ou a ruptura com o vocabulário pessoal, o idioleto, a autoria, diante das imposições de preenchimento de uma grade de

programação.

Para Laura Mulvey “experimental” é mais evocativo do que um termo definitivo no contexto da estética da televisão, ele habilita a designação de formas pelas quais os praticantes tem ido além das convenções e fronteiras do meio, expandindo seu vocabulário e investigando sua especificidade. Enquanto o cinema experimental limita-se a ocupar espaços alternativos de projeção e possui cultura própria, incluindo publicações e movimentos, o espaço para uma televisão radical co-existe no fluxo da programação comercial. A televisão experimental trouxe ativamente o distúrbio para o emblema ideológico da normalidade e da segurança: o espaço doméstico.

O conceito de estética experimental, nas artes, desenvolveu-se particularmente em torno da questão da especificidade do meio. No caso da televisão, a especificidade é complicada não só pela flutuação tecnológica do meio, mas também pelo seu estável lugar de recepção. Duas especificidades co-habitam um mesmo dispositivo: uma se relaciona à radiodifusão, as condições materiais de transmissão no espaço doméstico e a outra se relaciona com a estética de um programa particular, seus atributos textuais.

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

Assim, lidar com o conceito de experimental no seio do modelo de televisão descrito requer atenção para as operações de resistência, interrupção e trabalho com a especificidade do meio nos termos do vocabulário televisivo. Ou

seja, mesmo sendo um termo evocativo, é possível localizarmos trabalhos que atendam aos requisitos de radicalidade, de desvio e de atenção para o universo fechado da obra, no conjunto da programação regida pela fluxo. O experimental se firma como lugar de atenção para os constituintes formais que informam o trabalho de reflexão sobre a especificidade do meio. Podemos observar em trabalhos significativos do *Globo Shell/Globo Repórter*, no conjunto das produções dos programas televisivos distribuídos no fluxo da programação, obras que atendem a uma feitura que em que a dimensão estética é trabalhada em seu limite, constituindo unidades discretas negociadas com o dispositivo televisivo em sua elaboração.

Teodorico, O Imperador do Sertão

O documentário *Teodorico* situa-se entre duas produções bastante relevantes dentre as realizações dirigidas por Eduardo Coutinho para o programa Globo Repórter, são elas: *Seis dias de Ouricuri* (1976) e *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979). Embora o filme em destaque ocupe lugar privilegiado nessa análise, e também, na carreira do diretor, os dois documentários apresentam aspectos marcantes em que se observa o trabalho lapidar de um método de trabalho que reverberará nos filmes das décadas que sucedem. Julgo também relevante o contingente encontrado e sua inserção na grade de programação: são imagens de uma faceta rural do Brasil e a apreensão de traços marcantes do subdesenvolvimento conflitavam com o matiz desenvolvimentista que marcava o cenário pós-milagre econômico do governo militar. Embora não haja o dominante exercício de linguagem que afere o tom experimental de *Teodorico*, os dois documentários possuem pontos fortes que procurarei evidenciar e, assim, dar um corpo contextual mais preciso sobre a passagem de Coutinho pelo documentário televisivo. Os três documentários situam-se na geografia Nordeste, abrangendo os Estados de Pernambuco e Rio Grande Norte, o tema da seca e suas tensões, o poder oligárquico de um coronel e a morte violenta entre duas famílias e suas relações políticas e sociais, respectivamente, são os focos perseguidos pelo diretor e sua equipe. Todos foram filmados em 16mm, o que favorece um intenso corpo a corpo com a

realidade, pela via da catalogação da câmera que vasculha a geografia, fixa-se nos corpos dos sujeitos e atem-se às suas vozes num processo de revelação que nasce do encontro entre a câmera e a realidade.

Seis dias de Ouricuri trata da seca no Sertão do Araripe, Estado de Pernambuco. As primeiras imagens de luz estourada e a perseguição aos signos visuais que possam oferecer a real e densa dimensão do castigo da seca retoma filmes emblemáticos do Cinema Novo, tais como *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra, o que enviesa uma intertextualidade com o cinema brasileiro moderno na televisão. Ouricuri é um município com população predominantemente rural e possui apenas um alto-falante e uma sala de cinema, informa a voz *over*, há um atraso explicitado na esfera das comunicações, algo sintomático de uma modernização tardia que se dá num contexto de diferenças marcantes. Sob a narração de Cid Moreira e breves e econômicas intervenções de Eduardo Coutinho o telespectador é conduzido por uma câmera e um microfone, cuja tônica é problematizar essa realidade em sua magnitude, ou seja, realiza-se espécie de decodificação dos lugares e sujeitos que vivem a experiência da seca, o que transborda num trabalho de busca, captura e restituição dos processos de encenação do real (os corpos e falas dos sujeitos e os signos dessa geografia) que dão corpo ao fenômeno histórico.

O documentário se arma de uma estrutura narrativa fechada espaço-temporalmente, os seis dias no Sertão do Araripe, e a partir dessa moldura capta as tensões do fenômeno retratado. Chama a atenção os planos de longa duração em que o transcorrem da fala dos sujeitos (homens) e o enunciado se configura a partir de pontos de vistas distintos. Como dito anteriormente, o processo de catalogação se inicia com a câmera apontando para os fortes signos que contextualizam sobre a situação de uma crise; o encontro com os homens castigados e que expõem verbalmente a situação que acomete suas famílias ganha contornos significativos quando a lágrima irrompe de um dos entrevistados, avançando do espaço social para a esfera da intimidade; em outro momento marcante, um dos sujeitos discorre sobre o preparo de raízes que são obrigados a comer diante da escassez de alimentos. Nos depoimentos com

sujeitos das camadas populares, onde a seca vitimiza inexoravelmente, a aglomeração circunscrita pela presença da câmera marca o espaço de uma encenação em que pesa a força do encontro onde uma realidade verbalizada se expõe com sua força, e ao deixar a voz dos sujeitos atuarem, ocorre a liberação instantânea do corpo do real possibilitada pelo dispositivo que busca o transbordamento.

Em *Exu*, encontramos uma estrutura mais convencional, para tratar da violência que resulta da rivalidade entre as famílias Sampaio e Alencar em Exu, município no interior do Estado de Pernambuco. A voz *over*, de Sérgio Chapelin, é acionada de forma dominante e exerce tanto a função esclarecedora em que destrincha a sucessão de mortes entre as duas famílias, percorrendo seu histórico, como discursa sobre os possíveis sentidos e desdobramentos do fato na vida social e política da cidade. O documentário se interessa, sobretudo, pela permanência do gesto obstinado em ir além da construção narrativa de um determinado acontecimento. Após apresentar a sucessão de mortes, ameaças e traçar seu histórico, a narração parte para uma abordagem crítica, e destaca que a briga entre as famílias revela, no final da década de 1970, a continuidade de oligarquias que se sobrepõe ao poder judiciário e, também, ao permanecerem no poder ou esvaziá-lo, deixam de lado as minorias, a voz *over* é enfática: “não existe o cidadão”. O músico Luiz Gonzaga, natural de Exu, aparece em momentos circunstanciais para reiterar essa terceira via omitida nos confrontos. Portanto, assim como *Seis dias em Ouricuri*, *Exu* é uma narrativa que busca diagnóstico das consequências de acontecimentos “naturais” ou “fabricados” na vida das pessoas simples do sertão, são, assim, densos exercícios sobre as formas pelos quais o poder se constitui e exclui, sendo *Teodorico*, o momento em que esse olhar se desenvolve plenamente.

O documentário sobre Teodorico Bezerra é um marco na história do audiovisual brasileiro, tanto por assinalar um ponto de inflexão na filmografia de Eduardo Coutinho, quanto pelo conteúdo que define: trata-se de uma narrativa sobre um oligarca rural nordestino, portanto o foco volta-se para um representante da elite e o interessante está na forma como isso se estrutura. O documentário inicia com Teodorico caminhando numa plantação de algodão,

depois, vemos-lhe sentado, ao livre, dirigindo-se para o telespectador, explicando sobre o encontro que teve com a equipe e sua disposição em deixar-se filmar. No começo, ele está na sede de sua fazenda e aos poucos vai conduzindo seu interlocutor, Eduardo Coutinho, para as entranhas desse microcosmo, e fala livremente, de forma quase ingênua, sobre como se movimenta as engrenagens de seu sistema de poder. Essa fala solta ora é sincronizada com as imagens ora é dada uma contrapartida visual em que a câmera realiza seu périplo. Ainda nos primeiros momentos do documentário, ocorre esse desvio onde Teodorico discursa sobre sua visão sobre o trabalho disciplinar e a câmera capta expressões que ele espalha pelas paredes, tais como “Ninguém até hoje se imortalizou por ter sido preguiçoso”, ou “Amigos são todos eles como aves de arribação: se faz bom tempo eles vem.. se faz mau tempo eles vão...”. Associadas ao título do filme, essas expressões inscritas nas paredes e a fala de Teodorico, temos um indicativo do processo enunciativo que irá seguir.

Teodorico não é o narrador do filme, é um dos narradores. Assim, a câmera e o microfone (muitas vezes omitido de Coutinho) também conduzem o processo de narração, tencionando as falas reveladoras do personagem-título. São justamente essas escolhas que enriquecem o plano discursivo do documentário e potencializam a noção de voz social e política. Surge, assim, um relato irônico, a começar pelo título do filme que associado a esse movimento de associação entre uma fala que manifesta livremente as urdiduras do poder oligárquico, encorpadas em signos visuais (as frases de controle nas paredes) e sonoros (o uso efetivo do alto-falante como dispositivo de coerção) constroem a imagem desse universo do poder e convoca o telespectador a refletir criticamente sobre os conflitos que isso gera na vida dos trabalhadores da fazenda.

O filme vale-se de uma estrutura mosaicada, pelas colagens de planos fragmentados ao construir um perfil que reverbera elementos nos planos culturais, sociais, políticos e econômicos. Seu conteúdo é dado a conhecer por uma estrutura complexa: o personagem fala para a câmera e para o cineasta (que não aparece diante da câmera), ele conversa/interroga os moradores,

conversa com seus companheiros políticos, ouve-se sua voz em *off*, há poucas cenas do cineasta conversando com trabalhadores e ex-trabalhadores/moradores de sua propriedade; a câmera percorre os espaços exteriores da fazenda, de uma usina também de propriedade de Teodorico, invade os interiores de sua casa, fixa-se nos objetos e em fotografias, capta imagens de trabalhadores e de suas casas. Isso acompanhado também por uma trilha sonora que reúne a música de Luiz Gonzaga, uma banda de pífaros, seresteiros e forrozeiros, além de muitas falas e também instantes de silêncio.

Todo o material é organizado por uma montagem cuja tônica dominante é o processo intelectual e reflexivo. O resultado, no nível discursivo, é que a junção dessas imagens e desses sons, gera uma narração polifônica. Dessa forma, o encontro da câmera com essa realidade particular, dimensionada pela idéia do encontro da câmera de 16mm, equipe reduzida e coleta e organização criativa do material, geram uma recuperação e expansão da potência dos ditames do Cinema Direto, aqui singularizados.

O filme lança mão da pose, um recurso que o conecta à tradição também do retrato, da força do *tableau vivant*, no espaço do documentário. Nisso se estabelece um jogo tensivo entre a imagem posada – notadamente voltada para a câmera e as imagens-qualquer dos passeios da câmera. A opção por esse tipo de construção visual tem seu momento forte numa sequência contrastante entre o discurso de Teodorico sobre “o reino da felicidade” em sua fazenda e as imagens de seus empregados enfileirados, subalternos, usando roupas bem simples e de pés descalços. O documentário vale-se de uma poética de excesso que reúne nas imagens uma listagem de signos conectados com o perfil do biografado. Isso ensejado pela abertura do sentido em que há interessante jogo reflexivo que faz com que o espectador pense e reflita sobre as imagens e os sons.

O arranjo expressivo de *Teodorico, O Imperador do Sertão* é resultado de um manejo com o dispositivo, alimentado por procedimentos de negociação que aliam estratégias convencionais e processos de investigação com a linguagem. Filmado em 16mm, o filme apresenta algumas cenas de câmera na mão que reverberam o movimento crucial firmado pela estética do cinema

direto de infiltrar-se “livremente” no espaço da realidade, é um gesto que significa estar realmente no lugar do acontecimento. Por outro lado, a bitola 16mm traz consigo de forma indelével o passado em sua singularidade, destoa do presente da televisão cujo epicentro são as tomadas “ao vivo”. No entanto, retomando a potência do presente cara ao dispositivo televisivo, tal como defende Laura Mulvey, estabelece-se uma vibrante simulação da instantaneidade que marca o televisivo, o personagem central fala diretamente para a câmera, conversa não apenas com o diretor, com os moradores/trabalhadores, com seus companheiros de política, dirige-se nestas ações também ao telespectador.

São justamente os contrastes organizados na montagem e a narração polifônica que dão tom experimental nessa narrativa documentária. A atenção pela forma não deixa esvaziar o sentido político dessa arquitetura, reverberando um passado recente do cinema moderno no quadro da programação de uma emissora hegemônica.

Referências Bibliográficas

- FORMAGGINI, B. Cinema na TV – *Globo Shell Especial e Globo Repórter (1971-1979)*. São Paulo: *É Tudo Verdade* (Catálogo), 2002.
- KEHL, M.R. Um só povo, uma só cabeça, uma só nação. In: NOVAES, A. (Org.) *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano e Editora Senac Rio, 2005.
- LINS, C. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- MULVEY, L., SEXTON, J. *Experimental british television*. Manchester: Manchester University Press, 2007.
- RAMOS, J.M.O. *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- RIBEIRO, S.N.; BOTELHO, I. A televisão e o poder autoritário. In: NOVAES, A. (Org.) *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano e Editora Senac Rio, 2005.
- _____. A televisão e a política de integração nacional. In: NOVAES, A. (Org.) *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano e Editora Senac Rio, 2005.
- SACRAMENTO, I.P. *Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no telejornalismo televisivo dos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Escola de Comunicação. UFRJ, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- SOBRINHO, G.A. *A Caravana Farkas e o moderno documentário brasileiro: introdução*

aos contextos e aos conceitos dos filmes. In: HAMBURGER et al. Estudos de Cinema – Socine. São Paulo: Annablume, 2008.

VARGAS, H. *Globo Shell Especial e Globo Repórter: as imagens documentárias na televisão brasileira*. Dissertação (Mestrado em Multimeios) Instituto de Artes. Unicamp, Campinas, 2009.

WILLIAMS, R. *Television: technology and cultural form*. Londres: Routledge, 1974.

WALKER, J. *Arts TV: a history of arts television in Britain*. Londres: John Libbey & Company, 1993.

WYVER, J. *Vision On: Film, Television and the Arts*. Middlesex: Wallflower Press, 2007.

XAVIER, I. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.