



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

LUCAS MOURA PRINTES

**O CINEMA POLÍTICO DE EDUARDO COUTINHO: THEODORICO BEZERRA, OS
TRABALHADORES DE IRAPURU E A DITADURA CIVIL-MILITAR (DÉCADA DE
1970)**

MANAUS - AM

2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

LUCAS MOURA PRINTES

**O CINEMA POLÍTICO DE EDUARDO COUTINHO: THEODORICO BEZERRA, OS
TRABALHADORES DE IRAPURU E A DITADURA CIVIL-MILITAR (DÉCADA DE
1970)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
História da Universidade Federal do Amazonas, como requisito
para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Tomelin Jr.

MANAUS-AM

2024

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

P957c Printes, Lucas Moura
O cinema político de Eduardo Coutinho : Theodorico Bezerra, os trabalhadores de Irapuru e a ditadura civil-militar (década de 1970) / Lucas Moura Printes . 2024
150 f.: il. color; 31 cm.

Orientador: Nelson Tomelin Junior
Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Amazonas.

1. Eduardo Coutinho. 2. Cinema. 3. Televisão. 4. Trabalhadores agrícolas. 5. Coronelismo. I. Tomelin Junior, Nelson. II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

AGRADECIMENTOS

Agradeço a parceira e orientações do Professor Nelson Tomelin Jr, pela companhia, conversas e contribuição em todo meu processo de amadurecimento intelectual, político e formação no ofício da pesquisa. Com muita paciência e longe de paternalismo esteve comigo desde o projeto de iniciação científica, em 2016, no segundo período, passando pela sua renovação no biênio seguinte, na pesquisa de monografia e aqui na dissertação. Agradeço pelas aulas marcantes, pelas quais tive o impressionante e decisivo encontro com Eduardo Coutinho e sua obra. Não consigo descrever a dimensão do impacto de ouvir Elizabeth Teixeira ou João Virgínio pela primeira vez, assistir a persistência daqueles sujeitos pelo seu direito ao trabalho, das violências do Estado ditatorial e da forma como um filme pode, à sua maneira, representar a vitória contra a ditadura.

À Fundação de amparo a pesquisa do estado do Amazonas (FAPEAM) pelo financiamento desta pesquisa através da bolsa de Mestrado.

Aos meus pais, Ismael, marceneiro com a alma mais artística que alguém já ouviu falar, e Patrícia, a força e sinceridade capazes de mudar a rotação do planeta pelos seus, por toda luta e sacrifício realizado para que eu e meus irmãos pudéssemos nos dedicar exclusivamente aos estudos, pelo incentivo à perseguição de nossos sonhos e por ter nos colocado no caminho da cinefilia desde cedo, fazendo dos filmes mais que um passatempo, mas um alimento essencial.

Ao Presidente Lula e à Presidenta Dilma pelas políticas públicas, em especial, na área de educação, que permitiram que tantos filhos de trabalhadores pudessem acessar espaços e trilhar caminhos que gerações inteiras lutaram para construir e pavimentar, sem as quais eu não teria entrado no ensino superior ou pós-graduação.

À minha amada Ramily Frota, historiadora brilhante, com visão e perspectiva de contexto capazes de acalmar uma mente que navegou em mares agitados de ideias na construção dessa pesquisa. Leitora cuidadosa, incentivadora integral, que com muito afeto e carinho exigiu o melhor trabalho possível.

Ao meu querido amigo Glean, pelas horas dedicadas aos debates mais criativos sobre cinema e pela disposição sempre presente com auxílios na elaboração desse trabalho.

Às minhas companheiras de jornada acadêmica Angra e Thalia com quem compartilhei muitas alegrias e conquistas, algumas tristezas e angústias, mas sempre o apoio

mais genuíno. Não esqueço da companhia de Bianca, Tamily, Avelino, Matheus, Marcos Lucas, entre tantos, que com muita tolerância me ouviram por anos falando sobre todos as descobertas que fazia com a filmografia de Eduardo Coutinho ou das conversas que me deram tantas ideias.

O CINEMA POLÍTICO DE EDUARDO COUTINHO: THEODORICO BEZERRA, OS TRABALHADORES DE IRAPURU E A DITADURA CIVIL-MILITAR (DÉCADA DE 1970)

Resumo

Esta dissertação procura desenvolver compreensão histórica a partir de leitura crítica do filme *Theodorico, o imperador do Sertão* (1978), a atuação dos criadores dessas imagens Eduardo Coutinho e equipe, o processo de produção deste documentário, produzido pelo Globo Repórter, bem como as repercussões da obra na imprensa. Busca refletir ainda sobre perspectivas da ditadura civil-militar como dimensão de exclusão do direito ao trabalho e aos meios sociais públicos de produção, processo evidenciado pela historicidade das lutas presentes daquele momento.

Palavras-chaves: Eduardo Coutinho, cinema, televisão, trabalhadores agrícolas, coronelismo, Rede Globo.

Abstract

This dissertation aims to develop a historic comprehension from a critical reading of the moving picture *Theodorico, o imperador do sertão* (1978), the actions of its creators, Eduardo Coutinho and his team, the production process of this documentary, which was produced by Globo Repórter, and the movie's repercussion on the press. This paper also aims to be a reflexion on the civil-military dictatorship as as dimension of exclusion of the workers right to job's access, a process shown by the historicity of the civil rights movements present at that time.

Keywords: Eduardo Coutinho, cinema, television, agricultural workers, coronelism, Rede Globo.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Theodorico e sua câmera, 1978.
- Figura 2 – Moradora, 1978.
- Figura 3 – Theodorico e o algodoal, 1978.
- Figura 4 – Theodorico Bezerra sentado em escadaria, 1978.
- Figura 5 – Placas na parede, 1978.
- Figura 6 – Theodorico e o mural, 1978.
- Figura 7 – O desfile em alas, 1978.
- Figura 8 – Theodorico sendo auxiliado, 1978.
- Figura 9 – As regras autoritárias de Irapuru, 1978.
- Figura 10 – Os Moradores, 1978.
- Figura 11 – Valdeci Pereira e Theodorico Bezerra, 1978.
- Figura 12 – Chico Pereira, 1978.
- Figura 13 – Theodorico Bezerra e morador de Irapuru, 1978.
- Figura 14 – Chico Pereira, 1978.
- Figura 15 – Trabalhador na máquina de sisal, 1978.
- Figura 16 – Julio Barbosa, 1978.
- Figura 17 – A suposta alegria do homem do campo, 1978.
- Figura 18 – Francisco Frutuoso e Theodorico Bezerra, 1978.
- Figura 19 – João Pontes e Theodorico Bezerra, 1978.
- Figura 20 – Delegado de Tangará e Theodorico Bezerra, 1978.
- Figura 21 – Comício em inauguração do Banco RGN, 1978.
- Figura 22 – Restaurante de Hotel em Natal, 1978.

Figura 23 – O encontro com presidentes, 1978.

Figura 24 – Eleitores em reunião, 1978.

Figura 25 – A vida e a solidão, 1978.

Figura 26 – Festa e dança, 1978.

Figura 27 – Theodorico encerra a obra, 1978.

Figura 28 – Theodorico no desfile, 1978.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	06
CAPÍTULO 1 - EDUARDO COUTINHO E A EXPERIÊNCIA POLÍTICA DO CINEMA.....	21
1.1 A DOCUMENTAÇÃO HISTÓRICA DE UM SISTEMA DE PODER.....	21
1.1.1 Movimento e perspectivas do tempo presente.....	28
1.1.2 Relações possíveis entre o Cinema e a História.....	32
1.1.3 Os encontros de Eduardo Coutinho em perspectivas de Alessandro Portelli.....	34
1.2 O PROCESSO DE PRODUÇÃO E AS POSSIBILIDADES CRIATIVAS DA PRÁTICA.....	44
1.2.1 o lugar social da televisão.....	44
1.2.2 O projeto Globo Repórter.....	48
1.2.3 O trabalho do Cinema através da televisão.....	51
CAPÍTULO 2 - O CINEMA CONTRA A DITADURA CIVIL-MILITAR.....	57
2.1 AS FORMAS DE RESISTÊNCIA DOS TRABALHADORES AGRÍCOLAS, O CINEMA DE EDUARDO COUTINHO E A DITADURA.....	57
2.2 MÚLTIPLAS FACES DA DITADURA.....	93
CAPÍTULO 3 – A RECEPÇÃO E A CRIAÇÃO DE SENTIDOS EXTRA FÍLMICOS.....	113
3.1 PROPAGANDA E INSTRUÇÃO SOBRE O CORONELISMO.....	116
3.2 REPERCUSSÃO DO DESEMPENHO.....	121
3.3 AMPLIAÇÃO DO DEBATE: ESQUERDAS, LIBERDADE E POLÍTICA.....	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	139
REFERÊNCIAS.....	141

INTRODUÇÃO

No ano de 1971, em parceria com a multinacional Shell, a TV Globo cria o programa *Globo Shell Especial*, com intuito de produzir um espaço de telejornalismo aprofundado, formando equipe de trabalho que reunia jornalistas profissionais e cineastas (LINS, 2004, p. 19), que desenvolveram diversos documentários para televisão. Em 1973, após a saída da Shell do projeto, a Globo assume o programa inteiramente, intitulando-o então como *Globo Repórter*.

O projeto idealizado para o programa criou ambiente de relativa autonomia criativa dentro da Tv Globo. Esta autonomia cedida aos profissionais e expressa no desenvolvimento de pautas e coordenação da produção, pode ser explicada desde elementos sociopolíticos como também aspectos ocasionais, exemplo: a censura oficial não enxergar no grupo um ambiente de subversões ou atritos num primeiro momento, tendo em vista a cumplicidade do grupo Globo com a ditadura civil-militar (MOTTA, 2013, p. 79). A isto, se adiciona a forma como a própria direção jornalística da emissora fiscalizava os temas retratados pelo programa, permitindo quais seriam as possibilidades políticas críticas à realidade como objeto das filmagens documentais, o que mostra os limites do trabalho no estado de exceção vigente. Também se considera como a concorrência do programa não alcançava índices de audiência que ameaçassem o formato proposto ou ainda a dispersão e distância física dos núcleos de produção da sede da emissora. E por fim, se pensa no fato das filmagens serem executadas em 16mm reversível (até 1981), de forma que a montagem era feita em espaços distantes do prédio da emissora, embora as edições finais, que padronizavam os filmes, fossem feitas pela chefia do departamento de jornalismo (MATTOS, 2003; LINS, 2004).

Além da presença do cineasta Eduardo Coutinho, ressaltam-se as participações de outros importantes profissionais do formato documental ligados ao Cinema Novo ou ao movimento dos Centros de Cultura Popular (CPCs) que contribuíram de maneira significativa para o programa: Paulo Gil Soares, Walter Lima Jr. (assistente de direção no *Deus e o Diabo na Terra do Sol* – 1964), Eduardo Scorel, (montador de *Terra em Transe*, dentre outros), Osvaldo Caldeira (*Trabalhar na Pedra* – 1972), Maurice Capovilla (*Brasil verdade: episódio Subterrâneos do futebol* – 1968), Sylvio Back (*As moradas* - 1964), Roberto Santos, Getúlio Oliveira, Leon Hirszman (*Cinco vezes Favela: episódio Pedreira de São Diogo* – 1962 do CPC), Denoy de Oliveira, Hermano Penna, Renato Tapajós, etc., (SOBRINHO, 2010, p. 71).

Ao analisar as avaliações da imprensa sobre o programa ao longo dos anos 70-80, Heidy Vargas Silva contextualiza o nascimento da própria linguagem televisiva brasileira para explicar a importância da presença dos cineastas no programa: “Por isso, nesse período, o Globo Repórter foi considerado um programa de cineastas e não de jornalistas” (SILVA, 2009, p. 144).

Integrante do programa entre 1975 e 1984, o cineasta Eduardo Coutinho, que até este período havia dirigido ficções e o projeto documental interrompido pelo golpe civil-militar de 1964, *Cabra Marcado Para Morrer*¹, trabalhou na redação, edição, pesquisa e direção de seis documentários. Destes, cinco se passam no Nordeste, indicando a disposição do cineasta pela filmagem na região: *Seis Dias de Ouricuri* (1976), *Superstição* (1976), *O Pistoleiro de Serra Talhada* (1977), *Theodorico, o imperador do Sertão* (1978), *Exu, uma Tragédia Sertaneja* (1979) e *Portinari, o Menino de Brodósqui* (1980).

Theodorico, o imperador do Sertão (1978) retrata o cotidiano do latifundiário, empresário e político potiguar Theodorico Bezerra, sujeito que despertou o interesse do documentarista pela forma como administrava sua propriedade – Irapuru – no município de Santa Cruz, no Rio Grande do Norte. Irapuru era regida por um código de conduta próprio paralelo a legislação brasileira, no qual os moradores/trabalhadores deveriam submeter-se à proibição dos jogos de azar e do acompanhamento de doentes, mas também à obrigatoriedade da matrícula das crianças na escola da propriedade e do voto em Theodorico, entre outros. O descumprimento dessas regras acarretaria a expulsão dos infratores. Desenvolvendo também a trajetória pessoal e as relações do personagem título com políticos e moradores/trabalhadores de Irapuru, analisa-se a partir das filmagens como o poder fundiário de ordem social-político-econômico, protagonista no golpe civil-militar de 1964 atua na luta contra a ampliação crescente de direitos dos trabalhadores agrícolas desde o final da década de 50 (Relatório final da Comissão Camponesa da Verdade, 2004, p. 61).

Em cena se avalia o movimento do personagem, buscando apropriar-se do poder da câmera – caráter intrínseco ao ofício do cinema segundo Eduardo Coutinho (COUTINHO, 1997, p. 166) – para retratar, explicar e significar o mundo no qual se insere, enquanto ao mesmo tempo é apropriado pela produção e olhar político de Eduardo Coutinho, que para além dos interesses do fazendeiro, busca filmar como os trabalhadores se utilizam deste contexto, como via de estratégia de sobrevivência. Para tanto se pensa em perspectivas de conformidades e resistências (CHAUI, 1986).

¹ sobre a história de luta e vida de João Pedro Teixeira, líder da liga camponesa de Sapé, assassinado em 1962.

Os princípios éticos que marcam a filmografia deste cineasta já podem ser encontrados nesta obra. Em suas falas, ideias e contradições Theodorico, no olhar e escuta de outro produtor audiovisual poderia ser chacoteado pela montagem, todavia ele é exibido no filme segundo seus próprios termos. Mesmo sendo a principal voz no filme, a narrativa, no que tange a organização do documentário, não lhe pertence. É a partir do controle criativo do filme que Eduardo Coutinho se encontra com Theodorico sem lhe oferecer concordância nem lhe desrespeitar, mas permitindo a compreensão da lógica com que este sujeito se movimenta em cena e sociedade sendo, por isso, integrado ao contexto histórico.

Este documentário testemunha como o poder fundiário instrumentalizou o poder estatal segundo seus interesses, em especial na forma como este processo foi agravado pelo golpe civil-militar de 1964, momento de cerceamento dos direitos dos trabalhadores agrícolas. Por isso, ele atenta para as possibilidades presentes aos trabalhadores neste contexto, quando por exemplo cede espaço em cena para os moradores/trabalhadores de Irapuru através de entrevistas, algumas diretamente ao diretor Eduardo Coutinho, outras com a intervenção de Theodorico Bezerra.

Consuelo Lins ao pensar as peculiaridades desta obra em comparação com a filmografia do período, pontua como o filme não trata diretamente da classe trabalhadora, da relação dos intelectuais com essa classe, ou mesmo da história dos “grandes” personagens da história. Theodorico, apesar de fazer parte da elite rural, não é representado como “grande” personagem (LINS, 2004, p. 22-23), diferente do que Eduardo Coutinho fará com Candido Portinari no filme *Portinari, o Menino de Brodósqui* (1980), por exemplo. A ênfase do documentário em questão reside nas relações sociais historicamente constituídas experienciadas por Theodorico Bezerra, objeto de análise nesta pesquisa. A importância desta produção é aferida na formação e amadurecimento do cineasta com a prática do formato documental, sobre a experiência no Globo Repórter ele atesta:

Foi uma experiência extraordinária. Aprendi a conversar com as pessoas e a filmar, aprendendo ao mesmo tempo as técnicas de televisão, de filmar chegando, filmar em qualquer circunstância, pensando usar depois de uma forma diferente. Além disso, pela primeira vez na vida eu recebia um salário bom e pago em dia (LINS, 2004, p. 21).

O trabalho e remuneração como funcionário da Tv Globo inclusive foram fundamentais para retomada da produção e da edição de parte do material de *Cabra Marcado Para Morrer* (1984).

Os termos gerais que guiaram a construção do objeto de análise histórica desta pesquisa se definiram relacionando: a participação ativa de Eduardo Coutinho e equipe no mundo filmado a partir de intenções políticas do próprio Coutinho, que confessa em entrevista a José Marinho de Oliveira, em 1976, um ano antes do início dos trabalhos, o desejo de fazer um filme sobre o coronelismo (OLIVEIRA, 2013, p. 192). Ele então problematiza a realidade filmada dos trabalhadores de Irapuru se movimentando naquele mundo autoritário, bem como a construção dessa estrutura social, na forma como Theodorico Bezerra se relaciona com outros sujeitos sociais.

Para isso se objetiva desenvolver compreensão histórica a partir de leitura crítica que relacione a imagem em conteúdo (o filme *Theodorico, o imperador do Sertão*), o criador dessas imagens (Eduardo Coutinho e equipe) e o processo de produção deste documentário (Globo Repórter), pensando perspectivas da ditadura civil-militar como dimensão de exclusão do direito ao trabalho e dos meios sociais de produção, como historicidades presentes naquele momento. Refletindo sobre o referido filme-documentário como fonte e força constitutiva do social, já desde o período de sua realização. Problematizando os encontros filmados (equipe, Theodorico Bezerra e trabalhadores) como leitura crítica daquela sociedade. E por fim, observando nessa produção de Eduardo Coutinho caminhos abertos para a pesquisa em história, no trabalho com imagens televisivas ideologicamente conduzidas em composição com depoimentos orais de sujeitos históricos na luta de classes.

A discussão em torno da figura do autor e da criação se orientou, principalmente, pela obra *Marxismo e literatura*, de Raymond Williams, que estabelece o “autor” literário como o indivíduo - devidamente compreendido como “um ser social” - envolvido em uma prática cultural regida por relações sociais. A partir disso, discute-se as possibilidades analíticas em relação às ações desse sujeito, considerando os sentidos dinâmicos de formação social, ou seja, as limitações que o trabalho de um autor sofre ao ser produzido e difundido devido às pressões das relações das quais ele depende (WILLIAMS, 1997, p. 192). Também são abordadas as dinâmicas da criação cultural, que dizem respeito à trajetória das obras com suas experiências e relações criativas e formativas envolvidas, de forma que essas duas esferas possam abranger o desenvolvimento individual, ou seja, as experiências e trajetórias que indicam a constituição deste sujeito.

Abordar esta terceira possibilidade transversalmente às duas primeiras é importante para evitar o equívoco de separar o indivíduo do social ou autor e obra, uma vez que as problematizações sobre os fenômenos sociais de relação e experiência - presentes nas duas

primeiras propostas - visam superar essa separação. Ao observar os contextos específicos, os termos de análise apropriados serão primeiramente utilizados para a apreciação de uma modalidade autoral específica: a direção cinematográfica.

Eduardo Coutinho é definido como o coordenador geral e o núcleo central em torno do qual o filme se torna inteligível para análise, atuando como o fio condutor da narrativa. Ele desempenha um papel importante na produção do filme como diretor, mas também como força ativa na promoção do encontro nas filmagens, sendo o sujeito com o qual todos os entrevistados se relacionarão. É importante destacar que, em igual plano de importância, o trabalho dos entrevistados e da equipe de produção é fundamental na elaboração do documentário, evitando a ideia do diretor como criador absoluto e autônomo da obra.

O esforço em compreender outras culturas, entendidas aqui como um processo social constitutivo que cria todo um modo de vida dos sujeitos (WILLIAMS, 1997, p. 25), aponta para a intenção do autor em mostrar as disputas e organizações que compõem esses modos de vida.

Para pensar de maneira crítica a relação entre o social e a cultura, se abre diálogo com Marilena Chaui, que explica as características ideológicas da produção cultural no Brasil, distinguindo as ideias de cultura popular e cultura de massa. Para isso, primeiramente ela destaca um grupo específico nas elites: os especialistas. Ao traduzir o termo “especialistas” por “intelectuais”, a autora evidencia o autoritarismo desse grupo, quando associado às elites econômicas, é responsável pela produção, afirmação e manutenção dos discursos hegemônicos na sociedade brasileira. Esses discursos buscam justificar sua importância ao assumir o “fardo” de guiar a nação em direção a um futuro de progresso e de conscientizar/libertar as “massas”, que são descritas como incultas, desprovidas de saber e de capacidade criativa. Essa ideologia naturaliza o elitismo e a competência intelectual, e pode se estender até mesmo em algumas práticas políticas que objetivam transformações justas, mas que muitas vezes excluem os sujeitos históricos subalternizados, suas lutas e territórios de resistência, que são constituídos a partir de seus modos de vida e práticas de trabalho (CHAUI, 1986).

Em oposição a esta prática política, com análises próximas aos encaminhamentos reflexivos de Raymond Williams e da obra de Antonio Gramsci, a autora chama a atenção para o conceito de contra hegemonia, que aponta para a criação de resistências e formas de cidadania cultural pelos sujeitos subalternizados. Esses sujeitos são capazes, dentro de seus modos de vida, de redefinir lugares sociais e deslocar limites de poder, eventualmente com

ambiguidades em meio a conformidades, mas enfrentando as naturalizações do poder, as hierarquias, dominações e autoritarismos de todo tipo. É nesse lugar de criação da alternativa, de redefinição dos lugares e da possibilidade da autonomia que estão inseridas as produções culturais realizadas por Eduardo Coutinho junto aos trabalhadores.

O discurso histórico realizado por essa produção é um discurso a contrapelo. Esta definição acompanha as recorrentes referências do cineasta à Walter Benjamin² e sua confessa fascinação pela alegoria do anjo de Paul Klee (OHATA, 2013. p. 226). Embora a análise dessas obras não se resuma à visão de Coutinho sobre Benjamin, é importante buscar nas teses de história, das quais a alegoria do anjo de Paul Klee faz parte, as possibilidades de relação com certos aspectos da filmografia em questão, que atestam a profundidade de sua reflexão histórica e crítica.

Posicionada no tempo presente a fim de responder às questões do passado, são também as incertezas do presente que aparecem evidenciadas nas imagens em movimento dessa produção cinematográfica. Embora possua uma visão mais pessimista em relação à possibilidade de redenção, Eduardo Coutinho não nega a responsabilidade do presente em relação as demandas do passado. Assim, ele se movimenta questionando a historicidade do mundo filmado, evidenciando essa responsabilidade. Por isso, questionar a existência do coronelismo, naquele contexto, significava também discutir a própria ditadura civil-militar.

Como nada é perdido para a história, e o esquecimento não é natural, lembrar, no caso do trabalho do cinema, registrar em filmagem, pode contribuir para a reparação histórica e valorização das experiências dos trabalhadores. Nesse sentido, a memória é vista como um campo de lutas, que está necessariamente ligada à luta de classes. As possibilidades das classes subalternizadas neste campo objetivam tanto o avanço quanto a resistência. Por um lado, os mortos não estarão em segurança enquanto o inimigo vencer. Mas, ao mesmo tempo, não existe vitória absoluta enquanto a divisão por classes da sociedade não for superada. As formas de resistência estão no cotidiano e nos pequenos detalhes dos modos de vida dos sujeitos, até mesmo fazer um filme e persistir no ofício do cinema podem ser citados como exemplos (BENJAMIN, 1985, p. 243).

² Conferir: RODRIGUES, Laércio. *Coutinho, leitor de Benjamin*. Devires, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, p. 118-137, jul./dez. 2011. Artigo: ARAÚJO, Pedro Felipe Moura de; FERREIRA, Marcelo Santana. Subjetividade, montagem e ética no cinema documentário: pistas metodológicas entre Eduardo Coutinho e Walter Benjamin. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará (IHGP)*, Belém, v. 04, n. 02, p. 172-192, jul./dez. 2017. ISSN: 2359-0831 (online).

Walter Benjamin contribuiu de maneira significativa para entender as capacidades do cinema de inventar o espaço da crítica - uma análise que busca a transformação - em contextos sociais enclausurados em tradições violentas. Benjamin define isso como “liquidação” do valor tradicional do patrimônio ou herança da cultura (BENJAMIN, 1994, p. 169). Em seu ensaio, o autor evoca exemplos em filmes históricos e aponta a capacidade do cinema de recriar ou distanciar o valor original de uma memória - a tradição - daquela construída na tela. Essa descrição é exatamente o trabalho de autores como Eduardo Coutinho, que filmam o questionamento da tradição.

Buscar as considerações do diretor sobre o cinema foi um dos primeiros passos para elaboração das ferramentas de interpretação de sua obra. Durante apresentação de painel no encontro acadêmico sobre Ética e História Oral da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em 1997, Eduardo Coutinho foi questionado sobre a relação entre ficção, documentário e verdade, e observou como:

Todo filme, em si, é, de certa forma, um documentário (...). Você vê um filme dos anos 30, americano, ou qualquer um que seja, ou contemporâneo, falando de Cleópatra (...), como um documentário de sua própria época de realização. (COUTINHO, 1997, p. 175).

Desde o documentário de reconstituição histórica ao mais futurista dos filmes de ficção científica, os produtores quando idealizam e constroem um tempo para suas narrativas – passado ou futuro –, levam aos subtextos destes universos criados a transposição, consciente ou não, das subjetividades, interesses, fazeres culturais, linguagens do presente em que eles atuam. Tanto quanto o que é apresentado, o que estes filmes representam se torna valiosa fonte histórica para o entendimento dos modos de vida, subjetividades e interpretações da realidade no tempo histórico.

A produção do conhecimento histórico, que também considera toda invenção humana num tempo histórico como uma fonte de sua própria época de realização, se assemelha aos documentários concebidos com o objetivo de criar um documento audiovisual comprometido com uma verdade. Esse compromisso acompanha a necessidade da autoconsciência da subjetividade e responsabilidade ao tratar desta “verdade”. Tema brilhantemente

problematizado por Eduardo Coutinho em *Jogo de Cena*³. Contribui aí o cineasta para a problematização crítica de métodos da produção historiográfica.

Encarar a dicotomia verdade/mentira no trabalho com fontes audiovisuais é uma das primeiras discussões encaradas pela pesquisa histórica, Roger Odin oferece propostas de reflexão muito instigantes no ensaio *Filme documentário, leitura documentarizante*, pelo qual estabelece as dimensões que possibilitam como todo filme pode ser lido como documento, a partir da postura do leitor construindo o enunciador, a origem da comunicação fílmica, pressupondo a realidade deste enunciador. A interpretação história nesta pesquisa persegue os diferentes pressupostos da realidade para este filme, mas baseia-se principalmente no uso do próprio cinema como intérprete da realidade (ODIN, 2012).

Quanto às possibilidades temáticas a serem abordadas a partir dessa fonte, com perspectivas teóricas que envolvem o trabalho e reflexão histórica sobre o cinema, vale lembrar do que Roger Dutra observa:

O diretor de cinema e sua equipe de trabalho (...) são parte ativa dos processos históricos. Seus interesses e pontos de vista constituem o conjunto das relações sociais que permitem ao historiador elaborar seu discurso narrativo a respeito de suas fontes. Assim, as diversas representações imagéticas fazem parte dos combates sociais que definem essas mesmas questões fora dos filmes (DUTRA, 2000, p. 128).

O autor esquematiza três operações de diálogos entre o conhecimento histórico e a linguagem cinematográfica: o cinema *na* História, pela qual o autor considera e trata a produção como fonte primária, a História *no* cinema, que considera a linguagem audiovisual como produtora do discurso histórico; e por último a História *do* cinema, a história da produção em aspectos técnicos e sociais da obra. Em certo sentido todas essas dimensões são usadas na elaboração desta dissertação. A partir do diálogo elaborado pela pesquisadora Vitória Fonseca com Robert Rosenstone se discute a importância da análise dos processos de produção da obra, ou seja, os processos de invenção dos filmes que produzem nessa perspectiva uma forma de discurso histórico. Integrando suas dimensões estéticas nesta invenção (FONSECA, 2008, p. 31).

A obra de Eduardo Coutinho tem sido valorizada e problematizada em cursos e programas de pós-graduação em História no Brasil e mundo afora, sobretudo por suas

³Para análise da obra citada e das relações entre a produção documental e do conhecimento histórico conferir: MAGER, Juliana Muylaert. *História, Memória e Testemunho: o método do documentarista Eduardo Coutinho em Jogo de Cena* (2007). Dissertação de Mestrado. PP.H/UFF, 2014.

perspectivas metodológicas, pela coragem de evidenciar novas fontes e possibilidades de interpretações historiográficas, como prática que soube realizar dentro de suas formas de trabalho e experiência de diálogo. Nas palavras do diretor, “o documentário não é a filmagem da verdade, mas sim a verdade da filmagem” (COUTINHO, 1997, p. 167). Refletir suas práticas cinematográficas como práticas históricas tem se revelado muito instigante para o desenvolvimento de um diálogo histórico com a voz⁴ do documentário, de forma que quanto mais se superam as dicotomias entre essas práticas, mais o próprio documentário se evidencia como um fazer histórico constituído e constituinte.

Desde 2002, quando o Festival de Cinema *É tudo verdade* exibiu títulos importantes do Globo Repórter, além do próprio *Theodorico, o imperador do Sertão* (1978), também estiveram presentes as obras: *Os Índios Kanela* (1974), de Walter Lima Júnior, *Caso Norte* (1978), de João Batista de Andrade, *O Último Dia de Lampião* (1975), de Maurice Capovilla, entre outros (SACRAMENTO, 2008, p. 10). O interesse pelas produções do programa guiou pesquisadores, principalmente ligados à comunicação social, na investigação dos aspectos estéticos da linguagem cinematográfica presentes no Globo Repórter, nesse momento de construção do telejornalismo brasileiro (SOBRINHO, 2010). O que permite a inserção do filme analisado dentro de um contexto maior de inovações técnicas e experimentações estéticas através do Globo Repórter.

A história política da construção da televisão brasileira e o lugar de destaque da Globo neste espaço são discutidos a partir das problematizações sobre o processo de produção dos documentários dentro da TV Globo enquanto produtora com interesses políticos próprios, igualmente discute-se sobre a forma como segmentos da imprensa leram esse projeto ao longo da década de 1970 (SILVA, 2009). Nesta história da televisão, também foram pensadas as trajetórias dos cineastas ligados ao Cinema Novo, que atuaram no nascente telejornalismo (SACRAMENTO, 2008). Desta forma, os caminhos de Eduardo Coutinho e seu ofício no cinema estão ligados a outros cineastas de esquerda no contexto da ditadura civil-militar.

A articulação das fontes televisivas, a problematização do jornalismo da emissora como meio constituinte do social no Brasil, e o sentido do povo nas falas de Theodorico, enquanto classe dominante, são tópicos de discussão considerados tomando-se como referência os trabalhos da historiadora Cássia Palha (PALHA, 2007; 2008). Palha discutiu sobre as formas como políticos e as imagens do popular foram retratados no telejornalismo da Globo entre 1973-1996, com ênfase no chamado processo de “redemocratização”. Assim, o

⁴ aqui entendido como conjunto narrativo em prática.

diálogo com reflexões mais amplas permite a contextualização mais cuidadosa e análise específica sobre Eduardo Coutinho e este documentário.

Para discussão da obra em destaque, os principais pontos de diálogo são os trabalhos: *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo* (2004), de Consuelo Lins, que conta com depoimentos de Eduardo Coutinho para compor explicação sobre trajetória do cineasta. Neste livro, Coutinho atribui à sua participação no Globo Repórter como uma escola para o cinema. Disto, *Theodorico, o imperador do Sertão* (1978) surge como uma das linhas de partida para se perceber as principais características da metodologia de Coutinho em sua filmografia posterior, em especial o olhar sobre o outro e a filmagem como relação; a outra obra é *Eduardo Coutinho: O homem que caiu na real* (2003) de Carlos Alberto Mattos, que além de utilizar rica entrevista com o cineasta sobre sua trajetória e produções, centra-se na construção do amadurecimento de Coutinho como cineasta. Não se perdem de vista as análises que se propõe em averiguar Theodorico Bezerra em seu “Império” para compreensão do conjunto de fatores sociais que desenvolvem o coronelismo na região (LUCAS, 2019; MELO, 1995; SILVA, 2016).

Busca-se nesta pesquisa produzir uma leitura que não reduza a narrativa do filme na relação entre Eduardo Coutinho e Theodorico Bezerra, mas adentrar nas relações sociais apreendidas pelas filmagens naquele contexto específico com ênfase que divide atenção entre Theodorico e outros participantes, como seus colegas políticos e fazendeiros, mas principalmente com os trabalhadores/moradores de Irapuru, para assim ser alcançada a compreensão dos processos históricos que tornam a produção e a realidade filmada possíveis na ditadura civil-militar.

Problematiza-se o processo histórico a partir do cinema como fonte, o cinema como história, como produção que já nasce articulada num tempo e espaço que é social, tanto quanto contribui para a constituição dessa temporalidade e lugar de sua invenção (CHARNEY; SCHWARTZ, 2001; FERRO, 1976 e 1992;). Igualmente se busca não descuidar de aspectos da história da produção audiovisual como realização em que se considera também avanços técnicos e historicidades específicas, que influenciam espaços de criação como a literatura e a fotografia, bem como se considera também as particularidades da televisão, sendo o cinema por eles influenciado, porém com o senso crítico e entendimento de que essas abordagens não são absolutas e nem resumem as múltiplas relações entre história e cinema (BERNARDET; RAMOS, 1988; DELEUZE, 1985 e 2009; SILVA; RAMOS, 2011). Se pensa no filme *Theodorico, o imperador do Sertão* (1978), mas também nas outras

produções do cineasta no *Globo Repórter*, além de entrevistas de Eduardo Coutinho, não se deixa de refletir a obra do cineasta como um todo, politicamente coerente, por isso recorrentes referências às suas obras são desenvolvidas no estudo.

Não se perde de vista a valorização da experiência de sujeitos históricos anônimos como trabalhadores rurais, líderes comunitários (*Mulheres no front*, 1996), metalúrgicos (*Volta redonda – Memorial da greve*, 1989 e *Peões*, 2004) muitas vezes desvalorizados como iletrados e, principalmente, a maneira como são ocultados na história, evidenciam a importância da obra de Eduardo Coutinho como produção com traços importantes de pesquisa em história, posicionada com crítica pela superação de ideologias excludentes. Busca-se refletir as realizações do diretor nesta obra, pensando nas perspectivas do olhar político da História Social. Olhar este que, como explicita Déa Fenelon:

não se pode deixar de reconhecer que, por criticar a história construída de cima para baixo, a História Social coloca ênfase em outros sujeitos, que não reis, políticos ou parlamentares, como capazes de fazer a História, sem transformá-los outra vez em vilões e novos heróis. Mais preocupada com processos coletivos, com grupos voltados para o interesse geral, consegue trabalhar na direção da democratização da História podendo, em algumas variantes, enfatizar concepções que buscam explorar as contradições de classe como suposto de suas análises (FENELON, 2009, p. 40-41).

Para análise do material disponível deste documentário, de maneira geral, compreendeu-se previamente a narrativa construída pelo cineasta, desmembrando a obra em 12 seções temáticas que dotam as sequências de inteligibilidade e coerência interna. Em resumo são elas:

a) *Prólogo: o homem do algodão*: O filme é iniciado por Theodorico relatando o convite para as filmagens e da sua satisfação em relação ao trabalho realizado;

b) *Princípios de vida*: Theodorico fala sobre seus princípios de vida, que priorizam o combate à protelação. Outro tema que voltará em seções posteriores introduzido nesta sequência é a poliginia;

c) *O trabalho em desfile*: festividade promovida pelo major, que narra cada passo e lógica organizativa do desfile de Irapuru, pela qual cada ala apresenta os ofícios dos trabalhadores da propriedade, determinando inclusive suas vestes na apresentação, em contraposição a centralidade e pompa de Theodorico no evento. O narrador compara o desfile às celebrações cívicas promovidas pelas forças armadas;

d) *As regras da propriedade*: o fato que originou a obra. Theodorico lê as regras sob as quais os moradores de Irapuru estão submetidos. A série de interditos vão do consumo de

bebidas alcoólicas aos jogos de azar, fofocas, as compras fora da propriedade, obrigação da alfabetização das crianças, entre outros. São ouvidas as relações dos moradores com estas regras e as considerações de outros políticos da região;

e) *Assistencialismos*: toda seção é organizada ao redor de um discurso dominical proferido por Theodorico na rádio para feira de Irapuru. Aqui os interesses propagandistas do sujeito filmado se explicitam, quando ele exhibe as aparentes benesses que os moradores da propriedade usufruem: dois açudes (construídos como obras públicas) e a igreja;

f) *Theodorico, um entrevistador*: o personagem principal percorre sua propriedade e guia sequência de entrevistas, agindo como interlocutor de diálogos com sete trabalhadores de Irapuru. Os momentos mais significativos sobre as condições de vida desses moradores surgem nesta seção;

g) *Theodorico e a eleição*: é explicado o autoritário sistema que os moradores de Irapuru estão submetidos. O título de eleitor e o voto no fazendeiro são obrigações dos moradores e infrações significam a expulsão. Mas também são conhecidas as vezes que os planos eleitorais de Theodorico Bezerra foram frustrados;

h) *Theodorico, um político*: se na seção f), as relações com os trabalhadores permitiram uma leitura maior sobre o funcionamento do poder exercido pelo major, nesta seção, em campanha política, são filmadas as alianças e trocas de interesses que formam a classe dominante da qual o fazendeiro é membro. Observa-se a estreita ligação entre Theodorico e o líder do executivo municipal, o gestor das forças de contenção da cidade de Tangará e o representante do poder judiciário (ex-juiz e advogado). A influência política de Theodorico se evidencia também na recepção do governador do Rio Grande do Norte, Tarcísio Maia, na ocasião da inauguração do Banco do RGN, em Tangará;

i) *História de vida*: momento de maior proximidade da narrativa documental com o personagem principal, visando não reduzir ou simplificar uma leitura caricata sobre o entrevistado. O fazendeiro descreve o início de sua ascensão social, marcada por diversos investimentos. Na narração da própria jornada, ele ascende economicamente de proprietário de caminhão e cinema ambulante para proprietário de hotéis em Natal - RN;

j) *Cultura política*: na cidade de Natal, são filmados relatos sobre os costumes da classe política a qual o major pertence. Uma política baseada na troca de favores e astúcia é desnudada nos depoimentos de Djalma Marinho, ex-deputado federal pela UDN e do fazendeiro Lauro Arruda;

k) *Memória e vida*: a narrativa conclui a obra, com Theodorico expondo-se em aspectos mais subjetivos de sua experiência. Assim, ele fala sobre solidão e tristeza ao lembrar da esposa enferma, mostra como já preparou seu jazigo e, ao mesmo tempo, aparece em momentos de celebração e festas;

l) *Conclusão*: retomando a sequência que abriu o filme, Theodorico finaliza tomando responsabilidade sobre tudo que proferiu e exibiu sobre si. Os créditos finais tocam “Algodão”, de Luiz Gonzaga, com as imagens do desfile de Irapuru.

A ficha de leitura do filme é o ponto de partida na compreensão da construção da narrativa pela montagem, ou seja, como cada elemento da linguagem cinematográfica empregada neste filme organiza e dá sentido às sequências filmadas. Em seguida foi realizado diálogo com Laurent Jullier e Michel Marie, autores da obra *Lendo as Imagens do Cinema*, que estabelecem os níveis e métodos de análise de uma obra audiovisual (do plano, da sequência e do filme), além da historicidade da própria linguagem e da diversidade nos usos de seus aspectos técnicos. Para se analisar o processo de produção da obra também através de sua lógica interna, levou-se em consideração a importância do imediato na metodologia do documentário, filmando o aqui e agora sem espaço para ensaios e repetições. Assim é possível ler na montagem como esse “quebra-cabeças” evidencia momentos filmados que podem ter sido arranjados numa narrativa cinematográfica. A partir das orientações da banca de qualificação, um último processo de análise da montagem foi considerado o trabalho de reconstrução do filme, pensando temas presentes na narrativa que escapam da ordem linear da montagem. (VANOYE; GOLLOT-LÉTÉ, 2002, p. 15).

O processo de produção da obra precisa ser desvendado igualmente através de fontes externas à obra. Em depoimentos de Eduardo Coutinho, detalhes das gravações e das escolhas de edição não presentes no filme podem ser conhecidos e problematizados. Destacam-se as entrevistas concedidas para o jornalista Carlos Alberto Mattos em *Eduardo Coutinho: O homem que caiu na real* de 2003; para a pesquisadora e amiga pessoal Consuelo Lins em *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo* de 2004; e a entrevista dada em 1976 para José Marinho de Oliveira, transcrita na organização *Eduardo Coutinho*, de Milton Ohata (2013), com título *Exercícios para Cabra marcado para morrer*. Para leitura e diálogo com esses depoimentos, se leva em consideração as circunstâncias em que foram concedidos.

Analisar a continuação das ideias propostas no filme e como as pessoas o receberam são elementos enriquecedores para a compreensão da recepção da obra e do seu processo

criativo de sentidos. Os termos que foram centrais nas lutas da época podem ser observados na inserção e na utilização de seu discurso crítico dentro do contexto histórico de produção do filme. Investigando como essas leituras explicam as alternativas propostas no período e participavam ativamente do processo criador de sentidos desta da produção televisiva e, principalmente, desta historicidade.

A dissertação foi dividida em três capítulos: no primeiro se problematiza o sujeito Eduardo Coutinho na ditadura, a produção do cineasta a partir de suas intenções políticas e os sentidos de seu trabalho no social. Além dos temas gerais que podem dar coesão a essa carreira como: o trabalho com a oralidade, a ética, as imagens da classe trabalhadora e os elementos da experiência deste trabalho, que apontem para as dificuldades e possibilidades daquele contexto. Também se pensa partir da produção de Eduardo Coutinho na ditadura, a valorização da prática do cinema na política e sua relação inerente com a História. Também se fala sobre a trajetória de Eduardo Coutinho, pensando sua chegada no Programa Globo Repórter, a fim de problematizar a linguagem da televisão como ambiente de criação da fonte estudada. Do mesmo modo que a luta aparece como uma construção na filmografia de Eduardo Coutinho, também se trata a carreira dele como uma construção, um processo em desenvolvimento que se forma no trabalho.

No segundo capítulo, por sua vez, dedica-se a análise da lógica interna, assim como também de referências a outras obras do cineasta, pretende-se discutir os golpes políticos da ditadura contra os trabalhadores agrícolas e explicar, a partir das obras de Coutinho, quais são os caminhos apontados pelas lutas desses trabalhadores e suas formas de resistência, refletindo sobre o conjunto de limitações e possibilidades vistas em cena. Busca-se, ainda, problematizar as periodizações e limites desta ditadura, enfatizando o caráter de classe do golpe e da ditadura implantada. E refletir como as imagens de Irapuru explicam o golpe e a historicidade de uma ditadura que afligia os trabalhadores rurais desta região.

O terceiro capítulo, por fim, traz análise sobre os comentários externos a obra, localizados em recortes de periódicos com diferentes alcances e projeções. Tais comentários foram pensados em etapas. A primeira implica as propagandas pelas quais se divulgam e preparam linhas de leitura do público para a obra. Em seguida temos a repercussão do desempenho, usando diferentes interlocutores, são discutidas as leituras dos aspectos do documentário e da experiência do Globo Reporter na televisão. Por último, se contextualiza os usos do filme em debates mais amplos daquele período, como as discussões entre grupos de

esquerda sobre a produção cultural, mas também no debate sobre o coronelismo realizado em evento cultural no Rio Grande do Norte.

CAPÍTULO 1 - EDUARDO COUTINHO E A EXPERIÊNCIA POLÍTICA DO CINEMA

1.1 A DOCUMENTAÇÃO HISTÓRICA DE UM SISTEMA DE PODER

[Homem idoso, espera música na rádio ser concluída para começar uma transmissão por alto falante]: Olha, é... a conversa que eu tenho sempre aqui com vocês no domingo. É o que eu vou fazer agora, porque hoje é domingo. Avisar a vocês que... domingo, eu iniciarei aqui o alistamento eleitoral. E sabe vocês mesmo que aqui nessa propriedade todos são obrigados a ser eleitor. [A voz fica em *off*, e este senhor que fala, Theodorico Bezerra, aparece pregando um banner azul numa coluna, auxiliado por um trabalhador].

E para tirar o título de eleitor, eu mesmo é que quero tirar a fotografia de vocês [*zoom out*, mostra uma fila se formando e em seguida Theodorico começa a tirar as fotos de algumas pessoas. O recurso da voz em *off*, logo após o estabelecimento da obrigação do voto, indica a onipresença que Theodorico busca impor seu poder no contexto eleitoral] Pra quê? Pra você olhar pra mim e eu ver você. E o título será entregue por mim a você. Porque eu só quero que more nessa propriedade, aquele que for eleitor, o que não for eleitor não pode morar aqui. É como eu digo mesmo a vocês, já tenho dito tantas vezes, digo sempre e continuarei a dizer: ‘a única coisa que eu posso precisar de você é o seu voto’ fora do seu voto, outra coisa eu não vou precisar. [As imagens exibidas voltam para dentro da sala de transmissão, girando a câmera sobre o eixo, não fica claro se em tripé ou na mão do cinegrafista, tenta mostrar as faces dos moradores que se reuniram ao redor da sala, as poucas fisionomias que reconhecemos, devido a iluminação do ambiente, são inexpressivas]

Você não tem um automóvel pra me emprestar, você não tem dinheiro para me emprestar, você não tem uma vaca pra me dar, pra tirar leite, você não tem um cavalo pra andar, mas o voto, o voto você tem. Se esse voto você não me dar, por que é que eu quero mais conversar com você e eu perder tempo? Eu não perco tempo, por isso é que eu tô lhe avisando (descrições e comentários inseridos. Theodorico Bezerra in THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 30min:14s).

Esta cena foi exibida na noite de terça-feira do dia 22 de agosto de 1978, no programa Globo Repórter. A audiência de telespectadores daquele programa pode ter visto então a reflexão no campo da imagem em movimento de um conceito histórico recorrente nas aulas de História do ensino básico sobre a Primeira República, o voto de cabresto: obrigação de “clientes” votarem em seus patrões, normalmente proprietários de terras. Prática que organizava o Estado naquele contexto ao redor dos interesses das oligarquias que o compunham. Não existem recursos para aferir o quanto os lares brasileiros daquele momento estranharam ou entenderam o tamanho da intervenção no processo eleitoral escancarado na televisão, pensando o contexto de limitações dos direitos sociais vividos na ditadura civil-militar (1964-1985) então vigente.

Mas alcançaram, sem dúvida, o entendimento da dimensão literal do título de Imperador conferido ao protagonista do episódio dado pelo programa: Theodorico Bezerra um

político de carreira, líder do PSB (RN), proprietário de vários hotéis em Natal e latifundiário. A propriedade referida em cena, fazenda de Irapuru, localiza-se na região da cidade de Tangará, distante 95 km de Natal, capital do Rio Grande do Norte.

Em Irapuru, Theodorico Bezerra era chamado de “major”, em virtude de experiência no serviço militar durante a juventude, mas também como referência indireta ao seu exercício de poder coronelístico na região. Buscando exercer um governo privado – Irapuru possuía uma bandeira –, quando as centenas de famílias que lá residiam eram tidas como parte de um patrimônio particular, propriedade supostamente subjugada à vontade e conjunto de regras próprias do proprietário, sendo a mais destacada no filme documentário, por causa do período de campanha eleitoral, precisamente o voto no patrão Theodorico. O coronel deixava então claro: quem não fosse eleitor seria expulso de sua própria casa.

A realidade social considerada é aqui definida pela ação dos sujeitos a partir de seus próprios modos de vida, por sua vez socialmente constituídos. Portanto, nenhum eleitor em Irapuru ou mesmo na Primeira República usava cabresto, embora os poderes vigentes se organizassem para tentar mantê-los sob sua tutela, através da condição social da propriedade. Em sequências filmicas posteriores, por exemplo, ele conversa sobre uma eleição que perdeu, ou seja, mesmo com ameaças, a garantia de vitória em eleições não era certa e, por isso, teve que ser construída numa complexa rede de relações.

Para refletir criticamente sobre as estruturas do poder coronelístico da Primeira República, em contraste aos pensadores que solidificaram imagens sobre o período (EDUARDO, 2011, p. 28), atenta-se para a importância atribuída por Maria Isaura Pereira de Queiroz ao poder de barganha, que cercava o voto naquela estrutura social. Segundo a autora, o voto como possibilidade de barganha existe no Brasil desde o voto censitário no período do Império, que fora ampliado com o sufrágio universal. A consequente ampliação de eleitores teria obrigado o poder político-econômico a recorrer às negociações com benesses, favores, sem esquecer a violência que marcava a prática (QUEIROZ, 1975, p. 78). A barganha amplia as leituras sobre esse poder e retira dos eleitores a subjugação animal do cabresto como chave de leitura tanto para a Primeira República, quanto para o contexto em que a obra analisada é produzida.

Durante um dos recorrentes discursos de Theodorico pelo rádio da comunidade, constrói-se o raciocínio de sua tentativa de controle: primeiro ele se apresenta como provedor do direito do voto aos moradores, por realizar o registro eleitoral em Irapuru com seu próprio esforço físico, por isso ele aparece montando o cenário das fotos e capturando a imagem dos

moradores em cena. Este trabalho manual, em seguida, é justificado enfatizando o compromisso e dever pessoal que cada um desses sujeitos fotografados tem em garantir o voto para o patrão. A leitura das condições sociais de propriedade é evocada para diferenciar os sujeitos desde o encontro intermediado pela câmera fotográfica: quem fotografa tem o poder da câmera, quem é fotografado apenas a própria imagem para oferecer.

Figura 1 – Theodorico e sua câmera, 1978



Fonte: THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 31min:24s.

Figura 2 – Moradora fotografada, 1978



Fonte: THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 31min:30s.

O que importa para Theodorico é pautar essas relações pela desigualdade inerente que a estabelece. Enquanto ele é o dono de tudo, sem necessidades materiais, o morador só possui a concessão de propriedade e, mesmo que possua algo, essa posse existe em função da posse daquele. Então neste discurso, o voto aparece possuindo valores de importância diferentes para estes sujeitos, enquanto ele tem valor mínimo para Theodorico, apenas o que ele pede e

precisa. Para o morador, por outro lado, ele possui máxima importância, pois será a exigência para a permanência em sua habitação e meio de vida.

Essa sequência mostra a relação entre três sujeitos: Theodorico Bezerra, a moradora fotografada e, atrás das câmeras, o criador das imagens, Eduardo Coutinho. Cada um, de acordo com seus recursos e possibilidades sociais, utiliza a cena segundo seus próprios interesses. Enquanto Theodorico tenta extorquir a autonomia e cidadania da moradora, Coutinho, ao lado dela, busca filmar como os trabalhadores utilizam este contexto, por vias de estratégia de sobrevivência, bem como as perspectivas de conformismo e resistências aí presentes (CHAUI, 1986). Se, por um lado, Theodorico Bezerra rouba a imagem dela, por outro, Eduardo Coutinho filma esse roubo de maneira denunciativa e consegue distribuí-lo em um meio de comunicação de massa. Essa realização cinematográfica não aconteceu por acaso ou desprovida de intenções críticas claras.

A primeira ideia para execução deste projeto documental é atribuída ao cartunista Henfil, que residia em Natal (SACRAMENTO, 2008, p. 203). Por observar de perto o regime político a que os moradores de Irapuru eram submetidos, sugeriu a pauta para Eduardo Coutinho, naquele momento um dos diretores do Globo Repórter. Em 1976, dois anos antes de filmar *Theodorico, o imperador do Sertão* (1978), Eduardo Coutinho cede entrevista a José Marinho de Oliveira, sobre o cinema brasileiro, a região Nordeste e a obra recém exibida pelo programa *Seis dias de Ouricuri* (1976):

O filme é propriedade da Globo. Não é meu. Se fosse, ele não teria o locutor que tem, não teria o Cid Moreira. Eu faria um filme muito mais livre. O texto do Cid Moreira na narração não é o que eu faria se o filme fosse meu. Mas assim mesmo, com todas as restrições que tem a televisão, problemas de censura etc., Problema de formato inclusive, problema de narração, acho que é um filme que não perde a força original apesar de todos esses limites. Depois que cheguei aqui, fiz também outro filme, uma reportagem sobre superstição. Nele, tinha uma parte nordestina, que não foi inteiramente lograda, porque é um assunto que precisa de muito mais tempo para você conseguir fazer, e que foi exibido como uma parte urbana e uma parte rural. Foram um filme que não me interessa. Foram muito mais importantes o convívio e o que eu vi e ouvir do que o que está no filme. Há três anos que eu queria fazer um filme sobre o coronelismo. Mas como é muito difícil, demanda muito dinheiro, muito tempo para fazer esse filme, a televisão não dá essa condição, muito menos o curta-metragista tem essa condição (COUTINHO, 2013, p. 192).

Esse trecho é significativo ao demonstrar as intenções do cineasta em filmar o coronelismo, mas também as dificuldades que acarretariam a produção desse projeto no espaço de trabalho disponível (Rede Globo). Observando as limitações que seus projetos anteriores já haviam sofrido, quando o próprio direito sobre a obra ficava em posse da

empresa produtora. Este trecho ajuda também a pensar as dimensões de superação dessas limitações, pois o cineasta não somente consegue realizar a obra planejada, mas também conquista a imposição de seu próprio estilo em cena. Quando o filme acontece sem os narradores oficiais das produções do Globo Repórter: Sérgio Chapelin ou Cid Moreira.

Eduardo Coutinho parte então para a região, buscando entender o que tornava possível a existência desse poder com sua rede de relações, constituídas, por sua vez, de possibilidades de controle, mas também de contestação. A explanação política do tema pelo cineasta, e não existe intenção pessoal desassociada do social, não se restringiu em montar uma caricatura de um senhor/mandante/proprietário de outras pessoas. Muito pelo contrário, seu olhar busca a experiência social daqueles sujeitos utilizando esse mundo para suas vivências, procurando de que formas as relações organizam esse mundo, e como os sujeitos de classes sociais distintas, em especial os trabalhadores, significam essa vivência.

Nesta abordagem, mais importante que a fala única de Theodorico é tomar essas relações como parte de um processo histórico maior que indivíduos e sem teses prontas. A própria realidade problematizada pelas filmagens aponta nessa direção em vários contextos: Coutinho, em sequência posterior, dialoga com trabalhador que decidiu sair da propriedade, evidenciando como a ameaça da expulsão não intimida qualquer morador, embora este continue trabalhando em Irapuru.

Não é qualquer cineasta que conseguiria filmar um personagem como Theodorico Bezerra sem cair em explicações rasas. Ou ainda, tomando o coronelismo como fenômeno político enquadrado numa fórmula, que persistiria anacronicamente naquele mundo por um suposto atraso no desenvolvimento desta região, e não é raro encontrar pretensas análises políticas que associem o uso desse conceito resumido a certa imagem estereotipada do nordeste brasileiro (ALBUQUERQUE JR, 1999), como se o sudeste brasileiro não tenha participação neste processo.

A negação do elogio ou da convivência narrativa também é verdadeiro. Pois, Coutinho não permitiu que a voz do personagem título fosse única e soberana na narrativa documental, lhe oferecendo cumplicidade em seus ideários de vida. O poder apresentado é real e impressiona pela capacidade de realizar toda uma ordem social, entretanto ele será apreendido a partir da organização que lhe constitui. Afinal não se sustenta ou explica um latifúndio, muito menos uma ditadura, limitados ao controle de uma pessoa ou interesse homogêneo.

A excepcionalidade do filmar e a exibição dessas imagens por Eduardo Coutinho, tornaram este documentário único dentro do Globo Repórter. Entender os parâmetros que

orientaram seu criador, bem como as circunstâncias delimitadoras no processo de produção, se tornam essenciais para a pesquisa efetiva das relações entre a História e a obra em análise. Eduardo Coutinho quando busca realizar essa obra para criticar o poder vigente, e não exaltá-lo, pode ser associado ao grupo que Walter Benjamin classifica no ensaio *O autor como produtor* (1934) de autores progressistas, que se colocam ao lado do proletariado na luta de classes, desigualdade, miséria e exploração junto aos subalternizados, em termos, tendências políticas e literárias corretas (BENJAMIN, 1994, p. 121) A estas, se acrescentam as tendências cinematográficas corretas também.

Esse olhar/ouvir se expressa em um tempo histórico definido, o período marcado pelo Estado de exceção que cerceava os direitos dos trabalhadores. Denunciá-lo é, portanto, agir criticamente na realidade que se vivia, dentro dos limites disponíveis ao trabalho dos autores. O mundo autoritário e particular de Theodorico não seria o desvio da ordem, pois ele se utiliza do próprio Estado para sua existência, Estado este que numa sociedade dividida em classes serviu ao grupo dominante.

O conhecimento construído pela obra se concebe na escuta dos sujeitos envolvidos no processo histórico filmado. Por isso, as falas dos trabalhadores de Irapuru se tornaram a sustentação da análise proposta, mesmo quando essas falas não são explícitas pelas circunstâncias das filmagens – pelo fato de Theodorico estar presente em quase todas os espaços que Coutinho teve para entrevistá-los – a montagem da obra valoriza as experiências destes sujeitos e as formas como eles as dimensionam como expressões pensadas como prática nessa história (HOGGART, 1973; THOMPSON, 1979 e 1987).

As considerações sobre a natureza do trabalho dos produtores culturais se aplicam à historicidade das práticas, pois mesmo que não queira ou busque contrapor-se ao social, ou aspectos deste, como o escritor burguês (BENJAMIN, 1994, p. 120), nenhum autor está alheio ao seu tempo e às possibilidades por este implicadas aos sujeitos sociais. Afinal, como observa Raymond Williams, a coisa mais importante que os trabalhadores produzem (e reproduzem) – pensa-se autores em diversos ramos como literários, poetas, pintores, escultores, cineastas etc. – é a materialidade da vida real, a si mesmos e a as suas histórias (WILLIAMS, 2005, p. 215).

Para a análise das perspectivas históricas presentes na produção da vida entre os autores, bem como das relações dessa realização com o lugar social e a historicidade que lhe constituem e por ela são constituídas, é importante estabelecer diálogo com as professoras Heloiza Cruz e Maria do Rosário Peixoto. Para elas, os autores produzem documentos, fontes,

todos estes “remetendo ao campo de subjetividade e da intencionalidade com o qual devemos lidar” (2007, p. 254-258). Os caminhos são amplos e, para organizar essa caminhada, o primeiro passo é buscar entender como os sujeitos lidam com as suas práticas diante da historicidade da vida, tendo em vista as intenções críticas apresentadas para a realização do documentário em discussão, que explicitam os temas propostos pelo cineasta sobre o período da ditadura civil-militar.

A obra de Eduardo Coutinho tem sido valorizada, devido ao alcance político e sensibilidade apresentada junto aos sujeitos filmados, sendo problematizada em cursos e programas de Pós-Graduação na área de História, Comunicação, Ciências Sociais, Letras, Educação, etc., no Brasil e mundo afora, sobretudo por suas perspectivas metodológicas. Isso se deu pela coragem do cineasta em evidenciar novas fontes e possibilidades de interpretações como prática que soube desenvolver dentro de suas formas de trabalho e experiência de diálogo. Convites para palestras, eventos, discussões e entrevistas foram frequentes. Em apresentação de painel em encontro acadêmico sobre Ética e História Oral na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em 1997, quando perguntado sobre ficção, documentário e verdade, Eduardo Coutinho observa que “todo filme, em si, é, de certa forma, um documentário (...). Você vê um filme dos anos 30, americano, ou qualquer um que seja, ou contemporâneo, falando de Cleópatra (...), como um documentário de sua própria época de realização” (COUTINHO, 1997, p. 175).

Desta forma, o diretor aponta a para prática do cinema como elemento fundante do social, não apenas pela já discutida intenção política, mas agora também pela historicidade da vida social. Não importa o tempo histórico representado em cena, se um passado longínquo, próximo, idealizado ou perdido, um futuro utópico ou distópico, ou mesmo um tempo presente em mundos fantásticos, quando se idealiza e constrói um tempo em cena (passado, presente ou futuro), o tempo presente onde estes produtores atuam está presente no subtexto deste universo criado, de forma consciente ou não. Neste universo são encontrados todo conjunto das internalizações, dos interesses, fazeres culturais e linguagens deste tempo. Tanto quanto o que é apresentado, o que estes filmes representam constitui valiosa fonte histórica para o entendimento dos modos de vida e interpretações da realidade no tempo.

A filmografia de Eduardo Coutinho, pensada pelos termos da historicidade de sua produção é, portanto, um conjunto de propostas de leituras sobre tempo presente em suas realizações, o que implica em todos os limites que o período acarreta, mas também da partilha

de problemáticas deste tempo para a análise histórica: os desafios, lutas e possibilidades na construção daquela realidade.

1.1.1 Movimento e perspectivas do tempo presente

Para uma reflexão mais profunda sobre a natureza política do movimento desses sujeitos diante do tempo presente, dialoga-se com as considerações na obra *Pesquisa em História*, na qual as autoras problematizam:

Desvendar as injunções de uma problemática vencida no passado, mas ainda presente hoje, é chamar assim a possibilidade de intervir no presente e no futuro [...]. O que se busca no passado é algo que pode até ter-se perdido nesse passado, mas que se coloca no presente como questão não resolvida. Vendo a história como um campo de possibilidades, visualizam-se, em cada momento, diferentes propostas em jogo e se uma delas venceu, venceu não porque tinha de vencer, mas por uma série de injunções que é preciso desvendar (VIEIRA, PEIXOTO, KHOURY, 2005, p. 43).

É possível identificar três atributos desvelados sobre o tempo histórico nas ditaduras filmadas em *Theodorico, o imperador do Sertão* (1978), o primeiro é sua pluralidade. Irapuru não pode ser desassociada da experiência da ditadura civil-militar pós -1964, ambas são parte de um mesmo processo histórico. Seu conteúdo autoritário, todavia, também faz referências a outros períodos da história brasileira, como o coronelismo e o governo de Getúlio Vargas, figura reivindicada por Theodorico em sua trajetória pessoal, várias camadas de permanências estão presentes nesta ordem autoritária.

A segunda face histórica atribuída pelos produtores dessas imagens à ditadura é seu caráter de classe. Desta forma, são imagens da concretização de um projeto violento contra os direitos dos trabalhadores rurais, como bem estabelece o relatório da Comissão Camponesa da Verdade.

O Golpe de 1964 garantiu, assim, a manutenção das formas de dominação no campo e da estrutura agrária então vigente. Logo após o Golpe militar, foi aprovado o Estatuto da Terra, em 1964, estabelecendo os objetivos e os termos de uma reforma agrária e uma emenda constitucional que permitia que as indenizações das terras desapropriadas por interesse social fossem pagas após a desapropriação e em títulos da dívida pública. Esses documentos passaram a delimitar o campo de disputas pelo perfil e limites da reforma agrária, mantendo-se ainda hoje como referência política (COMISSÃO CAMPONESA DA VERDADE, 2004, p. 61).

Irapuru já existia antes de 1964, mas se observa como o Golpe civil-militar de 64 foi a força imposta asseguradora para que Irapuru continuasse organizada nos termos vistos em cena.

Por entender que as classes estão em conflito, a terceira e mais importante ênfase no trabalho desses produtores é a imagem da luta dos trabalhadores pelos seus modos de vida. Elemento fundamental na carreira do cineasta, por exemplo, um ano antes de *Theodorico, o imperador do Sertão* (1978), como comentado em entrevista citada acima, o cineasta filma durante *Seis dias na cidade de Ouricuri* (1976), no sertão de Pernambuco, a estiagem na região. A seca não aparece somente como um fenômeno natural, mas social. Mostrando suas consequências imediatas no cotidiano da cidade e na relação dos sujeitos sociais que residem na região, o filme também mostra como os poderes locais não compartilham da fome que os trabalhadores agrícolas passam.

Em Ouricuri, durante as gravações, a situação era tensa. Existiam ameaças de apropriações de mantimentos, os trabalhadores não conseguiam permanecer em seus postos de trabalho pela urgência de mantimentos para o dia imediato e pela falta de ferramentas. Eles então utilizaram o recurso à câmera de Eduardo Coutinho para buscar uma solução para suas questões e denunciar a insuficiência nas ajudas prestadas pelo Estado, “embora não tenham experiência com câmeras, entendem a sua presença como possibilidade eficaz de manifestar sua disposição de luta e trabalho” (HAMBURGER, 2013, p. 421). Interessante notar como até mesmo as migrações são contextualizadas como uma das alternativas encontradas por esses sujeitos, na busca de condições melhores para seus sustentos.

Ampliando a leitura dessa temporalidade recorre-se a experiência que melhor significa esse tempo como campo de disputas, possibilidades políticas e como leitura do Golpe da ditadura civil-militar: o primeiro projeto semidocumental *Cabra marcado para morrer*, produzido pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) e pelo Movimento de Cultura Popular de Pernambuco (MCP-PE), de 1964. O filme foi realizado com claros objetivos políticos: registro da história de João Pedro Teixeira – líder da Liga Camponesa de Sapé –, assassinado em 1962 por ordem de latifundiários da região. As Ligas Camponesas, criadas como movimentos de organização própria de trabalhadores e trabalhadoras do campo, desde meados dos anos 50 no Brasil, intensificam lutas pela reforma agrária a partir do governo João Goulart (1961/64), momento em que ganham impulso por apoio institucional de associações e sindicatos rurais, fortalecendo e diversificando as formas de resistência naqueles lugares. Os sujeitos organizados na luta conseguiram não apenas

pautar a necessidade de reforma agrária, mas também construir a possibilidade da desapropriação de terras, ou seja, conquistar seu espaço. As oposições políticas ao projeto do filme e da luta dos trabalhadores agrícolas se tornam os principais empecilhos para sua realização, como consta em trecho do filme que Coutinho realiza em 1984, quando o cineasta fala sobre a experiência:

Em 15 de janeiro de 1964, houve um conflito perto de Sapé, envolvendo de um lado policiais e trabalhadores de uma usina e do outro, camponeses. Onze pessoas morreram no conflito, a região foi então ocupada pela polícia militar da Paraíba. Tornando impossível a filmagem no local (CABRA MARCADO PARA MORRER, 1984, aprox. 5min).

Durante toda a década de 60, quando as ligas camponesas se articulam em luta, angariando conquistas pelo direito ao próprio tempo, trabalho e terras. Paralelamente a estas, observa-se um movimento estrutural e organizado de perseguição policial (estatal e particular) e vigilância da experiência que se articulava pelas ligas camponesas (MONTENEGRO, 2004, p. 7). Imperativamente, as locações de filmagem precisam ser então transferidas para o Engenho de Galileia, em Pernambuco. Contudo, em abril do mesmo ano, as atividades do filme são novamente interrompidas pelo golpe civil-militar, unidades do exército da Paraíba invadem o Engenho de Galileia e prendem os principais líderes camponeses e alguns membros da produção.

A inserção crítica do tempo presente, em que se lê Eduardo Coutinho explorando as filmagens das lutas dos trabalhadores agrícolas no Nordeste, seja no primeiro *Cabra marcado para morrer* (1984), *Seis dias de Ouricuri* (1976) e *Theodorico, o imperador do Sertão* (1978), aponta não apenas para a compreensão das condições de vida desses sujeitos, mas principalmente para o modo como eles se movimentam nessa realidade buscando sua autonomia. E por estar filmando num contexto de ditadura que interpela especial em seu direito ao trabalho, essas obras indicam a busca pela superação da própria ditadura. O poder de Theodorico é feito objeto de compreensão das filmagens para que a organização deste poder seja superada. Da mesma forma, vinte anos depois do Golpe de 1964 *Cabra marcado para morrer* (1984) é finalizado para que a memória da luta dos trabalhadores não seja esquecida, mas somada às demandas daquele tempo que buscariam construir perspectivas democráticas amplas, sobretudo para a classe que mais sofrera com o golpe.

Em reflexões gerais sobre o que a história poderia oferecer à sociedade contemporânea, o historiador Eric Hobsbawm, escreve:

A postura que adotamos com respeito ao passado, quais as relações entre passado, presente e futuro não são apenas questões de interesse vital para todos: são indispensáveis. É inevitável que nos situamos no *continuum* da nossa própria existência, da família e do grupo a que pertencemos (HOBSBAWM, 2013, p. 44).

Os sujeitos sociais se movimentam no tempos histórico, encontrando as possibilidades de luta presentes, como continuidades das lutas passadas – recentes ou não –, e como elaboração de sua leitura do mundo. Em *Theodorico, o imperador do Sertão* (1978) essa luta aparece no formato de filmagens, que busca necessariamente a transformação da realidade observada constituída e constituinte do social. O *continuum* referenciado como a conjugação de passado, presente e futuro pelo historiador inglês, não será apenas o lugar onde os sujeitos se situaram em seu grupo e conjunto de experiências, mas também aponta para um futuro que ainda precisa ser construído pela ação desses sujeitos.

A interrupção das filmagens do primeiro *Cabra marcado para morrer* com o Golpe de 1964 é a violência contra o direito dos trabalhadores agrícolas e, também, do próprio trabalho do cinema que se somava à luta daqueles. As dificuldades passadas pelos trabalhadores de Irapuru e as limitações criativas na produção de *Theodorico, o imperador do Sertão* (1978) são as expressões da violência da ditadura vigente. Para leitura das ações deste sujeito, recorre-se à definição da experiência social evocada, em diálogo, pela professora Dea Fenelon sobre E.P Thompson:

os homens e mulheres também retornam como sujeitos, dentro deste termo – não como sujeitos autônomos, indivíduos livres, mas como pessoas que experimentam suas situações e relações produtiva determinadas como necessidades e interesses e como antagonismos, e em seguida tratam esta experiência em sua consciência e sua cultura das mais complexas maneiras e em seguida agem, por sua vez, sobre sua situação determinada (THOMPSON, 1981 apud FENELON, 2009, p. 38).

A persistência em filmar as lutas e possibilidades sociais no nordeste brasileiro está diretamente ligada à experiência com o golpe que Eduardo Coutinho vivenciou. Sua dedicação possui teor pessoal, a resistência política do cineasta se descreve objetivamente naquilo que ele consegue realizar em cena com seus entrevistados. Mesmo sob as limitações da Globo, ele acumulou os recursos necessários para o início da produção de *Cabra marcado para morrer*, em 1984, e assim afirmar uma vitória sobre o poder que tentou impedir a realização deste trabalho.

1.1.2 Relações possíveis entre o Cinema e a História

Quanto às possibilidades temáticas a serem abordadas a partir desta fonte, com perspectivas teóricas que envolvem o trabalho e a reflexão histórica sobre o cinema, dialoga-se com Roger Dutra (DUTRA, 2000, p. 130-131). Dutra pensou nas relações da investigação historiográfica e das linguagens – não apenas contemplando o cinema –, propondo um resumo que distinguiria as relações em três instâncias.

1) cinema na História, pela qual o autor considera e trata a produção como fonte primária, que se constrói na presente análise de *Theodorico, o imperador do Sertão* (1978) como a história da produção de uma organização social. 2) História no cinema, que considera a linguagem audiovisual como produtora do discurso histórico. O trabalho de Eduardo Coutinho também opera neste item, ao abordar o tema demonstrando a historicidade da ordem filmada. O cineasta permite nos aproximarmos das articulações, resistências, estratégias de sobrevivência e dominação presentes naquele tempo. Já em 3) História do cinema, a história da produção em aspectos técnicos e sociais da obra, se discute a importância da análise dos processos de produção da obra, tema que ajuda na compreensão das capacidades criativas apresentadas no filme finalizado.

O diálogo com o autor avança para considerações a respeito das relações do cinema com a sociedade de seu tempo:

O diretor de cinema e sua equipe de trabalho (...) são parte ativa dos processos históricos. Seus interesses e pontos de vista constituem o conjunto das relações sociais que permitem ao historiador elaborar seu discurso narrativo a respeito de suas fontes. Assim, as diversas representações imagéticas fazem parte dos combates sociais que definem essas mesmas questões fora dos filmes. (DUTRA, 2000, p. 128).

Theodorico, o imperador do Sertão (1978), faz parte de uma luta maior e mais ampla, superando, por exemplo, as divisões feitas entre o campo e a cidade, quando o latifúndio não é abreviado como símbolo do poder das elites rurais que vivem dessa propriedade, usando-a como base de sustentação do seu poder de coerção. Embora esses elementos estejam presentes, se destaca o processo de construção desse poder, com seus usos do Estado, sua aplicação do capital em negócios de outras naturezas, para além da posse da terra ou dos bens de fortuna (QUEIROZ, 1975, p. 192).

Nesse sentido, o filme atua lendo a complexidade da organização social do período, aprofundando reflexões sobre a relação entre história e política no campo de atuação

intelectual e profissional (CANDIDO, 2010; FENELON, 1995: 78; WILLIAMS, 1989). Propõe debate sobre as imagens representadas deste mundo e dos sujeitos subalternizados nesse contexto, para problematização da história das repressões ao meio social do trabalho pela ditadura civil-militar, responsável nesse momento por exclusões e por reorganizar antigas, mas também inventando novas e terríveis arbitrariedades no país. A fonte aponta nesta direção, quando as participações dos trabalhadores de Irapuru são limitadas pela presença de Theodorico nas entrevistas. Mas, por outro lado, potencializadas pelo trabalho de Eduardo Coutinho na pós-produção e montagem da obra, sempre ao lado destes.

Uma das principais qualidades políticas da filmografia de Eduardo Coutinho é a forma como trabalhadores e grupos subalternizados são abordados e representados longe de paternalismos intelectuais. O cineasta se coloca como sujeito consciente da relação de poder que a câmera cria no contato com os entrevistados e usa essa dinâmica para criar espaço, onde as visões de mundo e experiências destes sujeitos possam ser livremente expressas. Theodorico Bezerra, por exemplo, é filmado sob uma abordagem ética, se apresentando em cena segundo os próprios termos. A qualidade política da filmagem surge quando a voz de Theodorico não é a única a expressar as leituras da realidade do mundo. Em cena, vários trabalhadores de Irapuru são ouvidos para compor a narrativa, mesmo diante da presença do patrão.

Em nenhum momento esses trabalhadores são apresentados como aliados do poder do latifúndio. Muito pelo contrário, compreende-se como os trabalhadores de Irapuru usam esse sistema, segundo suas próprias táticas de sobrevivência, para muito além de aspectos da alienação, ausência de consciência ou somente conformismo. Eles aparecem em cena como sujeitos que trabalham por si. Reflexão que também pode ser atribuída ao próprio diretor, que naquele momento trabalha para a Globo, um dos grupos de apoio significativo à ditadura civil-militar, desde o Golpe de 1964, ao Ato Institucional número 5 de 1968 etc. (MOTTA, 2013, p. 67). A condição de vida imposta aos trabalhadores de Irapuru se dá diretamente pelo contexto ditatorial que viviam esses sujeitos. O que ensina como essa ditadura não se restringe ao Estado – por isso a necessária ênfase ao elemento civil do estado de exceção⁵ – ou a Brasília com o Governo Federal, excluindo prefeituras e governos estaduais.

⁵ Em contrapartida do que defendem historiadores como Carlos Fico, quando admite o caráter civil do Golpe de 1964, mas põe em dúvida este caráter para a Ditadura instaurada, que seria apenas militar pela institucionalização do aparato repressivo e pela presença dos militares nas agências governamentais (FICO, 2004, p.52) Apoiado em pesquisadores como Marcos A. Silva que na obra *Ditadura relativa e negacionismos* em debate com Elio Gaspari e Marco Napolitano, defende primeiro o caráter autoritário em todo período de

Por trabalhar com um cinema sem teses prontas, Eduardo Coutinho se lança à filmagem do mundo buscando as formas como os sujeitos o significam. Um exemplo expressivo pode ser visto em *Boca de Lixo*, de 1992, e relacionado com as imagens em *Theodorico, o imperador do Sertão* (1978). O filme mostra a rotina dos catadores do lixão de Itaoca, em São Gonçalo, no estado do Rio de Janeiro. No julgamento do próprio cineasta, poucos intelectuais de esquerda daquela época perguntariam o que ele então questiona: "Como é trabalhar no lixão? É bom ou é ruim?", pressupondo que alguém, se assim entender, pode falar "é bom". Para Coutinho, interessa o modo como as pessoas leem aquela estratégia de sobrevivência e não apenas filmar a miséria pelo choque de pessoas comendo do lixo, como fazem alguns programas sensacionalistas para a televisão. Sua descrição desta intenção é clara:

No entanto, isso significa que eu já estou propondo para eles uma aceitação de que aquilo não é um inferno na terra e que eles não são abutres, se aquilo pode ser bom ou ruim. Bom, por quê? Bom, ou relativamente bom, porque é uma estratégia de vida como qualquer outra. Será que aquilo, o lixo, é o inferno? Ou será que todo o Brasil não é um inferno para os excluídos, um inferno banalizado (COUTINHO, 1997, p. 169).

Exatamente o mesmo princípio pode ser conferido às imagens dos moradores de Irapuru. O que está em jogo para a filmagem é o respeito: "O que quer dizer respeitar essa pessoa? É respeitar sua integridade, seja ele um escravo que ama a servidão, seja ele um escravo que odeia a servidão" (COUTINHO, 1997, p. 169). Todas as possibilidades são viáveis em sua escuta e representação da experiência social dos trabalhadores naquele contexto, exatamente nos termos já citados a partir de Thompson, os quais salientam a forma como os sujeitos agem no mundo a partir de suas situações e relações produtivas, e tratam esta experiência em sua consciência e sua cultura das mais complexas maneiras (THOMPSON, 1981 apud FENELON, 2009, p. 38).

1.1.3 Os encontros de Eduardo Coutinho em perspectivas de Alessandro Portelli

ditadura desde 1964, mas também os aspectos civis e de classe do estado de exceção vigente, citando como mesmo a tortura praticada pelo Estado neste período contou com apoio civil de setores da Justiça e da Saúde e financiamento de banqueiros e executivos de multinacionais (SILVA, 2021, p.27). Ao longo desta pesquisa, portanto se utiliza e argumenta em favor da categoria civil-militar para adjetivar este período.

Se as relações entre cinema e história são múltiplas, a natureza da linguagem histórica toca e abrange muitas outras linguagens e recursos dispostos para sua análise científica. Assim, busca-se refletir a produção da imagem e oralidade (PORTELLI, 1997) no cinema, como perspectivas temáticas importantes para o conhecimento histórico (KOSSOY, 1989; SÃO PAULO cidade, 1992a e 1992b; SILVA, 1996), o que, ademais, é problematizado pelo cineasta já na referida obra, senão no trabalho de sua vida inteira (COUTINHO, 1991; 2002; 2005; 2007).

O único interesse do filme documentário que trabalha com som direto, com pessoas vivas, não com natureza morta, é um diálogo, e esse diálogo tem que estar presente no filme [...] esse diálogo é assimétrico por princípio, não só porque você trabalha com classes populares sem pertencer a elas, mas simplesmente porque você tem uma câmera na mão, um instrumento de poder (COUTINHO, 1997, p. 166).

Esta fala introduz a palestra *O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade* no encontro acadêmico sobre Ética e História Oral realizado pelo programa de História da PUC-SP. Nele, Eduardo Coutinho explica os motivos pelos quais destacava sua voz e presença nas entrevistas que realizava, expõe sua consciência a respeito das dimensões de poder que cercam sua profissão e estabelece como regra para o pleno exercício ético de sua prática política o diálogo. Esta postura é evidenciada não apenas numa obra ou nesta fala. Coutinho tem no diálogo e no respeito aos seus entrevistados a principal marca de sua metodologia, encontrada coerentemente em toda sua filmografia.

Não por acaso, ele está presente num evento sobre História Oral, que conta com a presença de diversos pesquisadores do tema, incluindo depoimento do teórico italiano Alessandro Portelli. O objetivo desta seção é desenvolver o diálogo instigado pelo evento e associar as contribuições de Alessandro Portelli sobre a História Oral com a análise das fontes audiovisuais produzidas pela excepcional metodologia de Eduardo Coutinho, nos filmes *Theodorico, o imperador do Sertão* (1978) e *Cabra marcado para morrer* (1984), a obra que o cineasta produziu ao longo de vinte anos de ditadura, pela qual todos os trabalhos dentro deste período precisam ser relacionados.

Em termos gerais, dimensões de oralidade podem ser identificadas até nas mais tradicionais fontes escritas, da mesma maneira como Portelli escreve que a oralidade moderna está saturada de escrita (PORTELLI, 1997a, p. 33), de forma que ambas não são mutuamente excludentes no trabalho de pesquisa e sim possuem características específicas e exigem formas particulares de tratamento. As pesquisas com fontes orais, por exemplo, representam

visualmente as entrevistas através das transcrições, compreendidas pelos autores como interpretações, que ao seu modo já agem na edição e alteração de aspectos dessa oralidade, como, por exemplo, nos ritmos, volumes e tons presentes nas falas, tão importantes na expressão de significados.

Neste sentido, as fontes audiovisuais possuem uma importante contribuição no estudo com a oralidade. Por serem capazes de registrar e representar estes mesmos aspectos – ritmo, volumes e tons nas falas – de forma mais ampla que as transcrições, haja vista como até os gestos que compõem a comunicação falada, podem ser encontrados na imagem em movimento. O principal limite que precisa ser levado em consideração na representação dessas expressões, está no fato do formato final do filme ser o resultado de um trabalho de seleção e montagem, pela qual o espectador assiste apenas os trechos escolhidos para serem integrados à narrativa, mesmo que essa seja, por exemplo, composta por apenas um entrevistado. Na tela, essa conversa é organizada/montada buscando-se, entre outros aspectos, a atenção e envolvimento emocional do espectador, elemento necessário à linguagem audiovisual.

O que resta ao pesquisador, que considera a oralidade nas fontes audiovisuais, é a análise das condições criadas para a construção dessa entrevista, bem como seu conteúdo integrado na edição final das obras. O caráter narrativo das fontes orais abre oportunidade para interdisciplinaridades com a literatura e práticas culturais (PORTELLI. 1997a, p. 29), logo o contato com a linguagem cinematográfica se faz uma possibilidade natural junto deste caráter: desde o processo de produção da fonte, até conteúdo e a edição do filme.

É importante pontuar que, não se associa nesta dissertação, a História Oral com toda forma de documentário ou entrevista. O que tornou essa reflexão possível foi a pesquisa sobre a trajetória do cineasta, Eduardo Coutinho, e a percepção da forma como as características de suas entrevistas possuem como principal norte criativo: a filmagem de um encontro.

Adentrando nas características dos filmes em questão. O encontro/contato é o ponto de partida em *Cabra marcado para morrer* (1984), nas palavras do próprio cineasta. Pelo qual seu objetivo era reencontrar os trabalhadores agrícolas que trabalharam nas filmagens iniciais de *Cabra marcado para morrer* (1964), primeiro projeto, então interrompido pela ditadura, para:

(...) retomar nosso contato através de depoimentos sobre o passado incluindo os fatos ligados à experiência da filmagem interrompida, a história real da vida de João Pedro, a luta de Sapé, a luta de Galiléia, e também a trajetória de cada um dos

participantes do filme daquela época até hoje (CABRA MARCADO PARA MORRER, 1984, aprox.: 9min).

Nessa obra, Eduardo Coutinho, se coloca como sujeito em sua construção filmica, por isso sua voz e presença são figuras constantes ao longo das cenas.

Theodorico, o imperador do Sertão (1978), também opera a filmagem de um encontro, que, todavia, acontece em termos muito distintos. O filme retrata o cotidiano de um sujeito de outra classe, diferente daquela dos trabalhadores agrícolas do filme anterior, que impunha aos moradores de Irapuru um código de conduta próprio, no qual os moradores/trabalhadores deviam submeter-se. Além da obrigatoriedade do voto no patrão, também se adicionam a proibição dos jogos de azar e do acompanhamento de doentes, assim como a obrigatoriedade da matrícula das crianças na escola existente na fazenda. Os estudos em outras regiões foram proibidos depois que ele reparou na tendência destes estudantes, em não voltarem para a vida em Irapuru, depois de formados. Entre outras consequências, o descumprimento destas regras acarretava a expulsão dos infratores.

Não apenas o tempo de sua produção é questionado, mas também a historicidade que o forma, quando um quadro biográfico do latifundiário é realizado, com o fazendeiro contando sobre suas alianças com diferentes forças políticas. Mesmo o confronto nessa narrativa é um encontro: “Os documentos de História Oral são sempre resultado de um relacionamento, de um projeto compartilhado no qual ambos, o entrevistador e o entrevistado, são envolvidos, mesmo se não harmoniosamente” (PORTELLI, 1997a, p. 35). Esse confronto em *Theodorico, o imperador do Sertão* (1978) acontece na montagem e não diretamente no momento das conversas.

Toda experiência que realiza o filme e seu conteúdo precisa ser encarada como um encontro, também como trabalho colaborativo entre Theodorico e Eduardo Coutinho. Em trecho da entrevista cedida a Carlos Alberto Mattos, 25 anos depois da produção, o cineasta nos ajuda a pensar este aspecto do encontro, quando fala de Theodorico:

Era um ator e extraordinário, tanto que me seduziu. Era uma figura fascinante porque dizia aquelas coisas, vivia aquelas coisas... Às vezes, de madrugada, eu estava com insônia e me sentia tenso, apavorado, por estar na casa de um senhor de escravos. Dono de almas. Almas mortas, sabe? Não temia pelo que ele pudesse fazer comigo, mas um tal poder sobre o outro é espantoso (MATTOS, 2003, p. 88).

Importante perceber como desta experiência de trabalho o cineasta traz no campo de sua subjetividade essa percepção de sentimentos tão distantes. Primeiro, um fascínio pela

capacidade de organização daquele mundo filmado, encarando Theodorico não apenas na condição do ator que performa uma imagem tão polida de si, mas também enquanto um produtor. A obra não é criativa, impressionante e reveladora somente pela ausência da narração oficial do Globo Repórter, mas também pelas sequências realizadas a partir do trabalho do fazendeiro para as filmagens. Por exemplo, as cenas do desfile, que contam a participação de muitos moradores de Irapuru, com trajes e indumentárias, foram organizadas especialmente para o filme. O segundo sentimento destacado por Coutinho sobre sua experiência em Irapuru é a angústia, a realidade daquele poder não é um pesadelo, ele vai além, pois tira o sono do cineasta. A possibilidade de violência e a condição que cria sujeitos seduzidos por Theodorico causam espanto em Coutinho. A relação no encontro entre entrevistador e entrevistado é muito significativa na reflexão desta experiência.

Para se pensar a construção do conhecimento como fenômeno que ocorre nestes encontros pelo cinema, evoca-se novamente o pesquisador Alessandro Portelli, o qual observa que:

Uma entrevista é uma troca entre dois sujeitos: literalmente uma visão mútua. Uma parte não pode realmente ver a outra a menos que a outra possa vê-lo ou vê-la em troca. Os dois sujeitos, interagindo, não podem agir juntos a menos que alguma espécie de mutualidade seja estabelecida. O pesquisador de campo, entretanto, tem um objetivo amparado em igualdade, como condição para uma comunicação menos distorcida e um conjunto de informações menos tendenciosas. Igualdade, entretanto, não pode ser desejada no fazer. Não depende da boa vontade do pesquisador, mas de condições sociais (PORTELLI, 1997a, p. 09).

As condições sociais que criam o ambiente de igualdade nas experiências narrativas e entrevistas, presentes na obra de Eduardo Coutinho, estão ligadas ao respeito que ele emprega dentro de sua metodologia – definida aqui como o procedimento adotado em trabalho já realizado. Nas conversas, o respeito é manifestado no diálogo, pela forma como esses indivíduos são tratados:

A fórmula ‘eu falo – ou nós falamos – de nós para vocês é a que se encontra nos documentários de Coutinho, em que o diretor, mesmo filmando pessoas de contextos sociais distintos dos seus, busca uma aproximação com as personagens, construindo uma espécie de unidade nesse ‘nós’ provisório, só possível na ideia do documentário como encontro (MAGER, 2014, p. 620).

O respeito perpassa não apenas o momento da entrevista – o encontro –, mas principalmente como esse presente, eternizado pela câmera, será representado para terceiros, através da montagem e narrativa do filme. O documentário, enquanto esse canal de representação torna-se “uma voz entre muitas outras numa arena de debate e contestação social” (NICHOLS, 2005, p. 73). Este respeito, assim, também se explica nas escolhas políticas do cineasta.

Alessandro Portelli chama atenção para busca pela igualdade como elemento fundamental da entrevista, aquilo que deve ser o primeiro objetivo deste encontro pelo diálogo. Em perspectiva a seguir comparem-se os filmes:

Em *Cabra marcado para morrer* (1984), o contexto histórico impacta diretamente no ambiente de diálogos construído, pois tanto a mutualidade entre os sujeitos, quanto a própria busca pela igualdade são realizadas nas circunstâncias sociais pós Lei de Anistia de 1979, que tornou os caminhos para o reencontro do diretor com os trabalhadores e familiares do primeiro projeto, menos desconfortáveis que em períodos anteriores. A ideia de “reencontro” pressupõe o contato entre já conhecidos, o que aprofunda o relacionamento entre as partes, que compartilham uma experiência em comum. Tornando assim a concepção do “nós-temporário”, conforme apresenta Juliana Mager, plenamente possível.

Em *Theodorico, o imperador do Sertão* (1978), por outro lado, os termos da igualdade criada são diferentes, o personagem título possui de fato um poder sobre outras pessoas, o ambiente de diálogos desenvolvido em cena, precisou assim ser desenvolvidos em outras formas. Na filmagem é outorgada ao fazendeiro a oportunidade de explanar suas convicções a respeito do mundo, além de ser um dos narradores da obra. O diretor, por sua vez, em nenhum momento intervém nos diálogos confrontando os ideais de Theodorico. Todavia, usa o poder da câmera, através da montagem, para sugerir contraposições pontuais às colocações do personagem título quando cria julgamentos sobre os moradores da propriedade, de forma que a lógica do mundo deste sujeito, membro da classe dominante, seja comentada em tela, mas não receba a cumplicidade e aval do poder da câmera.

Essa experiência no Globo Repórter funciona na trajetória de Eduardo Coutinho como parte de sua formação, enquanto documentarista. Por isso se reflete em seu estilo também dotado de uma historicidade, no sentido que é contemplado por mudanças ao longo de seu desenvolvimento. Nenhum outro filme dele, por exemplo, será tão claro na contraposição ao personagem em cena, ou mesmo se dedicará a membros da classe dominante em função desta posição social.

Dentre outros aspectos que ressaltam esta construção de igualdade está a busca do cineasta em evidenciar o caráter dialógico em seus filmes, não escondendo a voz do entrevistador, por exemplo. Assim como no princípio da alteridade, pela qual a integridade dos sujeitos é respeitada. E através do reconhecimento e consideração da diferença, da assimetria nas conversas que eles estabelecem, pelo fato do poder da câmera está nas mãos de apenas um dos sujeitos relacionados nas filmagens. Atribui-se a essa face do seu trabalho o motivo para a orgânica e sensível autorrepresentação dos sujeitos que lhe cedem entrevistas.

Em *Theodorico, o imperador do Sertão* (1978), o poder na narrativa é multifacetado, pois existem cenas em que o próprio protagonista trabalha como entrevistador. Durante conversa com Carlos Alberto Mattos, sobre a criação da ideia que Theodorico estava dirigindo esses trechos, o cineasta explica:

No primeiro dia de filmagem, eu ia conversar com trabalhadores e ele foi junto. Eu não podia impedi-lo. A partir da segunda entrevista, ele começou a fazer perguntas. Aí eu disse ao (cinegrafista) Dib Lutfi: “Abre e inclui isso no jogo”. No fundo, eu jamais conseguiria o que consegui se ele não estivesse presente. Primeiro, os trabalhadores não falariam nada espontaneamente sobre Theodorico, por distância cultural e por medo. Ele estando em campo, sua presença contaminava tudo. Achando que tudo que falasse seria bacana, ele se dirige assim a um homem: “Você não votou em mim. Eu te expulsei, não foi?”. Eu vi que o filme era isso. À exceção de uma, todas as entrevistas contaram com a presença dele. E ainda pedi que ele gravasse falas de introdução e finalização do filme (MATTOS, 2003, p. 87).

Desta forma, o cineasta cria uma ideia de que o Theodorico dirige as cenas, e ele de fato conduz o conteúdo delas, porque apenas assim as imagens poderiam ser registradas naquelas condições sociais.

Essas conversas filmadas nas duas obras em destaque, portanto, existem no paradoxo da experiência em comum, o que exige busca pela igualdade, realizada por pessoas distintas, que por sua vez requer o reconhecimento da diferença, sem necessariamente adentrar-se em hierarquias.

Somente a igualdade nos prepara para aceitar a diferença em outros termos que hierarquia e subordinação; de outro lado, sem diferença não há igualdade – apenas semelhança, que é um ideal muito menos proveitoso. Somente igualdade faz a entrevista aceitável, mas somente a diferença a faz relevante. O campo de trabalho é significativo como o encontro de dois sujeitos que se reconhecem entre si como sujeitos, e conseqüentemente isolados, e tentam construir sua igualdade, sobre suas diferenças de maneira a trabalharem juntos (PORTELLI, 1997a, p. 23).

Essa ideia se aplica ao *Cabra marcado para morrer* (1984), quando esse filme é resultado, em forma e em conteúdo, de um trabalho feito em colaboração para o encontro

entre inúmeros sujeitos: equipe de produção, galileus, família Teixeira. Todos, convergindo em contato com Eduardo Coutinho, que, por sua vez, possuía objetivos e interesses pessoais, para que juntos uma história pudesse ser construída. Os sujeitos estão unidos à experiência em comum, em um contexto de luta política e oposição à opressão da sociedade autoritária. *Cabra marcado para morrer* (1984) se insere, assim, no campo dos poderes da memória popular, com um primeiro objetivo político: o resgate, defesa e resistência em torno dessa experiência atacada pelo autoritarismo.

Em diálogo com o método de análise das formas de filmar o Holocausto do cineasta francês Claude Lanzmann, pensando-o como um pesquisador ou mesmo como arqueólogo, nas palavras de Beatriz Sarlo (2016). Pode-se observar o trabalho de Eduardo Coutinho, filmando Irapuru aspirando descobrir os motivos da insistência desta forma de poder. Ele busca compreender a ditadura civil-militar presente naquele contexto, a partir do império construído por Theodorico Bezerra. Abrem-se, assim perspectivas amplas da história recente do Brasil. Eduardo Coutinho não limita sua capacidade de leitura às generalizações ou categorias que paralisam os sujeitos no tempo, mas permite a leitura de como a ditadura civil-militar constrói e é construída por latifundiários. Em nome do controle dos trabalhadores agrícolas, a violência no campo é desenvolvida.

Theodorico não é a representação do senso comum dos coronéis da Primeira República. Na filmagem de seu cotidiano, analisa-se o trabalho minucioso de organização que este poder precisa realizar para se manter e como, de várias maneiras, falha por estar inserido na luta de classes. O personagem título não é a única voz filmada. Os trabalhadores também surgem em cena, filmados como sujeitos sociais neste contexto. Na obrigatoriedade do voto ao major, que os trabalhadores de Irapuru são submetidos, descobre-se que ele não vence todas as eleições. Na ameaça de expulsão dos moradores que descumprirem uma série de regras na propriedade, também se assiste casos de trabalhadores que a deixaram propositalmente, mas mantiveram-se trabalhando em Irapuru. Na proibição de jogos, vê-se como a polícia é usada recorrentemente para averiguar este cumprimento e, logo, eles continuam com a recreação. Na obrigatoriedade do estudo, descobre-se que estudantes nascidos lá procuraram novas oportunidades em outros locais. Na ostentação de imagens de poder, observamos como o próprio fazendeiro sabe que os trabalhadores lidam estrategicamente com sua presença. Desta forma, um olhar rico e nem um pouco generalista sobre as experiências dos trabalhadores de Irapuru demonstra sua capacidade e possibilidades políticas.

A carreira do cineasta, desde esse momento, aponta – e se realiza plenamente na filmagem de *Cabra marcado para morrer* (1984) – para a denúncia: o Golpe Civil-Militar de 1964 aconteceu porque os trabalhadores agrícolas, através de sua experiência social, organizaram lutas capazes de mudar a ordem social da propriedade no Brasil. Essa memória não apenas ensina sobre o período ditatorial, mas aponta para as possibilidades a serem construídas no tempo presente, em que os trabalhadores passam, desde o Golpe de 2016, por séries de golpes. Em ambos os casos uma memória de luta e resistência é construída.

Se considerarmos a memória um processo, e não um depósito de dados, poderemos constatar que, à semelhança da linguagem a memória é social, tornando-se concreta apenas quando mentalizada ou verbalizada pelas pessoas. A memória é um processo individual, que ocorre em um meio social dinâmico, valendo-se de instrumentos socialmente criados e compartilhados (PORTELLI, 1997b, p. 16).

Estar inserido num contexto social de lutas e debates, em volta do estabelecimento de uma forma de representar a realidade através de sua voz (conjunto narrativo em prática), é uma condição inerente ao formato documental (NICHOLS, 2005) e evidentemente da História Oral também. Assumindo o lugar histórico destas obras como um trabalho político, que pretende dar relevância às experiências daqueles que são invisibilizados por uma historiografia elitista, excludente. E além, buscam filmar a luta de classes em processo, mesmo quando olham para as classes dominantes. Relacionam-se memória e história, pensando uma prática política constituindo, tanto um instrumento de poder, quanto um campo de disputas, onde os sujeitos buscam por um lugar na história (KHOURY, 2004, p. 118).

Em *Cabra marcado para morrer* (1984), os sujeitos compartilham e manifestam a memória social, como instrumento de libertação que deve ser (FENELON, 2009). Na constituição desta história, exige e reivindica o que a sociedade autoritária em ação, vista em *Theodorico, o imperador do Sertão* (1978), durante a ditadura civil-militar, tentou silenciar: o direito ao trabalho e à luta contra as desigualdades e explorações sociais, políticas e econômicas; a denúncia das mortes, perseguições, torturas e exílios; e o combate pelo registro da memória deste período, ressaltando a postura ativa dos sujeitos envolvidos no projeto.

Estas experiências de ataques aos trabalhadores encontram-se além dos recortes tradicionais da ditadura civil-militar, centradas no Estado ou nos militares, pois os latifundiários, uma das importantes frentes civis do Golpe de 64, promoviam à sua maneira um estado de exceção, que já se utilizava inclusive das estruturas estatais para seus interesses. Durante diálogo entre Theodorico e o ex-deputado Lauro Arruda, descobre-se como o

primeiro usou o cargo de deputado para construir dois açudes públicos em sua propriedade. E como fraudou um projeto de construção de agência dos Correios para levar esta obra para sua cidade. Outro exemplo dessas relações de mando, com forte desdobramento em instituições do Estado, foi o processo contra um dos mandantes do assassinato de João Pedro Teixeira, o latifundiário e suplente de deputado Agnaldo Veloso Borges.

A memória é um “processo ativo de criação de significações” (PORTELLI, 1997a, p. 33), por isso é tão significativo. Quando Portelli escreve que “A primeira coisa que torna a História Oral diferente, portanto, é aquela que nos conta menos sobre eventos que sobre significados”, isso se refere especificamente às significações que os sujeitos colocam em cena, em entrevista, exigindo do entrevistador, cineasta, pesquisador a busca dos sentidos dessas significações. A credibilidade delas é diferente, até o “errado” possui significado interpretativo, pois fala sobre o sujeito entrevistado e suas leituras e ações no mundo.

1.2 O PROCESSO DE PRODUÇÃO E AS POSSIBILIDADES CRIATIVAS DA PRÁTICA

1.2.1 O lugar social da televisão

Como já introduzido, as intenções políticas de Eduardo Coutinho em filmar o coronelismo encontravam barreiras, de acordo com sua própria leitura, nas condições de produção da obra e pelos recursos da televisão. Cabe nesta seção analisar esse lugar de produção da obra e sua leitura social, bem como sua relação com o contexto histórico que o forma, aprofundando as particularidades do projeto Globo Repórter dentro da Rede Globo.

A realização de filmes produzidos pela televisão não envolve apenas desafios de natureza contratual sobre a entrega de um trabalho encomendado ou patrocinado por uma produtora. Esse meio de comunicação em massa exige, também, uma adaptação formal da linguagem audiovisual para os aparelhos televisores, que precisa seguir convenções de ritmo, tamanho de quadro, didática e clareza narrativa, que caracterizam esse meio e explicam seus usos hegemônicos na construção das leituras de mundo.

A produção televisiva almeja usos de sua imagem no cotidiano do público o que pode ser exemplificado inicialmente a partir da explicação de Bill Nichols (2005) sobre a narrativa televisiva nos jornais, pensando sua construção visual. Segundo o autor, o apresentador/âncora será durante a exibição do programa o elo entre o espectador e o conhecimento da realidade. Para isso, é importante a postura impassiva desse elo, sem denotar preconceitos, mas podendo reagir rápida e minimamente a notícias inusitadas, cômicas ou de apelo ao choque. No cenário do estúdio do programa, referências a mapas enfatizam o papel intermediador do âncora entre o público e o mundo, além da presença da redação, onde profissionais demonstram que os trabalhos na apuração dos acontecimentos do mundo ocorrem em escala industrial. Para cada nova informação lida no programa, nomeada por essa narrativa audiovisual de “notícia”, um repórter é chamado no lugar do fato narrado para comprovar a veracidade descrita (NICHOLS, 2005, p. 85).

No conteúdo desse jornal, governos caem, golpes são realizados, guerras afligem inocentes e movimentam declarações dos chefes de Estado, mortes de diversas naturezas são descritas, descobertas científicas prometem um novo futuro, resultados esportivos despertam sentimentos, aniversários de processos históricos rememoram o passado e seus sentidos no presente, as bolsas de valores variam junto com o preço do dólar. Ao fim, o apresentador/âncora ri algumas vezes, mostrou leve indignação em outras, mas manteve na maior parte do tempo uma postura imparcial.

Após o jornal, a narrativa televisiva busca conduzir o espectador a permanecer na programação “sem tomar nenhuma ação específica” (NICHOLS, 2005, p. 84) acerca do que viu, lhe restando apenas um conjunto de opiniões e certezas sobre os acontecimentos relevantes naquele dia. É importante que ele continue na programação, aprendendo sobre o mundo, agora com a novela, que lhe atualizará sobre as tendências e mudanças nas relações do cotidiano, ou na entrevista com sujeitos promovidos à categoria de personalidades de destaque ou do novo lançamento de Hollywood, ou ainda na observação da conduta humana em diversos formatos de *reality shows*. Esse espectador pode continuar sua vida com a certeza, que no próximo dia, a programação lhe ensinará mais e com novos detalhes as notícias do dia anterior. Novos golpes, guerras, crimes, descobertas acontecendo, novos episódios, lançamentos e entrevistas lhe permitem construir o conjunto de opiniões e certezas sobre a realidade. Marilena Chaui explicou como um dos principais objetivos da comunicação de massa está em substituir:

O espaço social concreto, feito de divisões, diferenças, interditos e limitações, por um espaço homogêneo e transparente, aberto a todos e no qual os indivíduos privatizados e isolados ganham a ilusão de pertencer a uma comunidade – do “nós, telespectadores” [...] passa-se imediatamente ao “nós, brasileiros” ou “nós, americanos”. (CHAUÍ, 1986, p. 31).

Desta forma, a mídia televisiva, através dos apelos de verdade evocados pelas imagens e sons do mundo, tenta construir sentidos de realidade diante de todo um processo social. enquanto cultura e conjunto de valores e significados que projetam os interesses de uma classe dominante, na condição de ideologia (WILLIAMS, 1979, p. 111) para sujeitos tomados como consumidores expectadores de seu conteúdo.

O empenho da televisão na construção das hegemonias inclui – mas também desenvolve – as ideias de cultura e ideologia. Desta forma, essa leitura e tradução da realidade social tomam o caráter da tentativa de intervenção sobre ela. Sobre esse aspecto chama atenção a historiadora Cássia Palha: “Um árbitro por excelência na construção e na visibilidade das identidades no mundo globalizado, interferindo na rede das próprias relações de poder das democracias atuais” (PALHA, 2008, p. 12).

Se utiliza a categoria hegemonias na análise deste meio de comunicação, pensando que diferentemente das intenções da produção televisiva, os sujeitos consumidores de seus produtos não são meros espectadores da ideologia dominante. Estes estão inseridos num contexto de lutas de classes, realizam suas próprias significações diante das intenções deste

meio, levando a adesões, mas também rupturas. O diálogo estabelecido por Raymond Williams com Antônio Gramsci ao redor das características do processo hegemônico, enfatiza sua forma estruturada através das ideias de contra hegemonia e hegemônias alternativas, que lhe exigem constantes mudanças, adaptações e reformulações para sua realização no mundo social.

As características da linguagem televisiva contemplam a gestão desse aparato em toda diversidade de programas que eles exibem:

Uma linguagem de alta complexidade marcada pela integração de sons e imagens, pelo jogo de interesses da ação e da omissão em ângulos de câmera, construção de cenários, iluminação, planos e montagens, pela fragmentação de informações em detrimento do todo, pelo deslocamento do sensacionalismo, pela diversidade e mistura de códigos e gêneros, pela apropriação de outras textualidades midiáticas e pela pedagogia da repetição de todos esses elementos, reconstruindo-os constantemente através de uma banalização que tende a fundir realidade com ficção. (PALHA, 2008, p. 27).

Deste viés, busca-se problematizar historicamente o lugar social da televisão no contexto brasileiro. Primeiramente, não é possível explicar a ascensão da Globo como maior meio de comunicação em massa do Brasil sem associar esse processo à ditadura civil-militar, que afligiu o país. Tendo como base a doutrina de desenvolvimento e segurança nacional, o Estado brasileiro trabalhou ao redor da ideia de integração nacional com um sistema de crenças e valores (SILVA, 2009, p. 15). Para isso o governo da ditadura criou todo aparato político e tecnológico necessário para o surgimento de uma indústria cultural, que servisse aos interesses deste projeto autoritário de nação.

Nesse processo uma série de empresários se tornaram os gestores e a força constitutiva dessa indústria cultural. Renato Ortiz (2006, p. 118-119) avalia como os dois grupos utilizavam essa ideia de integração: enquanto os militares através do Estado estabeleceram o domínio político, os empresários das telecomunicações se apropriaram do domínio do mercado crescente. Poder político e econômico não se separam nesse projeto e vem representar as múltiplas faces do acordo, que tornou possível a ditadura em 1964, este é um dos elementos mais significativos do caráter cívico-militar desta ditadura em ação.

A composição de interesses é complexa e precisa ser avaliada pensando o capital estrangeiro. René Dreifuss, em sua importante pesquisa sobre o caráter empresarial do Golpe de 1964, aponta como a presença do capital estrangeiro, via multinacionais, na economia brasileira era significativa em diversos setores como indústria pesada, alimentícia, atividades não industriais e em menor escala nos serviços de utilidade pública. Tornou-se ao longo da

década de 50, não apenas a força econômica dominante, mas também organizou a capacidade de influenciar as diretrizes políticas do Brasil, segundo seus interesses de expansão do capital (DREIFUSS, 1981, p. 66). Isto, de certa forma, complementa a avaliação de Carlos Eduardo Lins e Silva (SILVA, 1985, p. 27 apud SILVA, 2009, p. 16), na qual uma das razões para o desenvolvimento da televisão foi o interesse das transnacionais em vender para o Brasil equipamento de produção e transmissão de programas, exatamente a área que carecia de estruturação.

Existe um paralelo significativo entre os interesses norte-americanos com o Golpe de 1964 e a ascensão da Rede Globo, que ao longo de seus primeiros anos de desenvolvimento, se destaca financeira e tecnicamente, em relação a concorrência, devido a associação com a empresa norte americana Time-Life. Assim, o capital estrangeiro das telecomunicações trabalhava pela sua expansão no Brasil desde 1962, ano do contrato entre as empresas. A Life-Time importa investimentos, equipamentos, profissionais e um modelo de televisão tanto na produção de conteúdo, quanto na gerência econômica (SILVA, 2009, p. 17). Assim, ao longo de toda década de 1960, a Globo expandia-se e nacionalizava um padrão de qualidade para a própria linguagem televisiva. Inventava a forma mais eficiente de garantir audiência e negociar espaços publicitários em sua programação, ao mesmo tempo que servia aos interesses da ditadura que eles construía.

Durante a busca da autopromoção intitulada “padrão globo de qualidade”, quando já possuía posição de liderança na comunicação nacional, no início da década de 1970, a Globo passa a ampliar e destacar sua grade de programação os telejornais (WANDERLEY, 1995, p. 273-278 apud SILVA, 2009, p. 26). Neste contexto, é criado o programa Shell Especial, em 1973. Essa mudança de caráter do que deveria ser exibido, tanto nas leituras de Heyder Silva, quanto Igor Sacramento, surge das críticas da imprensa especializada à programação da televisão, principalmente em relação aos chamados programas grotescos com apelos escatológicos e de exploração sensacionalista da miséria (SILVA, 2009, p. 30; SACRAMENTO, 2008, p. 71). O combate contra este caráter era geral e levou programas como os apresentados por Dercy Gonçalves e Chacrinha, ambos da Globo no início da década de 1970, a serem punidos pela censura federal.

O sentido “moralizante” próprio da ditadura, através da indústria cultural, passa ao primeiro plano neste momento. Tal episódio de censura acarretou a reestruturação administrativa da emissora e inventou a autocensura em suas produções. O papel

desempenhado pela crítica especializada na cultura de massa é compor um de seus elementos criativos, como Sacramento complementa:

A televisão é, sobretudo, modos de ver. E eles não são meramente contemplativos, eles também intervêm e determinam escolhas, posturas e mudanças. Sendo assim, a crítica televisiva como um público de especialistas não é apenas mera testemunha da história, mas é co-autora dela, abençoando ou amaldiçoando profissionais e seus trabalhos, conferindo ou destituindo-lhes prestígio (SACRAMENTO, 2008, p. 18).

Mesmo essa etapa do processo criativo, serve aos interesses da ideologia dominante e sua narrativa sobre os dominados, que associados à ideia de massa, são vistos como ignorantes, desqualificados e perigosos. São esses autores que determinaram a qualidade dos programas de acordo com a classe ao qual eles se adequam “A”, “B” ou “C” (CHAUI, 1986, p. 30).

Evidentemente, o lugar do processo produtivo na televisão é multifacetado (FREIRE FILHO, 2004, p. 209-210) e contraditório em vários aspectos. Desta forma, ainda que exista um projeto e alinhamento editorial, os sujeitos que compõem o processo criativo estão em disputa de interesses. Desde o trabalho televisivo direto em seus vários departamentos, da crítica especializada, até percepção dos telespectadores, a criação jorra do conflito e da tensão entre sujeitos. De forma que nenhuma das faces do processo televisivo pode ser vista como isolada, mas interseccionadas também de forma não linear (HALL, 2003, p. 390).

Enquanto produto de massa, a televisão possui dimensões legitimadoras e contestadoras do real: “Desse modo, a função de um estudo cultural crítico é analisar as ideologias dominantes, sem deixar de detectar momentos utópicos e subversivos nas formas vigentes de dominação” (CHAUI, 1986, p. 22). Partindo da problematização do ambíguo lugar de produção da hegemonia, analisa-se a experiência do Globo Repórter como programa de produção de inovações e críticas sociais à realidade dentro da Globo.

1.2.2 O projeto Globo Repórter

Desde 2002 quando o Festival de Cinema *É tudo verdade* exibiu títulos importantes do Globo Repórter, além do próprio *Theodorico, o imperador do Sertão* (1978), também

estiveram presentes *Os Índios Kanela* (1974)⁶, *Caso Norte* (1978)⁷, *O Último Dia de Lampião* (1975)⁸, etc., (SACRAMENTO, 2008, p. 10). O interesse pelas produções do programa guiou pesquisadores, principalmente ligados à comunicação social, a dedicarem-se na investigação dos aspectos estéticos da linguagem cinematográfica presentes no Globo Repórter, naquele momento de construção do telejornalismo brasileiro (SOBRINHO, 2010). O que permite a inserção do filme analisado dentro de um contexto maior de inovações e experimentações na Rede Globo.

Em 1971, o documentário *São Paulo – terra do amor*, produzido pela Blimp Films com Paulo Gil Soares na direção, sob encomenda da Globo, obteve grande sucesso. Isso levou João Carlos Magaldi, publicitário da emissora, a articular uma parceria com a multinacional petrolífera Shell. O objetivo era produzir uma série de documentários sobre o Brasil. Naquela época, a Shell buscava consolidar sua marca no cenário nacional, associando-se a temas brasileiros (SILVA, 2009, p. 36). Deste pressuposto nasce o *Globo Shell Especial* (PALHA, 2007, p. 45), coordenado pelo cineasta Paulo Gil Soares, responsável pela montagem da equipe, reunindo jornalistas e cineastas, que conseguiram desenvolver um espaço de telejornalismo aprofundado (LINS, 2004, p. 19), além de um cinema de qualidade tanto na técnica, quanto em suas abordagens temáticas para televisão. Em 1973, após o fim do contrato, a Shell, que havia alcançado seus objetivos, se retira do projeto. Assim, a Globo assume o programa inteiramente intitulando-o como Globo Repórter.

Para além da discussão ao redor da substituição dos programas considerados “grotescos” ou do empenho em conquistar a audiência das intituladas classes “A” e “B”, a pesquisadora Cássia Palha traz importante problematização ao redor do discurso modernizador da emissora para esse projeto de jornalismo aprofundado. De certa forma, este discurso ecoava junto aos interesses do governo, pois, num tom patriótico, se explora um ideal de Brasil de novidades e avanços, tanto no conteúdo que seria exibido, quanto nas técnicas e tecnologias empregadas na produção desses documentários (PALHA, 2007, p. 48).

A presença de cineastas seria um dos elementos, que atestariam a qualidade técnica do projeto. Além de Eduardo Coutinho, vale citar as participações de outros importantes profissionais ligados ao Cinema Novo, ao movimento dos Centros de Cultura Popular (CPCs)

⁶Dirigido por Walter Lima Júnior, discorre sobre grupo étnico do Maranhão que passara por duro processo de violência em 1963.

⁷Dirigido por João Batista de Andrade, fala sobre a migração nordestina ao sudeste a partir da reconstrução de um crime cometido em São Paulo.

⁸Dirigido por Maurice Capovilla, docudrama sobre o cerco final à Virgulino Ferreira da Silva.

ou à Caravana Farkas, que contribuíram de maneira significativa no programa, como Paulo Gil Soares, Walter Lima Jr.⁹, Eduardo Escorel¹⁰, Osvaldo Caldeira¹¹, Maurice Capovilla¹², Sylvio Back¹³, Roberto Santos, Getúlio Oliveira, Leon Hirszman¹⁴, Denoy de Oliveira, Hermano Penna, Renato Tapajós, entre outros (SOBRINHO, 2010, p. 71). Ao analisar as avaliações da imprensa sobre o programa, ao longo das décadas 70 e 80, Heidy Silva contextualiza o nascimento da própria linguagem televisiva junto à presença destes cineastas: “Por isso, nesse período, o Globo Repórter foi considerado um programa de cineastas e não de jornalistas” (SILVA, 2009, p. 144).

O governo, a partir de texto do Ministro das Comunicações, Hygino Corserti, no *O Estado de São Paulo*, mostrava interesse em explorar a visibilidade internacional, que o cinema brasileiro havia alcançado com o Cinema Novo, desde a década de 60. Em defesa de uma suposta valorização, procurava incentivar e elogiar a inserção da prática do cinema na televisão (SILVA, 2009, p. 37). Assim, num mesmo movimento, esse governo buscava ampliar as possibilidades de alcance da televisão e desenvolver um trabalho cinematográfico domesticado. Primeiramente pelo formato televisivo, que exige adequações da linguagem mesmo em sua forma experimental, mas também pela censura, que já estava estabelecida nas emissoras, disciplinando parte de seu conteúdo.

O empenho pela realização do cinema, por parte desses cineastas, conquistou em vários aspectos a superação dos interesses da classe dominante, que permeavam a possibilidade de criação na emissora. Quando a Globo assume o agora Globo Repórter, por exemplo, a direção da emissora preferia, que o novo projeto se orientasse no formato de programa *60 Minutes*. Essa última produção foi pioneira na realização de reportagens investigativas centradas na experiência do repórter no vídeo (SACRAMENTO, 2008, p. 131), perseguindo a linha editorial de emulação da televisão norte americana para o Brasil. Isto se caracterizaria, neste caso, em uma dinâmica e didática narrativa incompatíveis com as formas de conceber documentário e investigação para os coordenadores do projeto. Por isso, entre os cineastas do projeto Globo Repórter coube o trabalho de defender, convencer e conquistar a permanência da linha experimental do Globo Shell Especial.

⁹Assistente de direção no *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964).

¹⁰ Montador de *Terra em Transe* (1967), dentre outros, com destaque para o impressionante trabalho na montagem de *Cabra marcado para morrer* (1984).

¹¹*Trabalhar na Pedra* (1972).

¹²*Brasil verdade: episódio Subterrâneos do futebol* (1968).

¹³*As moradas* (1964).

¹⁴*Cinco vezes Favela: episódio Pedreira de São Diogo* (1962). Produzido pelo CPC.

Os primeiros episódios do Globo Repórter seguiram divididos em quatro blocos de dez minutos com temas distintos, como queria a direção da emissora, mas segundo as características cinematográficas de pesquisa e filmagem dos coordenadores do programa. A partir de 1975, os cineastas conquistam nova possibilidade criativa, quando os programas passaram a possuir tema único e episódios de aproximadamente quarenta e três minutos de duração (SILVA, 2009, p. 101).

Ao longo de seu período de execução, as tensões, entre os interesses dos diretores da emissora e dos coordenadores do programa persistiram e se manifestaram em várias dimensões da produção: em cada documentário, no formato dos episódios, das características almeçadas para o programa, etc. Uma diferença importante do Globo Shell Especial para o Globo Repórter foi a inclusão das *atualidades* em sua grade de temas. Dessa forma, o caráter jornalístico começa a pautar algumas produções. Até que a partir de 1983, uma mudança na linha editorial, faz com que o programa deixe de funcionar como foi concebido e se assemelhe ao formato atual (SILVA, 2009, p. 3).

1.2.3 O trabalho do Cinema através da televisão

Ao longo da década de 1960, importantes movimentos sociais inventaram na sociedade brasileira novas possibilidades políticas para a construção do país, em detrimento dos interesses das classes dominantes. As Ligas Camponesas impuseram nova ordem agrária, os estudantes lutaram pela reforma universitária e por transformações culturais. Uma destas transformações pode ser vista na atuação do Centro de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes, tema problematizado em *Cabra Marcado Para Morrer*, 1984. O cinema, por sua vez, também será um campo de atuação crítica de sujeitos que buscam, a partir da inovação da linguagem, contribuir nas lutas em aberto pela valorização da classe trabalhadora deste período. Esse movimento está presente no engajado Cinema Novo, movimento cinematográfico de caráter político e revolucionário, que havia conquistado projeção e prestígio internacional.

Desta forma, os cineastas que compõem o Globo Repórter não partem apenas de um lugar de saberes técnicos ou do domínio da linguagem cinematográfica. Todo o sentido do trabalho desses sujeitos parte da crítica política à desigualdade e às mazelas que afligem os grupos subalternizados. Em suas trajetórias alguns buscaram a revolução, outros uma forma transformação social junto ao povo, mas todos acreditaram em um cinema que intervém na

realidade filmada pelo conhecimento do mundo e pela reflexão do público. Filmar o Brasil em ditadura, num espaço controlado como a Globo, significa realizar a militância, resistir e criar com o possível.

A trajetória de Eduardo Coutinho com o cinema pós-1964, até aquele momento na década de 70, está marcada pela casualidade e em razão do apoio à produção de parceiros do período. Em *A Falecida* (1965), ele co-roteirizou em virtude de o diretor Leon Hirszman não ser muito próximo ao trabalho da escrita (BRAGA, 2014, aprox.: 9min:14s). *O Pacto* (1966), episódio da série ABC do Amor, coordenado por Leon Hirszman, foi dirigido por Eduardo Coutinho porque Nelson Pereira dos Santos não pôde viajar ao Chile e assinar o contrato. *O homem que comprou o mundo* (1968) teve a direção do cineasta após um desentendimento entre o diretor Carlos Maciel e o produtor Zelito Vianna. *Faustão* (1971) fazia parte de um projeto da Saga Filmes, que planejava realizar quatro longas sobre o cangaço, mas fracassou devido ao decadente apelo que o gênero tinha junto ao público (MATTOS, 2003, p. 81; LINS, 2004, p. 17-18). Os três projetos subsequentes – *Os condenados* (1973), *Lições de amor* (1975) e *Dona Flor e seus dois maridos* (1976) –, receberam sua contribuição no roteiro, quando Coutinho já trabalhava no Jornal do Brasil, mas o próprio cineasta diminuiu a importância de sua participação, pelo fato de serem adaptações em processo de produção já em desenvolvimento (COUTINHO, 2013, p. 262).

Ele ingressa no Jornal do Brasil como copidesque, em 1971, após o contato com Alberto Dines, diretor de redação entre 1962 e 1973, com quem havia trabalhado na mesma função na Revista Visão (LINS, 2004, p. 18), onde passou a assinar algumas críticas cinematográficas durante todo ano de 1973 e início de 1974, com a indicação do seu status de “interino”. Ao lado de nomes como Alex Vianny, Ely Azeredo, José Carlos Avellar e Alberto Shatovsky, Eduardo Coutinho escreveu cerca de quarenta textos, dissertando sobre o mais variado conjunto cinematográfico internacional (OHATA, 2013, p. 49). Utilizando este espaço para exposição de suas concepções, análises e reflexões sobre a situação de gêneros, abordagens, indústrias e carreiras no cinema.

O primeiro convite da Globo veio para trabalho no Jornal Nacional, onde Coutinho receberia um salário não muito diferente do Jornal do Brasil, contudo com maior carga de trabalho, por isso ele aceitou apenas a oferta posterior para o Globo Repórter, com maior abono salarial, onde ele trabalharia na área da edição, produção de textos e traduções. Após a direção de um curta metragem, contudo, surgiu a oportunidade de fazer episódios completos no programa (MATTOS, 2003, p. 84). As condições de sustento pessoais são ponto

fundamental para explicar seu aceite para este trabalho. Na mesma entrevista, a Carlos Alberto Mattos referenciada anteriormente, quando questionado sobre a rejeição da esquerda à Globo e a forma como ele lidou com a problemática, de forma direta e objetiva responde: “Meu velho, eu tinha dois filhos para sustentar” (MATTOS, 2003, p. 85). Em outra entrevista, para Ana Cláudia Resende, avaliando sua trajetória, ele confessou que também se incluiu em certo momento nesta resistência à televisão:

A visão que eu tinha, era o cinema como aristocrata da arte. Quem faz televisão é baixo. Certamente, (essa visão) era contra mim, contra todos nós (cineastas), contra João Batista. A visão do cinema era a de preconceito estético e político contra a televisão (RESENDE, 2005, p. 90).

Os cineastas que atuam no Globo Repórter não apenas superam o preconceito com a televisão, mas também instrumentalizam esse meio de comunicação para a criação de inovações estéticas baseadas em ideias políticas críticas à realidade brasileira. Trabalhar com o cinema como única fonte de renda é um imenso desafio na periferia do capitalismo. Escolher dedicar-se a documentários aumenta o conjunto de dificuldades, mesmo levando em consideração os velados incentivos ao cinema nacional realizados nesse contexto pela ditadura. A Globo surge na trajetória dos cineastas como meio de sobrevivência e oportunidade de persistir na construção do trabalho do cinema. O que se vê na jornada deles é a militância pelo direito ao próprio ofício. O aparente dilema ideológico pressuposto na pergunta de Carlos Alberto Mattos se dilui diante da dedicação ao trabalho.

Este aspecto na experiência dos cineastas que trabalharam para a Globo pode ser comparado ao caso do cineasta Roberto Farias¹⁵, que foi presidente da Embrafilme entre 1974 e 1979 e, portanto, num primeiro raciocínio, estaria trabalhando para o governo da ditadura. Todavia, se analisa a forma como a própria Embrafilme é resultado da luta dos trabalhadores do cinema pelo espaço de produção e distribuição nacional anterior à ditadura, que incorporou a demanda segundo seus interesses (FARIAS, 2005, p. 12). Estar na Embrafilme se torna a continuidade real e possível dessa luta, limitada, é claro, pela vigilância do Estado.

Integrante da equipe do programa entre 1975 e 1984, o cineasta Eduardo Coutinho, que até este período havia dirigido ficções e a primeira versão do projeto documental *Cabra Marcado Para Morrer*, interrompido pelo Golpe em 1964, no Globo Repórter dirige seis documentários, dos quais cinco se passam no Nordeste, indicando a disposição do cineasta

¹⁵ Assalto ao trem pagador (1962).

pela filmagem da região e possibilitando que as primeiras pesquisas para o retorno das filmagens de *Cabra marcado para morrer* fossem possíveis. Os filmes são: *Seis Dias de Ouricuri* (1976), *Superstição* (1976), *O Pistoleiro de Serra Talhada* (1977), *Theodorico, o imperador do Sertão* (1978), *Exu, uma Tragédia Sertaneja* (1979) e *Portinari, o Menino de Brodósqui* (1980).

A passagem pelo Globo Repórter é reivindicada pelo cineasta, quando constrói sua trajetória como o lugar em que aprendeu a filmar, “um vestibular para o Cabra” (MATTOS, 2003, p. 86). Não apenas no que se refere a conhecer a rica linguagem do Nordeste, mas também em aspectos técnicos:

Foi uma experiência extraordinária. Aprendi a conversar com as pessoas e a filmar, aprendendo ao mesmo tempo as técnicas de televisão, de filmar chegando, filmar em qualquer circunstância, pensando usar depois de uma forma diferente. Além disso, pela primeira vez na vida eu recebia um salário bom e pago em dia. (LINS, 2004, p. 21).

Filmar em qualquer contexto, como dito pelo cineasta, é um dos elementos que melhor reúne as qualidades da realização de documentários. Essa habilidade também existe no trabalho da televisão quando as transmissões ao vivo exigem dos profissionais que estejam preparados para contornar e se adequar a tudo que pode acontecer em cena, seja uma interrupção inesperada, um entrevistado errante, o surgimento de algum conflito, novas informações, verdades não planejadas, nem bem-vindas sendo ditas, etc. O cinema, desta forma, é feito num processo dinâmico, pois não esconde o “aqui e agora”, o “*ao vivo*”, o imediato acontecendo em cena.

As circunstâncias para a realização do cinema são fundamentais para análise das obras. Para isso, é importante entender a estrutura da equipe de produção do programa, na maior parte do tempo, para que sejam averiguadas as condições em que os filmes foram realizados. Os cineastas ao redor do Globo Repórter eram divididos em três núcleos distintos: um em São Paulo, outro no Rio de Janeiro, do qual Eduardo Coutinho fazia parte e o terceiro era a produtora independente Blimp Filmes contratada pela Globo, que produziu pacote de filmes para emissora (PALHA, 2007, p. 50).

As pautas eram indicadas aos diretores que deveriam reunir material de pesquisa e filmagem sobre o tema determinado, num prazo de quinze dias e preparar esse material para ser exibido em quarenta e cinco dias (SILVA, 2009, p. 76). Assim, a equipe se mantinha em revezamentos. Por vezes, um indivíduo trabalhava em diferentes funções dentro de filmes

distintos, cumprindo prazos e metas em ritmos diferentes do cinema usual. Contudo, essa situação era mais confortável do que o trabalho do jornalismo. Nestas obras os cineastas, mesmo dentro da televisão eram autores em certa medida e podiam expressar seu estilo e abordagem estética.

A pré-produção é marcada pela pesquisa, que inclui levantamento de dados, visitas de campo, pré-entrevistas dos produtores, entre outros. A produção, por sua vez, executava os pré-roteiros e a filmagem das entrevistas. Na pós-produção, as filmagens eram montadas, editadas para caber na duração do programa e enviadas para a equipe de jornalismo, onde os conflitos criativos poderiam ocorrer, já que o filme estaria em condições de ser reeditado, e era inserida a narração em voz em *off* de Sérgio Chapelin. De qualquer forma, o projeto idealizado para o programa criou um ambiente de relativa autonomia criativa dentro da Rede Globo.

Esta autonomia cedida aos profissionais foi expressa no desenvolvimento dos temas e coordenação da produção e pode ser explicada por elementos sociopolíticos, como a censura oficial que não enxergar no grupo um ponto de atrito recorrente, tendo em vista a cumplicidade da Globo com a ditadura civil-militar (MOTTA, 2013, p. 79). Além disso, deve-se considerar a forma como a própria direção jornalística da emissora fiscalizava os temas retratados e realizava as edições finais, que padronizavam os filmes, permitindo possibilidades políticas críticas à realidade como objeto das filmagens documentais, mas revelando os limites do trabalho no estado de exceção vigente. Embora a censura existisse e fosse uma possibilidade, a produção possuía uma série de filmes de “gaveta” com temas leves que poderiam substituir obras censuradas (SILVA, 2009, p. 167).

Outro fator importante era a ausência de uma rotina fixa para debates de pauta e produção dos documentários. Isso se devia ao fato de a concorrência do programa não alcançar índices de audiência que ameaçassem o formato proposto. Além disso, havia a dispersão e distância física dos núcleos de produção da Globo. O prédio da equipe no Rio de Janeiro não ficava na sede da emissora. Assim, a montagem era feita em espaços distantes do prédio da emissora e segundo os critérios dos próprios cineastas, que executavam as filmagens em filme 16 mm reversível (até 1981), sem negativo, apenas com o filme original. Isso era diferente do departamento jornalístico, que já atuava com câmera de vídeo e VT portátil (MATTOS, 2003; LINS, 2004).

Para análise da obra em destaque, os principais pontos de diálogo são os trabalhos de Consuelo Lins, *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo* (2004), que

pôde contar com depoimentos pessoais de Eduardo Coutinho na composição da trajetória do cineasta, lendo sua participação no Globo Repórter como uma escola para o cinema. *Theodorico, o imperador do Sertão* (1978) surge aí como ponte para se perceber as principais características da metodologia de Coutinho em sua filmografia posterior: o olhar sobre o outro e a filmagem como relação. Carlos Alberto Mattos, em seu livro, *O homem que caiu na real* (2003), além de utilizar rica entrevista com o cineasta sobre suas considerações acerca da produção da obra em destaque, centra-se na construção e amadurecimento de Eduardo Coutinho como cineasta, o “cair na real” ilustrado no título.

CAPÍTULO 2 - O CINEMA CONTRA A DITADURA CIVIL-MILITAR

2.1 AS FORMAS DE RESISTÊNCIA DOS TRABALHADORES AGRÍCOLAS, O CINEMA DE EDUARDO COUTINHO E A DITADURA

A fonte em análise é produzida dentro de uma linguagem com códigos, fazeres, estruturas e regras próprias. Assim, a questão histórica em debate passa pelo olhar atento à maneira como a linguagem cinematográfica foi articulada pelos autores. Buscando-se a compreensão dos significados políticos interpretados pela linguagem e sua atuação constitutiva na realidade social (VIEIRA, PEIXOTO, KHOURY, 2005, p. 43).

As ferramentas da análise fílmica foram dispostas a partir das características específicas deste documentário. Levando em consideração a aplicação da linguagem cinematográfica no meio televisivo, em diversos aspectos são observadas convenções de formato sendo ora seguidas, ora subvertidas. Como, por exemplo, o narrador em *voz off* recorrente nos filmes do Globo Repórter, não consegue ser inserido pela equipe de jornalismo devido à capacidade de Eduardo Coutinho, em tornar o próprio Theodorico Bezerra uma das vozes narradoras na obra.

Todo documentário parte de um questionamento sobre o mundo e averigua quais as possíveis respostas que a filmagem desse mundo oferece. Em *Theodorico, o imperador do Sertão* (1978), as duas perguntas principais podem ser consideradas definidas como: “O que é o poder político de Theodorico Bezerra no cotidiano das pessoas ao seu redor?” E em relação à origem desse poder “Como Theodorico Bezerra trabalha pela manutenção de seu poder?”. A partir desse processo de questionamento e filmagens das possíveis respostas, nasce a narrativa fílmica, ou seja, a organização do raciocínio do diretor na obra apresentada. O público é convidado a conhecer o processo proposto, refletindo, aprendendo, questionando, avaliando, etc. Cada um destes diferentes impactos podem ser adjetivados de maneira distinta, dependendo das abordagens e escolhas dos autores.

Ao pensar na análise histórica da narrativa fílmica, opta-se pela desconstrução da sua montagem em unidades temáticas menores. O principal critério usado para defini-las é buscar o argumento central proposto por cada sequência no filme. Também se considera, as opções estéticas e usos dos aspectos técnicos, que construíram essas unidades temáticas.

A partir de diálogos importantes com a dissertação do historiador Thiago de Faria e Silva, que propôs a análise histórica dos filmes *Cinco vezes favela* (1962) e *5x favela, agora por nós mesmos* (2010), foram apresentadas muitas formas de articulação da linguagem

cinematográfica com a problematização histórica. Especialmente a abordagem da montagem na análise das sequências e planos. Laurent Jullier e Michel Marie, autores da obra *Lendo as Imagens do Cinema*, estabelecem os níveis e métodos de análise de uma obra audiovisual (do plano, da sequência e do filme), além é claro da ênfase na historicidade da própria linguagem e da diversidade nos usos de seus aspectos técnicos.

A grandeza da arte cinematográfica e sua importância no mundo contemporâneo se devem à união da técnica de capturar movimento com a estética que lhe conferiu o poder de imaginação sobre as imagens do mundo (FRANCASTEL, 2015, p. 55). A discussão sobre a estética da obra é fundamental e baseou-se nas reflexões do citado historiador Pierre Francastel, assim como do crítico britânico Herbert Head, que, em seus ensaios *A estética do filme* e *A poesia do filme*, busca expor as potencialidades e particularidades do cinema como uma forma de arte. Aqui são levantadas as questões necessárias para destacar o caráter artístico do cinema documental e suas interpretações:

O filme diferente da pintura é objetivo, é extraído do material desordenado que propicia o mundo visível da atualidade, por isso o processo criativo do cinema é feito através da análise de seus autores que dotam suas imagens em movimento de valor significativo por meio da montagem (READ, 1969, p. 36).

A definição particular do autor sobre as essências da arte atribui o caráter criativo do cinema à operação de três elementos: câmera, luz e realidade. A partir dessa dimensão de raciocínio é defendida com base no filme em análise, a potencialidade criativa da arte cinematográfica também em formato documental. Retomando o exemplo da voz narradora de Theodorico em cena, é possível observar como, em muitos momentos, essa narração em voz *off* é utilizada como metáfora audiovisual para ilustrar o controle que esse político exercia sobre a propriedade de Irapurú.

O cinema produz seus efeitos mediante imagens projetadas. Essas imagens lançadas na tela estão, de imediato, associadas com as imagens armazenadas na memória do espectador e, através de suas disposições e associações, fluem as emoções de surpresa, encanto, prazer, orgulho ou tristeza que sentimos na sala de espetáculo (READ, 1969, p. 43).

O valor da estética e a defesa do cuidado com este elemento criativo passam pelo reconhecimento de sua relevância na criação de sentidos e sensações que o cinema constrói, ou tenta construir, junto a experiência do espectador. Desta forma, é estendido o raciocínio do autor para pensar como, mesmo a narrativa de um documentário passa pela incidência de

permitir essas emoções. E, assim como sua estética também precisa ser cuidadosamente posta em discussão.

Na descrição da experiência de um espectador hipotético dos filmes de Eduardo Coutinho, podem ser relatadas inúmeras reações com uma mesma obra: risos e surpresa em momentos cômicos ou inusitados, mas também comoção e solidariedade diante dos relatos proferidos em cena. O espectador é envolvido com sensibilidade no contato e descoberta da complexidade, que compõe os modos de vidas dos sujeitos filmados. Talvez essa seja a principal atração na experiência do cinema documental.

À diferença dos filmes de ficção, os documentários, quando criam arte, recorrem às imagens de referência do mundo visível, imediato, às memórias, aos saberes e cotidianos compartilhados pelo público. Para que assim, a própria realidade vivida, se torne objeto de apreciação cinematográfica. Compreender a forma como estes cineastas operam a narrativa, usando as associações com o real, é descobrir a poética deste cinema documentário.

O documentarista não escreve nem prevê as falas de seus entrevistados, mas pode selecionar quais momentos da filmagem serão montados no processo final e em que ordem essas cenas ficarão dispostas ao público. Escolhendo quais associações intra fílmicas – usadas pelos sujeitos em cena – e extra fílmicas – os elementos textuais e sonoros inseridos na pós-produção – lhe permitem alcançar seus objetivos. O próprio filme, após impactar o público, possui potencialidade para se tornar um novo ponto de referências e associações nas leituras de mundo dos expectadores, pois a arte não é apenas um acessório, ela constitui nossos fazeres em gestos, ideias e representações (FRANCASTEL, 2015, p. 26).

A forma artística é tão importante quanto o tema para o estudo do cinema como fonte histórica. As questões “Para qual público cria o artista? Como ele o atinge?” (FRANCASTEL, 2015, p. 46) são consideradas para problematização da obra.

Existem muitas particularidades em *Theodorico, o imperador do Sertão* (1978) que justificam sua importância no contexto de sua produção. Como, por exemplo, diferentemente da filmografia do período, ele não aborda diretamente a classe trabalhadora, em virtude das circunstâncias da filmagem, embora este seja um dos objetivos da discussão proposta, valorizando a experiência destes sujeitos. De certa forma, o documentário nem mesmo busca trazer a história dos “grandes” personagens da história. Theodorico Bezerra pertence à elite rural, mas não é filmado como um “grande” personagem (LINS, 2004, p. 22-23). Provavelmente foi o filme produzido pelo cineasta que mais alcançou pessoas, por passar no horário nobre da Globo (LINS, 2004, p. 29).

Sobre o início da produção, o diretor comenta, em entrevista, que a sugestão da pauta para este filme foi dada pelo cartunista Henfil, que conhecia a fama do personagem na região. Por isso, teria sugerido ao cineasta fingir sotaque nordestino para se aproximar de Theodorico Bezerra e conseguir realizar o filme. O cineasta enfatiza sua negação ao pedido para que não fosse confundido com as ações do político, que naquele momento estava candidato ao cargo de deputado federal. Assim, aceitou o convite para as filmagens em sua propriedade. Nos primeiros dias de trabalho, Coutinho tentou entrevistar os empregados do local, mas Theodorico seguia a equipe, intervindo nas conversas. A partir do segundo dia, o cineasta entendeu as possibilidades criativas que estavam à sua disposição e tornou Theodorico entrevistador e narrador na produção (MATTOS, 2003, p. 87).

Os princípios éticos que marcam a filmografia desse cineasta já podem ser encontrados nesta obra. Em suas falas, ideias e contradições, Theodorico poderia ser satirizado pela montagem, caso estivesse nas mãos de outro. Contudo, sem condescendência com sua visão de mundo, ele é representado no filme por meio de sua própria construção. Mesmo sendo a voz soberana que narra o filme, a narrativa, no que diz respeito à organização do documentário, esta não lhe pertence. É a partir desse controle que Coutinho se encontra com Theodorico sem oferecer-lhe concordância nem desrespeito.

Como mencionado anteriormente, este filme parte de duas perguntas-chave para a compreensão do mundo construído ao redor de Theodorico Bezerra. A primeira refere-se aos sujeitos afetados por essa sociabilidade em um determinado período histórico, e a segunda questiona a origem e manutenção do poder de Theodorico. Após a elaboração de um fichamento da obra, estruturando-a em doze seções temáticas que conferem às sequências inteligibilidade e coerência interna, elas foram divididas em dois blocos, de acordo com as duas perguntas fundamentais. No primeiro bloco, dedicado ao conhecimento do mundo de Irapuru, busca-se desvendar o golpe e a ditadura contra os trabalhadores agrícolas e explicar, em referência às outras obras de Eduardo Coutinho, quais foram os caminhos indicados pelas lutas desses trabalhadores e suas formas de resistência. No segundo bloco, dedicado as relações sociais de Theodorico externas à Irapuru, as imagens problematizam as periodizações e limites dessa ditadura civil-militar, enfatizando o caráter de classe do golpe e da ditadura instaurada. Paralelamente à análise das sessões temáticas também se operam movimentos de reconstrução da narrativa, para encarar os temas desta obra, que escapam à linearidade da montagem como a dinâmica crítica contra a figura do protagonista e mais uma seção temática sobre a questão de gênero.

a) Prólogo: O homem do algodão

Os créditos iniciais do filme evidenciam que a obra possui autores. Os nomes de Jair Duarte na captação do som, Dib Lutfi na fotografia e Eduardo Coutinho na criação do filme são mencionados. Isso é diferente das reportagens televisivas, que geralmente só mencionam os trabalhos das filmagens no final da reportagem. Os nomes da equipe e o título da obra aparecem sobre a imagem de um plano fechado de uma plantação de algodão, onde um senhor colhe alguns ramos.

Figura 3 – Theodorico e o algodão, 1978



Fonte: THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 49s.

O senso comum histórico, pensando as referências gerais do público expectador desta obra, pode associar um “imperador” à figura de autoridade máxima. Evidente, sabe-se que o filme foca a trajetória de uma figura de poder, o grande proprietário de terras do campo brasileiro, mas a ideia de “imperador” evoca algo maior que um título de autoridade militar, tal como “coronel”. E, normalmente, vem acompanhado de conjunto indumentário de autoridade, como os antigos imperadores romanos ou as imagens de poder produzidas pela família Bragança quando governava o Brasil Império.

No entanto, a primeira imagem deste “imperador” faz alusão ao trabalho e não ao poder. A música de abertura *Algodão*, de Luiz Gonzaga, referência de autoridade com outro caráter através da alcunha de “Rei do Baião”, canta as etapas e cuidados da colheita do algodão e as características necessárias para vencer: “ser forte, robusto, valente ou nascer no sertão”. O trabalho manual com o algodão não é da prática de Theodorico, suas roupas e gestos em cena evidenciam o viés performático.

Ao mesmo tempo, a câmera filma o fazendeiro, em dinâmico movimento por meio de um plano médio. A câmera de Dib Lutfi recua, enquanto realiza o *zoom out*. Theodorico, por

sua vez, caminha em direção à câmera até sair do quadro pela direita, como se o movimento do trabalho ainda acontecesse fora de cena. Já nesse breve trecho, o fotógrafo mostra seu apreço pela liberdade de filmagem durante os acontecimentos, ao girar sobre o próprio eixo para focar no algodão, que por estar mais alto que o olhar da câmera, não mostra linha do horizonte. Assim, o mundo do algodão é enquadrado dentro de limites, que tomarão forma posteriormente.

Neste momento, é importante estabelecer que Dib Lufti já era um dos principais nomes da direção de fotografia do Cinema Novo. Em entrevista à Heidy Silva, esclarece que aprendeu a manusear câmera antes do cinema, quando trabalhava na TV Rio, em 1957, ponto muito importante para a reflexão sobre o modo como o ideal “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, lema manifesto do Cinema Novo, também teve contribuição na experiência da linguagem televisiva:

E esse lance de liberdade de procurar acho que é a minha, que gosto de fazer, pegar o imprevisto, que não está no ensaio. Então, o filme está sendo feito na hora, de fazer um enquadramento diferente e ajudar a imagem junto com o que você está fazendo (LUFTI *apud* SILVA, 2009, p. 53).

A narrativa fílmica busca construir a imagem de Theodorico e criar as justificativas, que explicam por que esse sujeito pode ser chamado de “imperador do sertão”. A realidade desse poder e sua inerente historicidade serão conhecidas, portanto, a partir das perguntas do cineasta.

No próximo plano, a imagem realiza o movimento de câmera oposto ao anterior. Partindo de um plano geral em *zoom in*, a câmera se aproxima do político para que ele se expresse. Essa dinâmica de distanciamento e aproximação das imagens reflete uma das principais características da abordagem desta narrativa sobre o mundo social filmado, que ao longo de seu desenvolvimento irá efetuar momentos de aproximação ao personagem título, mas também distanciamento crítico quando necessário. Este movimento, todavia, não ignora o fato de que todas as sequências da obra foram elaboradas a partir da colaboração entre os sujeitos.

Figura 4 – Theodorico Bezerra sentado em escadaria, 1978



Fonte: THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 2min 27s.

Essa é uma das cenas mais importantes para existência da obra, em acordo com as intenções de Eduardo Coutinho. Junto à cena do epílogo, elas foram realizadas após as filmagens para garantir que o documentário não precisasse de um narrador ilustrador, recurso que poderia destituir a força da fala dos sujeitos em cena (LINS, 2004, p. 28). O agora intitulado pela legenda major Theodorico introduz a obra, relatando o convite para as filmagens e sua satisfação com o trabalho realizado.

Durante uma entrevista, em 1980, no programa Memória Viva da Televisão Universitária do Rio Grande do Norte, quando ia explicar por que era chamado de “major”, Theodorico faz uma digressão para lembrar do primeiro contato com a equipe da Rede Globo sobre a produção do documentário. Em sua versão, ele diz que não entendia por que seria documentado “um simples agricultor, plantador de batatas” em comparação com outras pessoas mais importantes do Estado. O contato justificara intitulando-o “major”, embora ele tenha respondido não saber que era major (Theodorico Bezerra in Memória Viva, 1980, aprox.: 36min:20s).

Desta forma, a performance política que o sujeito escolheu realizar em cena, também passa pela compreensão de todo conjunto de expectativas que existe na filmagem de sua pessoa. Ele sabe o que a câmera busca filmando um major, um coronel, um latifundiário e encena a partir desta compreensão, se distanciando ou se aproximando das expectativas conforme o contexto. Ele escolhe interpretar este papel elaborando ao mesmo tempo sua propaganda política, principal interesse naquele ano eleitoral. Desta forma, ele apresenta a si mesmo e ao processo de filmagem:

Sou um homem da agricultura, um homem da agricultura... um homem do campo! E gosto da vida do campo, gosto da vida do campo. Agora, me falaram lá em Natal para que... perguntando se eu aceitava ser televisionado, eu estranhei porque realmente eu não era um homem da altura de... da vaidade, que nunca escrevi livro, mas aceitei. Fiquei satisfeito e vieram me televisionar, tô gostando, porque eles tão televisionando dentro da simplicidade, televisionando gado, agricultura, conversando com os moradores e também me fazendo certas perguntas, mas tudo dentro de uma simplicidade. E que todos nós gostamos da atenção, não há quem não goste de um agrado e eu gosto! (Theodorico Bezerra in THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 02min:27s).

Em seu discurso, destaca-se a simplicidade do processo de filmagem que é associado à composição de cena da Figura 4, onde o entrevistado está sozinho sentado em uma escadaria, sem ostentar vaidades ou preocupações com o lugar de repouso. Ele usa um tom de voz calmo, que contrasta com o tom ameaçador da sequência em que é discutida a obrigação dos votos. A simplicidade no conteúdo filmado e na forma como as perguntas foram feitas enfatiza a imagem do simples “homem do campo”, que está sendo apresentada para o público. É importante notar que o trabalho da equipe é evidenciado em cena, tornando-se um trabalho de intervenção na realidade filmada, aspecto presente em outras obras de Eduardo Coutinho, ao mesmo tempo não se ignora que através desta fala ele indica para equipe como deseja os parâmetros do filme. Por isso quem apresenta esta face de Theodorico é tanto o personagem, quanto a equipe de filmagens.

A presença do cineasta no filme é percebida principalmente por perguntas breves. Seu estilo pode ser definido na síntese de duas abordagens: a primeira é característica das reportagens, que usavam o jornalista como condutor dos acontecimentos; a segunda, mais próxima da abordagem de Paulo Gil Soares, nega essa presença física do repórter para enfatizar a capacidade da linguagem operando-se pelo olhar da câmera e disponibilizando ao público a competência de tirar suas próprias conclusões (NOVAES *apud* SACRAMENTO, 2008, p. 131; SILVA, 2009, p. 101). Coutinho, ao seu modo, opera pelo olhar da câmera, mas enfatiza sua presença como elemento delimitador do conhecimento da realidade filmada, defendendo que não se pode conhecer mais do que se consegue filmar.

Sobre a filmagem panorâmica de área verde da grande propriedade de Irapuru, a primeira pergunta do cineasta para Theodorico é: “Em que época o senhor comprou essa fazenda? Em que ano?” (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 02min:30s). Nesta questão existem pressupostos muitos importantes para leitura deste mundo social. Em primeiro lugar, revela que essa propriedade possui uma historicidade, nem sempre foi estruturada da forma filmada ou que o fazendeiro sempre ocupou este lugar de poder. Tudo neste mundo faz parte de um processo histórico. Esse apontamento é fundamental para superação de ideias que defendem a naturalização da propriedade dos meios de produção e da desigualdade inseparável desta propriedade.

Na resposta a propriedade de Irapuru também é representada como o mundo construído pelo major: “Aqui já fiz açude, fiz cerca, fiz casa, fiz estábulo, fiz estrada, fiz escola e é só essa palavra que ele aplica ‘fiz, fiz, fiz, fiz, fiz’” (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 02min:46s:), embora ele não mencione a mão de obra necessária para essas construções e, como os espectadores descobrem posteriormente, que parte dos recursos para as obras de pelo menos dois açudes teve origem no poder público¹⁶. O teor propagandístico dos discursos de Theodorico é recorrente. Este trecho é importante porque, através da autorreferência em terceira pessoa, o político assume-se um personagem em cena, consciente deste movimento.

¹⁶ Segundo a dissertação de Marcondes Silva, a Tv Globo informou que em 1978, Irapuru possuía 114km² e aproximadamente 3 mil habitantes, localizando-se entre os municípios de Tangará, São José do Campestre e Santa Cruz (SILVA, 2016, p. 78). Os açudes citados por Theodorico por sua vez são os Trairí, construído em 1958 e Japi II concluído na década de 60 como resultado direto do trabalho do fazendeiro em convencer diretores do Departamento Nacional de Obras Contra Secas (DNOCS) a aprovarem estas obras na região (SILVA, 2016, p. 114).

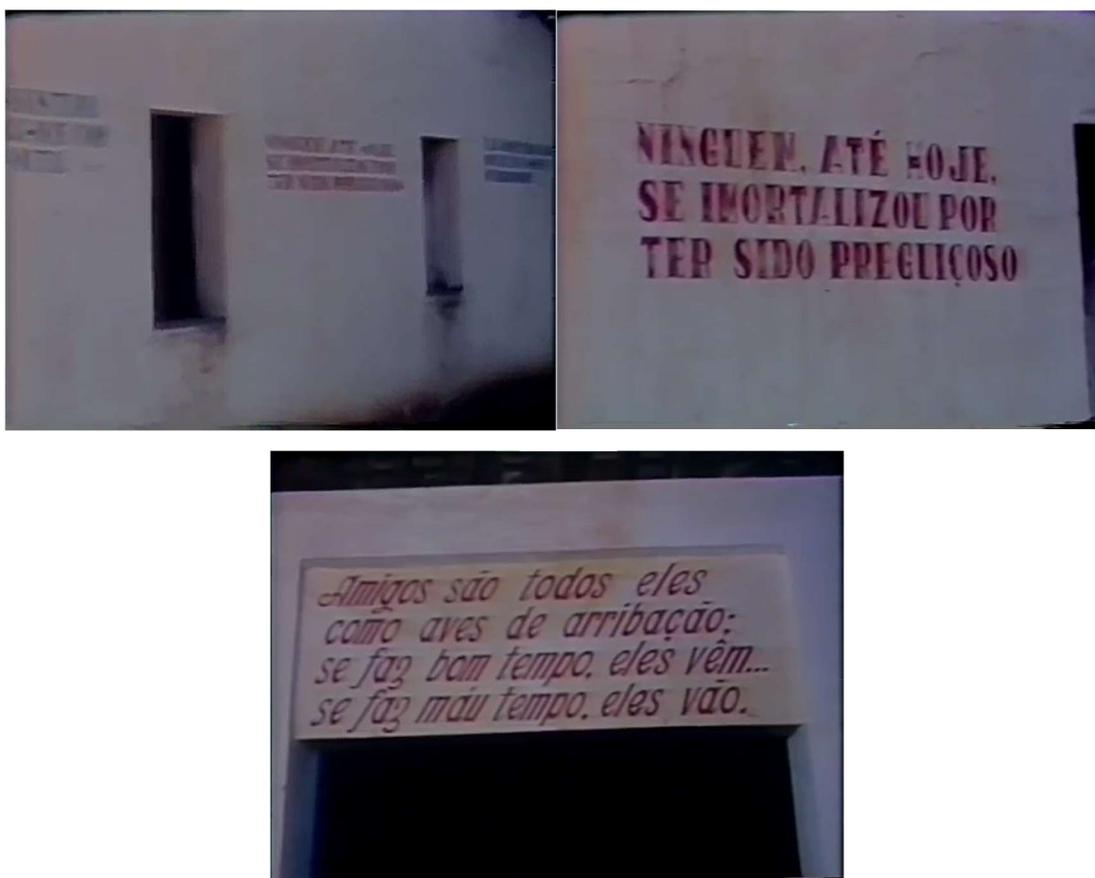
b) Princípios de vida

As filmagens desta obra foram divididas entre quatro locações principais: a propriedade de Irapuru, onde a equipe ficou hospedada, nas cidades de Santa Cruz e Tangará, mas também em Natal, onde Theodorico possuía hotéis e fazia campanha. A ordem das filmagens foi organizada priorizando seu sentido crítico em vez da ordem cronológica das cenas, como acontece em trabalhos posteriores de Eduardo Coutinho.

Nesta seção temática, por exemplo, de seu escritório em um hotel de Natal, o fazendeiro fala sobre como seus valores pessoais priorizam o combate à procrastinação. Os três princípios destacados são: “acordar cedo, andar ligeiro e conversar pouco para não perder tempo” (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 2min:57s). Logo, essas ideias são usadas principalmente para disciplinar exclusivamente os hábitos dos trabalhadores e não seus próprios, tendo em vista que uma de suas explicações sobre o trabalho na política seja o hábito da conversa.

Assim como sua voz se faz onipresente em cenas pela sobreposição às imagens, a propriedade possui placas com dizeres e frases que remetem aos princípios do major, que servem como marco da presença constante com suas lições e advertências para que os moradores de Irapuru leiam.

Figura 5 – Placas na parede, 1978



Fonte: THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 3min:20s

Placas de instrução com dizeres em torno da moral do trabalho são comuns em ambientes laborais, visando a disciplina de hábitos. No contexto em questão, essas placas se direcionam a um grupo variado de trabalhadores, já que entre os moradores de Irapuru existem muitos tipos de ofícios além da plantação de algodão e milho, incluindo toda uma cadeia logística de beneficiamento do algodão. Essas placas propagam o ideal de mundo da classe constituída pelo fazendeiro e buscam organizar muitas concepções de trabalho e tempo.

Ao longo do filme, muitas frases são apresentadas nas placas de instrução, variando em tema. Na cena representada pela Figura 5, a câmera movimenta-se sobre uma parede que possui três frases, mostrando a variedade de inscrições existentes, até que realiza o *zoom in* naquela que faz referência ao trabalho e à preguiça, tema introduzido na seção. Entre a série de dizeres, que o entrevistado poderia lembrar para citação, é interessante notar, que seja a terceira imagem da Figura 5, exatamente a que possui o teor de propagar a desconfiança entre os sujeitos. A classe dominante utiliza diversas estratégias ideológicas para minar a

solidariedade entre aqueles que compartilham a mesma experiência de exploração com narrativas e propagandas.

A aparência gráfica da frase busca lhe conferir força como verdade pelo seu lirismo na referência à natureza, elemento metafórico essencial da poesia, que lhe atribui impacto de comunicação através da imaginação criativa. Além disso, a rima visual das duas últimas linhas elabora uma semelhança com os ditados populares, compreendidos aqui como parte do senso comum, espaço coletivo de saberes difusos e dispersos que orientam os sujeitos em uma época “numa concepção da necessidade que fornece à própria ação uma direção consciente” (GRAMSCI, 1999, p. 98).

Outro tópico abordado na seção são as viagens, músicas e mulheres, que são tratados por ele como gostos pessoais. Vale destacar a metodologia de Eduardo Coutinho como entrevistador:

Embora a presença de Coutinho se dê apenas com perguntas no extra-quadro, aqui já começa a se cristalizar a sua personalidade de entrevistador: as perguntas curtas e rápidas, como meras propulsões para o relato do entrevistado; a curiosidade jornalística substituída por uma impressão de interesse legítimo pela pessoa; e, conseqüentemente, a invasão suave e franca da intimidade da personagem (MATTOS, 2003, p. 28).

O cineasta se interessa não apenas na lista de preferências pessoais do ex-deputado, mas faz o entrevistado desenvolver a questão, perguntando-lhe os nomes das canções favoritas. Coutinho, deseja ouvir a prática do pensamento, pois apenas assim o discurso ganha materialidade e pode ser discutido, filmado, analisado. Saber que o protagonista gosta de músicas melodramáticas pela beleza das letras, e, portanto, possui sensibilidade com o belo da linguagem, cria uma identificação e aproximação entre o público. Na cena em que demonstra esse gosto, a câmera entra num espaço onde duas mulheres cantam e um homem toca sanfona. Aqui, pode-se ver que em Irapuru há canto, música e produção da arte. Após o foco nos músicos, o operador revela melhor o ambiente e descobre-se que eles estão numa cozinha, cantando para Theodorico, que está sentado à mesa. Essa cena foi operada apenas em função das filmagens, por isso, carrega um caráter de performance, o que não exclui a força da sequência e suas significações narrativas. Os destaques para as performances mais claras nas filmagens existem apenas em função do poder de Theodorico em criar momentos que exibam sua capacidade de organizar uma ordem social. Nesse caso, em especial, vê-se a produção e reprodução de cultura ao redor da figura do major.

Paradoxalmente, neste primeiro momento de aproximação entre o cineasta, o público e personagem título, é apresentada sequência de Theodorico mostrando um mural de fotos de mulheres nuas em seu apartamento em Natal.

Figura 6 – Theodorico e o mural, 1978



Fonte: THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 06min.

A forma como a câmera escolhe filmá-lo, apontando para as fotografias e não para as fotos apontadas, mostra a distância entre a produção e o narrador, que não está no controle do processo criativo nos ângulos usados. Em apenas um momento, a câmera mostra a vareta que ele usa na cena, e mesmo assim de maneira circunstancial, pois a foto aparece na abertura do plano, algo que ocorre momentaneamente.

Prolongando o distanciamento, ainda na temática sobre as relações de gênero, o fazendeiro justifica a poligínia, tendo como principal fundamento a comparação com o comportamento animal observado na fazenda, pela qual um macho reprodutor é suficiente no chiqueiro ou curral. Coutinho o questiona e a forma como a pergunta é elaborada, em *voz off*, sobre a filmagem da frase destacada na quarta imagem da Figura 6, demonstra o que significa

contar uma história sobre e com a classe dominante sem subserviências: “Ô major... o senhor acha que um homem pode ter oito mulheres, cinco mulheres, dez mulheres assim e a mulher não pode?” (*Theodorico, o imperador do Sertão*, 1978, aprox.: 06min). A ênfase de Coutinho nesta pergunta é a assimetria de julgamento de Theodorico na relação de gênero e não sobre seus princípios. A resposta, por sua vez, direciona-se à naturalização de relações desiguais que visam a expressão de um poder.

Os modos de vida de grupos dominantes, enquanto processos sociais (WILLIAMS, 1997, p. 25) são dependentes da subalternização de outros sujeitos, e por isso buscam reforçar-se pela constante formatação do comportamento destes. Assim, Theodorico se refere à imposição do poder na ordem cultural, nos modos de vida dos sujeitos. A propaganda da misoginia através da frase destacada funciona como mais um elemento de intenção desarticuladora da solidariedade entre os sujeitos sociais, desta vez dos homens em relação as mulheres.

c) O trabalho em desfile

não, eu não tenho poder. É... se eu sou um agricultor. Agora o que eu entendo é da agricultura. Eu não... nunca escrevi um livro, nunca fiz um verso, eu não sei pintar. O que eu sei realmente é administrar (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 6min:26s).

Esta breve afirmação é feita após uma questão não explicitada pela edição. Provavelmente, ela se refere à interpretação do entrevistado sobre a ideia de “poder”¹⁷. Para ele, os intelectuais ligados aos trabalhos criativos são quem possuem o poder. A narrativa do filme, por sua vez, demonstra a capacidade do poder econômico pois introduz sequência de um grande desfile promovido pelo major especialmente para as filmagens, na qual ele narra cada passo da festa. O tom da cena é contextualizado pela frase registrada na parede “O cargo, a posição, transforma os homens” (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 06min:53s) como uma demonstração de poder.

Antes da discussão acerca das cenas do desfile, é interessante considerar o diálogo introdutório em perspectiva. O latifundiário, que age como proprietário de outras pessoas, fala para um sujeito que sofreu com o Golpe de 1964 em seu trabalho e militância política, que o

¹⁷ No documentário *Um lugar ao Sol* (2009) o cineasta Gabriel Mascaro desenvolve uma entrevista partindo desta mesma pergunta para Oscar Maroni, destacável empresário brasileiro, um dos personagens desta obra que procura estabelecer diálogos com moradores de coberturas de luxo no Brasil.

poder está nas mãos dos intelectuais. O desenvolvimento de pensadores é um dos poucos processos que a classe dominante não consegue ou tem mais dificuldades em tornar uma projeção de sua vontade. O verso, o livro, a pintura, o samba, o teatro, o filme são produções capazes de questionar a razão de ser da ordem estabelecida e principalmente de mostrar a capacidade da invenção de novos olhares. Por isso, na história brasileira, o trabalho de criação, especialmente de caráter popular, foi perseguido em diversos contextos.

Figura 7 – O desfile em alas, 1978



Fonte: THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978. 08min:47s

O organizador da festa explica o desfile, comparando-o as celebrações cívicas promovidas pelo Exército. Desta forma, dentro de sua lógica, a festa significa a exibição de prestígio das autoridades e, para isso, a ditadura é seu principal modelo. Cada etapa da festividade é narrada pelo político. O desfile é dividido em alas, por sua vez organizadas de acordo com as atividades exercidas pelos trabalhadores de Iraperu, o que determina o material usado para confecção de suas vestimentas e indumentárias: algodão, cerâmica, etc. Esse caráter se contrapõe à centralidade e proposital pompa de Theodorico, que, administrador,

encabeça os trabalhadores, acompanhado de seus netos, vestido de vaqueiro, tornando este evento uma afirmação e celebração para si.

Se o conhecimento sobre esse mundo dependesse apenas da narração de Theodorico, os trabalhadores em desfile apareceriam como acessórios do latifundiário, despidos de autonomia em suas ações ou do reconhecimento de suas complexas habilidades e saberes sobre o mundo trabalhado. Celebrar-se-ia mais a função que o trabalhador enquanto sujeito em si e para si.

Esse é um modelo de festa que se encontra sufocado pela disciplina da ditadura em ação neste contexto. Principalmente, quando reconhecido todo potencial criativo e por vezes subversivo da ordem das festas plenamente populares como, por exemplo, os entrudos dos jogos carnavalescos (CUNHA, 1996). Estas são as primeiras imagens dos trabalhadores de Irapuru exibidas no documentário e o público, finalmente, se encontra com a dimensão do impacto que as visões de mundo e princípios de vida de Theodorico possuem nos modos de vida de muitos sujeitos em condições sociais de exploração: mulheres, homens, crianças e idosos.

Figura 8 – Theodorico sendo auxiliado, 1978.



Fonte: THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 07min:13s.

A verdadeira riqueza e força de produção da vida, o poder real, contudo, pode ser localizado nas cenas em que Theodorico é ajudado por três pessoas, eventualmente seus parentes, para se vestir de vaqueiro, mas também na diversidade de habilidades apresentadas pelos trabalhadores durante todas as sequências exibidas no filme. Sem os trabalhadores, não existem “administradores”, que, como evidenciam as experiências das ligas camponesas em *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), não são imprescindíveis.

Todo esforço para a afirmação de poder demonstrado por Theodorico até aqui, com as placas e o desfile, explicitam uma necessidade, que aponta para inconstância do seu poder, ao

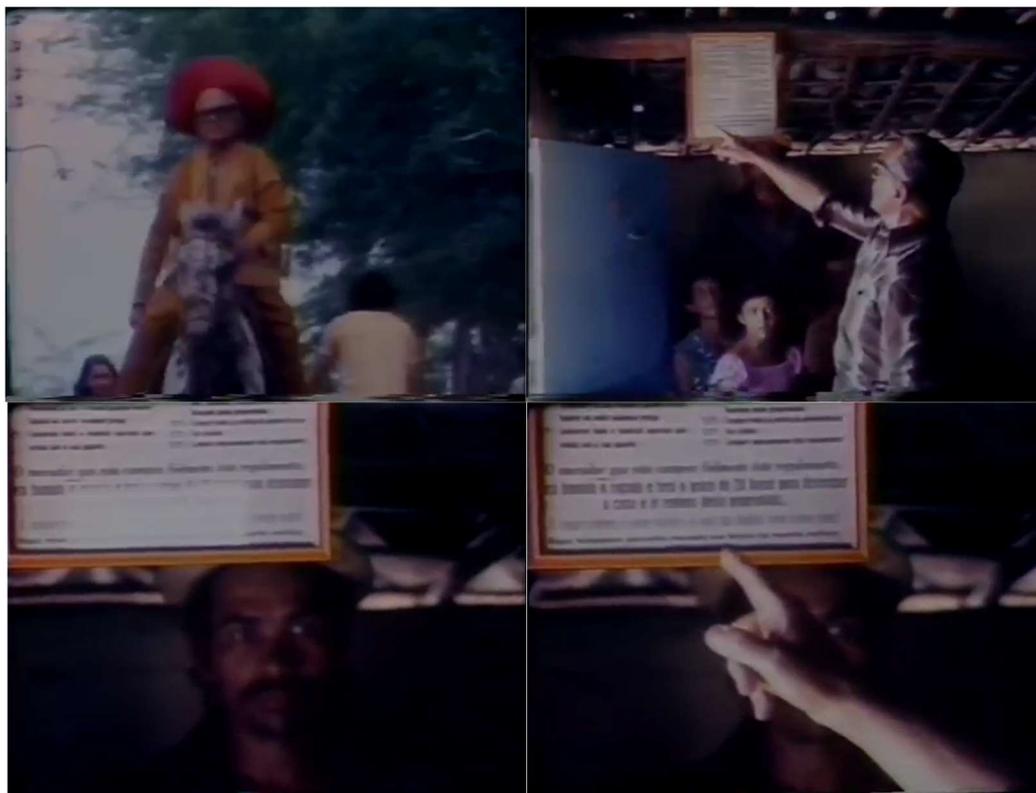
invés de sua força ou proporção. Não que essa força deva ser subestimada, mas relativizada diante da capacidade da classe trabalhadora de existir e inventar seus modos de vida em múltiplas dimensões de táticas e estratégias.

Em cena, o tempo da narração do desfile não abrange toda sequência de filmagem das alas. A câmera movimenta-se com um olhar curioso sobre o que é exibido. Realizando *closes* rápidos sobre pavões, roupas de palha ou algodão, preás etc., enquanto as alas atravessam em cena. Boa parte destas tomadas acontecem ao som dos metais da banda feminina de Irapuru. Em seguida, num plano breve, um vaqueiro exhibe suas habilidades montado num boi, fazendo o animal deitar-se no chão e depois levantar-se. São nestes momentos, que o filme acrescenta à narração de Theodorico e conta algo a mais sobre aquele mundo: as habilidades e saberes ainda estão ali entre os sujeitos domando bois ou tocando instrumentos.

d) As regras da propriedade

O fato que originou a obra e justificava para a filmagem do documentário: Theodorico lê as regras sob as quais os moradores de Irapuru são submetidos.

Figura 9 – As regras autoritárias de Irapuru, 1978



Fonte: THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 12min

[Theodorico anda a cavalo em rua com os trajes do desfile, seu movimento vai em direção a câmera que fecha o plano em seu rosto, enquanto sua voz *em off* diz]: Todos os moradores têm na sua sala, um quadro na parede de vidro... moldura. Em que dá as condições pra ele viver na propriedade. E tem mais uma caderneta, e essa caderneta ele tem que ter decorado que está na caderneta.

É proibido aos moradores dessa propriedade andar arma seja qual for a espécie da arma, tomar aguardente ou qualquer bebida alcoólica, jogar baralho ou qualquer outro jogo, fazer feira em outra localidade que não seja Irapuru, caçar ou consentir pessoas estranhas a fazê-lo. Sexto, possuir espingarda ou outra qualquer arma; sétimo, brigar com seus vizinhos ou outra qualquer pessoa; oitavo, fazer quarta doentes; nono, fazer bailes sem o consentimento do proprietário; décimo, criar seus filhos sem aprender a ler e escrever; onze falar mal da vida alheia; doze, inventar doenças para não trabalhar. [Corte de cena, Theodorico está no interior de uma casa lendo as referências no quadro o pendurado. Se encontram mais quatro pessoas em cena, provavelmente os moradores da residência, ouvindo a leitura que continua]:

O morador que não cumprir fielmente este regulamento será tomado o roçado e terá o prazo de vinte e quatro horas para desocupar a casa [zoom in no rosto do morador que escuta a leitura da punição na sombra da profundidade da cena] e ir embora dessa propriedade. [O dedo de Theodorico apontando o texto fica na frente do rosto do morador, o efeito de autoridade captado pelo momento que apenas o cinema pode reproduzir] A riqueza pertence a quem trabalha, se você não trabalha, viverá sempre pobre. Aqui ninguém parado, mesmo na hora da morte você esteja estrebuchando, mas não pare. (descrições e comentários inseridos. Theodorico Bezerra in THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 12min:12s).

A maior parte da leitura é feita em voz *off* sobre as imagens da sequência anterior com o fazendeiro vestido de vaqueiro e é finalizada dentro da casa de alguns moradores, o que confirma a maneira como a montagem interpreta o desfile como uma imposição de poder. Das doze regras lidas, se destacam aquelas que atacam os direitos de sociabilidade e recreação entre os moradores. Também é importante notar a necessidade de existirem duas regras distintas a respeito do porte e da posse de armas de fogo. Isso pode indicar que a primeira regra precisou ser reeditada na sexta e, assim, cobrir outras possibilidades de violências em Irapuru. A regra sobre a obrigação de fazer feira apenas no latifúndio, ao seu modo, não alcança apenas a busca imediata por um controle econômico sobre a produção dos moradores, o que também inclui a proibição à caça, mas também procura evitar a ampliação dos contatos e laços de sociabilidade dos moradores com o mundo externo.

Perante a escancarada tentativa de controlar os aspectos mais básicos da vivência e sociabilidade de outros sujeitos, Eduardo Coutinho o questiona sobre o cumprimento das regras e, indiretamente, aos moradores da residência, o que acham delas. O fazendeiro orgulha-se por expulsar os infratores “Eu digo: o Brasil todo é dele e ele vai embora daqui e deixa descansado em paz e sossegado” (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, aprox.: 12min:26s), e felicita-se diante da aparente dependência que a moradora Teresa Pinheiro afirma ter, após ser questionada por ele sobre o que pensa de morar na propriedade. Ela responde que por residir em Irapuru há 29 anos, mesmo que seja expulsa, voltará, aceitando sair apenas para o cemitério.

Theodorico sorri, mas o cineasta rapidamente pergunta onde fica o cemitério e a última referência da cena é o espaço onde os sujeitos cuidam dos seus e de suas memórias, ou seja, um espaço da criação de solidariedade e afirmação de laços. Desta forma, o apego de Teresa Pinheiro não está em relação ao proprietário, mas ao seu local de vivência. A cena é curta e a possibilidade de Teresa Pinheiro ter honesta simpatia pelo político não é descartada, o que comprovaria o motivo de sua casa ter sido escolhida para essa cena, mas não exclui seu uso pessoal daquele mundo para além do major.

A próxima sequência da filmagem mostra a conversa com o ex-deputado e fazendeiro Lauro Arruda, que constantemente será interpelada durante o filme, Arruda com um esforço discursivo semelhante ao de Theodorico explica a existência das regras em Irapuru e conta que em sua propriedade a “moralidade” também é defendida.

Para comentar essa sequência adiantamos nesta análise uma entrevista realizada por Theodorico com o morador Zé Bento (entrevista f.5 da seção f), pela qual ele fala sobre sua

satisfação de viver em Irapuru e esclarece: “*méior* do que saí no meio do mundo procurando a... morar com um outro. Possa que eu more com outro e não, e não dê certo” (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 24min:23s). Lemos através destes três relatos a organização das alternativas disponíveis aos moradores. Diferentemente da fala de Theodorico sobre o Brasil inteiro pertencer ao hipotético trabalhador expulso Zé Bento, Eduardo Coutinho e, possivelmente, Teresa Pinheiro sabem que depois das fronteiras de Irapuru existem “Lauros Arrudas”, por isso eles utilizam as possibilidades oferecidas na propriedade como estratégia de sobrevivência.

Retornando aos comentários sobre as motivações das regras, Eduardo Coutinho questiona o fazendeiro, sentado em uma varanda, sobre razões para o interdito do acompanhamento dos doentes. O major acusa a prática de influenciar o hábito de “falar da vida alheia”, proibição na décima primeira regra, e reclama da consequente indisposição ao trabalho do acompanhante, no dia seguinte, num caso hipotético.

Durante este plano a câmera retira o foco na imagem do fazendeiro, para filmar sequência, sem cortes, de três frases escritas nas paredes próximas à varanda: “O homem de caráter merece crédito”, em seguida “A vida de cada dia ensina mais que o melhor livro” e, por fim, “A vontade forte e bem orientada realiza milagre”. Juntas, essas frases não sustentam um raciocínio, da mesma forma que o caso hipotético de Theodorico. É a primeira vez que se adentra o campo próprio do ponto de vista de um residente de Irapuru e se observa a disposição geral das frases fisicamente. A montagem não as utiliza para ilustrar ou comentar algo como havia feito até este momento, mas para lhes inserir objetivamente como são: frases escritas em paredes. Narrativamente elas e o discurso do narrador perdem sua força de autoridade.

Pela inverossimilhança, julga-se que mesmo com uma fiscalização implacável é pouco provável que as transgressões referentes à sociabilidade dos sujeitos sejam obedecidas. Todavia, mais importante do que constatar o cumprimento ou não desta regra, é analisar a existência do inerente perigo para as classes dominantes, de espaços pelos quais os moradores/trabalhadores/subalternizados podem se reunir. O que é evidenciado na história da criação da Liga Camponesa de Galileia, contada por João Virginio em *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), que se originou de reuniões entre alguns galileus que discutiam sobre as condições que lhes eram impostas pelos proprietários. No caso do guardo doente, não fica claro, mas possível supor que este seja uma atividade associada as mulheres, que por

Theodorico são retratadas como objetos sexuais de reprodução, mas na filmagem já apareceram como músicas, cantoras, trabalhadoras com conhecimento do mundo social.

A obrigação da alfabetização das crianças, que aparenta ser o único dever em conformidade com os direitos sociais reais dos moradores, revela no contexto de Irapuru suas dimensões de violência. Theodorico conta como no início pagava os estudos de filhos dos moradores, mas que estes não retornavam para trabalhar na propriedade. Por isso, apenas o ensino primário tornou-se obrigatório. A educação não visa aqui a formação da autonomia dos sujeitos, mas a perpetuação das estruturas de dependência, que alimentam o latifúndio. O que se procura é a formação mínima para a próxima geração de mão de obra.

Desde cedo as crianças conhecem o que lhes é imposto. Não por acaso ao final dessa cena, uma fila de crianças é filmada, enquanto o major pergunta: “O que é que vocês sabem fazer na vida?... Falem! Digam! Vamo!” (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 14min:49s). A primeira resposta das crianças tenta criar um coro que refere ao tema do trabalho. Apenas após um breve momento algumas poucas vozes respondem “estudar”, em voz *off*. O que cria denotação alternativa para o recurso da voz *off*, enquanto com o personagem principal ele está associado a presença do poder, junto as crianças filmadas, por outro lado, sem direito a fala filmada, por todas as questões éticas e legais ao redor da filmagem de menores de idade, também representa a subalternização delas neste contexto.

e) Assistencialismos

Toda esta seção é organizada ao redor de um discurso dominical, proferido por Theodorico na rádio da feira de Irapuru. Inicia-se com ele dirigindo-se à câmera, lembrando aos moradores: “tudo quanto eu fiz aqui foi pra lhes servir, a começar pelos açudes que fornecem peixes e água sem cobranças” (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 15min:10s).

Complementando de forma explicitamente denunciativa, a próxima sequência mostra novamente a conversa entre Theodorico e Lauro Arruda. O primeiro questiona por que o outro não introduz o mesmo sistema de isenção fiscal sobre o uso dos açudes em sua propriedade, Arruda lhe “lembra” que não foi deputado federal para conseguir construir dois açudes públicos em sua propriedade. E deixa claro em provocação inibida: “[...] daí... são açudes públicos e que sua a força não pode conter do povo perciar lá gratuitamente. Esse é que é o

espírito do negócio” (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox. 16min:21s).

Portanto, o que Theodorico tenta apontar na rádio como privilégio é na verdade um direito daqueles moradores, que usavam do açude público sem a gerência do fazendeiro. A ausência de limites claros, que ele pretende engendrar entre os espaços públicos e utilização particular da classe dominante, é uma característica na composição do autoritarismo da sociedade brasileira (CHAUI, 1986). Então, para que a ordem social pareça a extensão de sua vontade, ele exalta a ausência de impostos na propriedade como benesse aos moradores. A utilização dos impostos como violência contra trabalhadores rurais é comum nesta realidade, como pontua Graciliano Ramos através do personagem Fabiano em *Vidas Secas*, impedido por agente da prefeitura de vender na praça pedaço de carne de sua própria criação, pela falta de registro (RAMOS, 2013, p. 32). Por isso, esse ponto é enfaticamente propagado pelo fazendeiro em Irapuru.

Eu sou... Olhe! Eu tanto... É acho o socialismo necessário, que nós aqui. Somos aproximados do socialismo. Tanto que você vê que a vaca nos pertence e o leite é dele. Eles aqui têm assistência. Isso é... o que nós procuramos encaminhar esse povo dentro da nossa mentalidade. Nós temos que desenvolver aquela mentalidade de 50, 30 e 40 anos passados, não é mais para época de hoje. (Theodorico in THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 16min:44s).

A ideologia defendida pelo candidato do PSB é baseada exclusiva e diretamente no assistencialismo que, como já discutido, busca somente a sustentação da estrutura de poder montada pelo major.

Cenas do discurso dominical retornam e, mais uma vez, os moradores são lembrados de assistências. Desta vez de natureza religiosa, por terem uma igreja na propriedade e poderem pedir misericórdia, perdão “e tirar metade de seus pecados” (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 17min:21s) e comenta para a câmera sobre as visitas de Frei Damião.

As intervenções de Coutinho são pontuais, construindo um contrabalanceamento proporcional às investidas de Theodorico diante da câmera. Assim, ele introduz o trabalho na política para conversa desassociando-a da caridade de Theodorico, perguntando: “E o Frei Damião é bom pra dar voto? Ou não?” (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 17min:54s). Finalmente assumindo-se político, ele fala o quanto quer agradar ao povo, mas também como a política é um bom meio de vida. A interpretação que ele apresenta

do ofício na política é centrado apenas em interesses particulares. Por isso seu discurso pode reivindicar até uma ideia de socialismo e continuar operando sua lógica de mundo avessa ao fim da propriedade privada. Não é por acaso que ele se refere ao Socialismo recorrendo à anedota típica do anticomunismo, inserida no senso comum, como exemplo da posse e uso das vacas.

Se Eduardo Coutinho não tivesse sido tão incisivo na descaracterização de Theodorico nestes dois temas de propaganda (açude e religião), a única versão no documentário neste tópico seria a do major como um benfeitor paternalista. As últimas informações do discurso dominical ostentam agora as diferenças. O fazendeiro comenta sobre suas viagens, com destaque para visitas aos espaços importantes do cristianismo, com a intenção de ensinar aos moradores como é o mundo, se colocar como intermediador entre Irapuru e o exterior. Este trecho em especial introduz as problematizações do filme sobre como o fazendeiro enxerga o outro.

f) Theodorico, um entrevistador

A narrativa torna evidente que Irapuru funciona sob o controle de um poder autoritário. Contudo, a propriedade não pode ser qualificada como “Estado dentro do Estado”, pois sua existência depende do caráter violento do Estado brasileiro, que existia naquele contexto. Questiona-se: onde está o Estado, enquanto os moradores são excluídos do acesso à cidadania? Uma possível resposta aponta na ação dele na própria violência, inclusive quando são analisados os mecanismos criados para controlar a dimensão de direitos na sociedade. Eduardo Coutinho, ao fazer referências aos direitos garantidos aos trabalhadores rurais, pede para o fazendeiro falar sobre o Fundo de Assistência ao Trabalhador Rural (Funrural):

Não há motivo de uma aposentadoria do homem ainda que não tem cultura. Porque com 65 anos ele compra uma casa, vai ter dinheiro, vai compra uma casebre na... ponta da rua, o que ele não tem ambição e os filhos vão jogar um futebol, outra vai pra sinuca, outro pro bilhar, a filha fica namorando e se viciando. São essas coisas que nós conhecemos, vemos por que são atrasados. A nossa origem aqui no Nordeste é do africano, é do índio, é do caboclo; não é como a do Sul que é do alemão, do francês, do italiano, do estrangeiro que tem uma compreensão mais alta. E quando vai passar pra ser imigrante no Brasil, já vem com suas ideias adiantadas como é veio o japonês e todas as outras raças. [outra sequência de imagens é exibida, enquanto o raciocínio continua sendo desenvolvido] Tanto que você vê mesmo, você está vendo todo, todo mundo daqui dessa região. Tudo é duma qualidade só. Eles não têm ambição, não tem ganância, não tem vaidade. Vivem como eles julgam ser feliz da maneira que vivem. (Theodorico in THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 19min:22s).

O Funrural foi instituído em 1971 com o objetivo de arrecadar recursos para o financiamento da previdência rural, determinando a cobrança de 2% sobre a comercialização do produtor rural. Ele foi planejado pela ditadura civil-militar como uma forma de substituir o Fundo de Assistência e Previdência do Trabalhador Rural de 1963, que, por sua vez, foi posto em prática no contexto das lutas e vitórias conquistadas pelos trabalhadores do campo, antes do Golpe de 1964, quando ainda buscava consolidar sua implantação. O Funrural nasceu sem aplicação plena como uma possibilidade de direito. Foi desenvolvido para desarticular e criar dependência do trabalhador rural com o Estado, e com o objetivo de distanciá-lo de sindicatos ou outras organizações (FERRANTE, 1976, p. 201).

O principal elemento na fala de Theodorico é a demonstração da incapacidade da classe dominante em compreender os modos de vida dos sujeitos subalternizados. Por isso, nem mesmo o ideal de felicidade escapa do seu violento julgamento, que não acredita em estilos de vida plenos desvinculados de ideais de ganância, os quais, neste contexto, estão relacionados ao acúmulo de capital.

O valor desses sujeitos, calculado sob pretensas bases científicas, é subestimado em detrimento dos ideais do narrador. Isso acontece de maneira estrutural, pois a classe social a que Theodorico Bezerra pertence interpreta o mundo e todas as relações que estabelece como expansão de sua vontade e interesses (CHALHOUB, 2003, Pp. 18 e 21). Assim, a negação do direito à aposentadoria do trabalhador rural, que iniciou o raciocínio, aparece cercada de tantas justificativas. Com a descrição da falência moral do trabalhador, em seu exemplo hipotético, ele, na verdade, descreve alguém que tem tempo para si e possui autonomia. Nas referências racistas às heranças africanas, indígenas e caboclas, ele não percebe ou busca negar por saber, mas fala de culturas que mantiveram outras relações com o tempo e o trabalho.

Figura 10 – Os Moradores, 1978



Fonte: THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, *aprox.: 20min:20s.*

Enquanto Theodorico desqualificava os trabalhadores de Irapuru, a câmera movimenta-se no sentido oposto ao discurso, trazendo estes sujeitos para o primeiro plano das imagens. Ela parece procurar os olhares dos moradores e se esforça para mostrar pessoas além do discurso desdenhoso ouvido. São estes olhares que introduzem a série de conversas filmadas com os moradores de Irapuru.

É importante lembrar que, independentemente das circunstâncias, toda conversa é um encontro. O discurso de violência de classe proferido pelo político potiguar não inicia a seção sobre as entrevistas por acaso. Ele é usado pela montagem para introduzir as condições sociais que regem os diálogos filmados entre o fazendeiro e os moradores da propriedade, destacando a tensão e o distanciamento entre a visão deste sobre os moradores, assim como da leitura da edição do filme sobre a interpretação do fazendeiro. São filmadas sete entrevistas, e descreve-se a seguir seis delas, segundo sua organização na narrativa que as sobrepôs para criar sentidos críticos em relação às falas do personagem principal.

Figura 11 – Valdeci Pereira e Theodorico Bezerra, 1978



Fonte: THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, *aprox.: 21min.*

f.1) O advogado e fazendeiro Manuel Alves, auxiliar de Theodorico, entrevista Valdeci Pereira, um morador da propriedade, questionando-o sobre seu tempo de residência em Irapuru, sua satisfação e a forma como o fazendeiro mantém um bom relacionamento com seus moradores. Valdeci responde com frases curtas, visto que as perguntas são simples ou já foram respondidas no enunciado: “Todo morador dele tem direito de falar com ele, de almoçar com ele, de tomar café com ele” (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox. 21min).

A entrevista ocorre na mesa da residência de Theodorico. A cena é composta pelo advogado à direita, Valdeci à esquerda e político ao fundo, entre os dois. A cena é sobreposta por imagens de dois homens assistindo à entrevista e de Theodorico no algodão, guiando a câmera pela plantação. Essas duas sobreposições exprimem efeito de vigilância sobre Valdeci. O major contesta as respostas positivas de Valdeci, afirmando que ele só contou todas as vantagens por causa de sua presença, mas Valdeci rebate, afirmando que diz tudo o que sabe e não exagerou na verdade. Este momento de coerção é usado para que o morador reafirme o poder do fazendeiro, entretanto, fica evidente que esse poder precisa ser exercido por meio da presença ou aparência de presença de Theodorico para ser efetivo. Por isso, ele precisa estar na propriedade todas as semanas, conversando com os moradores, e é o próprio latifundiário que denuncia esse esforço ao provocar Valdeci Pereira.

f.2) A segunda entrevista não dura mais que dezoito segundos, Theodorico, dentro de um veículo, pergunta para um morador sobre quantos filhos possui, ao ouvir a quantidade – dez filhos – ironiza e questiona o motivo do morador não possuir quatorze filhos. O tom atribuído a segunda pergunta fica evidente em função das críticas subsequentes feitas a quantidade de filhos que outros moradores possuem. Enquanto ele explicava que teve mais filhos, o olhar da câmera se interessa nas ferramentas de trabalho do morador, o universo de conhecimentos e técnicas dominadas pelos trabalhadores parece ser um dos objetos de atenção da câmera para valorização deles. Todavia, a voz da esposa deste intervém na cena, ela explica que teve dezesseis filhos, mas que seis faleceram. A câmera se movimenta para enquadrá-la. A moradora então é questionada sobre quantos filhos ainda terá, Theodorico escuta um enfático “Nenhum!”. Não são desenvolvidos os motivos do falecimento dos seis filhos, as condições de saúde dela, nem seu conhecimento sobre a reprovação do patrão acerca da quantidade de filhos dos moradores. Nestas ausências o filme mostra alguém que escolhe quantos filhos possui. O lugar das mulheres na ordem construída ao redor de Theodorico as reduz em objetos de reprodução, o único momento que ele parece as reconhecer como

trabalhadoras acontece durante o desfile. Por isso é possível caracterizar a resposta da moradora como marco do conflito das relações de gênero estabelecidas diante da estrutura coronelística filmada, desta forma o discurso do poder não aparece sozinho¹⁸.

f.3) Chico Pereira: Inicia-se com a fala do próprio entrevistado, falando sobre a duplicação de preços de alimentos (carne e açúcar). Ele, discretamente, refuta um cálculo de Theodorico, que sugere como solução a domesticação de galinhas para substituir a carne, ao perguntar sobre os custos desta atividade.

Figura 12 – Chico Pereira, 1978



Fonte: THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, Aprox.: 22min:20s.

O morador compreende tão bem as possibilidades na relação com este poder, que contradiz o raciocínio dele, através de uma pergunta e não afirmação para que o próprio fazendeiro veja a solução equivocada. Em uma tréplica, Theodorico, então pergunta qual é a solução para a questão na visão de Chico. Ao que em sua resposta diz depender do socorro divino, “fonte de todo alimento”, mas retifica que “a venda interessa os homens” (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 22min:21s).

Desta maneira ele mostra saber que alguém ganha com o aumento dos preços e aproveita a oportunidade para fazer essa análise e denúncia diante das câmeras. Theodorico ignora a observação, e afirma: “(...) a culpa é nossa mesmo, porque vocês todos aqui na propriedade... tem um ali que tem vinte e dois filhos, passei outro ali tem quatorze, outro tem doze, você me diz que tem quantos?”. Chico Pereira responde ter dez, o fazendeiro continua:

¹⁸ Para análise da complexidade das relações sociais e conflitos que estabelecem a categoria gênero, conferir: SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação & Realidade, [S. l.], v. 20, n. 2, 2017. Em certo sentido a filmografia de Eduardo Coutinho também desenvolve o tema destacando-se as obras: *Mulheres no front* (1996) e *Jogo de cena* (2007).

“Ora! se... a população cresce, todo dia nasce menino, cada menino que nasce é mais comida” (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 22min:37s). A câmera fecha no rosto de Chico Pereira e corta antes que ele pudesse responder. Intercalando outra conversa antes de retornar para este diálogo.

Figura 13 – Theodorico Bezerra e morador de Irapuru, 1978



Fonte: THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 22min:52s

f.4) Nela o fazendeiro está sentado na frente de uma casa de pau a pique com um morador. Ele pede que o outro desenvolva raciocínio sobre a poligínia que pratica. Theodorico já havia se mostrado favorável ao costume anteriormente. Portanto, num primeiro momento, esta cena, se inserida pela montagem em outro contexto, serviria somente para que fosse dissertado sobre a defesa deste comportamento. Todavia, a fala do morador e a narrativa do documentário explicam como a alta quantidade de filhos significa também mais auxílio para o trabalho na colheita, respondendo em parte ao conflito da conversa anterior com Chico Pereira.

O filme então retorna à cena com Chico Pereira, no momento que o major acusa o trabalhador de ser preguiçoso, para assim, explicar as condições de vida deste: “Você só vive numa rede deitado, aí numa rede prosando... E quem vive numa rede prosando não produz; você tem que plantar batata, o milho, o feijão, o algodão... você tem acordar cedo, andar ligeiro e conversar pouco pra não perder tempo” (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 23min:04s).

Figura 14 – Chico Pereira, 1978



Fonte: THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 23min:05s

A câmera faz um *close-up* no rosto de Chico, que ri enquanto é acusado. Com essa aproximação, a câmera busca capturar um detalhe em seus olhos levemente marejados. Esse tipo de recurso visual, no entanto, que remete a programas sensacionalistas e invasivos de televisão, não será utilizado por Eduardo Coutinho em sua carreira posterior. Chico responde, emulando o modo enunciativo de Theodorico, com uma frase em verso: “Senhor, muito bem: pescar donde tem peixe, cantar donde tem gente. Plantar na terra molhada pra não perder a semente” (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 23min:22s). De maneira sutil e bem-humorada, Chico Pereira defende seu princípio de vida, no qual cada tarefa tem seu tempo e local. Durante os risos de Theodorico, possivelmente interpretando-o como um desarme do major, ele continua e expressa o temor que tentava explicar durante toda a conversa: “vai haver uma fome danada nesse mundo” (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 23min:33s).

Assim, a câmera e o olhar de Eduardo Coutinho se encontram com o desenvolvimento da visão de mundo de Theodorico, mas apresentam outras possibilidades sociais ao valorizar a fala de Chico Pereira por meio da montagem. O oferece espaço narrativo para que essa análise “vista de baixo” também possa ser elaborada. Ela explica que existem modos alternativos de relação com o tempo e trabalho que não se encaixam no modo capitalista e que anteveem como a vitória dos sujeitos que controlam os preços dos alimentos significará fome para a maioria. Dessa forma, são exploradas leituras sobre as desigualdades sociais como resultado de processos históricos compreensíveis.

A ênfase na fala de Chico Pereira, também é observada na forma como a câmera o filmou, interessada em suas expressões faciais, postura e fala. Enquanto o major ficou ao lado da câmera, fora do quadro, a maior parte da cena. A entrevista que foi inserida durante esta conversa, por outro lado, filma Theodorico e morador igualmente compondo o quadro, sentados um ao lado do outro, contudo, a câmera se mostra interessada em outros elementos visuais além da conversa gravada, como outras pessoas no ambiente, por exemplo. O movimento dos trabalhadores em cena também precisa ser considerado, pensando o uso do poder das imagens pelos próprios moradores, que conseguem performar diante das câmeras seus modos através da postura, aparência, vestimentas, falas, etc.

A valorização da experiência de sujeitos históricos anônimos, como trabalhadores rurais, líderes comunitários (*Mulheres no front*, 1996), metalúrgicos (*Volta redonda – Memorial da greve*, 1989 e *Peões*, 2004) muitas vezes desvalorizados como iletrados, e principalmente a maneira como são ocultados na história, evidenciam a importância política da obra de Eduardo Coutinho, como produção, como crítica da realidade social, e busca pela superação de ideologias excludentes.

f.6) Eduardo Coutinho conseguiu realizar apenas uma entrevista sem a presença de Theodorico.

Figura 15 – Trabalhador na máquina de sisal, 1978



Fonte: THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 24min:59s

Um dos operadores da máquina de sisal conta não morar na propriedade, mas em município vizinho. Sem entrar em detalhes, diz ter saído por vontade própria, depois de trinta anos como morador. Desta forma, ele ressalta não ter sido expulso, mas justifica dizendo que estava sujeito a “aborrecimentos” (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978,

aprox.: 25min:19s). Possivelmente existiu um conflito que ele não revela. Importante destacar que também o narrador em tela é um dos trabalhadores negros entrevistados por Coutinho. Expressa o entrevistado importantes dimensões de resistência quanto a sua iniciativa de abandono da propriedade para viver em suas terras próprias, e pelos próprios meios: “ainda pude comprar uma casinha, e hoje em dia eu tô morando no que é meu” (25min:19s). Trata-se de movimentação que enfrentava então, direta ou indiretamente, difíceis poderes latifundiários na região e naquele período, sobretudo contra a população negra. A revalorização das lutas de homens e mulheres trabalhadores negros¹⁹, organizados ou não, contra as opressões no campo são importante memória social do enfrentamento às violências sociais e esbulho de suas terras tradicionais, também naquele momento (GOMES, 2015).

A situação deste trabalhador não residente é reveladora sobre as possibilidades de vivências, diante do controle de Theodorico Bezerra. Num mesmo momento mostra como as punições e ameaças não possuem o efeito almejado e as estratégias de sobrevivência inventadas pelo trabalhador, que consegue ter sua casa e continuar com ofício na propriedade. A narrativa fílmica complementa essa entrevista com outros dois momentos de conversas.

f.4) é novamente exibida para mostrar Theodorico perguntando ao morador sobre a produção do algodão e a situação do pagamento do terço de produção. Neste momento são exibidas como as relações de propriedade em Irapuru são diversas, pois nem todas são isentas de tributos. Assumindo o papel de conselheiro, em vista de melhorar sua imagem pública, o candidato fala “porque a mim não me cabe, eu querer vocês, sendo meu escravo por toda vida não” (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 26min), incentivando o trabalhador a comprar sua própria propriedade. A cena exemplifica o que significam os “aborrecimentos” citados na sequência anterior, quando a escravidão é referenciada para explicar a condição dos empregados. Objetivamente, Theodorico assume-se um senhor escravocrata que recomenda aos seus “empregados” à liberdade.

As imagens retornam aos trabalhadores na máquina de sisal. Eduardo Coutinho pergunta sobre as condições de vida, o não residente explica que está se adaptando à nova função, já que antes trabalhava na usina de algodão na área da prensa. No entanto, a idade lhe impediu de continuar neste ofício, para ele quando isso acontece “[...] é melhor cair fora. Caçar as melhoras ou as piores, né?” (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978,

¹⁹ Tema desenvolvido na filmografia de Eduardo Coutinho através das obras *O fio da memória* (1991), sobre o centenário da abolição da escravidão no Brasil. Assim como *Boca de lixo* (1992) e *Santo forte* (1997), sobre a religiosidade da população na comunidade Vila parque da cidade, no Rio de Janeiro, e seus evidentes contextos socioculturais afro-brasileiros.

aprox.: 27min). Caçar, ir atrás, procurar outras oportunidades não garante os resultados almejados, mas já é a realização contra uma ordem, que proíbe a “caça” pela autonomia. A condição de vida ao retornar para a propriedade não é a mesma, e apesar de o novo serviço não exigir o mesmo esforço físico, acarreta perigo de acidentes na máquina desfibradora de sisal e, ao que parece, não paga tão bem quanto o trabalho anterior na usina de algodão. A análise da entrevista f.5) com o morador Zé Bento, também negro, explicando porque não procura outra propriedade para morar foi desenvolvida na seção d), mas também pode ser localizada como complemento das leituras dos trabalhadores/moradores de Irapuru sobre a residência neste espaço, oferecendo suas leituras sobre as possibilidades de atuação profissional e sustento naquele mundo.

f.7) Para ampliar a reflexão sobre as condições de trabalho mencionadas anteriormente, a narrativa introduz uma nova sequência de entrevista. Nela, Theodorico conversa com Julio Barbosa, um operário da usina, que diferente do trabalhador da seção anterior, certamente não seria lido com negro naquele contexto social. Eles dialogam sobre suas condições de vida e os motivos pelos quais ele não trabalha em outro lugar. O tema da saída da propriedade é discutido novamente e novos argumentos são apresentados. A pergunta levantada pela narrativa é: se é possível ser um trabalhador não residente, por que os outros não o fazem?

Figura 16 – Julio Barbosa, 1978



Fonte: THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, aprox.: 27min:41s

Julio responde: “Porque os que vão, volta, e eu não quero ir pra voltar” (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 27min:35s). O caso do trabalhador da máquina de sisal, portanto, não é uma exceção, e outros procuram

oportunidades em diferentes lugares para se sustentarem. No entanto, a explicação de Julio Barbosa mostra como essa busca não é simples, e o contexto social é tão violento para os trabalhadores, que Irapuru continua sendo o recurso disponível para o sustento dessas pessoas.

O assunto da conversa volta-se para as funções exercidas por Julio como mecânico, que destaca seus conhecimentos técnicos e habilidades em montar, desmontar máquinas e fazer peças. Theodorico aproveita para trazer para si os méritos nas habilidades de Julio, e fala que investe na formação destes trabalhadores. Conta caso de trabalhador habilidoso que foi recrutado pela Sociedade Algodoeira do Nordeste Brasileiro (SAMBRA). Caso importante para se pensar como a especialização em Irapuru permitiu que esse pudesse alcançar melhores condições fora da propriedade e que Theodorico não lê essa possibilidade que maus olhos. O mesmo não pode ser pensado em relação ao trabalhador da máquina de sisal, que aparenta ter funções semelhantes a Julio na prensa do algodão.

A vanglória de Theodorico ter meios para formar profissionais, se torna complemento à resposta de Julio sobre o retorno de outros, pois pela especialização no trabalho em usinas, o emprego destes é certo na propriedade por um tempo e auxilia na exposição do trabalhador não residente sobre as poucas possibilidades de trabalho, por possuir uma função específica na qual não é mais aceito, aparentemente em virtude da idade.

Embora as razões para a saída dele não sejam claras, comparando os dois profissionais da usina de algodão, e principalmente por Theodorico já ter estabelecido uma leitura racista sobre o mundo, se considera que o trabalhador não residente sofre aqui hostilidades, por ter saído da propriedade em busca do seu espaço e por ser negro. Se um trabalhador da usina precisa ser formado, certamente este sujeito não seria descartado destas funções sem a vontade dos empregadores de Irapuru. Para ele, é oferecido um trabalho perigoso e com riscos.

f.5) A narrativa retorna ao eixo dessa seção, na máquina de sisal e, por iniciativa de Eduardo Coutinho, se discute os perigos daquela função. O segundo trabalhador em cena diz já ter perdido parte do dedo na máquina, mas não recebeu indenização por ser menor de idade na época. Neste momento, se destaca a dimensão do controle representado em Theodorico e como os trabalhadores se encontram encurralados nesta realidade. Ao lado do trabalhador não residente, que é um dos mais significativos exemplos de resistência individual, encontra-se o outro trabalhador, que aparenta ter acesso apenas nesta função pelo menos desde a adolescência.

f.4) Última tomada fora da máquina de sisal, Theodorico declama sobre a beleza da vida do homem do campo. Ao redor da casa do morador que deve lhe pagar imposto sobre algodão, a força da fala perde potência por ter sido introduzida pelas condições de trabalho dos moradores desta casa e dos trabalhadores da máquina de sisal. Esse discurso é feito de forma rápida e repetitiva. Theodorico é um exímio comunicador, sua experiência na política provavelmente lhe concedeu a habilidade de discursar com frases e orações prontas, suas ênfases são compostas por sequências de adjetivos:

Figura 17 – A suposta alegria do homem do campo, 1978



Fonte: THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, aprox.:28min:51s

Estamos aqui numa propriedade. [alguém fora de cena lhe entrega um ramo para que ele aponte para casa, o enquadramento se amplia] Veja essa casa como é uma casa modesta, uma casa simples, mas homem que mora nessa casa sente-se satisfeito.

[A cena continua com a narração de Theodorico, neste trecho a imagem é do próprio major usando uma máquina fotográfica para registrar família de moradores] tanto é assim que você vê aqui tudo tranquilo: olha porquinho, o cachorrinho dormindo ali tranquilo, o porquinho ali, o galo cantando satisfeito alegre e feliz, olha a galinha que beleza galinha. Essa... Quem planta e cria tem alegria! [a câmera do documentário movimenta-se de forma a perseguir o olhar da câmera de Theodorico e filma os rostos dessa família que exhibe expressões esquivantes].

Ele planta algodão, ele planta o milho ele planta o feijão, ele cria porco, ele cria galinha ele cria o cachorro, olha o jumentinho ali. Essa que é felicidade daquele que tem o direito de... de plantar e criar, é o que eu digo sempre: quem planta e cria tem alegria! [a câmera destaca alguns animais, gira sobre o eixo até reencontrar Theodorico falando na posição do início do plano].

Veja esse algodão florando que beleza, 43 dias a gente manda apanhar esse algodão e pega num dinheiro feliz e alegre e satisfeito é a vida do campo. Aqui não há doença que não tem pulga de bicho não dá carrapato não dá doença nenhuma aqui só se morre de velho só se morre de velho não dá doença nenhuma. Não há impaludismo, não há nada. É assim! [Após um destaque nas expressões do major recitando suas falas, essa câmera foca os pés de alguns trabalhadores no quadro] (aprox.: 28min:51s).

Na argumentação apresentada, idealiza-se a vida do trabalhador rural, mas isso é negado pelas imagens, pelo narrador e pela montagem. As imagens exibidas, o relato do acidente e da falta de assistência ao trabalhador, da família que já perdera seis filhos, do

aumento de preços trazendo ameaças de tempos de fome, contrapõem-se à ideia de uma vida idealizada, que o narrador já havia criticado anteriormente o que ele nomeia de simplicidade dos trabalhadores. Chama a atenção a forma como a posse de uma plantação é tratada como um direito, mesmo diante das condições precárias em que trabalham, os que não possuem terra para cultivar em Irapuru.

f.5) Na cena seguinte, na máquina de sisal, os trabalhadores respondem que acham Theodorico uma boa pessoa. Um deles enfatiza que cresceu, nasceu e se criou na propriedade, enquanto o outro acrescenta que o filho e o genro do major também são boas pessoas. Assim é explicado como o poder em cena é exercido por um grupo familiar e não apenas pela pessoa filmada.

O distanciamento criado pela organização e montagem das entrevistas, com a visão de mundo do fazendeiro, não busca caçá-lo, mas ampliar a visão sobre aquela sociedade em sua complexidade. O encontro entre proprietários e trabalhadores, antes de qualquer coisa, mostra que as vivências destes são permeadas por estratégias, que envolvem dimensões de resistência e conformidade. Portanto, questionam o esforço hegemônico da visão de mundo de Theodorico Bezerra.

Eduardo Coutinho orienta seus trabalhos posteriores na entrevista sob a lógica do encontro e do ensino de que uma lógica de mundo nunca é absoluta em relação a outras. Ele busca a diferença no outro, mas caminha na direção oposta de Theodorico, construindo esses diálogos para serem espaços de igualdade.

2.2 MÚLTIPLAS FACES DA DITADURA

Após ter registrado a análise da relação entre trabalhadores e fazendeiro, a narrativa dedica-se em desvelar o político Theodorico Bezerra, sua relação com outros poderes, e toda articulação necessária para manutenção dessa ordem social que lhe beneficia.

g) Theodorico e a eleição

Após explicitar a forma como os moradores da propriedade de Irapuru eram constrangidos a votarem em Theodorico com a sequência analisada na introdução do primeiro capítulo, a montagem mostra uma conversa entre Theodorico e antigo funcionário de confiança, Francisco Frutuoso.

Figura 18 – Francisco Frutuoso e Theodorico Bezerra, 1978



Fonte: THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, aprox.: 31min:56s

Nesta conversa, o fazendeiro culpa Frutuoso por ter perdido uma eleição por oito votos. Logo, todo esforço do primeiro em aparecer como alguém dotado de poder político se vale pela necessidade de manter-se na estrutura do poder oficial e não pela simples celebração de força. Afinal, mesmo impondo o voto, ele perde eleições. Este tópico é fundamental para desconstruir, inclusive, o histórico de vitórias eleitorais fabricadas por ele em sua carreira política. De acordo com o verbete biográfico do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC), além da derrota mencionada, nas eleições de 1962 e 1970, o major conseguiu apenas a suplência. Desta forma, todo trabalho de coerção e de fraude eleitorais (SILVA, 2016, p. 167) não é suficiente para vitórias nas urnas.

Durante o relato, a câmera faz um close na face do ex-funcionário e sobrepõe à imagem um dos dizeres pintados em vermelho na parede: “Em boca calada não entra mosca”. Ao fim, Frutuoso conta sua versão, apenas repetindo resumidamente a história do seu acusador, com o acréscimo de que nunca sentiu raiva ou perseguiu o mesmo.

Um detalhe na justificativa de Theodorico deixa o significado do trabalho de Francisco incerto para quem assiste: “Por que você deixou que o Prefeito abrisse estradas lá naquela região e você não me disse? Pra que ele abriu aquelas estradas? Pra, no dia da eleição, mandar o carro logo de madrugada carregar os meus eleitores” (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 32min:33s). Além da constatação de que todo bem público, como uma estrada, é construído apenas em função de interesses para sua forma de fazer política, ficam as questões: Frutuoso deveria impedir a criação da estrada? Avisar Theodorico para que este interditasse a construção? Ou providenciar o transporte daqueles eleitores? A única pista que a filmagem nos oferece é que “Em boca fechada não se entra mosca”. Frutuoso pode ser classificado como um cabo eleitoral, quase no sentido militar do termo, que no contexto de eleições de coronéis da Primeira República seria um importante interlocutor entre os eleitores e o chefe da estrutura política (QUEIROZ, 1975, p. 175).

h) Theodorico, um político

Se durante a seção f) “Theodorico, um entrevistador” as relações com os trabalhadores permitem uma leitura sobre a estrutura de poder organizada pelo major, nesta seção a estrutura será analisada a partir dos movimentos do político na campanha eleitoral. São filmadas as alianças e troca de interesses, que formam a classe dominante, da qual Theodorico é membro. A seguir são listadas as principais sequências, que formam essa seção:

Figura 19 – João Pontes e Theodorico Bezerra, 1978



Fonte: THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, aprox.: 34min:33s.

h.1) O prefeito de Tangará, João Pontes, tenta chegar a um acordo sobre como os dois devem agir diante da câmera antes de oferecer seu azeite, também teatral, ao longo e performático discurso de Theodorico sobre como fazer pedidos. A câmera parece interessada nos movimentos de mãos do major e muda de posição para filmar os gestos e ênfases do prefeito em sua resposta, destacando o caráter teatral da política produzida por esses sujeitos, associada ao apelo da aparência para o interesse próprio, em detrimento do bem comum. Dois elementos neste diálogo chamam a atenção: Theodorico disserta sobre a metodologia de sua propaganda, que também é baseada em súplicas emocionais, oferecendo uma chave de análise sobre o personagem que ele assume durante o filme, quando falou “dentro de uma maneira emocionante com uma voz baixa” (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 34min:47s). O prefeito, por sua vez, promete apoio ao fazendeiro, atribuindo-lhe a fundação e a beneficência da cidade de Tangará. Um poder de proporções apresentadas por Theodorico, como proprietário de Irapuru e fundador de Tangará, surge em cena, estruturado numa rede de relações fundamentada em favores, que inclui elementos externos à propriedade.

h.2) Cena em Tangará: o fazendeiro conversa com o delegado da Polícia Militar sobre a ausência de “inconvenientes” no município, como ambos classificam. O fazendeiro pede que o delegado explique o procedimento diante de denúncias de jogatinas nas propriedades da região:

Figura 20 – Delegado de Tangará e Theodorico Bezerra, 1978



Fonte: THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, aprox.: 34min:55s

Ele responde em posição de respeito e subordinação: “Várias vezes já fui... já acabei com várias jogatinas que existiam na propriedade de Vossa Senhoria”. O poder público, manifestadamente usado em interesses pessoais pelo político, apresenta-se também como força repressora para vigiar os hábitos dos trabalhadores em diversos contextos (MONTENEGRO, 2004, p. 7; COMISSÃO CAMPONESA DA VERDADE, 2004, p. 53; CABRA MARCADO PARA MORRER, 1984, aprox.: 51min:42s, João Pedro foi assassinado por dois policiais militares). O delegado não opera em nome da lei, mas das ordens de Theodorico Bezerra. Apesar de breve, esta cena amplia a explicação de Maria Isaura de Queiroz a respeito das instituições inventadas, que gradativamente levaram ao fim do coronelismo no início do século XX.

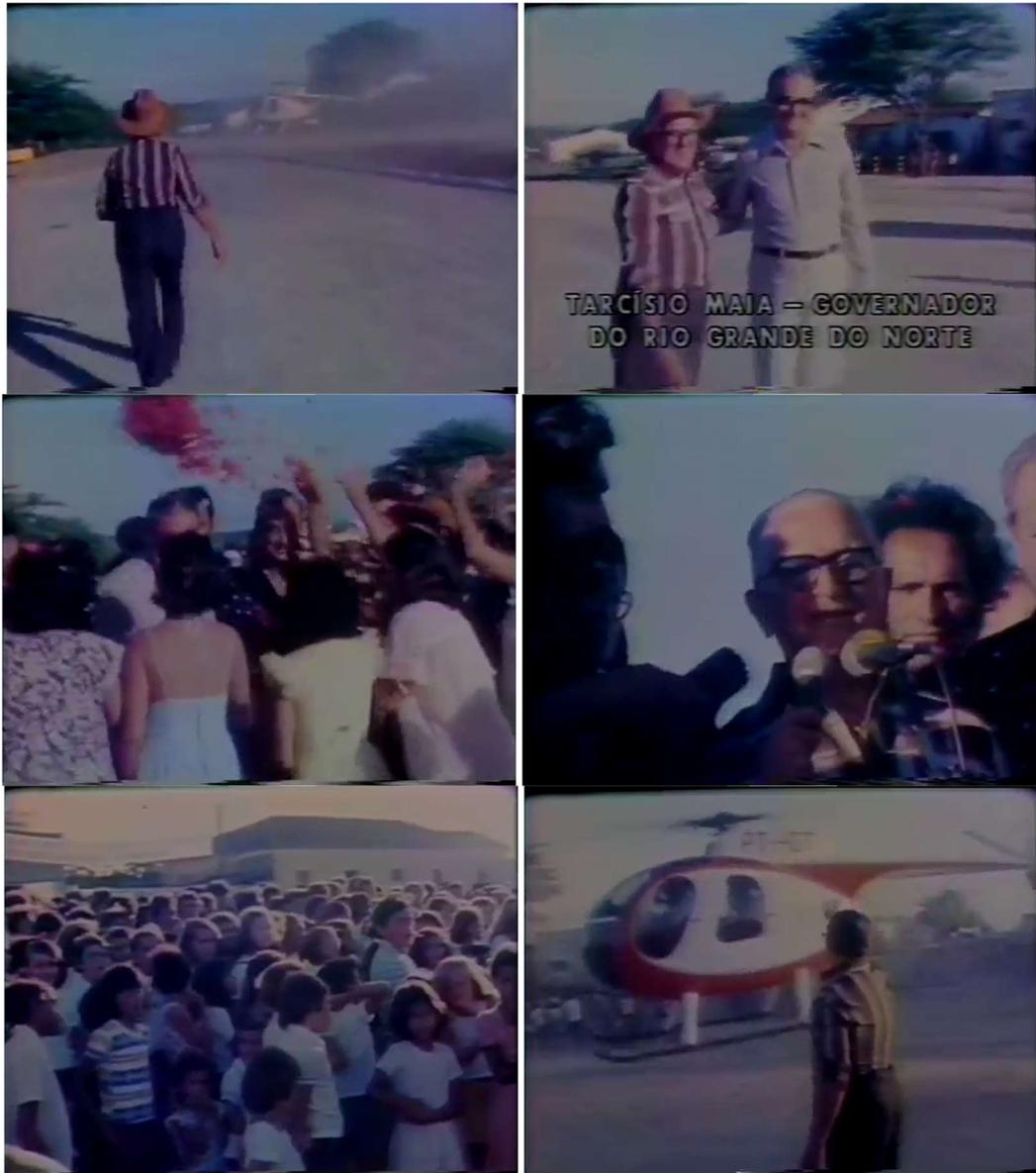
toda uma série de medidas foram sendo tomadas durante a República, que por trás do cerceamento do poder das Câmaras Municipais atingia também os chefes políticos locais. Perderam elas para a polícia o poder de repressão; perderam para o mesmo poder judiciário o alistamento eleitoral e a apuração; perderam para o Prefeito as funções administrativas (QUEIROZ, 1975, p. 204).

O mandonismo local, segundo a autora, perde força diante dessas instituições, que conseguiram retirar do poder econômico a tutela sobre os direitos dos cidadãos e ampliaram a ideia de Estado de direito. No entanto, nas sequências analisadas, percebe-se como a estrutura

coronelística de Theodorico Bezerra foi construída a partir da apropriação dessas instituições. Esse modelo de mandonismo não está enfraquecendo, mas sim conseguindo articular seu fortalecimento, através do paternalismo no alistamento eleitoral, do uso da polícia como guarda pessoal de vigia dos moradores e do controle e negociação com prefeitos, ou seja, sustentando seu poder junto a essas instituições. Da mesma forma, é necessário enfatizar a importância da existência de transgressões às regras de Theodorico em Irapuru, afinal denúncias indicam desobediências. Esse esforço de vigilância aponta para o estado de transformação ao qual a realidade material está submetida pelos movimentos dos sujeitos sociais.

h.3) O advogado Manuel Alves revela que já exerceu a função de juiz na cidade de Tangará. O documentário não é claro, mas é possível perceber nestas seções que ele caminha com Theodorico nos trabalhos da campanha política e possui posse de bens de herança por ser fazendeiro. Ele felicita a colaboração recebida do deputado quando exercia o cargo na justiça, chamando-a de “prestimosa e desinteressada” (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 35min:18s). Não existe esforço ou prosseguimento ao raciocínio pela narrativa filmica, pois nem mesmo o próprio sujeito elogiado esconde agir guiado por interesses. A influência do fazendeiro fica evidente por meio de suas estreitas ligações com o líder do executivo municipal, com o gestor das forças de contenção e o representante do poder judiciário. Um exemplo do seu esforço pela ampliação do poder é a recepção do governador do Rio Grande do Norte, Tarcísio Maia, durante a inauguração do Banco do RGN, em Tangará.

Figura 21 – Comício em inauguração do Banco RGN, 1978



Fonte: Theodorico, o imperador do Sertão, 1978, aprox.: 36min:32s.

A programação da inauguração da agência possui o formato de um comício eleitoral, todo código de conduta e atuação necessários guiam os sujeitos em cena. O governador chega e sai de helicóptero, sendo cumprimentado pelo major, que também é o último a se despedir. As autoridades são recebidas com flores enquanto caminham e as primeiras fileiras do público do comício são ocupadas por crianças e jovens. Durante discurso, Theodorico reivindica a construção da agência e parabeniza o governador pela ação, para desta forma associar o futuro desenvolvimento da região com os serviços prestados pela agência.

A seção é concluída pela filmagem de uma declamação de Theodorico na Assembleia Legislativa de Natal, na qual ele louva a vida do sertão. Um campo idealizado, sem conflitos,

mas apenas alegrias é invocado nesta fala. O estilo discursivo exagerado do major é visto como divertido pelo presidente da sessão, que não consegue disfarçar o riso. O cinegrafista desenquadra o presidente para focar apenas no fazendeiro que conclui.

Neste ponto da narrativa, todas as dimensões do poder do sujeito foram exploradas e a montagem encontra-se em oposição ao político. É importante destacar como a cena filmada é breve e, mesmo assim, utilizada. O riso desenquadrado em cena pode, pela montagem, destituir a força da fala do coronel, mostrando como ninguém na sessão leva a sério aquela imagem propagada do campo. No raciocínio da ordem das sequências, a montagem contrapõe o discurso bucólico. As próximas duas seções estão centradas na jornada de Theodorico Bezerra na cidade de Natal, para explicar seus caminhos até tornar-se o major televisionado.

i) História de vida

O encontro com Theodorico neste filme é permeado por pontuais e, acima de tudo, estratégicas flutuações de distanciamento, mas também por momentos de proximidade. Essa abordagem busca evitar uma negativa e simplista leitura sobre o entrevistado. Nesta seção, o fazendeiro descreve o início de sua ascensão social, marcada por diversos investimentos, afirmando: “Nunca ninguém me deu dinheiro pra trabalhar, nem nunca herdei” (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.:37min:35s).

Ao contar sua jornada, ele relata ter começado como vendedor de couro de bode, mostrando seus conhecimentos técnicos sobre o manuseio do material. Posteriormente, expandiu seus negócios ao se tornar sócio de um caminhão de cinema ambulante. Com o capital acumulado, tornou-se proprietário de hotéis, incluindo o Hotel Internacional, Palace Hotel, Dependência Hotel e Grande Hotel de Natal. Durante a Segunda Guerra Mundial, o interesse dos Estados Unidos em usar Natal como porto para o norte do continente africano permitiu-lhe construir mais dois hotéis. Vale destacar sua experiência com o cinema ambulante, pois certamente ele aprendeu a capacidade das imagens impactarem as pessoas, durante esse período. Por isso, em vários momentos, as imagens surgem como referência de autoridade sobre o mundo e o conhecimento possível sobre ele.

A partir deste tópico, é possível discutir a historicidade da ordem social filmada. A existência de Irapuru nos termos autoritários de Theodorico Bezerra se realizou em função de sua carreira política. Associada à ascensão econômica de Theodorico ao longo de aproximadamente 45 anos do Estado Republicano brasileiro, que incluiu as ditaduras assumidas pelas historiografias do Estado Novo e da Civil-militar. Assim como o período

entre esses processos, que certamente não podem ser categorizados exclusivamente como ditaduras. Embora não fossem ditaduras, eles possuíam elementos do Estado de exceção e da ausência de uma democracia que priorizasse os trabalhadores brasileiros. Esses elementos forneceram os meios necessários para a construção do império de Theodorico Bezerra.

Na história da região do Trairi, a família Bezerra legou um prestígio simbólico à cidade de Santa Cruz, mesmo, não alcançando a liderança na vida política desta. A morte do pai de Theodorico, ainda na infância, obrigou seu núcleo familiar a reconstruir o sustento econômico e um novo legado político (SILVA, 2016, p. 76). Maria Isaura de Queiroz considera a existência de um tipo de grupo que detém o poder na estrutura coronelista por meio da aquisição de bens de grande valor, como terras, hotéis e indústrias, apresentados pelo fazendeiro em suas posses e heranças construídas (QUEIROZ, 1975, p. 192).

A filmagem da conversa entre Theodorico e Lauro Arruda é novamente destacada, dessa vez se aborda como Theodorico usou sua inteligência nos negócios para construir um cassino durante o período de aquisição de hotéis. É mencionado que Theodorico havia sido um jogador inveterado em sua juventude. Portanto, analisa-se como sua perseguição aos jogos de azar entre seus funcionários pode ser explicada não apenas pelo desejo de evitar recreação e laços de solidariedade entre os trabalhadores, como mencionado em cenas anteriores, mas também pelo fato de que isso poderia levar à circulação de dinheiro e acumulação de bens sem o seu controle.

Embora existam mecanismos de controle socioeconômico, não se pode ignorar os aspectos morais das ordens autoritárias. A cultura, como todo modo de vida dos sujeitos, também é afetada pelas intenções ditatoriais. No Brasil, os jogos de azar foram associados aos vícios pela ideologia burguesa de trabalho, que buscava disciplinar os hábitos da classe trabalhadora e, assim, criminalizar o ócio (CHALHOUB, 1986).

j) Cultura política

A sequência inicia com Theodorico descrevendo um dos hotéis como uma “escola da vida”, pelo trânsito de pessoas de diferentes espaços. Em voz *off*, enquanto são filmadas imagens internas do hotel de dia, afirma: “[...] onde se hospeda homem do campo, se hospeda o agricultor, o intelectual, o homem da igreja, o bispo, todos se hospeda aqui até, assim como se hospeda aqueles espíritos perigosos, zombeteiros” (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 40min:07s).

Figura 22 – Restaurante de Hotel em Natal, 1978



Fonte: THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 40min:05s

O contato com diferentes grupos sociais, através do comércio, é um dos elementos destacados para ascensão de sujeitos dentro da estrutura coronelística:

Num meio acanhado como o brasileiro, do ponto de vista ocupacional, e cuja camada superior alcançava poder com a venda de produtos para o exterior, isto é, com a produção de gêneros destinados ao comércio de exportação, a noção de comerciante naturalmente se confundia com a de fortuna. O próprio comércio interior adquiria outra dimensão, o pequeno comerciante local se apresentava dotado de um relevo que não tem sido levado em consideração pelos estudiosos. Se a base do coronelismo era, como escreveu Costa Porto, “a capacidade de fazer favores”, o comerciante, pequeno ou grande, aparecia realmente como alguém dotado de excelentes meios de “fazer favores” (QUEIROZ, 1975, p. 196).

Certamente, o político é um importante comerciante através da produção de Irapuru, mas é colocado em reflexão como sua capacidade de “fazer favores” e se relacionar com diferentes camadas sociais se deve também à atividade hoteleira. A descrição sobre o caráter diverso dos hóspedes o coloca na posição de prestador de favores e serviços para diferentes sujeitos. Enquanto ele descrevia, a montagem inseria imagens de mesas vazias para transmitir a ideia de um lugar para muitas pessoas se sentarem, incluindo os indesejáveis espíritos zombeteiros que se hospedam ali. Saindo da cena das cadeiras vazias, as últimas frases da descrição são colocadas sobre as imagens das silhuetas das pessoas filmadas nas sombras, sem iluminar suas faces.

O local foi usado principalmente para reuniões políticas. Sobre isso Arruda comenta como o hotel foi o centro das decisões do PSD (Partido Social Democrata), o que confere ao major participação ativa na gerência política do estado. Na sequência seguinte, é explicado em maiores detalhes o seu modo de ler a política e se relacionar com os poderes e sujeitos que o cercam. Ele faz elogios a, respectivamente, Juscelino Kubitschek, o homem que modernizou o

Brasil, segundo o entrevistado e lhe prestigiou presença em ocasião importante; e Getúlio Vargas a quem o próprio narrador fez questão de se aproximar e articular laços.

Figura 23 – O encontro com presidentes, 1978



Fonte: THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978. aprox.: 41min:40s.

Mais uma vez a imagem é usada como expressão de autoridade e as fotografias atestam a veracidade dos laços reivindicados por Theodorico. Nesta sequência de considerações sobre autoridades destacáveis, e como ele as usa para sua popularidade, se destaca a ausência nominal e direta sobre o governo da ditadura civil-militar. Para ocupar essa ausência é inserido o discurso pelo qual ele desenvolve sua ideologia:

[A partir da imagem de um novo escritório em cena ele diz] porque na política ficar contra Governo é errado. Se eu não conseguir, se eu não arranjar alguma coisa ao lado do Governo que tem de... dar, de se arranjar, de se fazer. Ficar contra? Só se... não... a pessoa num for compreensível [...] [Corte para colagem de outro discurso proferido a mesa com Lauro Arruda] A política é feita servindo, na política não se diz não, só se tem que dizer sim. Chega uma pessoa pedindo um emprego, a gente tem que procurar atender aquela pessoa, porque ela necessita para viver daquele emprego. (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 41min:44s).

Seu exemplo se aplica a trabalhador hipotético, mas pode ser generalizado ao modo de ação da classe a qual o major faz parte. Três declarações nesta seção explicam, por meio dos termos desenvolvidos pelos próprios sujeitos, a cultura política que orienta as ações desta classe:

j.1) Djalma Marinho, ex-deputado federal pela UDN, comenta como é possível sua amizade com Theodorico, Deputado pelo PSD, em uma sociedade em que “a política não é ideológica, mas emocional” (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aproximadamente: 42min:21s). A negação da ideologia por parte de Djalma concorda com o

discurso de Theodorico e com a forma como, dentro do conjunto de comportamentos das classes dirigentes, eles conduzem suas ações políticas por meio da troca de favores, envolvendo companheiros e aparentes adversários em seus grupos. Dentro desses grupos, se há conflitos, eles são pontuais, pois compartilham os mesmos objetivos e, dependendo das circunstâncias, podem estar associados. Essa noção dócil de política sem conflitos, pela qual não há exigências de transformações estruturais da sociedade, só é possível em uma ditadura, em que a oposição e a contestação dos movimentos sociais são silenciadas pela violência do Estado.

As alterações no controle do poder central entre grupos políticos, a mudança legal ou não de representantes, a troca de regime e *modus operandis* da política em escala federal, oferecem para esses grupos novas oportunidades de desenvolver e atualizar suas redes de relação para legitimar e defender seus privilégios e status.

j.2) A relação com eleitores:

Figura 24 – Eleitores em reunião, 1978



Fonte: THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 42min:43s.

Todos eles têm voto, porque se não tivesse voto eu e o doutor Djalma não estaria aqui com esta atenção para com eles. Que nós não iríamos perder tempo, assim como diz doutor Djalma nós não devemos gastar vela com defunto fraco. Portanto nós devemos dar a máxima de atenção aqueles que nos ajudam. Nós, nós ajudamos aqueles que nos ajudam isso é uma coisa muito natural da política. A política é feita com conversa, assim com tem ali oh, a política é feita com música, fogos, dança, tudo quanto é bom, não se faz política com choro, não. (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 103prox.: 43min:04s).

Estas pessoas em cena parecem ser mais do que eleitores, mas líderes de grupo de eleitores. Essa possibilidade explicaria o discurso ser direto, como se o político estivesse falando com funcionários, e com referências ao trabalho da campanha. O valor do voto é exposto, mas não como um meio para que os cidadãos sejam representados indiretamente

pelos termos das democracias contemporâneas, mas como um termo de negociação pelo qual eleitores e políticos se relacionam e trocam favores.

j.3) O relato de Arruda complementa os princípios de Theodorico, explicando que a política também é feita com astúcia:

Há um caso muito interessante na minha cidade: É que ele procurou modificar um projeto de lei, a criação de um prédio do Correio Telegrafo na cidade de Nova Cruz, a minha cidade é Nova Cruz a dele é Santa Cruz, então ele sabendo que tava na imprensa oficial, mandou apagar o Santa... O Nova! E botou Santa. Essa é que é a verdade então esse prédio foi construído em Santa Cruz... (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 43min:41s).

Ele ensaia contar outro causo, mas Coutinho se interessa na reação do major e pergunta se era verdade. Ele então responde cinicamente que não se lembrava. Em mais de uma ocasião, Lauro Arruda, mesmo adotando uma postura amigável e se referindo respeitosamente a Theodorico, discorda ou denuncia algumas ações dele. Não fica claro se ele o faz deliberada e intencionalmente ou se como parte da naturalização dessas práticas. Por um lado, Lauro Arruda pertence ao mesmo grupo social de Theodorico, mas por outro lado, existem conflitos de interesse dentro desse grupo. O próprio Lauro Arruda trabalhara para impedir que Theodorico Bezerra, quando era deputado estadual em 1947, criasse o município de São José do Campestre e assim ampliasse seu poder de articulação local (SILVA, 2016, p. 186).

k) Memória e vida

Eduardo Coutinho conclui a obra com Theodorico expondo aspectos mais pessoais de sua vida. Para descrever sua rotina de trabalho constante, diz “Levo uma vida que considero boa porque passo o tempo todo trabalhando, para não ficar sentado, lendo jornal ou pensando na vida” (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, aprox. 44min:23s).

Figura 25 – A vida e a solidão, 1978



Fonte: THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 46min:28s.

Durante essa cena, as imagens mostram Theodorico caminhando em um corredor, de costas para a câmera, enquanto a câmera o segue. Coutinho pergunta a ele: “O senhor sente solidão em alguns momentos da vida, major?” (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, aprox. 44min:34s). Emocionado, Theodorico fala sobre sua esposa doente e termina lamentando que sua alegria está desaparecendo.

Na fazenda um grupo canta uma triste canção à mesa de Theodorico. Ele mostra o local de seu jazigo.

E alma ocupada não é atendida. Boa romaria faz quem sua casa está em paz. Se você se preocupa consigo, cuida de ti que Deus cuidará de todos. E assim é minha vida: Eu cuido de mim e Deus cuida dos outros (Theodorico Bezerra in THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 47min:18s).

Os principais planos que orientam esta sequência buscam criar contradições entre si. O primeiro mostra o personagem de costas, seguido por um close em seu rosto; o segundo mostra-o acompanhado à mesa por várias pessoas, seguido por um quadro em que ele se encontra sozinho no cemitério. A narrativa tem como objetivo apresentar como um indivíduo

pode se representar em múltiplas facetas. A sequência seguinte apresenta uma das facetas de forma mais destacada:

Figura 26 – Festa e dança, 1978



Fonte: THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 47min:34s.

O fim da canção triste que acompanhou as cenas anteriores é interrompido em um corte rápido para um inesperado forró na próxima sequência, que mostra Theodorico dançando em uma festa. Assim, Eduardo Coutinho procura mostrar, com seu respeito e sensibilidade característicos, todas as ambiguidades - não contradições - que permeiam um modo de vida. Ele diz que não perde tempo pensando na vida, mas já até planejou o lugar para o seu enterro; diz que está perdendo a alegria, mas ainda celebra em festas. Essas contraposições não atribuem desonestidades a ele diante da câmera, mas sim a habilidade de se mostrar em múltiplos aspectos da experiência de vida. O grupo musical que cantava na cozinha entra novamente na próxima sequência, cantando “Sertaneja”, de Nelson Gonçalves, enquanto são mostradas fotos das viagens de Theodorico. Sua voz em *off* disserta sobre a vida:

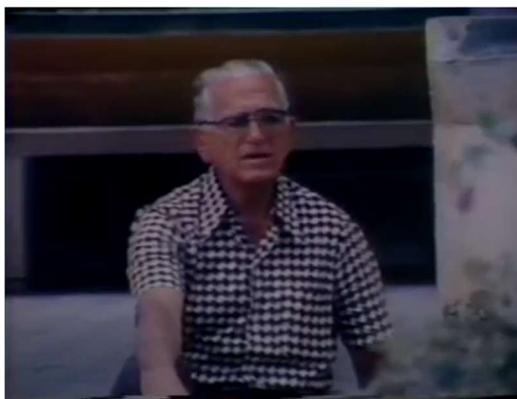
Assim é que é a vida, o mundo é iguala todos nós, cabe realmente ser prático na vida e entender como é o mundo, as coisas e as pessoas. Eu sei muito bem que o mundo é um só, mas há sempre o mais inteligente e o mais tolo (THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, aprox.: 48min:05s).

Existem muitas diferenças na compreensão deste mundo, o julgamento da tolice alheia ou a valorização de certas inteligências em detrimento de outras são concepções subjetivas. Somente o encontro entre sujeitos poderá significar as experiências e modos de vida, que guiam as relações sociais e inventam concepções de mundo. Foi por um encontro dessa natureza que o público deste documentário acabou de passar. Assim como o próprio

personagem título que, no entanto, mostrou não compreender o modo de vida do outro para além de sua própria vontade.

1) Conclusão:

Figura 27 – Theodorico encerra a obra, 1978



Fonte: THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 48min:27s

Retomando a sequência que abriu o filme, Theodorico finaliza dizendo que disse tudo quanto quis, sentia, achou certo, a verdade, a realidade sobre a maneira como vive. Assim, Eduardo Coutinho atribuiu à responsabilidade do que foi dito ao entrevistado e não pode ser acusado de ter manipulado nenhuma fala.

Nesse momento, é possível fazer um balanço de todas as críticas elaboradas pela montagem, e perceber que todas as sequências ocorreram a partir do consentimento do sujeito filmado. Nenhuma cena pode ser acusada de ter caráter flagrante, ou ser realizada sem a atenção ou seu conhecimento do personagem. Ele indica lugares, cria situações, organiza espaços, tal qual um produtor de cinema. Atender a essas demandas e fazer o filme junto com Theodorico foi a condição obrigatória para que o documentário se tornasse realidade. O registro do voto obrigatório como regra da propriedade de Irapuru é possível somente porque antes foi criado um ambiente de expressão tal que mesmo um mural de mulheres nuas foi filmado. Na mesma direção, ele é filmado sendo ajudado por outros a se vestir, porque em seguida sua imagem de autoridade repleta de indumentárias é destacada. Um trabalhador aparece trazendo dificuldades em suas condições de trabalho, graças ao elogio que outro trabalhador faz à usina de algodão como espaço de formação e ensino. Enquanto o preço dos alimentos pode ser denunciado pelo morador Chico Pereira, Theodorico diz em ocasião futura que não quer ter escravos para si. As regras e a condição de Estado paralelo de Irapuru são

apresentadas para as câmeras com aval do Estado brasileiro via polícia, representantes do poder judiciário e alguns políticos.

Voltando a sequência, os créditos finais tocam novamente “Algodão”, de Luiz Gonzaga, entretanto no lugar das imagens do major no algodão, a canção está sobreposta às imagens do desfile, pois diferentemente da introdução, neste momento o público já entende quem é o poder em cena:

Figura 28 – Theodorico no desfile, 1978



Fonte: THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO, 1978, aprox.: 49min:09s.

m) *mulheres em cena*

Entre os tópicos que permeiam o sistema de poder de Theodorico destaca-se o das relações de gênero. As mulheres neste sistema de dominação passam por duas dimensões de violência, quando o mundo é organizado para limitar seus espaços de atuação na divisão de gênero, e também porque sofrem a exploração econômica por pertencerem à classe trabalhadora.

O lugar de submissão imposto neste contexto também se relaciona com o momento de ditadura. O movimento dos trabalhadores agrícolas era formado principalmente por famílias. Nessa dinâmica, muitas mulheres se destacam nas lutas, sendo Elizabeth Teixeira um dos nomes mais marcantes pelo legado das ligas camponesas e pelo impacto na trajetória cinematográfica de Eduardo Coutinho.

Durante a década de 1970, são implantadas as leis de valorização da ação sindical e o programam de assistência ao trabalhador rural (BRUNETTO; MARTINS, p. 108). Essas são usadas pelos trabalhadores agrícolas no sentido de reinvenção dos mecanismos de luta por direitos, em detrimento dos interesses assistencialistas do governo, que originaram as leis. Um

dos principais nomes das novas organizações inventadas neste momento foi Margarida Maria Alves, líder dos trabalhadores rurais da Paraíba e presidente do Sindicato Rural de Alagoa Grande. Margarida contribuiu em especial para a participação organizada das mulheres camponesas. Todavia, infelizmente ela foi assassinada em 1983 pela ação de usineiros e latifundiários da região do Brejo paraibano (FERREIRA, 2010, p. 23). Importante notar como o período da ditadura, referido em certos setores como “reabertura”, continuava a permitir perseguições violentas às lideranças no campo. Não por acaso, Elizabeth Teixeira questionava as características das mudanças políticas empregadas no que deveria ser o fim da ditadura, ainda em 1985, quando participou do *Cabra marcado para morrer* (1985):

A luta que não para. A mesma necessidade de 64 está plantada. Ela não fugiu um, um, um milímetro. A mesma necessidade está na fisionomia do operário e do homem do campo. A luta não pode parar. Enquanto se existem fome e salário de miséria, o povo tem que lutar. Quem é que não luta? Por melhoras? Quem tem que viver... não dá! Quem tem condições, né, que tiver sua boa vida, que fique aí, né? Eu como venho sofrendo, eu tenho que lutar. Até hoje... Tenho que dizer: É preciso mudar o regime, ter um regime do povo. Que enquanto tiver esse regime, essa democraciazinha, não [faz sinal de negativo com o indicador]. Democracia sem liberdade, democracia com um salário de miséria e de fome, democracia com o filho do operário e do camponês, sem ter direito a estudar, sem ter condições pra estudar. Como a minha lá... Esses dias mesmos eu tirei os menino lá prá pagar a matrícula é não sei quanto, né? Não pode, ninguém pode (CABRA MARCADO PARA MORRER, 1985, aprox. 1h:54min).

Figuras como Theodorico Bezerra, e tantos latifundiários no Brasil, já viam a necessidade de reorganizar as disputas pelo campo diante dos novos movimentos liderados também pelas mulheres. Mesmo após o assassinato de Margarida Maria Alves, outras lideranças femininas alcançaram destaque nacional através de organizações como o Movimento Nacional de Mulheres Camponesas (MMC).

Disciplinar as trabalhadoras e sua capacidade de articulação é o objetivo de muitos aspectos do controle que Theodorico tenta impor sobre os moradores de Irapuru. Por isso, é significativo que na cena sobre a obrigatoriedade do voto, a pessoa roubada deste direito seja uma mulher fotografada. Não podemos esquecer o quanto a realidade da vida em Irapuru é complexa, Theodorico demonstra que domina também através da benesse pessoal. Desta forma é possível evidenciar a existência de leituras simpáticas em relação à moradia em Irapuru e ao fazendeiro, vindos da moradora Teresa Pinheiro, por exemplo.

Um dos aspectos mais marcantes entre as regras da propriedade é a proibição de ações que envolvam trocas, cuidados e diálogos. Traduzidos pelo fazendeiro na guarda ao doente, possivelmente um trabalho feminino neste contexto, e em todas as atividades que podem levar

os moradores a falarem da vida alheia. Importante lembrar que o mundo do trabalho em Irapuru é amplo e nem todos os moradores vivem do plantio, mas também da usina de algodão, o que nos permite pensar na existência de muitas trabalhadoras nos ambientes domésticos. Assim, lê-se a intenção destas regras voltadas, em especial, para a capacidade da articulação das trabalhadoras em torno das questões da gestão de Irapuru.

O próprio reconhecimento das mulheres como trabalhadoras é um ponto a ser refletido. Theodorico busca impor a elas o lugar da dominação de gênero. Não por acaso, a primeira citação as mulheres é feita colocando-as ao lado de viagens e músicas como gosto pessoais, seja no mural de fotos de nus femininos ou nas placas nas paredes da propriedade. A objetificação sexual das mulheres é um dos campos de expressão da luta de classes.

A questão é desenvolvida e, além da objetificação sexual, o fazendeiro também reduz o lugar das mulheres à reprodução, e em Irapuru os termos ganham outra conotação de violência. Pois elas são comparadas a animais cuja função é conceber filhos. Essa função, no entendimento do fazendeiro, será usada para justificar e naturalizar o domínio masculino sobre corpos femininos, e ao mesmo tempo, para culpabilizar as mulheres pela pobreza das famílias que possuíam muitos filhos. Apesar de serem retratadas como objetos sexuais de reprodução, elas aparecem em cena como músicas na banda feminina de Irapuru, cantoras, que no coral participam de algumas cenas na cozinha do fazendeiro, e como trabalhadoras agrícolas com conhecimento do mundo social, apesar da exclusão dos espaços.

As sequências fílmicas sobre a cena política em Natal e da feira de Irapuru apresentam ambientes majoritariamente masculinos, quando mesmo as mulheres da família Bezerra são ocultadas, sua presença é sugestiva. Uma das pessoas que o ajudam a se vestir na cena do desfile é uma mulher jovem. Não fica evidente, mas é possível que esse grupo seja de pessoas próximas ao protagonista. Nenhuma filha é citada, embora o trabalhador na máquina de sisal fale sobre um genro como autoridade, ou referência de autoridade na área. Junto com o filho de Theodorico, a esposa do fazendeiro é citada, mas apenas pelo estado de saúde e pelos lamentos do sujeito.

As moradoras de Irapuru, por outro lado, por não poderem ser ignoradas, são apresentadas pela perspectiva do fazendeiro a partir de uma imagem de sujeitos passíveis. Em conversa com o trabalhador que possuía três esposas, eles falam sobre como elas seriam calmas e não causavam conflitos ao marido. Esta família é filmada pelas câmeras em uma longa sequência, pelo que se nota a presença das filhas do trabalhador, reforçando o quanto seria improvável pensar que o trabalho no campo fosse apenas masculino, num contexto em

que o argumento ideológico da poliginia fora justificado para auxílio no trabalho agrícola. Em outro momento, duas moradoras são questionadas a respeito de seus planos para filhos futuros. A primeira, pelas circunstâncias da filmagem e preparação da cena, que lhe exigia mostrar os filhos pequenas rapidamente, não responde. A segunda, por outro lado, aquém das possíveis vontades do esposo é enfática em informar que não terá mais filhos, evidenciando como naquele espaço de construção de dominação, vozes destoantes conseguem expressar suas leituras, seja em conformidade, usando aspectos do mundo para sua vivência, ou evidenciando suas posições e críticas.

Em conclusão geral, observa-se como o valor histórico do filme repousa naquilo que Pierre Francastel assumiu sobre o uso da arte:

Como todas as linguagens, a arte visa à organização e à descrição do campo perceptível da humanidade. Essa organização é ativa, ela implica não no reconhecimento, mas na criação de valores. Todo objeto, assim como todo signo é uma criação coletiva, um terreno de encontro entre homens. O homem cria os objetos como as palavras. Ele encarna, em cada um deles, um comportamento que não se explica a não ser pela dupla necessidade de agir sobre o mundo que o cerca e de intercambiar ideias com seus semelhantes (FRANCASTEL, 2015, p. 60).

Theodorico, o Imperador do Sertão (1978), enquanto obra projetada pelo cineasta Eduardo Coutinho propõe uma análise crítica da realidade social tanto para o público quanto para aqueles que realizaram a obra (SILVA, 2021, p.94). Os sujeitos da equipe de filmagem efetuam um esforço democratizante de crítica da ordem ditatorial, dentro de um contexto autoritário. Relacionando-os a partir de questões que podem ser levantadas instigando o público a refletir: por que a organização social coronelística ainda existe, mesmo após a literatura defender que ela foi superada com o fim do poder das oligarquias na Primeira República? (LEAL, 1997); de que forma o Estado atua, seja diretamente ou por omissão, na manutenção dessa ordem?; e quais são as possibilidades de transformação para que os trabalhadores agrícolas possam ter direitos sobre si mesmos?

As imagens do documentário, neste sentido, se apresentam como instrumentos de combate à ditadura civil-militar vigente na época. Existindo assim, uma dimensão de defesa da necessidade de superação e luta contra a natureza de classe da ditadura retratada. A equipe busca enfatizar a forma como toda a ordem social se sustenta em torno de uma classe de proprietários que exploram e vivem às custas da ausência de direitos e autonomia da classe dos trabalhadores agrícolas. Portanto, o fim da ditadura é o horizonte da análise documental vista na televisão. Esta pauta pode ser encontrada em todo movimento de disputas ao longo da

década de 1970, que conseguem impor novas possibilidades políticas para os grupos opositores a ordem ditatorial, como por exemplo a Lei de anistia de 1979²⁰. Entretanto, outras vozes operaram na produção deste documentário, seus sentidos e leituras também são suscetíveis a outras direções, aquém do trabalho político de Eduardo Coutinho e equipe. Assim, o próximo capítulo abordará os debates suscitados por essas questões e refletirá sobre os usos das ideias propostas tanto pela obra quanto por sua recepção.

²⁰ Para análise das disputas sociais que começam a construir perspectivas de vitória sobre a ditadura civil militar, bem como das ambiguidades ao redor deste processo, conf. AARÃO REIS Filho, Daniel. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

CAPÍTULO 3 – A RECEPÇÃO E A CRIAÇÃO DE SENTIDOS EXTRA FÍLMICOS

Considerar o cinema, em especial este filme-documentário como fonte e força constitutiva da sociedade desde o período de sua realização, significa tomá-lo como processo de intervenção e criação sobre a realidade. O processo fílmico destacado aqui abrange as etapas de pré-produção, distribuição, além da recepção da obra, momento este em que as leituras produzidas irão compor as disputas pela historicidade, seja na leitura do passado ou na compreensão crítica do presente, que, por sua vez, apontaria os rumos para a construção de um novo presente, de um futuro imaginado. Desta forma, as críticas cinematográficas, as diferentes interpretações, os debates levantados com questionamentos e proposição de respostas demonstram como essa obra contribui na formação da sociedade e de sua temporalidade.

Analisar a continuação das ideias propostas no filme e como as pessoas o leram são elementos enriquecedores para a compreensão da recepção da obra e do seu processo criativo de sentidos. É uma forma de desvendar quais termos foram centrais nas lutas da época, como os discursos críticos presentes no filme puderam ser percebidos ou utilizados dentro do contexto histórico de sua produção.

O princípio orientador para a integração da recepção do filme como parte constituinte de sua criação é referenciado na dissertação de Thiago de Faria e Silva que analisa historicamente a crítica cinematográfica sobre as fontes *Cinco vezes favela (1962)* e *5x favela, agora por nós mesmos (2010)* e defende:

A recepção constitui-se em um momento importante do processo de constituição do filme como uma obra inserida na sociedade. Por isso, esse momento torna-se, assim como a concepção e a produção do filme, um momento de tensão e disputa política e cultural (SILVA, 2011, p. 108).

A investigação acerca da recepção fílmica, enquanto produtora de sentidos da obra, precisa partir do reconhecimento da dimensão polifônica existente no trabalho de elaboração de leituras entre público e dos referenciais aos quais ele recorre para estas leituras²¹. Diante de uma obra, os leitores constroem a imagem de um enunciador, pressupondo a realidade deste,

²¹ São usadas as reflexões de Roger Odin ao redor das leituras documentarizantes de uma obra, que seriam por sua vez distintas de uma leitura fictivizante marcada pela negação de um “eu origem”, conferir: ODIN, R. *Filme documentário, leitura documentarizante*. Significação Revista de Cultura Audiovisual, [S. l.], v. 39, n. 37, p. 10-30, 2012. Para o aprofundamento de perspectivas amplas sobre o conceito de “polifonia”, conf. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro: Ed. Forcnse Universitária, 1981.

para então desenvolver suas interpretações (ODIN, 2012, p. 18). Para essas leituras são eleitos diversos enunciadores possíveis da realidade: a câmera com sua ilustração visual, o cinema como fonte histórica – objeto de análise historiográfica –, a própria sociedade que os produziu, o cinegrafista como olhar direto sobre o mundo, o realizador como fio condutor para compreensão de uma filmografia, ou ainda os especialistas em cena (ODIN, 2012, p. 20).

Perante esta complexidade, cabe ao pesquisador distinguir os enunciadores escolhidos pelo público leitor enquanto pontos de partida para a recepção criada e torná-los objeto de análise histórica. Desta forma, será possível, por exemplo, diferenciar os sentidos projetados pelos criadores da obra e aqueles inventados pelo público que produz suas próprias leituras. Esse encontro de projeção e invenção pode ser dialógico e continuar um raciocínio em certos aspectos. Pode ainda criar sentidos adversos daqueles planejados de início para outros aspectos da mesma obra. Cada temporalidade assiste dinâmicas distintas durante essa elaboração de sentidos para um filme²².

No desenvolvimento desta pesquisa, pensando no público do documentário em questão, destaca-se a lamentável impossibilidade de acesso às fontes para entender e problematizar a recepção de um público não especializado em cinema para leitura deste filme, embora haja uma importante produção e registro de olhares de jornalistas, cineastas e críticos de cinema como público especializado em periódicos, jornais e revistas.

O pensamento do público não especializado, composto por grupos sociais diferentes, trabalhadores urbanos ou agrícolas, organizados ou não, mas também migrantes, profissionais liberais, autores de outra natureza, certamente usariam enunciadores valiosos para a compreensão do contexto histórico em estudo. Para um estudo sobre recepções em contextos mais amplos, conseguimos apontar o potencial analítico nas abas de comentários das plataformas de vídeo digitais como Youtube ou sites dedicados a resenhas de filmes como o Filmow e o Letterboxd, desde que assegurado ao pesquisador acesso integral ao conteúdo postado junto à plataforma. Entretanto, isto ainda demanda regulamentação destas empresas.

²² Exemplo marcante foi a recepção do filme *Tropa de elite* (2007). Durante as entrevistas na fase de divulgação da obra, elenco e direção, buscavam destacar o papel vilanesco do narrador na obra, o personagem Capitão Nascimento, interpretado por Wagner Moura. Esse esforço era ao mesmo tempo uma tentativa de exposição das intenções na obra, mas principalmente uma reação às recepções do filme. Um público geral formado pelo autoritarismo da sociedade brasileira (CHAUI, 1986), mas principalmente apoiado pela montagem, roteiro, fotografia e discurso dominante no filme. Tornaram o violento personagem um símbolo de heroísmo e combate ao mal. Se consideramos como os elementos deste símbolo serão apropriados no debate público e na forma como os termos aí elencados estarão presentes: nas jornadas de junho de 2013, na ascensão da direita golpista desde 2014, no combate politizado e moralista à corrupção presente na midiática operação Lava Jato e, por fim, em todo processo que cerca a eleição e o governo Bolsonaro. Certamente podemos questionar a intenção dos autores, e hoje, classificar a obra a partir de seu legado como um filme profascista.

Para análise da recepção possível, portanto, recorre-se aos recortes de periódicos como fonte disponível para a discussão das interpretações e instrumentalizações deste episódio do Globo Repórter. Isso se deve, em parte, ao importante papel desempenhado pela imprensa na reconstrução da programação da televisão, conforme discutido no primeiro capítulo, que levou, entre outras ações, à criação do projeto Globo Repórter. O raciocínio de Heidy Silva é acompanhado desse sentido:

A produção do Globo Repórter foi acompanhada de perto pela imprensa, com críticas ou elogios quanto à linguagem, à temática, ao formato e à compra de programas — enlatados. A imprensa pautou, de certa forma, o trabalho dos cineastas e jornalistas do programa. Para nós, as críticas podem ser encaradas como um termômetro de como o documentário era recebido na imprensa e quais os embates enfrentados pelos jornalistas e cineastas (SILVA, 2009, p. 135).

Os críticos, jornalistas e cineastas que comentaram as produções do programa tinham como objetivo ampliar as possibilidades criativas da linguagem televisiva inventada naquele momento. Eles escreviam a partir de um lugar social, ideológico e histórico específico, e, portanto, foram sujeitos ativos na construção daquela invenção. A definição mais precisa sobre a ação receptiva desse grupo pode ser encontrada no desenvolvimento de diálogos entre o conteúdo destacado da obra e as temporalidades em que esses sujeitos se inseriam.

Essas críticas estavam inseridas dentro de um circuito de diálogos e debates sobre os significados das produções do Globo Repórter. O que exige uma reflexão histórica própria sobre as formas com que estas produções foram realizadas, assim se problematizando a imprensa:

Trata-se de entender a imprensa como linguagem constitutiva do social, que detém uma historicidade e peculiaridades próprias, e requer ser trabalhada e compreendida como tal, desvendando, a cada momento, as relações imprensa /sociedade, e os movimentos de constituição e instituição do social que esta relação propõe (CRUZ; PEIXOTO, 2007, p. 258).

Por isso, juntamente com a problematização dos termos das críticas selecionadas, busca-se localizar o espaço em que elas foram produzidas e a forma como os periódicos em questão se inseriam no contexto da ditadura civil-militar então vigente. Sem perder de vista a natureza multifacetada dos discursos produzidos por esses periódicos, procura-se refletir sobre a forma como um projeto editorial é produzido com um viés político atrelado aos seus proprietários. Ao mesmo tempo, pode comportar autores destoantes dessa intencionalidade,

criando uma ideia de linha editorial e sua inserção na historicidade. Logo, busca-se compreender como esses periódicos:

Constroem sua perspectiva histórica, propõem um diagnóstico da realidade social em um dado processo e conjuntura, e como se posicionam no campo da memória social, isto é, de que forma e com que referências articulam passado/presente/futuro (CRUZ; PEIXOTO, 2007, p. 265).

Entender o tempo presente como um campo de disputas, em que as classes lutam por interpretações e projetos sobre o mundo, insere *Theodorico, o imperador do Sertão* (1978), como a expressão de uma interpretação a contrapelo. O que visa alcançar de maneira eficiente a superação da empatia com os dominantes/vencedores, que foi tão valorizada na prática histórica (BENJAMIN, 1994, p. 225). Evidenciar que a sociedade ainda está dividida em classes é questionar a vitória absoluta da classe dominante. Apontar para a luta de classes na construção do mundo, registrando as condições dos trabalhadores de Irapuru e os termos que formam a estrutura política da propriedade, é apostar na possibilidade de superação da divisão.

Inicialmente, os caminhos dessa pesquisa buscaram priorizar textos dos periódicos que possuíam relevância no que podemos chamar espaço de criações hegemônicas, ou seja, que por meio de projeções nacionais tentavam ditar os termos do debate público, legitimando a imagem da ditadura naquele contexto. *O Globo* e a *Folha de São Paulo* foram os primeiros nomes da lista, o primeiro, em especial, por ser parte do grupo empresarial da emissora em análise, tornando possível problematizar o discurso produzido via Globo sobre a obra.

A necessidade de um panorama mais amplo das reflexões sobre o documentário e suas consequências extra fílmicas nos levou à utilização de periódicos como textos do Caderno B do *Jornal do Brasil* e chamadas no *O Pasquim* e na *Manchete*. Ao fim, na procura por repercussões do documentário no Rio Grande do Norte e seu impacto na sociedade filmada, foram encontrados recortes relevantes no *Diário de Natal* e sua versão dominical *O Poti*. As leituras elaboradas sobre o documentário serão analisadas desde sua propaganda, nas repercussões sobre seu desempenho televisivo e seus usos posteriores em debates e no evento II Semana da Cultura Nordeste.

3.1 PROPAGANDA E INSTRUÇÃO SOBRE O CORONELISMO

A primeira menção de *O Globo* ao filme aconteceu no dia de sua exibição, 22 de agosto, em seção que divulgava a programação da emissora naquele dia. O episódio ganhou destaque na página em meio à lista de conteúdos pela disposição centralizada de título com fonte maior, que explicava: “Theodorico Bezerra sua vida e seus pensamentos são o tema de ‘Globo Repórter Documento’, às 20h55m, que focaliza o coronelismo no sertão” (*O Globo*, 22/08/1978, p. 40). A função da propaganda de maneira geral é a preparação das expectativas de um público para determinado produto. Por mais simples e objetiva que essa chamada pudesse parecer, ela não apenas preparava as expectativas do público almejado, mas também orientava leituras possíveis sobre a obra, antes mesmo de sua exibição, quando enfoca o “coronelismo no sertão” e não qualquer outra perspectiva que se pudesse pensar.

Ainda na lista mencionada, ao longo do texto que apresentava a sinopse da obra, mais informações são adicionadas sobre o local das filmagens e seu protagonista. Ele é identificado como “um típico representante do coronelismo ainda vivo e atuante” (*O Globo*, 22/08/1978, p. 40). Pressupõe-se que *O Globo*, enquanto jornal de circulação nacional, procurava interpretar o Brasil a partir de um centro de poder, o Rio de Janeiro. Por isso, não seria exagero pensar que o “típico” se referia à associação do processo histórico com a região nordeste num caráter hierarquizante das regiões brasileiras. Os termos “ainda vivo e atuante” nos permitem pensar a explicação da sinopse mais próxima de valores temporais, uma leitura histórica sobre o tema que reconhecia a permanência do fenômeno numa realidade em constantes transformações.

Como mencionado a concentração fundiária e os conflitos no campo são fundamentais para explicar o golpe civil-militar de 1964 que, de certa forma, aconteceu para evitar os projetos de reforma agrária liderados pelos movimentos sociais dos trabalhadores agrícolas. Ampliando o conteúdo histórico desta relação é necessário mostrar como as forças golpistas, em especial os setores empresariais do campo, articulavam-se por meio de entidades associativas como a Confederação Rural Brasileira (CRB) e a Sociedade Rural Brasileira (SRB). Estas trabalharam na implantação de seu projeto político de organização rural:

Essas associações concentraram suas demandas em torno de três temas centrais: modernização da agricultura com apoio do Estado; combate sem tréguas à demanda por reforma agrária que ganhava corpo a partir das lutas camponesas e rejeição a qualquer forma de regulamentação das relações de trabalho no campo (MEDEIROS, 2021, p. 187).

Leonilde de Medeiros desenvolve em seu trabalho como os projetos da ditadura implantada para o campo também eram diversos entre os setores da direita. Além do destaque acima, são citadas as ações de mais duas organizações empresariais como Instituto Brasileiros de Ação Democrática (IBAD) e Instituto de Pesquisas Econômicas e Sociais (IPES). Estas concordavam com a ideia de modernização do campo e excluía as reivindicações dos trabalhadores agrícolas que defendiam a possibilidade de reformas agrárias com desapropriações de terra via programas de colonização. Ambos os projetos tanto CRB-SRB, quanto IBAD-IPES viam o latifúndio improdutivo como um empecilho para o que eles chamavam modernização do campo (MEDEIROS, 2021, p. 193). As propostas ao redor das desapropriações, todavia, foram enfaticamente rejeitadas pelos ideais de CRB-SRB e representam importante ponto de atrito entre estes setores.

Neste conjunto de proposições, *O Globo* pôde ser aproximado aos ideais do IPES, em virtude da participação direta de membro da família proprietária do jornal, os Marinheiros, na entidade (FORANTTINI, 2018, p. 68). Desta forma, o coronelismo citado na propaganda do episódio do Globo Repórter é encarado como sintoma de um atraso no campo. Por ser caracterizado como processo histórico “ainda vivo e atuante”, faz pensar que seus autores comunicam ao público que ele já deveria ter morrido ou não ser mais atuante. O que evidencia a forma como o projeto rural construído pelo IPES, através do Estatuto da Terra (MEDEIROS, 2021, p. 195), ainda não se realizara por completo e exigia formulações pela ditadura civil-militar.

Autoritária desde sua origem, a ditadura civil-militar priorizou enfraquecer as organizações dos trabalhadores agrícolas. Por isso, mesmo com o apoio do IPES à criação de uma justiça agrária para resolver possíveis conflitos no trabalho rural (MEDEIROS, 2021, p. 193), a judicialização das relações trabalhistas no campo acabou tendo o efeito de legitimação da violência, concentração de terras e formação de latifúndios em todo território nacional (SILVA, 2023).

Após caracterizar seu protagonista como um personagem da classe dominante, a propaganda no *O Globo* informa que o filme: “é narrado pelo próprio Major, contando sua vida, fazendo entrevistas e falando sobre as suas ideias” (*O Globo*, 22/08/1978, p. 40). Não fica claro que esse episódio seria narrado apenas por Theodorico, mas é interessante notar como esta característica, que diferenciaria esta obra das demais produções do programa, não aparece no texto como uma virtude técnica. O texto abre margem para o entendimento que a

narração fora uma imposição do poder de Theodorico, usando o imaginário do público para sugerir que um coronel não aceitaria outra condição para ser filmado.

No dia anterior, 21/08/1978, outra propaganda da grade de programações da *Globo* é registrada, desta vez na *Folha de S. Paulo*, ela explicava que o episódio exibido no *Globo Repórter* seria um documentário sobre o coronelismo. Apesar de não o denotar com um típico coronel, todas as informações sobre Theodorico apontavam nesta direção. Ele foi apresentado como um grande fazendeiro, no interior do Rio Grande do Norte, antes de ter sua carreira política descrita como deputado federal, vice-governador e presidente do PSD. Assim, o sistema de poder do personagem é categorizado “influência político-social” algo que se estende para além da política institucional, relacionando-se enfaticamente ao domínio econômico sobre uma região. Por essa razão, a realidade filmada aparece no texto como algo excepcional num campo distante. Um tom de descoberta pela Globo cerca o texto, inclusive com citação à participação do cartunista Henfil na ideia da produção.

O autor do texto certamente conhecia o conteúdo do filme. É escrito que “o coronel defende a poligamia” (*Folha de S. Paulo*, 21/08/1978, p. 28), e mesmo assim, não se comenta sobre os empreendimentos de Theodorico em Natal. Informação que construiria uma noção mais ampla desta forma de poder e, ao invés de isolá-la na propriedade rural, traria sobre a questão a importância das relações entre campo e cidade. De certa forma, até a ordem das informações apontam nessa direção. Se o leitor descobrisse que ele fora político de carreira antes de saber que era fazendeiro, talvez esse episódio não parecesse tão excepcional ou distante e mostrasse um sujeito privilegiado pelo Estado apenas em função do pertencimento a classe política. A afirmação destes valores como distantes e excepcionais não exigem reflexão crítica ou prática política para quem recebe o conteúdo. Desmistificar a distância entre os centros urbanos e o mundo rural, ou mesmo evidenciar como poderes econômicos, instrumentalizam o Estado para seus interesses, certamente, não era a prioridade deste periódico, que representava grupos políticos dominantes da ditadura vigente.

Sobre a importância da voz do protagonista no filme, o texto dizia: “A *narrativa* do programa é feita pelo próprio Theodorico contando sua vida, entrevistando pessoas e falando de suas ideias” (*Folha de S. Paulo*, 21/08/1978, p. 28, destaque nosso). Ele não é apenas um dos sujeitos da ação enunciativa no filme, um narrador, mas o centro da narrativa, operação que cria o discurso do filme associando conteúdo e expressão na obra. Tudo que poderia ser

comunicado por ela, na interpretação do texto, existe em função do controle de Theodorico²³. Por isso, conclui-se: “Com 75 anos ele exerce o domínio completo de suas terras e das pessoas que o cercam” (*Folha de S. Paulo*, 21/08/1978, p. 28). Essa propaganda não comunica ao público nenhuma capacidade criativa da equipe de produção da reportagem sobre a realidade, o público neste raciocínio deveria esperar somente uma sequência de ilustrações do coronelismo.

A imprensa natalense repercutiu o episódio em outros termos. A seção de resumos *Roda Viva* do *Diário de Natal*, anunciou:

A Rede Globo apresentará hoje seu “Globo Reporter” sobre a figura do deputado Theodorico Bezerra, “O imperador do Sertão”. O programa foi gravado há cerca de um mês e não dará dividendos eleitorais ao entrevistado. É que, com a vigência da Lei Falcão, que nega o acesso das emissoras de rádio e TV aos candidatos, o programa não será transmitido pela repetidora que serve ao Rio Grande do Norte e Paraíba. Quem estiver interessado em ver o programa vai ter de se deslocar até o Recife (*Diário de Natal* 22/08/1978, p. 4).

Dedicado ao público leitor que conhecia as figuras políticas do estado, este anúncio difere dos dois anteriores ao esquivar-se de referências ao coronelismo ou adjetivos dessa natureza atribuídos à Theodorico Bezerra. Pelo erro no título do filme, indicado no corpo do texto, provavelmente a equipe da redação não conhecia em detalhes o conteúdo do documentário. Todavia, os autores não se furtaram de leituras sobre a política institucional, principal conteúdo do periódico, quando delimitaram tematicamente o filme aos interesses eleitorais do protagonista.

A Lei Falcão, citada como impedimento para exibição do documentário no estado, fez parte de um movimento da ditadura para impedir o crescimento de candidatos de oposição institucional ao governo. Sua primeira aplicação registrada permitia divulgação de nome, foto, número e currículo de todos os candidatos em campanha (ALENCASTRO, 2014, p. 8). Na conclusão do texto, foi sugerido, em lamento, ao leitor que viajasse até Recife caso quisesse ver o filme que não tinha perspectivas de exibições posteriores. Entretanto, quatro dias depois, o lamento foi convertido em protesto, quando na mesma seção de resumos com trecho intitulado “Imperador” foi escrito no jornal:

²³ As definições de narração, narrativa e foco enunciativo estão presentes na obra: VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Campinas, SP: Papirus, 2002, Pp. 39-44.

O que não serve para Natal é bom para Mossoró? A Lei Falcão impediu que os natalenses assistissem ao programa “Theodorico, o imperador do Sertão, que foi visto em Mossoró, transmitido pela TV Verde Mares de Fortaleza, na última terça-feira (Diário de Natal, 26/08/1978, p. 4)

Não ficou evidente se a exibição do filme foi resultado da articulação de Theodorico, que possuía negócios em Mossoró (SILVA, 2016, p. 99), embora o título deste texto possa assim sugerir. Até o ano seguinte, exibições desta obra, no interior do estado, como parte de propaganda pessoal do personagem, foram noticiadas pelo periódico (Diário de Natal, 22/06/1979, p. 18). A primeira exibição em Natal, comemorada em notícia, aconteceu apenas dois anos após a estreia do filme na Globo (Diário de Natal 15/03/1980, p. 6).

Nos três recortes selecionadas para entender o processo de propaganda deste filme, foi percebida a intenção de orientação do público em direções: um filme da Globo sobre o coronelismo, com ênfase na criação da emissora (*O Globo*); um filme sobre o coronelismo na Globo, apontando o poder documentado que será descoberto pelo público (*Folha de S. Paulo*); e, por fim, um filme sobre o político em campanha, Theodorico Bezerra, na Globo (*Diário de Natal*).

3.2 REPERCUSSÃO DO DESEMPENHO

Ainda na semana de exibição da obra no *O Globo*, interpretações sobre o documentário foram apresentadas e assinadas por Artur da Távola, pseudônimo de Paulo Alberto Moretzsohn Monteiro de Barros, que em sua carreira política sofrera perseguição e voltara do exílio em 1968. Ele trabalhou no *O Globo* entre 1972 e 1987, onde se dedicou a elaborar resenhas e análises sobre a televisão. Escapando dos termos desdenhosos sobre a programação televisiva observados até então, buscou pensar a experiência do Globo Repórter como ponto especial da produção de qualidade para o meio de comunicação. Posteriormente, Artur da Távola voltará à política institucional, atuando na Constituinte de 1988 como líder do Partido da Social-Democracia Brasileira (PSDB). Em sua atuação, se destaca o empenho pela regulação das concessões de emissoras de televisão e rádio.

No longo texto intitulado “O Imperador do sertão foi um dos melhores programas do ano”, Artur da Távola comenta com muitos elogios o documentário. Justificando a hipérbole do título, o texto inicia-se com a simulação de um diálogo entre autor e público, pelo qual

Artur assume e confessa vários pressupostos que orientavam sua escrita. Destaca-se: “considero a televisão um instrumento de transformação do homem e da sociedade” (O Globo, 26/08/1978, p. 40). Seu elogio ao filme, portanto, alcança uma expectativa de mudanças mais profundas que apenas o testemunho da qualidade nas telas brasileiras. Essa introdução é um recorte importante para o debate sobre o papel da crítica e como se ela se percebe neste trabalho de elaboração de sentidos. Inclusive, quando essa simulação de diálogo coloca o público leitor numa posição de confronto contra o crítico, assim por partir da leitura de uma obra, a crítica admite que seus leitores podem operar visões diversas sobre suas propostas.

Partindo do ponto de vista da produção, ele destaca o desempenho do diretor Eduardo Coutinho e do fotógrafo Dib Lufti na invenção da obra cinematográfica. Para ele não existe dúvida de que se tratava de cinema na televisão, usar este meio de comunicação foi um dos maiores acertos da obra, pois lhe possibilitou alcançar mais pessoas. Não se indica no raciocínio do autor uma relação de hierarquia entre cinema e televisão, o que inclusive se torna a maior qualidade atribuída ao projeto do Globo Repórter. É cinema porque possuía profissionais com conhecimentos técnicos e uma abordagem cinematográfica sobre o mundo que, ao mesmo tempo, aproveitavam o melhor que a televisão proporcionava: possibilidade de sustento, produção e constância de trabalhos.

Pensando suas considerações sobre o conteúdo da obra, ressalta-se uma leitura estruturante do mundo quando atribuiu ao filme a montagem de um painel sociológico da realidade brasileira. A organização do mundo filmado foi explicada como a solução própria inventada no Nordeste para seus problemas humanos, sociais e econômicos. Considerando que o autor parte da compreensão que a solução inventada foi um dos problemas da realidade social em cena, se supõe que ele buscava através dessa explicação levar o leitor a pensar novas soluções para o campo nordestino. Os termos de sua proposta podem ser pensados no parágrafo seguinte em seu texto. Artur lista uma série de temas que podem ser lidos no documentário:

Paternalismo. Progressismo. Populismo. Misticismo. Política. Nacionalismo. Presença das multinacionais na exploração do nosso algodão. A trajetória de um típico empresário nacional lutando com o que estiver a seu alcance. O problema social. A explosão demográfica. A habitação. As roupas. As festas. Os costumes. Atrasos seculares. Ajuda real. O voto dominado. A falta de liberdade política quando se há dependência econômica. A peculiar e respeitável visão de progresso de alguém dotado de qualidades de exceção. A exploração do homem, difícil de distinguir da ajuda efetiva ao homem (O Globo, 26/08/1978, p. 40).

O painel ganha mais detalhes. Artur da Távola assume olhar curioso sobre as excepcionalidades culturais daquele mundo. Mas também descreveu uma cultura política pautada numa versão do populismo, na qual o político comportava-se paternalisticamente oferecendo cuidado, ajuda, punição e controle. Para o autor, todas aquelas possibilidades na prática política existiam em função, primeiro, do empobrecimento dos trabalhadores, assim como das necessidades do empresário nacional diante das multinacionais. Se Theodorico fazia o que lhe convinha, pela relação descrita por Artur, era em virtude das disputas de capitais com outros grupos. A ênfase no aspecto econômico, que não é central na obra, apontava para a natureza das soluções pensadas pelo articulista no *O Globo*, como algo próximo do fortalecimento e de mudanças no pensar e agir do empresariado nacional.

O autor não parece individualizar a responsabilidade do problema em Theodorico, pois lhe oferece a oportunidade de ser lido como figura multifacetada, ambígua. Por exemplo, quando ele reivindica o socialismo, dentro de clara estrutura capitalista de produção, mas semelhante, para o autor, do feudalismo. Na caracterização da classe do político, por outro lado, Theodorico foi enquadrado como parte das elites econômicas do Brasil, alienadas da realidade do país, que só pensavam em lucro. Este é o ponto essencial da crítica produzida por Artur da Távola: o fazendeiro era parte de um grupo que não possuía consciência das necessidades sociais do país. A natureza das mudanças propostas no horizonte deste comentário era a politização de uma classe pensando sua responsabilidade sobre a sociedade. Não podemos esquecer que esta era a mesma classe que organizou com eficiência um golpe de estado no Brasil. A denúncia pela perseguição do lucro, não permite diferenciar as oligarquias tradicionais, associadas à imagem do atraso, e o empresariado golpista que se dedicou a seu projeto de modernização do campo.

Aspectos de linguagem da obra também foram considerados por Távola. A ausência de narrador no filme foi apresentada como parte das virtudes técnicas que lhe conferiram o valor cinematográfico, a participação da voz do fazendeiro na obra apareceu como ferramenta para narrativa, quando ele afirmou: “toda ela (a narrativa) feita através da voz do ‘imperador do sertão’” (*O Globo*, 26/08/1978, p. 40), assim o texto foi concluído, ecoando a propaganda da *Folha de S. Paulo*, ou melhor, propondo sentidos semelhantes.

A crítica de Artur da Távola, ainda pensando a reverberação dos textos na imprensa, foi a principal referência para o *Diário de Natal* repercutir o desempenho do filme, no dia 30 de agosto. Entre os vários elogios, o resumo citou parte do título da resenha, afirmando que o

filme fora o melhor programa de televisão do ano e acrescentado: “O programa tem rendido inúmeras cartas ao majó (sic) Theodorico, que preferia, entretanto, que rendesse votos” (Diário de Natal 30/08/1978, p. 4). A origem ou o caráter das cartas recebidas por Theodorico não foram esclarecidas. Através do jornal, estes itens não fizeram diferença, pois a prioridade do político, naquele momento, era a vitória eleitoral. Como afirmamos acima, pelo menos em Mossoró, o filme foi usado como campanha. A partir do periódico, se reflete sobre a importância do eleitorado natalense para o latifundiário.

Artur da Távola voltou a citar o documentário na semana seguinte, em coluna intitulada: “balanço geral na audiência da TV frente a novos e velhos programas” (O Globo, 28/08/1978, p. 38) em que discutiu as audiências televisivas naquela semana. Apesar de priorizar programas da Globo citando novelas, programas humorísticos e jornais, ele buscava pensar a perspectiva do público da televisão, que possuía mais escolhas para noite das terças-feiras. Entre as quais cita: Os mágicos na TV-E, Globo Repórter, Moacyr Franco Show na Tupi, Buzina do Chacrinha na Bandeirantes e a Sessão das Nove na TV S. Artur avaliou o confronto entre programas destinados ao mesmo tipo de público, o que remetia aos críticos da televisão que dividiam sua programação entre as classes do público em juízos de valores elitistas. A principal diferença entre esses críticos e o jornalista foi a ausência de desqualificações dos programas como Chacrinha, que entre outros era classificado como “grotesco” (SILVA, 2009, p. 30; SACRAMENTO, 2008, p. 71), e que recebeu de Artur a alcunha de “Velho Guerreiro”. O documentário sobre Theodorico, líder de audiência, parecia sintoma de mudanças maiores no caráter da programação televisiva, de maneira geral.

Outros autores se destacaram na discussão sobre o documentário. Valério Andrade, natural de Natal, foi crítico de cultura, em especial de cinema, televisão e literatura na *Revista Manchete*. No dia 09/09/1978, teve com este filme a oportunidade de escrever sobre seus interesses e sua terra natal. Intitulado “O poderoso patrão”²⁴, Andrada chamava atenção desde a introdução do texto para o anacronismo daquelas imagens, quando o personagem era dito como parte de uma “raça em extinção”, que sobrevivia em virtude da estrutura social no Nordeste. Um estado de mudanças se encontrava com o estado de permanência e, no lugar de referências históricas foram evocadas diferenças regionais para explicar aquela realidade.

Ele explicava que “o Brasil conheceu a figura do major Tedorico Bezerra (sic)”, de forma que o Nordeste continuava a ocupar um lugar de exceções políticas. Lá ele era

²⁴ referência ao aclamado *O poderoso chefão* (1972), de Francis Ford Coppola, que reflete sobre os limites morais e ações dos homens de negócios nos EUA, dentro de uma história sobre máfias em Nova York.

personagem “folclórico”, ou seja, de um ambiente que não mudava e era construído por personagens “lendários”. O fato do autor conhecer o fazendeiro pode denotar o valor denunciativo do episódio do Globo Repórter, em termos mais específicos.

Pensando na experiência do público, no processo de descoberta desse sujeito, Andrade escreve: “no vídeo colorido e aos olhos do espectador urbano, [Theodorico] mais parecia uma insólita personagem de José Lins do Rego”. Este texto é honesto em assumir a qual público-alvo se dedicava. O citado espectador certamente foi pensado apenas para poucos centros urbanos, que foram traduzidos como “Brasil” ao longo de seu raciocínio. As cores do filme foram referências da força da verdade exibida em cena, detalhe técnico pouco citado, mas importante, pensando-se que a televisão em cores possuía apenas seis anos no mercado brasileiro, fazendo parte de um esforço do governo da ditadura na época (BARROS, 2021), o que mais uma vez reforça a colaboração entre setores empresariais de comunicação e o Estado. A citação da obra do romancista José Lins do Rego, por sua vez, foi usada para adjetivar o personagem evocando o *status* de verdade, pelo caráter biográfico desta literatura (MANSUR, 2017), o que evidenciava a busca por um realismo na interpretação projetada pelo autor em direção ao público.

Após resumir a carreira política do protagonista, Andrade não deu importância ao possível uso eleitoral que Theodorico operaria nas filmagens, contudo o definia como “um poderoso chefe nordestino à moda antiga”. Em nenhum momento, por mais reconhecível que Theodorico pudesse ser no coronelismo, o autor utilizou esta expressão e o próprio termo “major” apareceu sem destaques. O conteúdo político do sistema de dominação exercido pelo latifundiário ficava a cargo do conhecimento prévio do público, que deveria conhecer o sistema de poder de Vitor Corleone, referenciado no título da matéria. Personagem que apadrinhava e servia muitas pessoas desprovidas de influência política ou poder econômico, ao mesmo tempo em que era capaz de usar violência para alcançar seus interesses. Esta foi a crítica mais dura direcionada ao político.

Entre os criadores do documentário, Eduardo Coutinho foi citado com elogios pela habilidade em filmar o estilo e a esperteza dos “patrões do sertão”. O poder de Theodorico Bezerra foi tratado como um exemplo das estruturas, ainda que ele estivesse em extinção. O autor chama atenção para persistência desta realidade de poder, além do major, mas como parte de um processo coletivo. Esta leitura fala sobre sujeito que conhecia a realidade social do Rio Grande do Norte de perto. Na conclusão da crítica, se destacou o caráter conflituoso do encontro filmado: “Em cena, o astuto major soube driblar a câmara como um ator”, assim

o protagonista não possuía o controle da narrativa, nem seu papel enquanto narrador era apreciado, e mesmo assim ele conseguiu movimentar-se nela na condição de ator. Esta foi uma das únicas críticas analisadas que demonstrou o caráter conflituoso na elaboração do documentário. Tornar o ator um criador diante da câmera permite mudar a lógica na relação de poder do filme. Até o momento, se enfatizou a vontade criadora de Theodorico produzindo as sequências. Andrade aqui valorizou a câmera como instrumento de poder, num movimento que poderia encurralar seu protagonista, se ele não possuísse como ator a habilidade de reagir contra esse instrumento.

A terceira e última consideração sobre o desempenho do filme foi feita no *O Pasquim* do dia 07/09/1978, pelo crítico Armino Blanco, português exilado no Brasil em virtude da ditadura de Antonio de Oliveira Salazar. Blanco, diferentemente dos outros autores ofereceu interpretações ao redor da figura do protagonista, categorizando-o como coronel logo na primeira linha do texto. As imagens e representações do coronelismo foram sua primeira preocupação. Blanco, inicia seu raciocínio lembrando dos personagens fictícios interpretados pelo ator Paulo Gracindo, que naquela época já havia interpretado na teledramaturgia o coronel Ramiro Bastos em *Gabriela* (1975) e o prefeito Odorico Paraguaçu em *O bem amado* (1973). O “folclórico latifundiário nordestino, dono de terras e almas” é a significação dada pelo autor à figura do coronel, aplicando-se tanto para os reais, quanto aos fictícios, a natureza folclórica deste poder seria o elo entre a realidade da violência vivida, que soaria irreal para tantos olhos, e os exageros da literatura sobre como um sujeito pode dominar outros.

A realização do Globo Repórter foi valorizada pelo empenho em dispensar intermediários na ficção e voltar-se diretamente à filmagem de um coronel do mundo real. O programa foi eleito, assim, o enunciador nesta obra, a tradução possível do mundo. Diferentemente de outros autores, não foram feitos destaques para os papéis criativos dos criadores da obra, nem quanto à importância do projeto do programa levando novidades para a televisão. Armino Blanco, olhando para a performance de Theodorico, listou o que a reportagem encontrou:

Theodorico tem empatia, técnica vocal, malícia e inegável carisma paternalístico. Orador de estalo. Femeieiro e sentimental. Entusiasta da cultura popular. E um senso de humor pícaro que honra a tradição ibérica. Gostei. E acho que ele também gostou (O Pasquim, 07/09/1978, p. 25).

O personagem documentado foi apresentado em sequência de caracterizações, ácidas demais para serem chamadas de elogios, simpáticas demais para serem apenas provocações. O mural montado conseguiu se referir ao desempenho do personagem diante da câmera, ao caráter do político em sua relação com os outros. Em todas essas dimensões a sequência justifica a eficiência do poder filmado, por isso o saldo final da obra para Blanco foi reconhecer que ela, provavelmente, agradou ao major.

Na última caracterização, sobre o senso de humor, se enquadra Theodorico dentro de um conjunto cultural chamado de “tradição ibérica”. Aqui o autor se projeta em cena, pensa aquilo que lhe é familiar no personagem. Associação exagerada, que se apoiou numa reflexão sobre como as continuidades ibéricas na experiência histórica brasileira, alcançaram mesmo um mundo, que foi tratado como excepcional nas leituras anteriores. Essa associação cultural lembra a sequência em que Theodorico explica a condição dos trabalhadores de Irapuru. Partindo de pressupostos racistas, ele desdenha das origens africanas, indígenas e caboclas dos moradores da propriedade. O texto de Armindo permite confrontar essa cena e pensar a exploração dos sujeitos a partir da formação colonial do Brasil e do lugar da “tradição ibérica” nesse processo.

Na segunda metade do texto, o autor fez um balanço político das consequências da obra, ironizando de início a classificação de Artur da Távola sobre ela como “obra prima”. Armindo Blanco não lhe creditou nenhuma alteração sobre a realidade filmada, pois não importava o anacronismo do mundo em cena, ele permanecia e se estruturava por motivos explicáveis, que não foram filmados pela produção do episódio.

Claro, não altera nada, é apenas o retrato pitoresco de um patriarca em que o campesinato tem votado e a cuja liderança obedece porque (e isto o Globo repórter não disse) lhe cassaram as lideranças transformadores, banindo-as do Brasil para que os teodoricos continuem se cevando na fome e na orfandade do povo (O Pasquim, 07/09/1978, p. 25).

A crítica do autor trouxe luz para a luta de classes ali presentes. O campesinato, os trabalhadores de Irapuru são a classe sem lideranças ou projetos políticos de mudanças estruturais. Em função do processo de perseguição tão bem apontável, o autor preferiu ocultar a denúncia mais explícita. O incômodo com o Globo Repórter, invocado como o produtor do discurso, não parecia partir de pressupostos que acreditassem na capacidade revolucionária do cinema em transformar realidades sociais, mas da sua habilidade em ler e comunicar ao

público o funcionamento do mundo filmado, por isso, para Armindo Blanco os principais problemas do discurso cinematográfico são suas lacunas.

Uma pergunta de ordem interpretativa pode ser feita contra Armindo Blanco: por que a produção não teria explicado os motivos da obediência do povo? Ou será que ela desenhava possibilidades interpretativas e elas que não foram suficientes para ele? Ao que parece era mais importante para o autor denunciar os silêncios da Rede Globo com a violência da ditadura civil-militar. Por isso, ele ocultou citações ao cineasta Eduardo Coutinho. Talvez a denúncia perdesse força, tendo em vista a experiência cinematográfica frustrada do diretor diante do golpe de 1964. Esta posição de crítica de Armindo era contextualizada no espaço editorial de *O Pasquim*, que diferentemente de *O Globo*, *Estado de S. Paulo* e *Manchete* foram importantes colaboradores da legitimação da ditadura e de seus atos violentos²⁵.

Esta foi a única crítica que até então se preocupou em pensar a experiência dos trabalhadores agrícolas em termos detalhados. Blanco, todavia, mostrou uma leitura infantilizada do “povo”, que segundo sua visão sempre carecia de uma figura de liderança. Por isso, estava na ditadura em estado de “orfandade” de lideranças transformadoras, entregue ao carisma paternalista de Theodorico. Muito curioso notar como maior expressão de oposição a esta ideia no cinema que, em sua carreira posterior, Eduardo Coutinho se tornou um importante crítico dos paternalismos de esquerda e grande valorizador das experiências da classe trabalhadora.

Artur da Távola, Valério Andrade e Armindo Blanco ajudam a compor um complexo quadro de leituras e interpretações sobre a obra de Coutinho. De maneira geral, eles perseguem a explicação dos significados do coronelismo ou do poder proveniente da concentração fundiária no Nordeste e o significado dessa filmagem através do *Globo Repórter*. Entre elogios e críticas, o tempo presente desses textos é levado para o centro do debate. O filme pode assim ser a expressão da capacidade criativa de Coutinho em descobrir um personagem da política brasileira, que se sustentava graças ao nível de desenvolvimento econômico do campo. Por outro lado, pode ser a denúncia contra os mandos de um grupo, que se desviava da responsabilidade sobre a sociedade em nome do lucro pessoal. Ao fim, o filme

²⁵ Para os periódicos citados, conferir: O Globo e Estado de S. Paulo: FORANTTINI, Fernando. *Em construção... e desconstrução... Discursos e Representações presentes nos jornais O Estado de S. Paulo e O Globo durante o governo Castelo Branco (1964-1967)*. Dissertação de Mestrado em História Social. Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2018.

Manchete: NASCIMENTO, Greyce. *“Aconteceu virou manchete”: o golpe de 1964 e o governo Castelo Branco nas páginas da revista*. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Pernambuco, CFCH, Programa de Pós-Graduação em História. Recife, 2015.

também deve ser encarado pelas ausências e ocultamentos em seu discurso, que não encaravam as raízes dos conflitos filmados.

3.3 AMPLIAÇÃO DO DEBATE: ESQUERDAS, LIBERDADE E POLÍTICA

Durante o primeiro trabalho de seleção das fontes para investigação das repercussões deste documentário, se deduziu que encontraríamos uma predominância de análises entre críticos de cinema à esquerda. Esperou-se que eles continuariam as interpretações do filme e acrescentariam suas visões sobre a questão fundiária e sobre a própria ditadura vigente.

Com a ampliação de referências e de leituras, foi possível enxergar críticas e diálogos nos periódicos com orientações políticas mais diversas. Elas são, como exemplo já citado, responsáveis pela instrumentalização do filme em debates sobre os projetos de modernização do campo, que enquadrariam Theodorico em uma imagem de atraso. As considerações de Armindo Blanco, por sua vez, levaram a pensar uma terceira dimensão de crítica: as denúncias e questionamentos ao filme por uma esquerda que não concordava com os termos usados pelo programa.

Nesta busca, uma única pista foi encontrada no caderno B do *Jornal do Brasil*. Escrito por Paulo Maia, crítico cultural, que pelo título da seção e do texto “Televisão: *Um copo de cristal e sua luzinha azul*” se proporia a analisar a exibição de *O copo de Cristal*, episódio do programa de teledramaturgia *Caso Especial* da Globo. Entretanto, este episódio foi usado como metáfora por Maia para analisar dois objetos de discussão: primeiramente, o que ele chamou de “patrulheiros ideológicos”, que haviam entrado em polêmica com o cineasta Cacá Diegues e realizado duras interpretações contra o filme de Eduardo Coutinho; e, por último, a ascensão de Guga de Oliveira na televisão, o irmão de José Bonifácio, que havia demitido o comentarista político Newton Carlos na Rede Bandeirantes.

A questão em torno de Cacá Diegues foi ampla e começou pelos menos dois anos antes, quando foi lançado o filme *Xica da Silva* (1976). Os críticos da imprensa, de maneira geral, receberam o filme com muitos elogios e algumas ressalvas. Entretanto, uma ênfase em torno dos aspectos negativos foi desenvolvida nas páginas de jornais com projetos alternativos como *Movimento* e *Opinião*. Um processo de defesa e contínuo debate tomou conta de setores da crítica cinematográfica. O artigo de Margarida Adamatti foi muito importante para

avaliação das repercussões desta obra, principalmente por oferecer contexto e valorizar as vozes que saíram nesse debate desqualificadas como patrulhas censoras²⁶.

Beatriz Nascimento, historiadora e ativista do movimento negro, criticou o filme e seu autor pela falta de conhecimento e pelas representações da cultura, povo e mulher negra: “Beatriz Nascimento não estava interessada em discutir a crítica de cinema enquanto arte, mas como forma de reivindicação política” (ADAMATTI, 2016, p. 09-11). O debate tomou proporção e o que se discutiu foram as concepções do papel do intelectual e sua relação com a representação do povo. Cacá Diegues se posicionou em uma longa entrevista dada à Pola Vartuk, reproduzida no *Estado de S. Paulo* em 31/08/1978, na qual criticou a natureza das censuras, defendeu uma ideia de diversidade criativa, que ele afirmava fazer parte desde a concepção do Cinema Novo, enalteceu o cinema “nacional popular”, um dos principais pontos em disputa sobre o que devia ser a produção cultural naquele momento.

Pelo teor crítico às concepções de setores da esquerda, esta entrevista de Cacá Diegues foi citada por outros autores na imprensa. Nelson Motta reproduziu trechos dela em sua coluna no *O Globo* “Caca Diegues – Um manifesto pela liberdade contra as ‘patrulhas ideológicas’” em 05/09/1978, classificando-a como manifesto pela liberdade, enfatizou a defesa da criação artística como atividade solitária e plural, desamarrada dos interesses do partido e um cinema para diversão e não sala de aula. Os intelectuais de esquerda, que então se tornaram o objeto de crítica, foram caracterizados como cultivadores do fracasso e da tristeza, amantes da derrota, golpistas, dedicados à luta pessoal pelo poder. É significativo que mesmo diante deste quadro de acusações de censuras, Nelson Motta conclui o texto pensando seu tempo presente como um lugar de possibilidades abertas para a luta na criação artística:

Vai fundo, Cacá, estamos com você e não abrimos! Por sua generosidade, talento e lucidez de conseguir ver na realidade mais concreta e nos movimentos que vivemos os raios da esperança e as infinitas hipóteses de luta e criação; encarando sem medo o novo e os novos caminhos que a liberdade que tão duramente vem sendo conquistada pelos artistas brasileiros permite e exige dos que a ama e respeitam (O Globo, 05/08/1978, p. 38).

²⁶ A tese de Marcos Napolitano: *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*, também aborda a repercussão sobre o filme Xica da Silva, apesar de buscar relativizar o conceito de “patrulha” usado por Diegues, explicando que eles não estavam concentrados ao redor do Partido Comunista (2011, p. 286). Ele, de certa forma, continua legitimando o uso do termo, como se estes críticos fossem marxistas ortodoxos. Margarida Adamatti é mais precisa nessa contextualização para crítica do termo, mostrando como Beatriz Nascimento não se enquadraria nele.

As conquistas assumidas por Nelson Motta assumiram um avanço contra as forças de repressão vigentes. Neste contexto, os debates sobre os caminhos a serem construídos se tornaram temas de reflexão dos setores interessados na mudança e pelo fim da ditadura. Por isso, tanto se disse a partir de *Xica da Silva* (1976).

Paulo Maia também reproduziu trechos da entrevista de Cacá Diegues, usando-a como denúncia contra os “patrolheiros ideológicos’ do stalinismo burro” que atacavam o pluralismo de ideias e diziam, segundo Maia, que *Theodorico, o imperador do Sertão* servia aos “interesses do semifeudalismo rural nordestino”. Infelizmente pelas condições do acervo digital da Revista *Movimento* e do fechamento do *Opinião* em 1977 (ADAMATTI, 2016, p. 14) não foi possível identificar os autores acusados por Paulo Maia. A categoria “semifeudalismo” apontava para as teses do Partido Comunista, que a usavam para explicar a condição agrária brasileira e para propor uma práxis revolucionária que buscava primeiro a superação desse modo de produção, antes da transição ao socialismo. Supõe-se, por esta razão, que estes críticos do filme de Eduardo Coutinho seriam mais próximos das ortodoxias que os críticos de Cacá Diegues.

Não cabe nesta dissertação defender ou criticar esses supostos autores, mas pensar como o debate ao redor destas questões foi realizado. O filme já foi encarado como parte da propaganda eleitoral de Theodorico pelo *Diário de Natal* e, assim, pode ter sido interpretado como pouco crítico ao sistema filmado, indo além, como defesa deste modelo para aqueles que esperam do cinema explícitos interesses revolucionários. Contra essa possibilidade interpretativa escreveu Maia: “vê o filme como favorável a tudo o que o Major Teodorico representa simplesmente porque simplesmente não consegue enxergar além de sua própria paranóia (sic)” (Jornal do Brasil, 06/09/1978, p. 40). O autor apelou à desqualificação das capacidades interpretativas de seus opositores, que não saberiam mesmo ler Marx, mas também não apresentou no texto em que momentos da obra foram evidenciadas as críticas feitas pelo cineasta.

Seu principal interesse foi montar um quadro dos hábitos moralistas daquela esquerda, descrevendo o patrolheiro imaginado: eles buscariam combater o capitalismo com internamentos em hospitais psiquiátricos; associariam o bom humor e o sucesso à direita; seriam a favor da censura, pela leitura que reduzia a liberdade de imprensa nas estratégias políticas do General Figueiredo, este argumento foi referenciado como de autoria do cartunista Henfil; seriam racistas pela constante cobrança às posições políticas de Pelé e Gilberto Gil. Maia ainda previu que escreveriam que o Papa João Paulo I era de direita pela

falta de apoio aos comunistas. O filme de Eduardo Coutinho foi usado como mais um dos argumentos nesse debate sobre as intelectualidades.

Se Cacá Diegues foi criticado também pela sua participação na Embrafilme, certamente Coutinho foi criticado pelo trabalho na Globo, pela esquerda aparentemente purista presente no texto de Maia. Ele devolveu a desqualificação dos autores pelo seu lugar de atuação, questionando o local cultural destes setores, enquadrando-os como parte do “lobby da cultura urbana cario-paulista, já bastante infiltrada da cultura norte americana, que procura massacrar a riqueza e variedade regional deste país” (Jornal do Brasil, 06/09/1978, p. 40). É neste momento, na penúltima citação à esquerda, que novas dúvidas foram levantadas sobre a relação entre estes setores e a ortodoxia, pois a aproximação feita com a cultura norte americana, escapa dos estereótipos criados ao redor da “patrulha ideológica”.

A imprensa é o local de atuação apontado como esclarecedor da realidade e dos termos usados pelos sujeitos em debate. Paulo Maia falava de um jornal carioca, com projeções nacionais, que criticava uma certa esquerda, sem declarar-se de esquerda, (Sala de notícias, 2016, aprox.: 06:51). Por conseguinte, ele poderia ser aproximado do uso liberal desse debate pelos jornais, como aponta Napolitano:

os cineastas, mesmo aqueles ícones do Cinema Novo, ao assumirem a relação entre Estado e mercado, acendiam um debate em torno de dois anátemas para a esquerda mais purista, ao mesmo tempo em que suas críticas às “patrulhas” serviam ao discurso liberal da grande imprensa. O clima de “abertura política” permitia a explicitação de uma tensão no campo da oposição que havia muito tempo “estava no ar”, em meio à qual os atores políticos e culturais adotavam estratégias de distinção ideológica entre si, reposicionando-se em relação ao novo contexto. O resultado só poderia ser um curto-circuito de comunicação, causando o enviesamento do sentido das críticas, réplicas e tréplicas que extrapolaram o campo cinematográfico, atingindo todo o campo cultural da esquerda brasileira (NAPOLITANO, 2011, p. 286).

A citação de Napolitano nos ajuda a pensar como, de maneira geral, este debate apontava para as transformações políticas que eram enfrentadas pela sociedade e o papel que os intelectuais e artistas faziam para disputar essa transformação.

A posição de Paulo Maia em relação à televisão era ambígua e, por isso, essencial para analisarmos as avaliações sobre as qualidades técnicas deste meio, que já eram lugar comum nos textos de Artur da Távola. Ele iniciou o texto destacando o Globo Repórter pela produção da obra, e mesmo que não tratasse o programa como espaço de novidade, creditou a Eduardo

Coutinho a criação da obra com elogios e defesas. Ao mesmo tempo que exaltou o episódio *O Copo de Cristal*, desdenhou da ideia de que a televisão brasileira representava avanço técnico:

é com profundo gozo que vejo, mais uma vez, a televisão européia provar que é uma falácia esse negócio de dizer que a televisão brasileira é uma beleza tecnicamente. Quem viu no domingo a missa com que João Paulo I iniciou seu pontificado já sabe que nosso pessoalzinho aqui tem muito que aprender. Só que, para aprender, é preciso humildade. E a maioria do pessoal de televisão no Brasil (falo da gente de cima) está mais para o pavão do que para a formiga (Jornal do Brasil, 06/09/1978, p. 40).

A crítica de ordem técnica acontecia juntamente com a crítica às decisões dos idealizadores na televisão. Desta forma, a maior parte do texto subsequente dedicava-se em desmerecer Guga – irmão de Boni o criador da propaganda “padrão Globo de qualidade” – que trabalhando na Bandeirantes havia demitido o prestigiado jornalista de assuntos internacionais Newton Carlos. Apontar erros amadores no telejornalismo e nas decisões de Guga, contextualiza como as experiências desta televisão, não foram bem-vindas em todos os setores da imprensa. O rigor profissional era parte do projeto de modernização no Jornal do Brasil (LIMA, 2006), assim observar a ascensão da vontade de um pequeno grupo com este recorte familiar, sem os critérios necessários para exibição de um jornalismo sério e sem falhas, parecia a pior das direções na leitura de Paula Maia. O texto é concluído, confessando suas intenções, reverberar o desabafo de Cacá Diegues, pensando seus próprios incômodos.

A existência de um ambiente de debate neste contexto pressupõe necessariamente um trabalho coletivo de vozes que, mesmo em desacordo, construíam a possibilidade da discordância no espaço público entre grupos organizados ou movimentos. Questionar quem estava acostumado a falar pelo outro, reivindicar representação, espaço de voz, rechaçar tentativas de censura, etc., ainda que caminhando em direções diferentes, apontavam para a busca da superação do poder que se instaurou do silenciamento violento dos trabalhadores. Pensando neste aspecto, encontramos o filme de Eduardo Coutinho sendo usado, um ano depois de sua exibição, para promoção de debates que refletiam sobre a sociedade brasileira no evento II Semana de Cultura Nordestina, tendo recebido ampla cobertura da imprensa natalense, como será analisado a seguir.

A Semana de Cultura Nordestina, organizada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, promovia, desde o ano de 1978, em Natal, a valorização da produção artística e intelectual nordestina com homenagens, mesas redondas e contando com a presença

de reitores, políticos e pensadores da região. *O Poti*, versão dominical do *Diário de Natal*, deu atenção especial à segunda edição do evento desde seu planejamento, programação e até repercussão.

Um dos principais apontamentos do periódico a respeito da I Semana foi o protagonismo da UFRN na proposta. Não por acaso um dos principais temas dela foi o papel das universidades para o desenvolvimento da cultura nordestina (O POTI, 14/05/78, p. 7). Por isso, a primeira menção à organização da segunda edição do evento, destacou o esforço do reitor Domingos Gomes de Lima na preparativos gerais da Semana que ocorreria em abril (O POTI, 18/03/1979). Ao redor desta figura precisamos problematizar o clima de aparente abertura política que se propagou sobre esse período, e confrontar os limites da construção dos debates sobre o Brasil que se efetuavam.

Segundo o relatório da Comissão da Verdade da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, durante a gestão de Domingos Gomes de Lima, reitor entre 1975 e 1979, a Assessoria de Segurança e Informação (ASI), criada para vigilância de setores da universidade, operou em inúmeros transtornos à comunidade acadêmica sob a chefia de Adriel Lopes Cardoso (UFRN, 2015, p. 25). O reitor atuou via ASI em intervenções nas eleições estudantis, em 1976, vetando a candidatura de Sérgio Oliveira Dieb, sem direito de defesa, à presidência do diretório central dos estudantes. Os motivos seriam as ligações do estudante com o partido MDB e organizações comunistas internacionais (UFRN, 2015, p. 286), em clara evidência do sistema de perseguição às oposições. Em 1979, é efetuada outra intervenção, quando os membros da chapa Opção se tornaram oposição ao reitor. Ele não apenas nomeia outro presidente e vice presidente no DCE, como também cria eleições indiretas durante as férias dos estudantes, conseguindo eleger com essa manobra seus candidatos (UFRN, 2015, p. 287). Parafraseando Elizabeth Teixeira no final de *Cabra marcado para morrer*, 1985, é preciso perguntar para esta temporalidade: que reabertura é essa?

O movimento estudantil, em reorganização, prestava inúmeras denúncias e depoimentos em jornais contra aquelas arbitrariedades. Exemplo fundamental para esta discussão foi postado pelo *O POTI* em 29/04/1979 que, repercutindo a realização da II Semana, informava com o título “Estudantes divulgam a ‘visão crítica’ da semana da cultura” (p. 6). A “visão crítica”, reproduzida pelo jornal, se tratava de uma nota distribuída durante o encerramento do evento, pelos estudantes do DCE e outros diretórias acadêmicos. As críticas foram listadas contra a comissão organizadora.

Começando pela ausência de estudantes, professores e intelectuais nordestinos na elaboração do projeto, Homero Homem, principal membro da comissão, foi exposto pelo veto de intelectuais considerados importantes por esses estudantes como Darcy Ribeiro, o poeta Ferreira Gullar, o cineastas Glauber Rocha e Heloneida Stuart. Outro aspecto criticado se referia à concepção de cultura para comissão, para os estudantes prevaleceu uma “Cultura Oficial”, que desprezou a verdadeira cultura popular nordestina.

Eles aproveitaram e denunciaram um coordenador de mesa que exigia identificação dos interlocutores. No texto, este ato foi chamado de censura, mostrando como o ambiente disponível para fala dos estudantes era acompanhado do veto de certos sujeitos. Eles, por fim, concluíram propondo uma semana mais inclusiva, distante do segregacionismo e alienação da realidade cultural, como seria sua ideia original.

Entre o que seria a causa do movimento estudantil neste ato, além das questões contra o evento, também apareceram as críticas contra a concepção tecnocrata do ensino brasileiro e pelo que afirmaram as duas últimas linhas do texto: “Por uma semana de cultura realista, livre e democrática” (O POTI, 29/04/1979, p. 6). Em suma, os estudantes operaram na luta pela participação efetiva da sociedade nas decisões políticas. Planejar um evento de valorização da cultura regional não estava nem um pouco distante das reivindicações pela concretização de um projeto democrático para o país.

Antes de voltarmos à análise dos caminhos deste evento, é importante pensar o lugar desta notícia no editorial do *O Poti* e como, ela de certa forma recebeu uma resposta dois meses depois, quando o jornalista, poeta e romancista, Homero Homem, recebeu uma série de elogios pelo projeto e execução do evento. Dois meses depois, pareceu mais importante para o jornal exaltar Homero Homem que o papel da UFRN ou do reitor Domingos Gomes de Lima, o que afastou das páginas as disputas políticas guiadas pelos estudantes. Estabelecido estes posicionamentos, discutiu-se a programação apresentada para o evento e os relatos da mesa de discussão em que foi exibido o documentário sobre Theodorico Bezerra.

No dia 21 de abril, *O Poti* divulgou a agenda do evento, informando que na tarde do dia 23 daquele mês aconteceria, no Teatro Alberto Maranhão, a mesa com o tema: “O coronelismo na política nordestina”. Primeiramente com a exibição do filme *Theodorico, o imperador do sertão* (1978), seguido de discussão moderada pelo escritor e jornalista Aluizio Furtado de Mendonça, com as participações de Francisco de Assis Balthar Peixoto²⁷, João

²⁷ Delegado do Ministério da Educação e Cultura, em Pernambuco.

Ubaldo²⁸, Maria Bezerra²⁹, Gentil Marins Dias³⁰, Jaime Hipólito³¹, Oswaldo Lamartine³², Sanderson Negreiros³³ e de Djalma Marinha³⁴.

O variado perfil de participantes prometia um diálogo tão amplo sobre a questão, que nos cabe supor, pela presença do político e de alguns jornalistas, que na mesa redonda caberiam justificativas, defesas ou releituras endossantes para o problema do coronelismo. Este aspecto revela novas dimensões ao ambiente de debates construídos pela sociedade, pois então eles integravam a crítica ao sistema, mas partiam de vozes que amparavam o status quo. Desta forma, vê-se como nem todos os problemas da realidade estavam abertos às propostas de transformação radical. Uma metáfora bíblica pode ser evocada: este ambiente de debates seria como a mesa de Jesus Cristo, onde publicanos e zelotes poderiam comungar e, quem sabe, compartilhar questões contra aparato jurídico romano. Todavia, nenhuma dessas questões, ou a comunhão, permitiam resoluções dos zelotes contra o sistema fiscal do Império. Por mais que setores progressistas à esquerda e grupos de direita guardassem críticas contra o coronelismo, dificilmente as soluções entre eles convergissem, mesmo no contexto que revelava o fracasso das políticas agrárias da ditadura no que se referia às relações trabalhistas.

Uma das mais valiosas descobertas ao redor desta mesa foi o texto de Mário Pontes no caderno especial do *Jornal do Brasil*, intitulado “II Semana da cultura nordestina – A discussão aberta de temas sob a ótica regional”. O jornalista cearense não apenas resumiu o evento como ouvinte, mas também teceu opiniões a respeito da mesa sobre o coronelismo.

Através deste relato percebemos como ela ocorrera em termos diferentes daqueles divulgados pela programação. O primeiro destaque foi a pouca movimentação no auditório em comparação com outras programações, assim como a previsível presença de Theodorico Bezerra, chamado de coronel por Mário Pontes, entre o público e depois ocupando lugar na mesa.

Não fica claro se a participação do fazendeiro mudara a ordem e os termos possíveis sobre o debate, mas segundo Mário Pontes, o ponto de partida da discussão não foi o documentário exibido, mas o resumo da tese de Maria Bezerra sobre as relações sociais dentro

²⁸ Premiado escritor.

²⁹ Socióloga que desenvolveu tese sobre Theodorico.

³⁰ Pesquisador sobre o coronelismo.

³¹ Professor e jornalista.

³² Escritor.

³³ Poeta crítico.

³⁴ Político da UDN que havia participado do filme.

de Irapuru. Dos termos no trabalho de Maria Bezerra, encontramos citações ao livro *A estratégia do paternalismo na parceria*, de 1987, usado na pesquisa de dissertação de Marcondes Silva para detalhar informações biográficas e dados quantitativos sobre a criação e crescimento de Irapuru. Mário Pontes destacou muitas informações sobre o resumo da pesquisa e ignorou o filme. Para exemplificar ao leitor o teor coronelístico em Irapuru, explicou o conjunto de obrigações impostas aos moradores, um dos elementos mais marcantes na obra, que não eram relevantes nas interpretações realizadas naquele momento.

Das considerações produzidas no debate, o autor enfatizou a posição do político alagoano Divaldo Suruagy e do professor Hélio Galvão, duas presenças não previstas na programação noticiada na imprensa. A primeira ideia de Suruagy salientada foi o elogio à singularidade de Theodorico pelo seu domínio pacífico, enquanto outros coronéis no Nordeste afora usavam a violência. Posição semelhante ao que esperávamos da participação de Djalma Ribeiro no evento. A classe política que se organizava a partir da concentração de terras tentou assim legitimar a existência do coronelismo, através de sua aparente forma humanizada em Theodorico. Inevitável pensar quão violentos eram os valores de justiça pregados por Suruagy para ler o mundo social. Classificado por Mário Pontes como uma longa digressão, o que pode evidenciar um desconforto em relação a Suruagy, o segundo comentário do político foi sobre as origens e desenvolvimentos do coronelismo. A sua conclusão apontou para o fato desta instituição permanecer com roupagens novas. O político complementou sua legitimação do processo, tentando mostrar possibilidades de modernização ao longo do mesmo. Nesse quadro, Theodorico seria assim um exemplo a ser seguido.

A leitura da transformação e das mudanças no campo eram de interesse do jornalista. Por isso, ele explicou com detalhes a posição do professor Hélio Galvão, que ao contrário do político, salientava os golpes que o coronelismo teria sofrido ao longo da história brasileira: “o primeiro com a Revolução de 30; o segundo com o Estado Novo; e o terceiro com a desfederalização pós-64” (Jornal do Brasil, 28/04/1979, p. 6). A nomeação do processo da ditadura mostrou o que significava tentar debater o poder diante da classe dominante, que impunha as suas visões sobre o mundo com violência.

Sobre as políticas agrárias para aquele momento, o professor argumentou que os coronéis voltariam à cena política pelo empenho na política de prioridade à agricultura e de apoio ao município. Aqui o jornalista usou as palavras de Hélio Galvão para reverberar sua posição contra essa ação política. Ao que parece, Galvão foi uma das vozes de discordância na mesa. Sobre os sucessos dos coronéis na política, ele foi o único a apontar os fracassos,

possibilidades de empobrecimento e perda de poder entre muitos coronéis. Falar da historicidade do coronelismo e dos poderes estabelecidos foi apontar um horizonte de superação destes processos. Não ficaram claros os termos usados para defesa da classe dominante criticada por Galvão, mas parece que a imagem de eficiência dos coronéis foi a prioridade de seus defensores, que compunham a mesa, buscando realizar o mesmo que Theodorico Bezerra fez com o documentário: autopropaganda.

Mario Pontes, assim como Hélio Galvão, fez o contrário, tentou pensar a imagem desta classe pela sua formação histórica, violência que estruturou seu fazer político quanto ao fim da associação deste grupo com o atraso social da região. O que encontramos ao final da proposta de debates foi a perpetuação da repressão da ditadura civil-militar, que não conseguia mais impedir que vozes organizadas ressoassem contra seus interesses e, por isso, se fazia presente para o trabalho de limitação do debate e defesa de seu projeto político.

Desta forma, as disputas que cercavam esta temporalidade, apontavam através da imprensa como o poder era analisado e debatido pelos sujeitos em ditadura. Lidar com problemas que pareciam imutáveis diz sobre uma sociedade que reivindicava a necessidade de transformações. Estabelecer os caminhos e rotas para as mudanças era a principal pauta entre os sujeitos envolvidos. Seja na esquerda e sua reflexão sobre a produção cultural; ou na direita empresarial que defendia um controle disfarçado de responsabilidade sobre a sociedade; ou, por fim, do poder fundiário que justificava seu espaço de atuação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar historicamente o documentário *Theodorico, o imperador do Sertão (1978)*, como fonte e definir o significado político do cinema e sua competência na leitura do mundo, significou encarar as diversas relações entre cinema e história e as perspectivas polifônicas na criação e na percepção de uma obra desta natureza.

O cinema como história é expressão da intervenção de um trabalho sobre o mundo, o desvelar de uma realidade que se formou durante a produção da obra. Uma equipe de filmagem constrói um ambiente de registro, onde tudo que pode aparecer diante de uma câmera se torna possível, quando articulado pela linguagem audiovisual, processo que pode ser denominado de realidade cinematográfica. Formado pela colaboração de diversos sujeitos, se utiliza de material visual e sonoro do mundo e recursos estéticos para atribuir-lhe conteúdo e sentido. Inserir este processo de criação no chão histórico, implicou apontar a importância da oralidade e da montagem sensível do outro para que as experiências dos trabalhadores de Irapuru pudesse ser denunciada como experiência de ditadura.

Por existir em ditadura, o próprio filme não pôde ser distanciado da violência que era operada durante sua criação. Nenhuma cena seria possível sem a produção e atuação de Theodorico Bezerra, buscando a filmagem de sua propaganda; ou mesmo sem o aval da equipe de jornalismo da Rede Globo, orientada pelos interesses dos empresários que comandavam o grupo e buscavam orientar uma leitura enviesada sobre o nordeste brasileiro e a exploração econômica do campo, legando à Irapuru a imagem do atraso social que precisava ser superado.

Entre estes dois empenhos, o cineasta Eduardo Coutinho foi escolhido para a pesquisa, como centro inteligível da obra, cria um amplo panorama da realidade social enfrentada por trabalhadores agrícolas. A sua trajetória aponta como o filme pode ser interpretado como um ato político diante das violências impostas na ditadura civil-militar. A ditadura filmada foi fundamentada para que as classes economicamente dominantes utilizassem o Estado como instrumento de controle e ataque aos direitos desses sujeitos. No filme, eles mostram as estratégias de sobrevivência e os usos das estruturas de Irapuru, uma vida possível diante de explorações e ameaças em toda ordem social daquele contexto.

As disputas que marcaram a temporalidade do que se tornará o fim da ditadura civil-militar também estão presentes ao longo das críticas enunciadas pelo documentário. A cultura política, os ideais defendidos pelo personagem título, sua leitura violenta sobre o outro.

Nenhum destes termos é ignorado na proposta de debates da montagem. O mesmo procedimento foi analisado diante das recepções na imprensa sobre a obra.

Compreender que o cinema intervém sobre a realidade, inclui pensar que esse processo alcança o público leitor capaz de dotar a obra de sentidos próprios. Os jornais de grande circulação são fontes históricas muito valiosas para discussão destas recepções criadoras de sentidos. O filme em questão aparece nos periódicos sob um ambiente de debates, os quais apontavam então o movimento da sociedade pela disputa da política nacional. Seja nos termos corretos da produção cultural, na interpretação histórica dos poderes agrários, na percepção das habilidades da televisão e do cinema em expressar o mundo.

Lidar com a aparente permanência de uma forma de poder que já deveria ter sido superada, permeia muitos textos analisados. Enfrentar a raiz dessa permanência e projetar essa questão para a política nacional, ganha contornos distintos entre os intérpretes da obra. Além da crítica de esquerda ao coronelismo, é possível supor propostas de mudanças para o campo que não contemplem os direitos dos trabalhadores agrícolas à terra.

De maneira geral, o debate se configura como uma moeda de duas faces. A primeira evidencia como vozes destoantes promovem leituras mais profundas sobre a formação e configuração do poder no Brasil. A outra face da moeda é a participação do poder neste ambiente, impondo sua voz e autoridade, disciplinando e limitando o que poderia ser dito. O que nos leva a compreender como a derrota da ditadura, resultado das lutas sociais daquele momento, implica no enfrentamento contra hegemônico das estratégias operadas pelos grupos que organizavam esse poder para continuar usufruindo de seus privilégios.

REFERÊNCIAS

FILMES

- Boca de lixo. Direção de Eduardo Coutinho. [Vídeo]. Brasil: CECIP, 1992. 50 min.
- Cabra marcado para morrer. Direção de Eduardo Coutinho. [Filme 35mm]. Brasil: CPC da UNE, MPC do Estado de Pernambuco, MAPA, Gaumont do Brasil, 1984. 119min.
- Exu, uma tragédia sertaneja. Direção de Eduardo Coutinho. [Filme 16mm]. Brasil: Rede Globo, 1979. 39min.
- Mulheres no front. Direção de Eduardo Coutinho. [Vídeo]. Brasil: UNIFEM, UNICEF, FNUAP e CECIP, 1996. 35min.
- O fio da memória. Direção de Eduardo Coutinho. [Filme 16mm]. Brasil: FUNARJ, 1991. 115min.
- O pistoleiro de Serra Talhada. Direção de Eduardo Coutinho. [Filme 16mm]. Brasil: Rede Globo, 1977. 43min.
- Peões. Direção de Eduardo Coutinho. [Filme 35mm]. Brasil: Videofilmes, 2004. 85min.
- Portinari, o menino de Brodósqui. Direção de Eduardo Coutinho. [Filme 16mm]. Brasil: Rede Globo, 1980. 50min.
- Santo forte. Direção de Eduardo Coutinho. [Filme 35mm]. Brasil: CECIP, 1999. 80min.
- Seis dias de Ouricuri. Direção de Eduardo Coutinho. [Filme 16mm]. Brasil: Rede Globo, 1976. 41min.
- Tropa de elite. Direção de José Padilha. [vídeo]. Brasil: Paramount, 2007. 115min.
- Um lugar ao Sol. Direção de Gabriel Mascaro [vídeo]. Brasil: Símio filmes, 2011. 65 min.
- Xica da Silva. Direção de Cacá Diegues. [Filme]. Brasil: Embrafilme, 1976. 107min.
- Theodorico, o imperador do Sertão. Direção de Eduardo Coutinho. [Filme 16mm]. Brasil: Rede Globo, 1978. 49min.
- Volta Redonda – Memorial da greve. Direção de Eduardo Coutinho. [Vídeo]. Brasil: Iser Vídeo, 1989. 39min.

PERIÓDICOS

Diário de Natal – 1978-1980

TELEVISÃO. Diário de Natal, 22 ago. 1978. Roda Viva, p. 4.

IMPERADOR. Diário de Natal, 26 ago. 1978. Roda Viva, p. 4.

IMPERADOR do Sertão. Diário de Natal, 22 jun. 1979. Notícias do Seridó, p. 18.

IMPERADOR. Diário de Natal, 15 mar. 1980. Roda Viva, p. 6.

Folha de São Paulo – 1978.

O GLOBO Repórter de terça: Theodorico, o imperador do Sertão. Folha de S. Paulo, São Paulo, Folha Ilustrada, 21 ago.1978, p. 28.

CACÁ DIEGUES: por um cinema popular, sem ideologias. Folha de S. Paulo, São Paulo, 31 ago. 1978, p. 16.

Jornal do Brasil – 1978-1979.

MAIA, Paulo. Um copo de cristal e sua luzinha azul. In. Jornal do Brasil, 06 de set. 1978, Caderno B, p. 40.

PONTES, Mário. II Semana da cultura nordestina: A discussão aberta sobre temas brasileiros sob a ótica regional. Jornal do Brasil. 28 de abr. 1979, Livro, p. 6.

Manchete – 1978.

ANDRADE, Valério. O poderoso patrão. Manchete. 09 de set de 1978, Leitura dinâmica, p.118.

O Globo – 1978.

GLOBO REPÓRTER – Theodorico, o imperador do Sertão. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 22 ago.1978, p. 40.

TÁVOLA, Artur da. A boa briga das terças. O Globo, Rio de Janeiro, 28 de ago. 1978, Segundo Caderno, p. 28.

TÁVOLA, Artur da. O Imperador do Sertão foi um dos melhores programas do ano. O Globo, Rio de Janeiro, 26 de ago. 1978, Segundo Caderno, p. 40.

MOTTA, Nelson. Caca Diegues – Um manifesto pela liberdade contra as ‘patrulhas ideológicas’. O Globo, Rio de Janeiro, 05 de set. 1978, p. 38.

O Pasquim – 1978.

BLANCO, Armindo. Theodorico, o imperador do sertão, Rede Globo (22/08). *O Pasquim* (RJ), 07 de set. 1978, p. 25.

O POTI – 1978-1979.

ESTUDANTES divulgam a “visão crítica” da semana da cultura. 29 de abr. 1979, p. 6.

HOMERO um homem a ser destacado, *O Poti*, 24 de jun. 197, p. 15.

O BRASIL se encontra em Natal para discutir o Nordeste: II Semana de cultura nordestina. Programa. 21-22 de abr. 1979, p. 11.

SEMANA. *O Poti*, 18 de mar. 1979. Roda Viva, p. 4.

UFRN investe Cr\$ 400 mil na sua semana de cultura, *O Poti*, 14 de mar. 1978, p. 7.

BIBLIOGRAFIA

AARÃO REIS Filho, Daniel. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*. 3 ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2006.

ALENCASTRO, Luis Felipe de. *O golpe de 1964 e o voto popular*. Novos estudos CEBRAP, no 98, São Paulo, mar. 2014.

ARAÚJO, Pedro Felipe Moura de; FERREIRA, Marcelo Santana. Subjetividade, montagem e ética no cinema documentário: pistas metodológicas entre Eduardo Coutinho e Walter Benjamin. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará (IHGP)*, Belém, v. 04, n. 02, p. 172-192, jul./dez. 2017.

BARROS FILHO, Eduardo Amando de. *O verde oliva na TV: o advento da televisão em cores pelo regime militar no Brasil*. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 13, n. 32, 2021.

BAKHTIN, MIKHAIL. *Problemas da poética de Dostoiévsky*, Rio de Janeiro: Ed. Forcnse Universitária, 1981.

BENJAMIN, Walter. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. SP: Brasiliense, p. 197-221, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de História. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. SP: Brasiliense. p. 222-232, 1994.

BRUNETTO, Sarue; MARTINS, Fábio. *Movimentos das Mulheres Camponesas e sua relação de resistência com a ditadura militar*. Revista Santa Catarina em História - Florianópolis - UFSC – v.8, n.1, p. 105-114, 2014.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito. Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo. Companhia das Letras, 2003.

_____. *Trabalho, lar e botequim: O cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque* – 2º ed. – Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2001.

CHAUI, Marilena. *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

COUTINHO, Eduardo. *O Cinema Documentário e a Escuta Sensível da Alteridade*. Projeto História nº 15, p. 165-191, 1997.

COUTINHO, Eduardo. “*O vazio do quintal*”. Entrevista a José Carlos Avellar, Cinemas n. 22, Revista de Cinema e outras questões audiovisuais, março/abril, 2000 IN: Eduardo Coutinho/ Milton Ohata [org.]. São Paulo: Cosac Naify. p. 251-283, 2013.

CUNHA, Maria Clementina. *Você Me Conhece? Significados Do Carnaval Na Belle Époque Carioca*. Projeto História : Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História, 13. Jun. 1996.

CPDOC. *Verbetes Biográfico Theodorico Bezerra*. Disponível em: <https://www18.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/bezerra-teodorico>
Acessado em 10/12/2022 às 18:00.

CRUZ, Heloisa de Faria e PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. *Na oficina do historiador: conversas sobre História e imprensa*. Projeto História, São Paulo, n. 35, p. 253-270, dez. 2007.

DREIFUSS, René Armanda. *1964: A conquista do Estado – Ação Política, Poder e Golpe de Classe*. 3 ed – Petrópolis, 1981.

DUTRA, Roger Andrade. *Da historicidade da imagem à historicidade do cinema*. Projeto História nº 21, São Paulo. p. 121-140, 2005.

EDUARDO, Daniel José. *Cidadãos e eleições no Rio de Janeiro da Primeira República: do “voto de cabresto” ao direito de ser eleitor*. Dissertação de Mestrado em História Social. UFF, 2011.

FARIAS, Roberto. *Embrafilme, Pra frente Brasil! E algumas questões* IN SIMIS, Anita (Org.) *Cinema e televisão durante a Ditadura militar: depoimentos e reflexões*. Araraquara: Laboratório Editorial FCL/ UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora. p. 11-25, 2005.

FENELON, Déa Ribeiro; MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo R. de; KHOURY, Yara Aun (orgs.). *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo: Olho D’Água, 2004.

_____. *E, p. Thompson – História e Política*. Projeto História 12. São Paulo, Educ (out.). p. 77-93, 1995.

_____. *O Historiador e a Cultura Popular: História de Classe ou História do Povo?* - História & Perspectivas, Uberlândia (40): 27-51. 2009.

FERRANTE, Vera Lucia. *O estatuto do trabalhador rural e o Funrural: ideologia e realidade*. Perspectivas: Revista de Ciências Sociais. p. 188-202, 1976.

FERREIRA, Ana Paula. *A trajetória político-educativa de margarida maria Alves: entre o velho e o novo sindicalismo rural*. Teses de doutorado em educação. Programa de pós-graduação em Educação – Universidade federal da paraíba, João Pessoa, 2010.

FICO, Carlos. *Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Revista Brasileira de História, vol. 24, nº 47. p. 29-60, 2004.

FILHO, João Freire. *Por uma nova agenda de investigação da história da TV no Brasil*. In: Contracampo. Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação. Niterói: Instituto de Arte e Comunicação Social, 2004.

FONSECA, Vitória. O cinema na História e a história no cinema: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990. Tese de Doutorado em História Social. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

FORANTTINI, Fernando. *Em construção... e desconstrução... Discursos e Representações presentes nos jornais O Estado de S. Paulo e O Globo durante o governo Castelo Branco (1964-1967)*. Dissertação de Mestrado em História Social. Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2018.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa* – São Paulo: Perspectivas, 2015.

GOMES, Flávio dos Santos. Mocambos e quilombos: uma história do campesinato negro no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

GRAMSCI, Antonio, *1891-1937 Cadernos do Cárcere, volume 1* – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidade e mediações culturais*. Org. Liv Sovík – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HAMBURGER, Esther. *Eduardo Coutinho e a TV* IN: Eduardo Coutinho/ Milton Ohata [org.]. São Paulo: Cosac Naify. p. 414-431, 2013.

HOBBSBAWM, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HOGGART, Richard. *As utilizações da cultura. Aspectos da vida da classe trabalhadora, com especiais referências a publicações e divertimentos*. Lisboa: Editorial Presença, 1973.

JULLIER, Laurente; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do Cinema* – São Paulo: Editora Senac São Paulo. 2009.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, Enxada e Voto: O município e o regime representativo no Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004.

LIMA, Patrícia Ferreira de Souza. *Caderno B do Jornal do Brasil: Trajetória do segundo caderno na imprensa brasileira (1960-85)*. Tese de Doutorado em História Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

MACEDO, Valéria. Para sexta-feira. Sexta-Feira, n. 2. Abr. 1998. IN: Eduardo Coutinho/Milton Ohata [org.]. São Paulo: Cosac Naify. p. 222-231, 2013.

MAGER, Juliana Muylaert. *História, Memória e Testemunho: o método do documentarista Eduardo Coutinho em Jogo de Cena (2007)*. Dissertação de Mestrado. PP.H/UFF, 2014.

MANSUR, João Paulo. *Aos amigos o direito; aos inimigos a lei: mandonismo, coronelismo, júri e cangaço na literatura de José Lins do Rego*. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Direito, 2017.

MATTOS, Carlos A. *Eduardo Coutinho: O homem que caiu na real*. Santa Maria da Feira: Edições do festival de cinema de Santa Maria da Feira. 2003.

MEDEIROS, Leonilde. S de. Empresariado rural, modernização da agricultura e violência no meio rural brasileiro. *Revista Latinoamericana de Trabajo y Trabajadores*, v. 2. p. 183-214, 2021.

MONTENEGRO, Antônio Torres. *As ligas camponesas às vésperas do Golpe de 64*. Projeto História, São Paulo, v. 29 dez. p. 391-416, 2004.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *A Ditadura nas representações verbais e visuais da grande imprensa: 1964-1969*. *Topoi*, v. 14, n. 26, jan./jul. p. 62-85, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese (Livre-Docência). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

NASCIMENTO, Greyce. *“Aconteceu virou manchete”*: o golpe de 1964 e o governo Castelo Branco nas páginas da revista. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Pernambuco, CFCH, Programa de Pós-Graduação em História. Recife, 2015.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

ODIN, R. *Filme documentário, leitura documentarizante*. Significação Revista de Cultura Audiovisual, [S. l.], v. 39, n. 37, p. 10-30, 2012.

OHATA, Milton. *Apresentação IN: Eduardo Coutinho/ Milton Ohata* [org.]. São Paulo: Cosac Naify. p. 5-11, 2013.

OLIVEIRA, José Marinho de. *Exercícios para Cabra marcado para morrer*. 1976. IN: Eduardo Coutinho/ Milton Ohata [org.]. São Paulo: Cosac Naify. p. 182-211, 2013.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira - cultura brasileira e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006 [1988].

PALHA, Cássia. *A Rede Globo e o seu Repórter - imagens políticas de Theodorico a Cardoso*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 2007.

PALHA, Cássia. *O povo e a TV - Construções do popular na história do Globo Repórter (1973-1985)* Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 2008.

PORTELLI, A. *Conferências: tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na História Oral*. Projeto História, São Paulo, n. 15, abr. p. 13-49, 1997.

_____. *Forma e significado na História Oral. A pesquisa como um experimento em igualdade*. Projeto História, São Paulo, n. 14, fev. p. 7-24, 1997.

_____. *O que faz a História Oral diferente?* Projeto História, São Paulo, n. 14, fev. p. 25-39, 1997.

Relatório Final da Comissão Camponesa da Verdade: Violação de direitos no campo (1946-1988). Brasília, 2014.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O Coronelismo Numa Interpretação Sociológica*. In. HGCB, Vol. 08, São Paulo: Difícil, 1975.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas* – 120° ed. – Rio de Janeiro: Record, 2013.

READ, Hebert. *A estética do Filme/ A poesia e o filme* IN Grunewald, José Lino (org.) *A ideia do cinema* – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1969.

RESENDE, Ana Cláudia. *Globo Repórter - um encontro entre cineastas e a televisão* Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola Belas Artes – 2007.

RODRIGUES, Laércio. Coutinho, leitor de Benjamin. *Devires*, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, p. 118-137, jul./dez. 2011.

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

SALA DE NOTÍCIAS. *Relatos Ausentes - Paulo Maia - Sala de Notícias - Canal Futura*. YouTube, 18 de abril de 2016. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=LrOxIAAFsrg> acessado em 20/10/2022 às 13:00.

SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação*. -1. Ed. 2 Reimpr. – São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016 (Ensaio Latino Americano; 2).

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. *Educação & Realidade*, [S. l.], v. 20, n. 2, 2017.

SILVA, Avelino Pedro. *A legitimação judicial do Latifúndio na Floresta Amazônica: conflitos, poderes e relações de trabalho em processos trabalhistas (Itacoatiara-AM, década de 1970)*. *Outros Tempos: Pesquisa em Foco - História*, [S. l.], v. 20, n. 35, p. 195–213, 2023.

SILVA, Heidy Vargas. *Globo-Shell Especial e Globo Repórter: as imagens documentárias na televisão brasileira*. / – Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes. Campinas, SP: 2009.

SILVA, Marcondes Alexandre da. *O homem e o poder: a trajetória e a atuação política do Major-Coronel Theodorico Bezerra – de Santa Cruz a Tangará/RN (1903-1965)*. – Dissertação de Mestrado. UFPB: João Pessoa, 2016.

SILVA, Marcos A. *A cidade e seus patrimônios (textos, imagens e sons). Projeto História 13*. São Paulo, Educ (jun.), p. 71-80, 1996.

SILVA, Marcos A. *Ditadura relativa e negacionismos: Brasil, 1964 (2016, 2018...)*. – 1 ed. – São Paulo: Maria Antonia Edições, 2021.

SILVA, Thiago de Faria e. *Audiovisual, Memória e Política: os filmes Cinco vezes favela (1962) e 5x favela, agora por nós mesmos (2010)*. Dissertação de Mestrado Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

SILVEIRA, R.; TINÔCO, A.; BRAGA, A.; VEIGA, R. PODCAST *Cinema em cena #112: Os filmes de Eduardo Coutinho*. Duração: 1h:41min:44s. 2014.

SOBRINHO, Gilberto. *Sobre televisão Experimental - Theodorico, o imperador do Sertão, de Eduardo Coutinho, e o Globo Repórter*. Revista Eco-Pós, v. 13, n. 2 (2010), dossiê, p. 67-84.

THOMPSON, E, p. *Tradición, revuelta y consciencia de clase: estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*. Barcelona: Crítica, 1979.

_____. *Senhores e caçadores: a origem da lei negra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

TVURN. *MEMÓRIA VIVA | Theodorico Bezerra (1980)*. YouTube, 11 de julho de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NtJScvEna7M> acessado em 16/03/2022 às 16:10.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

VIEIRA, Maria do Pilar; PEIXOTO, Maria do Rosário; KHOURY, Yara. *A pesquisa em História*. – 4. Ed. 5 Reimpr – São Paulo: Ática, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

_____. *Base e superestrutura na teoria cultural marxista*. REVISTA USP, São Paulo, n.65, p. 210-224, março/maio 2005.