

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO (UFMA)
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS (CCH)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE (PGCult)

VALÉRIO AMÓS DOS SANTOS SILVA

DO CINEMA PARA TV: uma análise cultural do documentário de Eduardo Coutinho
na televisão dos anos 1970.

São Luís
2023

VALÉRIO AMÓS DOS SANTOS SILVA

DO CINEMA PARA TV: uma análise cultural do documentário de Eduardo Coutinho
na televisão dos anos 1970.

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Cultura e Sociedade –
Mestrado Interdisciplinar da Universidade
Federal do Maranhão para obtenção do
título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. José Ribamar Ferreira
Júnior.

São Luís
2023

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Silva, Valério Amós dos Santos.

Do cinema para TV: uma análise cultural do documentário de Eduardo Coutinho na televisão dos anos 1970 / Valério Amós dos Santos Silva. - 2023.

79 p.

Orientador(a): José Ribamar Ferreira Júnior.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2023.

1. Cinema e televisão. 2. Ditadura. 3. Documentário. 4. Eduardo Coutinho. 5. Hegemonia. I. Ferreira Júnior, José Ribamar. II. Título.

VALÉRIO AMÓS DOS SANTOS SILVA

DO CINEMA PARA TV: uma análise cultural do documentário de Eduardo Coutinho
na televisão dos anos 1970.

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Cultura e Sociedade –
Mestrado Interdisciplinar da Universidade
Federal do Maranhão para obtenção do
título de Mestre.

Aprovada em: / /

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Junior (Orientador)

Doutor em Comunicação e Semiótica

Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas

Doutor em Filosofia

Universidade Federal do Maranhão

Profa Dra Ingrid Pereira de Assis

Doutora em Jornalismo

Universidade Federal do Tocantins

Dedico este trabalho à minha filha, Malu.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Francisco e Antonia, pelo exemplo e apoio que sempre me deram.

Aos meus irmãos e todas as demais pessoas que comigo partilham o convívio familiar.

Ao professor José Ferreira Júnior, meu orientador pela generosidade e confiança.

Ao professor Flávio Luiz de Castro Freitas, por aceitar participar da banca e pelas inquietações provocadas.

A professora Ingrid Pereira de Assis, por trazer provocações e contribuições para este trabalho desde quando ainda era um projeto.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão.

Aos colegas da turma 12 do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade.

“Ser verdadeiramente radical é tornar a
esperança possível, mais do que o
desespero convincente”.

Raymond Williams

RESUMO

Este trabalho busca fazer uma análise cultural dos documentários: *Seis Dias de Ouricuri* (1976) e *Theodorico, o imperador do sertão* (1978), de Eduardo Coutinho, exibidos pelo programa Globo Repórter da TV Globo, em sua primeira fase (1973 - 1981), quando a equipe de produção era formada por cineastas e jornalistas. Nosso objetivo é entender as contradições, dos temas em pauta que tensionavam os limites entre cinema e televisão. A pesquisa é de natureza bibliográfica e, também, documental. Desenvolveu-se um percurso teórico e metodológico interdisciplinar. A ênfase conceitual tem suporte em elaborações teóricas acerca da estética, da complexidade metodológica e da disputa por hegemonia, destacando-se nesta sequência: Walter Benjamin (1978), Edgar Morin (2003) e Antonio Gramsci (1975). Trabalha-se com a ideia de Estado ampliado gramsciana, na qual a sociedade política e a sociedade civil estabelecem as formas de hegemonia e a liderança cultural-ideológica de uma classe sobre as outras. O trabalho é dividido em três partes: primeiro, apresenta-se o conceito de hegemonia e a complexa correlação de forças que constroem a sociedade moderna. Em seguida, é feito um levantamento sobre a relação televisão e cinema, situando-a no recorte histórico dos anos 1970. Posteriormente, apresenta-se uma análise dos dois filmes documentários televisivos a partir de suas contradições, observando-se o lugar onde os sentidos estão sendo disputados. Expressa-se, na sequência, a natureza conflituosa das relações sociais. É possível observar, a partir deles, como são estabelecidas as interações entre grupos sociais: as negociações e os conflitos em torno do poder.

Palavras-chave: Cinema e televisão. Eduardo Coutinho. Hegemonia. Ditadura. Documentário.

ABSTRACTS

This study seeks to make a cultural analysis of the documentaries: *Seis Dias de Ouricuri* (1976) and *Theodorico, o Imperador do sertão* (1978), by Eduardo Coutinho, shown by the *Globo Repórter* program on TV Globo, in its first phase (1973 - 1981), when the production team consisted of filmmakers and journalists. Our goal is to understand the contradictions of the topics on the agenda that stretched the boundaries between cinema and television. The research is of a bibliographic and documentary nature. An interdisciplinary theoretical and methodological path was developed. The conceptual emphasis is supported by theoretical elaborations about aesthetics, methodological complexity and the dispute for hegemony, standing out in this sequence: Walter Benjamin (1978), Edgar Morin (2003) and Antonio Gramsci (1975). We work with the idea of an expanded Gramscian State, in which political society and civil society establish the forms of hegemony and the cultural-ideological leadership of one class over the others. The work is divided into three parts: first, the concept of hegemony and the complex correlation of forces that build modern society are presented. Next, a survey is carried out on the relationship between television and cinema, placing it in the historical context of the 1970s. Subsequently, an analysis of the two television documentary films is presented based on their contradictions, observing the place where the meanings are being disputed. Next, the conflicting nature of social relations is revealed. It is possible to observe, from them, how interactions between social groups are established: negotiations and conflicts around power.

Keywords: Cinema and television. Eduardo Coutinho. Hegemony. Dictatorship. Documentary.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Filme de 50 segundos mostra a entrada de um comboio puxado por uma locomotiva a vapor em uma estação de trem.....	40
Figura 2 – Várias pessoas saindo de uma fábrica, um dos primeiros filmes dos Lumière	41
Figura 3 – O personagem caça com arpão na cena do filme Nanook, o esquimó ..	42
Figura 4 – Cena do filme O Homem da Câmera (1929)	43
Figura 5 – A mãe de santo Dona Cacilda se apresenta no programa de Flavio Cavalcante	46
Figura 6 – Manchete do jornal católico “A Cruz” contra a participação de Dona Cacilda na televisão.	47
Figura 7 – Moradores de Ouricuri as margens da estrada em busca de água.....	60
Figura 8 – Mosáico: personagens do filme Seis Dias de Ouricuri falam sobre a ameaça de motim	61
Figura 9 – Personagem se emociona ao falar de sua família.....	63
Figura 10 – Um homem mostra as raízes que comeu por necessidade durante a vida.....	64
Figura 11 – Major Theodorico Bezerra desfilando a cavalo ao lado de dois netos ...	65
Figura 12 – Theodorico mostra a Coutinho uma quadro com mulheres sem roupa..	67
Figura 13 – Theodorico na casa de um dos moradores lendo as regras da fazenda expostas em um quadro	68
Figura 14 – O fazendeiro em frente a um casebre entrevistando os moradores.....	70

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	15
2.1	Cultura, arte e consumo: campos para a luta por espaços de poder	15
2.2	O pensamento complexo	17
2.3	Dos dispositivos da Hegemonia	18
3	PERSPECTIVA HISTÓRICA E CULTURAL	23
3.1	O contexto brasileiro e a industrialização da cultura	23
3.2	A institucionalização dos meios	28
3.3	Televisão no brasil: primeiros passos	30
3.4	Televisão brasileira: a imagem na ditadura	33
3.4.1	A imagem censurada	37
3.5	Cinema e Televisão: interfaces entre documentário e jornalismo, a experiência do Globo Repórter	39
3.6	O Globo Repórter e os sentidos do desenvolvimentismo brasileiro na televisão dos anos 1970	49
4	O CINEMA DE EDUARDO COUTINHO NO GLOBO REPÓRTER	52
4.1	A organização da cultura e os intelectuais	52
4.1.1	Eduardo Coutinho na TV	57
4.2	Filmando os flagelados: Seis dias de Ouricuri	59
4.3	Filmando os poderosos: Theodorico, o Imperador do Sertão	65
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
	REFERÊNCIAS	74

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho parte da compreensão de que a sociedade se constrói e reconstrói por meio de processos de socialização, ao partilhar e transmitir uma cultura, o que evidencia a importância de observar e entender a maneira pela qual se dá o processo de comunicação, cujo papel central é o de mediar a representação da realidade social (ALVES, 2004). Para tanto, toma-se por base a concepção de cultura como algo abrangente, que compreende praticamente tudo que pode ser aprendido e compartilhado em uma sociedade, desde uma variedade de artefatos até práticas cotidianas (BURKE, 2008). Assim sendo, a cultura resulta da interferência na natureza criando valores, códigos e comportamentos que diferenciam grupos específicos.

Desta forma, entendemos que “as práticas sociais produzem modos de vida e os modificam com o passar do tempo” (ROCHA et al., 2010, p.2), com isso, podemos compreender uma estrutura social através da leitura de seus produtos culturais, observando os contextos de criação e circulação destes produtos. Assim, tanto o documentário quanto à televisão serão considerados como formas culturais, pois ambos são construções históricas e culturais atravessadas por embates e disputas no espaço social, como coloca Raymond Williams (2016). Para tanto, será fundamental observar o processo histórico do documentário em relação à televisão, que surge no Brasil dos anos 1950.

Por conta do golpe militar de 1964, o cinema nacional que vivia um momento importante com o Cinema Novo, passou a sofrer com censura e a falta de investimentos, a despeito de o regime militar ter criado a Embrafilme. Nesse mesmo período (no pós golpe), a televisão ganhou importantes delineamentos políticos no governo militar, e a relação da televisão com os militares proporcionam à radiodifusão grandes transformações econômicas e tecnológicas.

Com as dificuldades para a produção cinematográfica nacional, a televisão surge como um caminho para diretores e realizadores vindos do cinema brasileiro. Cineastas que outrora estavam comprometidos com a estética e com os valores da experimentação revolucionária, passaram a produzir para a televisão; e, por essa opção profissional, eram mal vistos por seus colegas também cineastas, muitos oriundos do Cinema Novo.

Assim, surge o Globo Shell Especial em 1971. Era um programa que tinha a chancela da distribuidora de petróleo, cujo objetivo era associar a sua marca à emergente cultura popular e de consumo, estruturada a partir do final dos anos 1960. Em seguida, o Globo Shell é sucedido pelo Globo Repórter em 1973, um programa que faria a difusão das imagens e da cultura do Brasil (FRANÇA, 2014). O formato inicial do Globo Repórter perdura até 1983. Esses programas foram concebidos em um momento de grande censura e em que a televisão brasileira desenhava a sua hegemonia, na qual a Rede Globo vai se tornar a grande empresa dominante na indústria da telecomunicação.

O objetivo deste trabalho é fazer uma análise sobre dois documentário realizados por Eduardo Coutinho para o programa Globo Repórter, utilizando o conceito de hegemonia, buscando entender os meandros dos limites entre cinema e televisão, e como eles são tensionados a partir das contradições do processo de migração de uma mídia para outra e também por intermédio da maneira pela qual são estabelecidas as relações entre grupos sociais, assim como são esboçados os conflitos em torno do poder.

Na função de objetivos específicos, busca-se refletir sobre o consumo de bens culturais e a complexa correlação de forças de grupos sociais em busca da hegemonia; contextualizar o processo de massificação da sociedade brasileira: a industrialização da cultura e as construções de sentido desenvolvimentistas nos anos 1970.

Consideram-se os anos 1970 como recorte temporal, por ser o período de surgimento do Globo Repórter – programa para o qual são produzidos os dois documentários analisados. Nesse período, são realizadas adaptações, explorados limites entre o cinema e a televisão, entre jornalismo e documentário, resultando num importante formato para a televisão brasileira que é o documentário televisivo.

O período também representa a chegada da “modernização” para a televisão brasileira, superando a sua ligação, mais estreita, com o rádio e se torna o maior veículo da produção cultural brasileira. Seu desenvolvimento, trajetória e futuro – também o futuro da cultura televisiva – são construídos sob intensa disputa dos mais diversos interesses. Entender essas disputas, sentidos e valores que se articulam no

seio da conformação da televisão enquanto meio popular massivo é compreender por meios dos seus dispositivos os modos de funcionamento e como se configura a sociedade brasileira.

Essa é uma pesquisa bibliográfica e documental de natureza interdisciplinar. O percurso teórico desenvolvido se baseia primeiramente na visão de Walter Benjamin (1978), pelo fato de ele enxergar, no consumo massivo da classe trabalhadora, uma forma de acesso à cultura, e segundo ele, um aspecto positivo da era da reprodutibilidade técnica.

Morin (1988), referenciado nesta dissertação em diálogo com Benjamin, articula o conceito de “complexidade”, na esfera metodológica. Com esse movimento conceitual, pode-se reconhecer que a realidade social é complexa e, portanto, entender que ela é composta por elementos de ordem, mas também de desordem. Essa ideia contribui para pensar como cada tradição carrega consigo elementos que podem condicionar sua própria superação.

Outro fundamento teórico é o conceito de “hegemonia”, formulado por Gramsci (1975) para dar conta de uma lacuna identificada por ele, que seria entender o porquê de a classe trabalhadora escolher representações contrárias aos interesses de sua classe.

No percurso metodológico, entende-se o fazer documentário enquanto prática televisiva no seu contexto sócio-histórico e cultural, buscando identificar como a produção do programa Globo Repórter (1ª fase) produz sentidos que são hegemônicos na sociedade da época, mas, ao mesmo tempo, dá vez as vozes de indivíduos das classes subalternas. Desta forma, com alguma cautela interpretativa, configura-se o Globo Repórter como um produto cultural e um lugar de tensão, atravessado por embates entre grupos sociais em disputa pela direção cultural da sociedade.

Olhar para o nosso objeto a partir das contradições, ou do lugar onde os sentidos estão sendo disputados, corresponde a uma tentativa de complexificar os processos culturais, evitando uma visão maniqueísta que atribui facilmente apenas duas posições para estes processos, de dominado ou dominador e deixa de reconhecer a diversidade de forças que perpassam esses processos. Desta forma, a

cultura e seus produtos configura-se como um lugar de intenso conflito em que os sentidos atribuídos pelos diferentes grupos sociais serão disputados, sendo reproduzidos ou tensionados em busca da hegemonia.

Como corpus de pesquisa desta dissertação, pretende-se analisar dois episódios do *Globo Repórter*, nos quais esta análise fica concentrada: *Seis Dias de Ouricuri* (1976), filmado no interior de Pernambuco, o documentário apresenta os efeitos sociais e econômicos da seca; *Theodorico, O Imperador do Sertão* (1978), este filme mostra como se constituía as relações de poder entre Theodorico Bezerra e seus empregados, enquanto o político e fazendeiro apresentava suas propriedades. A escolha se justifica pela trajetória de Eduardo Coutinho na televisão, estes dois filmes são exemplo emblemáticos de sua produção televisiva, tanto pelo tema do sertão mas, sobretudo, porque, nesses films, é possível perceber Coutinho aperfeiçoando seu método de produção para documentários, resultado da articulação entre cinema – onde começara sua atuação – e a televisão. Também nesses dois filmes, pode-se perceber a representação de dois grupos sociais em disputa pela hegemonia, conforme Gramsci: as classes dominantes e os subalternos.

Este trabalho divide-se em três partes, primeiro busca-se entender a cultura como lugar de conflito e espaço para pensar como se constrói a complexa correlação de forças que atuam na nossa sociedade. Para isso, é feita uma reflexão sobre o consumo de bens culturais na sociedade moderna e tentamos entender como opera hegemonia a partir da noção de estado ampliado, percebendo a sua complexidade e como esta escapa aos interesses da classe dominante. Assim, é possível compreender como o poder é exercido numa relação entre domínio e direção cultural da sociedade. Com isso, pretende-se instrumentalizar o olhar, para entender a partir da análise dos produtos culturais, seu contexto e suas contradições, como se constituem as relações de poder.

Na segunda parte, são pontuados fatos históricos importantes com objetivo de compreender como se dá a configuração da televisão como meio massivo. Assim, ganham importância as transformações ocorridas no início do século XX no Brasil, como o crescimento da urbanização, a industrialização, a formação das classes operárias, a expansão da classe média, sendo estas, representações da moderna

sociedade brasileira, tais condições serão determinantes na construção de novos parâmetros culturais. Busca-se ainda entender a radiodifusão como meio pelo qual se chegará ao desenvolvimento da cultura popular massiva, onde a indústria cultural através de seus produtos, promoverá um tensionamento reconfigurando os padrões de orientação cultural, que até então resumiam-se ao gosto de uma burguesia. A legitimidade que se impunham a determinar os valores simbólicos dos bens culturais, estava restrita a uma elite, porém, o consumo popular massivo incorpora um novo elemento ao arranjo do poder (o povo), transformando a cultura em um campo de possibilidades e reformulações na disputa pela hegemonia.

Na terceira parte, é apresentado o cineasta Eduardo Coutinho, seu trabalho no Globo Repórter e sua formação como intelectual ao refletir sobre a contradição criada pela ação dos grandes monopólios protegidos pelo estado e a repressão como forma de governo gerando espaços para atuação de intelectuais no âmbito da sociedade civil. E como a partir daí, o governo militar teve que lidar com estruturas que escapam ao seu controle. Em seguida é feita uma análise dos dois filmes propostos buscando perceber como Eduardo Coutinho tensiona os limites entre cinema e televisão, e ainda como o diretor adota como método a fuga da construção de personagens que apenas ilustrassem sua própria ideologia, e como consequência, seus personagens brotam da dinâmica do universo social que refletem a contradição criada pelo modo de produção capitalista.

2 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Reflete-se, nesta parte da dissertação, acerca do papel do consumo de bens culturais na sociedade moderna, sua operação na arquitetura de uma hegemonia a partir da noção de estado ampliado. O objetivo é instrumentalizar o olhar para entendimento a partir da análise dos produtos culturais, seu contexto e suas contradições.

2.1 Cultura, arte e consumo: campos para a luta por espaços de poder

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1978) Walter Benjamin apresenta um contraponto ao pensamento de Adorno. Ao descrever historicamente a produção e o consumo da obra de arte, Benjamin (1978) identifica duas características da obra de arte: o “valor de culto” e o “valor de exposição”. Para este autor, no período medieval, a obra de arte possuía uma adoração pelo seu “valor de culto”, ou seja, por sua “áurea”. Já no processo de modernização da sociedade capitalista, a reprodutibilidade que se estende para o avanço da técnica, fazendo com que a partir de sua massificação – iniciada no século XIX – a obra de arte perca sua “aura”, suprimindo assim o seu “valor de culto”.

Com a dessacralização, a perda da aura e a redução do “valor de culto”, a obra de arte perde também sua originalidade. Ao mesmo tempo em que aumenta o seu “valor de exposição”, transforma-se em um bem de consumo, sendo agora a obra de arte acessível a todos e não mais apenas a uma elite, como na idade clássica. Pois a reprodutibilidade técnica causa uma separação entre o que é reproduzido e os mecanismos tradicionais de transmissão, ao colocar a obra de arte em contato com as massas, acaba por destruir o seu caráter exclusivista.

Então, o declínio da aura está ligada não apenas ao surgimento de modernas técnicas de reprodução – inclusive o cinema é completamente fundado na própria reprodutibilidade técnica –, mas também ao crescimento das massas. Benjamin, lembra que há um desejo das massas em dominar os produtos, fazendo-os ficar mais próximos através da cópia ou reprodução. Portanto, para Walter Benjamin, o fato de a obra de arte se tornar mais acessível, mesmo que a partir do consumo, configura um aspecto positivo da era da reprodutibilidade técnica. Dessa forma, o consumo

ganha um relevo importante, pois implica na produção e orienta os usos sociais dos meios. Martín-Barbero articula uma interpretação, no ambiente teórico neobenjaminiano, de modo elucidativo:

O espaço da reflexão sobre o consumo é o espaço das práticas cotidianas enquanto lugar de interiorização muda da desigualdade social, desde a relação com o próprio corpo até o uso do tempo, o hábitat e a consciência do possível para cada vida, do alcançável e do inatingível. Mas também enquanto lugar da impugnação desses limites e expressão dos desejos, subversão de códigos e movimentos da pulsão e do gozo. O consumo não é apenas reprodução de forças, mas também produção de sentidos: lugar de uma luta que não se restringe à posse dos objetos, pois passa ainda mais decisivamente pelos usos que lhes dão forma social e nos quais se inscrevem demandas e dispositivos de ação provenientes de diversas competências culturais. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.290).

A produção de bem simbólicos pressupõe o processo de consumo. Os enunciados são assim produzidos pensando na audiência. A partir disso, o interlocutor ganha fundamental importância nessa conjuntura, porque é acionado e o processo interpretativo requer um “posicionamento” desse interlocutor seja condenando, concordando, discordando, complementando-o, adaptando-o ou ignorando-o.

O processo comunicativo, portanto, deixa de ser visto como linear. A indústria cultural passa então a ser entendida como um lugar de conflito de lutas simbólicas, de apropriação e reapropriação e disputa de sentidos que serão construídos a partir das vivências no cotidiano. Essa forma de pensar a indústria cultural mostra que o espaço do consumo é um espaço de integração do processo comunicativo, em que serão representados os desejos, as desigualdades e os dilemas de um grupo social. Surge então a ideia de “consumo cultural”. Ou seja, a forma como se dá a apropriação dos produtos

Nessas circunstâncias, o gênero ganha importância, pois é ele, responsável pela comunicação entre os enunciados e seus interlocutores, compartilhando entre produção e consumo concepções estéticas, regras deontológicas e limites, mediando a favor da hegemonia e encobrindo as diferenças, conciliando gostos e criando em seu interior uma lógica própria de interpretação. Assim, se o processo de produção pressupõe a existência de uma audiência, todo e qualquer produto cultural encontra no consumo, na fruição e nos usos sociais a sua razão de ser.

2.2 O pensamento complexo

O pensamento cartesiano inaugurou a modernidade propondo a distinção sujeito/objeto a partir de duas instâncias diferentes, o humano e o cognoscível, uma distância entre o ser e o conhecer. O ser, para conhecer fragmenta a realidade, situa-se fora da natureza. A separação entre o ser que conhece e a natureza, objeto a ser estudado buscando a fragmentação máxima dos conceitos, dá origem às mais diversas disciplinas.

Morin (2003) chama esse movimento de objetificação da natureza de “paradigma da simplificação”, para este autor, ao retirar o objeto do seu contexto, o método cartesiano ignora o sistema no qual eles operam:

A separação sujeito/objeto é um dos aspectos essenciais de um paradigma mais geral de separação/redução, pelo qual o pensamento científico ou distingue realidades inseparáveis sem poder encarar sua relação, ou identifica-as por redução da realidade mais complexa à menos complexa. Assim, física, biologia, antropossociologia tornaram-se ciências totalmente distintas, e quando se quis ou quando se quer associá-las é por redução do biológico ao físico químico, do antropológico ao biológico. (MORIN, 2005, p.138)

A separação entre sujeito e objeto por Descartes – sintetizado no "penso logo existo" – promove uma consequente valorização da consciência, alcançando hegemonia na cultura ocidental, de maneira que o método cartesiano consagrou-se como sendo o próprio método científico. Morin (2005, p.138) oferece uma reflexão oposta à filosofia cartesiana, pois o paradigma denominado por ele de

[...] simplificação (redução/separação) é insuficiente e mutilante. É preciso um paradigma de complexidade, que, ao mesmo tempo, separe e associe, que conceba os níveis de emergência da realidade sem os reduzir às unidades elementares e às leis gerais.

O cartesianismo e sua simplificação seria então uma tradução que apresenta o mundo a partir de um funcionamento mecânico, e essa é apenas uma das possíveis compreensões entre tantas outras, mas que se concebe como única. Dessa forma, esse método criou a possibilidade de uma verdade absoluta, através da simplificação, disjunção e redução. Este método contempla a ordem como princípio das coisas.

Morin (2003, p.55) critica o cartesianismo, que para ele não passa de uma ilusão que produz certezas absolutas, ao tentar marcar a ordem do universo através da racionalidade, não se dá conta de que este é “acidente”, “ilhas ou arquipélagos em

meio ao oceano de incertezas”. Segundo o filósofo francês, o paradigma da simplificação tenta pôr ordem no universo, estabelecendo leis ou princípios, expulsando dele a desordem. Para Morin (2003, p.62), “uma ordem organizacional pode nascer a partir de um processo que produz desordem”. Dessa maneira, é formado o universo, a partir de agitações e encontros casuais.

A complexidade da relação ordem/desordem/organização surge, pois, quando se constata empiricamente que fenômenos desordenados são necessários em certas condições, em certos casos, para a produção de fenômenos organizados, os quais contribuem para o crescimento da ordem. (MORIN, 2003, p.63)

A complexidade se refere à incerteza do mundo empírico, a incapacidade de ter certezas e de reformular leis de maneira absoluta para tudo, a incapacidade de evitar contradições. Assim, a complexidade está na não superação de uma contradição, ou seja, na aceitação da contradição.

2.3 Dos dispositivos da Hegemonia

Insatisfeito com a ideia de “dominação” que vem do marxismo clássico, Gramsci (1975) formula o conceito de hegemonia para dar conta de uma lacuna identificada por ele, que seria entender o motivo pelo qual a classe trabalhadora escolhe representações contrárias aos seus próprios interesses?

Gramsci buscava responder, o porquê os trabalhadores na Rússia haviam logrado a revolução, e os trabalhadores na Itália não a conseguiram. Assim, Gramsci tece um diálogo com a obra de Lenin, a diferença que marca a análise destes dois autores está para além das situações históricas e distintas em que foram elaboradas. Lênin vivia um momento de luta em andamento relacionada à revolução russa, já o filósofo sardenho, faz análise a partir de um contexto de derrota e ascensão fascista.

Segundo Bobbio (1982), Lênin não usa constantemente o termo “hegemonia”, mas sim “direção” e “dirigente”. Ao referenciar Lênin, Gramsci reconhece nele o predecessor da hegemonia enquanto teoria. Porém, em Gramsci há uma modificação do significado do termo, enquanto em Lênin o conceito refere-se de maneira restrita a “direção política” em Gramsci o significado se amplia e o termo passa a compreender a “direção cultural”. Para além disso, há ainda dois aspectos distintos entre os dois autores, o primeiro diz respeito ao momento da força, que para Gramsci é instrumental

e está subordinada ao momento da hegemonia, enquanto que para Lênin, o momento da força é primário e decisivo; o segundo é sobre a conquista da hegemonia, que para Gramsci precede a conquista do poder e, para Lênin a sucede ou acompanha.

Mas para Bobbio (1982, p.48), a diferença essencial do conceito para Gramsci e Lênin está na “qualidade”.

A diferença não está na diversa relação entre o momento da hegemonia e o da ditadura, mas - independentemente dessa relação, cuja diferença pode também ser explicada historicamente - na *extensão* e, portanto, na *função* do conceito nos dois respectivos sistemas. Com relação à extensão, a hegemonia gramsciana abarca, como suas entidades portadoras, não só o partido, mas todas as outras instituições da sociedade civil (entendida em sentido gramsciano) que tenham um nexo qualquer com a elaboração e a difusão da cultura.

Com relação à função, a hegemonia não visa apenas a formação de uma vontade coletiva capaz de criar um novo aparelho estatal e de transformar a sociedade, mas também a elaboração e, portanto, à difusão e a realização de uma nova concepção do mundo. De modo mais sintético e preciso: a teoria da hegemonia liga-se em Gramsci não apenas a uma teoria do partido e do Estado, a uma nova concepção do partido e do Estado, mas engloba a nova e mais ampla concepção da sociedade civil, considerada em suas diversas articulações e considerada como momento superestrutural primário.

Assim, Gramsci coloca que a hegemonia é “consenso” e “dominação”. O consenso se refere à direção. Significa dizer que a classe dominante dirige a sociedade pelo consenso. Já a dominação, sugere o uso da força e da violência ou a possibilidade do uso destas. É dessa forma que Gramsci se refere a hegemonia de classe: a burguesia convence através da ideologia (há sempre a possibilidade do uso da força), englobando as mais diversas áreas da vida social como: economia, política, cultura e moral.

A hegemonia, para se efetivar, deve levar em conta o interesse e as tendências daqueles sobre os quais a hegemonia será exercida, isso implica certo compromisso, onde o grupo dirigente deva fazer “sacrifícios”, o que pressupõe uma negociação. O bloco dominante deverá buscar o consenso em torno de suas orientações, isto é, do “consenso espontâneo”. (GRAMSCI, 2001, p.21). A classe dirigente deve impedir que as forças contrastantes (subalternas) irrompam, fazendo surgir uma crise na ideologia dominante. Para tanto, o bloco dominante faz uso do “aparelho de coerção estatal”

que assegura “legalmente” a disciplina dos grupos que não “consentem” nem ativa nem passivamente. (GRAMSCI, 2001, p.21).

A hegemonia seria então a direção geral da sociedade que articula práticas, ideias, sentidos e valores que consubstanciam uns aos outros, formando o “sentido” geral para todos em uma sociedade. Esse sentido, torna-se absoluto e inquestionável, porque é assimilado de forma imperceptível e inconteste. Isso significa que, a hegemonia determina o modo como os sujeitos em uma sociedade se organizam, representam a si mesmo e aos outros, como enxergam os acontecimentos, o tempo, o trabalho e o lazer. Assim se constrói a “visão de mundo”, que norteia as ações dos sujeitos na sociedade. Ao mesmo tempo, essa totalização que promove a homogeneização dos sentidos, também articula valores de subalternidade. Marilena Chauí (1982), explica que:

Essa totalização é um conjunto complexo ou um sistema de determinações contraditórias cuja resolução não só implica num remanejamento contínuo das experiências, ideias, crenças e dos valores, mas ainda propicia o surgimento de uma contra-hegemonia por parte daqueles que resistem à interiorização da cultura dominante, mesmo que essa resistência possa manifestar-se sem uma deliberação prévia, podendo, em seguida, ser organizada de maneira sistemática para um combate na luta de classes. (CHAUÍ, 1982, n.p)

Gramsci reflete sobre um caminho para a construção gradual da hegemonia, para ele um grupo social pode ser dirigente antes mesmo de alcançar o poder governamental. Esse é um ponto em comum nas revoluções, que começam a partir de uma reforma moral e cultural capaz de conduzir um grupo social ao poder. Assim, a construção do consenso para a superação da ordem e do poder estabelecido se efetuará a partir da capacidade que as classes subalternas possam ter em se converterem em forças políticas efetivas.

Mesmo assim, qualquer movimento que procure subverter a ordem só será bem sucedido mediante a conquista da hegemonia, isso demandará uma intensa negociação na busca de equacionar interesses divergentes dos distintos grupos sociais no intuito de se tornar tanto dirigente quanto dominante por intermédio do Estado.

Desta forma, Gramsci apresenta um novo conceito de Estado (em relação a Marx), a ideia de Estado ampliado. Para o filósofo italiano ocorreram várias mudanças na sociedade desde as primeiras reflexões no século XIX sobre a revolução industrial, e as teorias clássicas tornaram-se insuficientes para explicar a dinâmica das relações sociais. A burguesia desde então construiu novas estratégias políticas com objetivo de assegurar não apenas o domínio, mas também a direção da sociedade. Isso se torna possível porque além do domínio através da coerção, a burguesia passou a considerar algumas reivindicações de grupos subalternos na busca do consentimento dos governados.

Na concepção gramsciana, no Estado ampliado, dois planos que correspondem a função da hegemonia atuarão no interior da superestrutura:

Os Estados que existiram até hoje são uma unidade dialética de sociedade civil e sociedade política, de hegemonia e dominação. A classe social que conseguir tornar sua hegemonia tão universal a ponto de tornar supérfluo o momento da coerção terá colocado as premissas para a passagem à sociedade regulada. (BOBBIO, 1982 p.50).

Sem refutar, mas avançando ao pensamento de Marx e Engels, para os quais o movimento que levaria a extinção do estado é fundamentalmente estrutural, ou seja, a superação dos antagonismos de classe até chegar à sua supressão, em Gramsci seria um movimento super estrutural com a ampliação da sociedade civil até sua universalização.

Assim, a sociedade sem estado, para Gramsci, trata-se de uma “reabsorção” da sociedade política na sociedade civil, resultado da ampliação da sociedade civil ocupando o espaço da sociedade política. Então diferentemente dos termos: sociedade *com* classe/sociedade *sem* classe, Gramsci concebe a seguinte antítese: sociedade civil *com* sociedade política/sociedade civil *sem* sociedade política.

O conceito de sociedade civil de Gramsci deriva da filosofia de Hegel, onde “a sociedade civil compreende não apenas a esfera das relações econômicas, mas também as suas formas de organização espontâneas ou voluntárias” (BOBBIO, 1982, p.35). De maneira geral, a sociedade civil compreende um conjunto de organismos designados para a elaboração e divulgação de conceitos e ideologias. Fazem parte

desta esfera partidos políticos, escolas, igrejas, sindicatos, os meios de comunicação etc.

Vemos assim que a sociedade civil tem, por um lado, uma função social própria: a de garantir (ou contestar) a legitimidade de uma formação social e de seu Estado, os quais não têm mais proximidades em si mesmos, carecendo do consenso da sociedade civil para se legitimarem. E, por outro, que ela tem uma materialidade social própria: apresenta-se como um conjunto de organismo ou de objetivações sociais, diferentes tanto das objetivações da esfera econômica quanto das objetivações do Estado *stricto sensu*. Digamos que, entre o Estado que diz representar o interesse público e os indivíduos atomizados no mundo da produção, surge uma esfera pluralista de organizações, de sujeitos coletivos, em luta ou em aliança entre si. Essa esfera intermediária é precisamente a *sociedade civil*, o campo dos aparelhos privados hegemonia, o espaço da luta pelo consenso, pela direção político-ideológica (COUTINHO, 1990, p.18).

O outro plano se refere à sociedade política, composta pelo conjunto de organismos destinados a garantir o exercício da violência e repressão pelos grupos burocráticos para a manutenção da dominação. Sociedade civil e sociedade política ocupam funções específicas na manutenção e reprodução das relações de poder, enquanto na sociedade civil as classes sociais buscam fazer aliados mediante o consenso e assim garantir a direção intelectual e moral das outras classes. Na sociedade política, a coerção através do uso da força garante a dominação de um grupo social sobre seus adversários.

Gramsci chega à conclusão de que apesar de importante, apenas a condição material não dá conta de explicar as contradições que existem na sociedade. Por isso, ao propor a categoria hegemonia, ele entende que a dominação exercida pela burguesia não seria apenas por imposição da força, mas uma negociação a partir de uma complexa articulação de dispositivos que envolve não só a estrutura econômica, mas também a cultura, a política, a moral e a ideologia.

3 PERSPECTIVA HISTÓRICA E CULTURAL

No presente capítulo não há pretensão em expor de maneira linear a história dos meios de comunicação. No entanto, pontua-se fatos importantes com objetivo de historicizar estes acontecimentos e, assim compreender como se dá a configuração da televisão como meio massivo. Desta maneira, as transformações ocorridas no início do século XX no Brasil, como o crescimento da urbanização, a industrialização, a formação das classes operárias, a expansão da classe média e o adensamento populacional, são representações da moderna sociedade brasileira, tais condições serão determinantes na construção de novos parâmetros culturais.

A radiodifusão é o meio pelo qual se chegará ao desenvolvimento da cultura popular massiva, onde a indústria cultural através de seus produtos, promoverá um tensionamento reconfigurando os padrões de orientação cultural, que até então resumiam-se ao gosto de uma burguesia. A legitimidade que se impunham a determinar os valores simbólicos dos bens culturais, estava restrita a uma elite, porém, o consumo popular massivo incorpora um novo elemento ao arranjo do poder (o povo), transformando a cultura em um campo de possibilidades e reformulações, onde a disputa pela hegemonia se complexifica. Assim, a tensão que se expressa na televisão enquanto materialidade comunicacional, expressa o conflito existente entre os grupos sociais.

3.1 O contexto brasileiro e a industrialização da cultura

A partir dos anos 1920, vários países da América Latina iniciam um processo de reorganização de suas economias. As importações começam a ser substituídas pela manufatura interna. Esse novo cenário vai demandar um reajuste nas estruturas políticas destes países. Isso porque a crescente industrialização implica na ampliação do mercado interno e na oferta de emprego com o aumento da demanda de mão de obra, o que vai exigir uma maior atuação do Estado com investimentos em infraestrutura, transporte e comunicação.

A nova estrutura demográfica – resultado do êxodo do campo para a cidade – faz surgir cidades cada vez mais urbanizadas, configurando uma sociedade que começa a “ser de massa”. Todo esse cenário não é consequência apenas da

conjuntura econômica – importante lembrar que nos anos 1930 as economias estão colapsadas por causa da “grande depressão de 29” – mas também da crescente vontade burguesa de incorporar ao Brasil os modos de vida das “nações modernas”, ou a imitação da sociedade urbano-europeia.

Segundo Ortiz (1995, p.32), essa aspiração civilizatória ou a ideia de “progresso”, existe apenas como um ideal modernista, “uma representação que articula o subdesenvolvimento da situação brasileira a uma vontade de reconhecimento que as classes dominantes ressentem”. Como um progressismo sem progresso, um descompasso entre intenção e realização. São aspirações desenvolvidas na europa e importadas pela elite burguesa, que existe para os países latinos mesmo antes do contexto que o desenvolveu. Para Ortiz (1995, p.30), “o ideário liberal chega antes do desenvolvimento das forças socioeconômicas que o originaram no contexto europeu, ele se encontra na posição esdrúxula de existir sem se realizar”.

A partir de então, as novas burguesias se valem de um “projeto de nacionalismo” assentado na ideia de uma “cultura nacional”, na qual as diferentes culturas étnicas ou regionais, consistem em expressões dessa “nacionalidade” que constitui o Estado e a Nação. Portanto, o nacionalismo seria:

Expressão de um ‘ideal’ sem realidade objetiva que só existe empiricamente enquanto ‘sentido de discurso’, o nacional-popular é essa unidade que destrói as diferenças culturais e impede a identificação do indivíduo à sua classe, raça e etnia. Quando determinado projeto reconhece a realidade cultural do outro é para transformá-lo, de imediato, em símbolo da cultura nacional; quando se fala do mundo cultural do outro para afirmar que ele nada diz de si mesmo, porque agora ele é nacional. As diferentes culturas perdem o próprio fundamento e passam a ser vistas (ou regidas) como expressões exteriores que são os textos, projetos, intenções e práticas de uma cultura nacional. Essa transfiguração no nacional – pensada dessa maneira – torna invisível não apenas o mecanismo da identidade – que dá a ilusão de que as diferenças foram mantidas no momento em que todos estão ou podem estar presentes no nacional-popular – mas torna possível ainda a constituição de uma síntese da universidade política com a particularidade cultural – o nacionalismo. (NOVAES, 1982, n.p)

Entendido assim, o nacionalismo por meio da identidade cultural incorpora o povo ao arranjo do poder ao dar síntese à multiplicidade de desejos das diversas

culturas, transformando-os em um único desejo que é o de “participar do sentimento nacional”. Assim sendo, as diferenças culturais, regionais e as contradições da sociedade são apagadas em nome do ideal de igualdade em que o projeto nacionalista se baseia, tornando as diferenças impróprias para a construção do “Estado Nacional”, e portanto essas diferenças devem ser eliminadas ou adequadas ao modelo da ordem racional.

Com a cidade massificada, e da grande concentração de pessoas neste momento, decorrem a falta de transporte, moradia e o surgimento das periferias, construindo uma nova forma de urbanidade que significa novas formas de morar, andar e estar nas cidades. Dessa maneira, orientadas pelo desejo de acesso aos benefícios que a cidade representava, as massas passam a demandar trabalho, saúde, educação e lazer, direitos que só serão reivindicados a partir da própria massificação (MARTÍN-BARBERO, 2009). Essa massificação, ao mesmo tempo que promove a integração das classes populares à “sociedade”, promove também o reconhecimento do direito das massas ao acesso de bens e serviços que antes eram privilégio de poucos. Assim, a cultura de massa passa a representar uma cultura essencialmente urbana e que transformou profundamente a sociedade.

Deste modo, é possível perceber no processo de massificação o conflito existente entre os grupos sociais como considera Gramsci (2001). Era importante, por exemplo, que a elite burguesa fizesse concessões, o que foi fundamental durante a era Vargas (1930 - 1945).

O populismo enquanto regime não deve ser encarado como a mera manipulação das massas, muito menos como o produto de sua passividade. Se por um lado são importantes, para a compreensão do fenômeno, os aspectos carismáticos do líder, pela identificação que estabelece entre presidente e cidadão (ou entre estado e indivíduo) e que lhe serve de base, por outro o populismo também representa o reconhecimento institucional do acesso do trabalhador à cidadania política, isto é, do seu direito de reivindicar e exigir o que é lhe devido. Três eram as pressões das massas de cujo entendimento dependia a estabilidade do pacto populista: a oportunidade de acesso ao emprego urbano, à condição de consumidores e à participação eleitoral. Os limites da manipulação esbarravam aí. (MENDONÇA, 1986, p.41).

O processo de massificação afetou a todos. As classes dominantes entenderam as massas como uma ameaça, dado o perigo político que representavam.

Porém, também percebiam nas massas um “potencial de estimulação econômica” pelo consumo. Já a classe média, foi a que mais sofreu com a massificação, especialmente por não conseguir distanciar-se das classes populares, já que esse processo deteriora a sua individualidade e uma pretensa diferenciação que essa classe almeja. Quem absorveu de forma mais positiva que negativa à massificação foram justamente as classes populares, pois a massificação representou para essas classes, a possibilidade de manutenção material e de “ascensão cultural”:

O massivo é hibridização do nacional e do estrangeiro, do patetismo popular e da preocupação burguesa com a ascensão, e de dois tipos básicos: os que sem serem ricos chegam a aparentá-lo, “os que imitam as formas eternas que caracterizam os ricos”, e seu oposto simétrico, os desgarrados tipos do subúrbio e da malandragem. Uma cultura, enfim, essencialmente urbana, que “corrige” seu marcado materialismo - o que importa, o que tem valor, é o econômico e o que significa a ascensão social - com o transbordamento do sentimental e do passional. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 224)

No Brasil, a partir dos anos 1940, é que se percebe a presença de uma “cultura popular de massa” (ORTIZ, 1995, p.38). Mesmo que antes já pudesse ser encontrado meios de comunicação consagrados pela imprensa, desde o início do século como jornais, revistas e história em quadrinhos, esses meios ainda não dispunham de uma estrutura industrial, a ponto de ser reconhecida como uma “indústria cultural” nos termos de Adorno e Horkheimer. Não que a dimensão econômica desde já não fosse importante para o funcionamento dos “meios”, mas, sobretudo, porque os sentidos sociais de sua estruturação, que permitiram a sua apropriação e reconhecimento por parte das massas populares, ainda estavam em fase de construção.

A história dos meios não pode ser analisada levando-se em conta apenas a “estrutura econômica” ou seu “conteúdo ideológico”. Já que, “um meio de comunicação também se constrói pelos usos que dele se faz. O seu formato, as suas características e competências são criadas paulatinamente pelas necessidades construídas a partir dos usos” (BARBOSA, 2013, p. 218). Em *Televisão: Tecnologia e Forma Cultural*, Raymond Williams (2016) apresenta uma nova maneira de pensar a relação entre tecnologia e prática sociais. Para ele, o desenvolvimento das tecnologias de comunicação é resultado das transformações históricas que ocorrem na sociedade.

Assim, Williams rejeita totalmente a ideia de que a televisão ou a tecnologia exercem efeito dominante sobre o comportamento humano.

Ao rejeitar o determinismo tecnológico, Williams deixa claro que, para se fazer uma análise do mundo e dos seus fenômenos socioculturais, é preciso levar em conta o agenciamento humano, já que o desenvolvimento das técnicas correspondem a intenção que surge no meio social decorrentes de um conjunto de relações materiais e históricas:

Qualquer eliminação da história, no sentido de tempos e lugares reais, é essencialmente a eliminação do mundo contemporâneo, no qual, dentro de limites e sobre pressões, os homens agem e reagem, lutam e concedem, cooperam, entram em conflito e competem. Uma tecnologia, quando alcançada, pode ser vista como uma propriedade humana geral, uma extensão da capacidade humana geral. Mas todas as tecnologias foram desenvolvidas e melhoradas para ajudar nas práticas humanas conhecidas ou nas práticas previstas indesejadas. (WILLIAMS, 2016, p.138)

Desta forma, Raymond Williams buscar entender as transformações que marcaram a sociedade moderna e sua relação com desenvolvimento da radiodifusão: a melhoria nas condições de trabalho, a melhor organização do tempo prevendo folgas semanais, a ampliação da distância entre o lugar de trabalho e moradia, e a melhoria da renda produzindo um lar autossuficiente. Ao mesmo tempo, grandes investimentos em tecnologias públicas foram sendo feitos, como a expansão da rede elétrica e a construção de rodovias.

Essas condições foram transformando a experiência social, traduzindo-se na atenção acerca do tempo a ser gasto no lar, com um melhor aproveitado diversional. Tal contexto criou uma esfera privada no lar, mas que dependia de manutenção externa como emprego, o preço das coisas, crises, guerras e etc. “Essa relação criou tanto a necessidade como a forma de um novo tipo de “comunicação”: notícias vindas “de fora”, de fontes até então inacessíveis” (WILLIAMS, 2016, p.39). Deste modo, o desenvolvimento da radiodifusão alcança uma forma cultural a partir das contradições entre um arranjo capitalista e de uma nova forma de organização social do cotidiano. São construídos, portanto, os sentidos dos meios de comunicação de massa.

O acesso aos receptores de rádio, incentivado pelos fabricantes, foi muito bem recebido por todas as camadas da estratificação social. Foram franqueados lugares

de entretenimento e informação. A radiodifusão aparece como “uma forma de consumo social unificado, em níveis mais gerais o que tinha sido intensivamente promovido pelos fabricantes de rádio se articulou a esse tipo de necessidade social, definido dentro de limites e pressões gerais.” (WILLIAMS, 2016, p.40)

Portanto, é preciso ir além e entender a influência dos meios não reduzidos como mero instrument, utilizados por uma classe dotada de total autonomia, sobre uma outra completamente manipulável. Mas sim, entender as relações através das quais “os meios adquiriram materialidade institucional e densidade cultural” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.228).

3.2 A institucionalização dos meios

Na década de 1920, o Estado brasileiro busca institucionalizar as atividades de radiodifusão no país. O decreto 16.657 de 1924 reforçava a exclusividade do Governo Federal sobre os serviços *radiotelegraphico* e *radiotelephonico*. A conjuntura política neste período, retardou o desenvolvimento do rádio no Brasil, onde o governo dificultava a sobrevivência econômica do rádio, sendo o aparelho radiofônico ainda inacessível para as famílias e exclusividade de poucos.

A legislação da década de 1930, permite a veiculação de propaganda no rádio. O decreto 21.111/1932, liberava os comerciais sem autorização prévia. A regulamentação definia que os anúncios não poderiam ultrapassar a 10% do total de cada programa, e o tempo de duração de cada anúncio seria de no máximo 30 segundos e as inserções deveriam ser intercaladas nos programas. No entanto, devido ao alto custo da tecnologia, apenas os mais ricos podiam ter os aparelhos.

Porém,

Se o preço impedia que a maioria pudesse possuir um aparelho, gradativamente o rádio começa a fazer parte de maneira incisiva da paisagem urbana. Além de poder vê-los nas vitrines das lojas que se espalhavam pelos grandes centros, onde o público podia se amontoar para escutar em conjunto os sons que acuavam para as ruas, havia também a possibilidade da partilha da escuta nas casas daqueles que já haviam adquirido a novidade. (BARBOSA, 2013, p.233).

No Estado Novo há uma importante mudança, a radiodifusão é tomada como estratégica para os interesses do Estado, moldando as relações entre os meios e a

sociedade política (no sentido atribuído por Gramsci). Para isso, o governo ditatorial de Getúlio Vargas criou um aparelho burocrático estatal com objetivo de propagandear as ideias do regime. Assim, o Estado Novo passa a enxergar nos meios de comunicação, sobretudo nos modernos, uma forma para arregimentar as massas. Com essa finalidade, o governo cria o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), sua missão era atuar para a criação de uma imagem positiva do regime.

Barbosa (2013, p.236), destaca algumas razões importantes para desenvolvimento do rádio na década de 1930, entre elas:

A percepção do valor comunicacional do meio no território brasileiro face às suas características de estabelecer diálogo direto com o público de maneira ampla; a transformação tecnológica, já que, com a fabricação de modelos dotados de alto-falantes, podia ser introduzida a escuta coletiva; as mudanças na programação atendendo a demanda do público mais amplo que, em consequência, passa a ser ouvinte frequente; a diminuição gradual dos custos dos aparelhos receptores; a implantação de novos sistemas de crédito etc.

Na década de 1940, o rádio está de fato popularizado, os aparelhos de rádio, muitos produzidos pelas fábricas instaladas no Brasil, estão presentes em praticamente 90% dos lares das metrópoles Rio e São Paulo, neste momento o rádio já possuía uma linguagem própria que se desenvolvia desde os anos 1920.

Assim, nesta primeira fase de expansão, os meios massivos - dos anos 1930 aos anos 1950 - tiveram o importante papel de serem porta-vozes das massas, e que a partir do populismo (mediação política) “convertia as massas em povo e o povo em nação”. O êxito de todo esse processo se dá pelo reconhecimento que as massas têm de suas demandas e de seus modos de expressão nos meios massivos.

A segunda fase de expansão dos meios é caracterizada pelo forte delineamento comercial, em que a produção cultural se desenvolve a partir de uma estrutura que combina progresso tecnológico e desenvolvimento econômico, possibilitando a produção em massa de bens de consumo. Esse contexto vai requerer da sociedade um alto grau de consumo, para dar conta dessa nova estrutura de produção. Dessa forma, as massas são “educadas para o consumo”, tornando-se essa uma prática generalizada e que caracteriza as sociedades modernas a partir de meados do século XX, cujo modelo ideal é o estilo de vida norte-americano. Assim, o consumo torna-se um elemento da cultura, na qual a publicidade transforma a

comunicação em persuasão, dedicando-se a “divulgar os objetos dando forma à uma demanda, cuja matéria prima vai deixando de ser formada pelas necessidades e passa a ser construída por desejos, ambições e frustrações dos sujeitos” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.195).

O Estado, permitindo que o rádio fosse utilizado para fins de publicidade, conseguiu viabilizar a radiodifusão no Brasil sem que fosse necessário realizar investimentos com dinheiro público (ORTIZ, 1995), mesmo assumindo o rádio como estratégico para o interesse nacional. Essa foi uma das medidas mais importantes para superar a condição incipiente da radiodifusão dos anos 1930 a 1950. A precária estrutura dos meios de massa, em relação a publicidade nesse período, fazia com que as agências estabelecessem seu próprio tipo de programa criando, produzindo e contratando elenco. Ou seja, financiava e viabilizava a produção dos conteúdos televisivos, como que “invertendo os papéis” entre agência e emissora, onde “o meio funcionava mais como emissor do que propriamente como produtor de um bem cultural” (ORTIZ, 1995, p.61).

3.3 Televisão no brasil: primeiros passos

A primeira transmissão televisiva no Brasil ocorreu em setembro de 1950 pela TV Tupi, fundada pelo grupo Diários Associados, de Assis Chateaubriand, sendo “então a primeira emissora da América Latina” (JAMBEIRO, 2002, p.49). Para a inauguração, Chateaubriand foi avisado que não tinha televisores no Brasil. De última hora, o empresário consegue comprar, via contrabando, 200 televisores vindos dos Estados Unidos e espalhar os aparelhos pela cidade de São Paulo. No discurso da festa, o empresário revela que o projeto da televisão estava sendo financiado por quatro grandes empresas, a Antarctica Paulista, a Sul América Seguros, a Moinho Santista e a Organização Francisco Pignatari. Em troca, os patrocinadores receberiam um ano de publicidades.

O primeiro dia, é marcado por problemas na geração de imagens e até em uma das câmeras que não funcionou. Terminada a transmissão deste primeiro dia, a equipe da TV encontrou um problema, o que colocar no ar no dia seguinte? preocupação demonstrada ainda durante a festa. O diretor Cassiano Gabus Mendes,

ali mesmo, pediu a seus auxiliares que providenciassem para o dia seguinte materiais para montar a programação. Sobre esse episódio, em depoimento a Alves (2008), Lima Duarte relata.

Sáímos correndo pros consulados, pra pegar os filmes e então fizemos uma televisão sofisticadíssima. Tinha filmes de cientistas fazendo experiências, tinha filmes sobre desintegração das amebas na Polinésia... a biologia não sei lá de quê. Ficava passando esses filmes todas as noites. O pessoal disse que a gente era louco, mas o espectador também fez parte do jogo lúdico, interessante e mágico, que foi o estabelecimento da televisão. Só nós éramos loucos... E o espectador, então? Às 6 horas da tarde eles ligavam a televisão e ficavam lá sentados diante daquela luz que brilhava. Vinham os filhos, os vizinhos, ficavam olhando para aquele aparelho chiiiiiiiiiiiiiii... chiando, até ir pro ar. E deu nisso que é hoje. Mas foi assim no começo. Uma chiadeira! (DUARTE apud ALVES, 2008, p. 71).

Como é possível perceber, os primeiros anos da televisão “foram marcados pela falta de recursos, de pessoal e pelas improvisações” (MATTOS, 2002, p.81). Durante este período, a televisão foi delineada pelo formato radiofônico. Othon Jambeiro (2002) explica que eram utilizados os mesmos modelos de programa, a mesma infraestrutura e inclusive os artistas também eram oriundos do rádio. Neste primeiro momento, toda programação era voltada para as elites econômicas do Rio de Janeiro e de São Paulo:

De alguma forma se delineava ali o mesmo caminho da programação do rádio, que inicialmente visava a alta sociedade e depois mudou sua programação para atingir a massa de consumidores. Em ambos os casos o fator determinante do tipo de público era o preço do aparelho receptor. No caso da TV a mudança de programação foi mais fácil ainda, vez que a maioria esmagadora dos profissionais que lá estavam tinham vindo de emissoras de rádio. Seu trabalho inicial foi portanto muito direcionado para a adaptação de programas de rádio destinados à televisão (JAMBEIRO, 2002. p. 50)

Ao chegar ao Brasil, a televisão se estabeleceu como símbolo do avanço tecnológico, e por meio dela, acreditava-se que o Brasil alcançaria a “modernidade” vivida pelos países europeus e os Estados Unidos, principalmente consolidando um estilo de vida baseado no consumo. Assim, o desenvolvimento da infraestrutura das telecomunicações, vai ser o meio pelo qual se buscará a tão almejada “integração nacional”, porque a televisão teria o papel de dissolução das diferenças regionais e culturais, mesmo que na primeira década da TV no Brasil, o aparelho televisor

estivesse ainda restrito à algumas famílias das camadas mais alta renda da sociedade.

De 1955 a 1961, são inauguradas 21 novas emissoras (BARBOSA, 2013, p. 277), consolidando a expansão da televisão como uma rede de imagens que se espalha pelas principais cidades do país. Uma audiência começa a ser formar, ao mesmo tempo em que a televisão evoluiu tecnicamente, da tela oval à retangular, revistas e colunas especializadas dedicam-se a ampliar o mundo da televisão para os “Telefans”, “televizinhos” e “telespectadores”, nomes designados àqueles que se relacionavam com o novo artefato tecnológico.

Em 1958, quando surgiu o *videotape*, o custo de produzir televisão baixou, possibilitando às emissoras gravar e reproduzir seus programas, podendo também exibí-los em série tomando a atenção do telespectador, formando uma rotina e configurando o hábito de ver televisão (MATTOS, 2002). A programação era então pensada com base nas estratégias de mercado, nas quais as empresas de televisão buscam cativar o telespectador e assim atrair anunciantes. Desta forma, as emissoras começaram a se espalhar pelo país, iniciando a formação de redes. Com o recurso do *Videotape*, a televisão desenvolve um modelo industrial, possibilitando não somente a produção de novelas diárias como também a “implantação de uma estratégia de programação horizontal” (MATTOS, 2002. p.87).

Ortiz (1995) explica que os anos 1970 é o período de “modernização” da televisão brasileira, capitaneada pela TV Globo, que não nasce grande, mas com o apoio do governo militar - que tinha a integração nacional como intenção - estabeleceu-se como uma emissora em rede. Os anos 1970 também representam a fase mais repressiva da ditadura militar brasileira, pois com a decretação do AI-5, o presidente militar passa a ter plenos poderes para: cassar mandatos, silenciar e prender opositores. Nesse período, e por alguns períodos, o Congresso Nacional foi fechado, vários políticos contrários à ditadura tiveram seus mandatos cassados e seus direitos políticos suspensos.

3.4 Televisão brasileira: a imagem na ditadura

Como visto, o Estado criou as condições para o crescimento da radiodifusão no Brasil. Mas é nos anos 1960, que o crescimento das telecomunicações é impulsionado pelo agenciamento estatal, revelando o interesse do regime ditatorial militar em promover a “integração nacional”, e da classe empresarial dos donos das emissoras que pretendiam se “modernizar”, expandindo seus negócios com aportes do capital estrangeiro. Dado o interesse dos governos militares, esse agenciamento convertia-se em controle e censura dos meios de comunicação.

As décadas de 1950 a 1970 são caracterizadas pela consolidação da produção e do consumo de bens culturais como um mercado crescente, sendo a televisão a grande protagonista. Esse processo que a configurou como um veículo de massas. O Brasil viveu um dos processos de urbanização mais rápidos da história, em que “a sociedade brasileira passou de majoritariamente rural para eminentemente urbana, com todos os problemas sociais e culturais de uma transformação tão acelerada. (RIDENTI, 2005, p. 88). É exatamente, nesse período, no governo militar, é que a televisão ganha delineamentos políticos importantes. Essa relação da televisão (principalmente a Rede Globo) com os militares proporcionou a radiodifusão grandes transformações econômicas e tecnológicas, também num curto espaço de tempo.

Dessa forma, não é exagero dizer que o desenvolvimento industrial da televisão brasileira se dá num período autoritário e é apadrinhado pela ditadura militar, na qual a TV era tomada como parte importante para a manutenção do regime, pois com base na doutrina do Desenvolvimento Social e de Segurança, a telecomunicação seria um meio para alcançar a “integração nacional”.

Em linhas gerais, o conjunto de ideias que os militares produziram em sua Escola Superior de Guerra e chamaram de Doutrina de Segurança Nacional, afirmava que para sobreviver o Brasil teria que determinar seus interesses nacionais fundamentais, tanto os de natureza interna como externa. Estes interesses deveriam estar integrados na consciência coletiva da Nação, em suas classes dominante e dominada e constituir-se-iam em aspirações nacionais. As aspirações que fossem consideradas como de interesse vital para o País deveriam ter caráter imperativo, vez que estariam ligadas às condições de existência do Brasil. A falha em atingi-las poderia levar o país a um processo de desintegração. (JAMBEIRO, 2002 p. 75).

Por ser o Brasil um país de dimensões continentais de grande diversidade cultural e regional, os militares temiam uma desintegração da nação, e por isso todos os setores da sociedade deveriam estar alinhados com o governo militar. Nesse contexto, a mídia deveria funcionar como um braço de apoio ao governo da ocasião, segundo as orientações e aspirações de “Nação” direcionado pelos militares.

Para os militares, a radiodifusão deveria ser uma atividade privada, concedida àqueles grupos que correspondem à doutrina de segurança nacional, onde “a concessão era basicamente uma questão de acordo ideológico e viabilidade econômica e financeira” (JAMBEIRO, 2002 p.75). Ou seja, a televisão que deveria responder ao interesse público com fins educacionais e para difusão cultural, estava submetida a Doutrina de Segurança Nacional. Além de promover a integração nacional, a televisão teria também o papel de promover o mercado de consumo em massa, para dar vazão aos bens produzidos pela indústria nacional.

Com a doutrina de Segurança Nacional que pressupõe o controle total da sociedade, os setores da cultura também sofreram intervenção. Para o governo militar, a produção cultural, também, seria usada como meios de integração nacional. Para tanto, os militares criaram várias organizações estatais com intuito de estimular a produção cultural sob controle do governo. Instituições importantes para o setores da cultura foram criados nesta época como a Empresa Brasileira de Telecomunicações (EMBRATEL); Empresa Brasileira de Turismo (EMBRATUR); Empresa Brasileira de Radiodifusão (RADIOBRÁS) Conselho Nacional de Cinema (CONCINE); Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILMES), entre outros.

Com objetivo de acelerar o desenvolvimento da radiodifusão, o governo militar deu suporte técnico, concessão de TV para a iniciativa privada para além do que previa a legislação, e incentivou a produção de televisores pela indústria nacional, bem como a aquisição desses aparelhos via crédito e juros baixos para que a classe média tivesse acesso. Tal era o interesse no setor das telecomunicações que o governo investia diretamente nas empresas de comunicação via publicidade e em campanhas controladas pelo próprio Estado. Além de incentivar o setor com decretos que favoreciam o investimento privado, incentivava também as importações de

equipamentos para instalação e manutenção das companhias de rádio e televisão e subsídios para transmissão de rádio e TV em ondas curtas.

Desse modo, o governo militar apostava na combinação entre empresas estatais, companhias nacionais e conglomerados internacionais, para desenvolver a radiodifusão no Brasil. Para isso, os militares contavam com a entrada do capital internacional, que encontrou facilidade para explorar os mercados brasileiros após a promulgação da Lei do Capital Estrangeiro em agosto de 1964.

Esse cenário que favoreceu a entrada de grupos estrangeiros à economia nacional, resultou na aproximação destas às empresas do setor das telecomunicações brasileiras, é o caso da Time-Life que dois anos antes, já em 1962, havia assinado um acordo com a rede Globo (violando a própria legislação brasileira, que proibia a propriedade ou participação de grupos estrangeiros em empresas brasileiras das telecomunicações). O contrato entre Globo e Time-Life previa dois acordos, um acordo de participação onde ambas as empresas assumem riscos em conjunto, com objetivo de explorar o mercado brasileiro. A outra resolução do contrato previa compra de equipamentos e suporte técnico necessário para a produção televisiva da Rede Globo. É a partir dessa parceria, Time-Life e Globo, somando-se ao apoio do governo militar, que a televisão adquire características profissionais e comerciais. Em linhas gerais "a TV foi beneficiária de uma estratégia de desenvolvimento econômico que exigia melhoria dos serviços de telecomunicações para apoiar o desenvolvimento industrial " (JAMBEIRO 2002, p.87).

Até 1969, a programação da televisão brasileira era essencialmente regional, apesar de o *videotape* ter sido implementado em 1961, e tenha ajudado a formar a grade da televisão proporcionando a circulação nacional de alguns programas, a transmissão direta, característica do veículo televisivo, só começou mesmo em 1969 quando a Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel) criou o primeiro centro de TV responsável por ligar as estações de TV ao sistema nacional de telecomunicações.

Antes de entrar em funcionamento o Sistema Embratel, que integrou as principais cidades do país em uma rede de micro-ondas, as emissoras tinham que enviar *videotapes* para suas afiliadas. a *TV Globo*, até já havia importado a abaixo

custo o sistema de transmissão micro-ondas dos Estados Unidos, por lá, esse sistema estava sendo substituído por uma tecnologia mais avançada. Mas logo depois de um incêndio que comprometeu parte dessa estrutura, a *Globo* abandonou o sistema de segunda mão e passou a usar os serviços da Embratel. A operação desse sistema, permitiu que eventos globais como a chegada do homem à lua e a Copa do Mundo de 1970 fossem assistidos ao vivo, via satélite. O serviço era cinco vezes mais caro, no entanto era mais confiável (BARBOSA, 2013, p. 320). Para compensar os custos, a emissora elevou os preços da publicidade e investiu na expansão de sua rede, para assim atrair mais anunciantes.

Assim, a rede de televisão foi sendo construída com várias retransmissoras afiliadas e algumas produtoras. Nesse período, houve uma ampliação na oferta de programas nacionais na TV, ainda, ocupada por programas de origem estrangeira graças ao *videotape* e à dublagem. Programas de auditório com comédia e músicas populares dominavam a audiência ao lado das telenovelas.

A gerência militar, em relação às redes de telecomunicações, constituiu-se um elemento importante para que a indústria da produção cultural alcançasse com êxito a transmissão em rede para espectadores de diversas partes do Brasil. Como bem lembra Ortiz (1995), para além das transformações políticas convertidas em repressão e censura, o governo militar também promoveu transformações econômicas favorecendo a expansão das indústrias de bens materiais, seguido da indústria de produção cultural. Uma vez que para os militares a integração nacional só seria possível com a ligação em rede de todas as partes do país, e, logo, uma emissora não poderia estar isolada fora da rede nacional de radiodifusão.

Em abril de 1965, é inaugurada a Rede Globo, a maior emissora do país que também se tornou uma das maiores empresas de comunicação do mundo. Do acordo com a Time-Life, que durou de 1962 a 1968, a Globo obteve suporte técnico para estabelecer seu modelo de negócios baseado no modelo de TV comercial norte-americano. A Time-Life além de suporte técnico e administrativo também auxiliava na compra de programas estrangeiros.

A Globo aprendeu com a Time-Life como criar um mercado, como lidar com a publicidade e como tornar-se uma empresa com estrutura capitalista avançada e uma organização moderna, dividida em

departamentos preocupados com o impacto e a sequência de sua programação. (JAMBEIRO, 2002 p. 96)

Seguiu-se, dessa maneira, a adaptação das emissoras a este contexto. No final dos anos 1960, a primeira emissora a adaptar-se a esse novo cenário foi a TV Excelsior, que passou a organizar o tempo da televisão criando um espaço comercial. Assim, os programas passaram a não mais serem vendidos às marcas, mas usados para atrair a audiência, e o que passa a ser comercializado é o tempo de exposição dos produtos ou marcas. Então, elementos técnicos que passaram a configurar a televisão foram implementados, como vinhetas, chamadas e intervalos comerciais. De forma horizontal, a programação foi organizada por faixas de atração, um mesmo programa passou a ser apresentado no mesmo horário, nos vários dias da semana. Verticalmente a TV passou a ser pensada em conjunto, para que os programas despertassem o interesse do espectador sendo percebidos em fluxo, com um programa puxando o outro. Essa sequência permitiria manter o espectador num mesmo canal.

Mas é a Rede Globo que, aproveitando-se do apoio governamental e da expansão da indústria brasileira (não apenas em publicidade, mas com a ampliação do número de aparelhos televisores nos lares brasileiros), alcançou a hegemonia nesse mercado já promissor. A Globo se beneficiou ainda do investimento de US\$ 5 milhões do acordo com a *Time-Life*, que resultou numa Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) no Congresso Nacional que considerou o acordo inconstitucional. No entanto, o governo não cassou a concessão, apenas deu prazo para a regularização da situação, o que foi feito com o afastamento dos estrangeiros. Isso representou um golpe nos concorrentes *Associados* e *Excelsior* que tinham seus negócios em capital nacional.

3.4.1 A imagem censurada.

Na primeira metade dos anos 1960, o telejornalismo começa um movimento de transição da linguagem radiofônica para uma linguagem própria. Com a chegada dos militares ao poder através do golpe de 1964, programas foram censurados, determinando o fim de telejornais e até mesmo de emissoras como no caso do *Jornal*

de *Vanguarda* da TV *Excelsior*. “O *Jornal de Vanguarda* era totalmente irreverente para a época. Além de sátiras políticas com bonecos ainda havia comentários mordazes sobre a política brasileira antes do ‘boa noite’” (SOUZA, 2009, p.3). Considerado revolucionário, seu formato rompeu com a linguagem radiofônica, e é também o primeiro a ser apresentado por jornalistas.

No dia do golpe, 31 de março de 1964, a direção da emissora colocou no ar um comunicado, dizendo que a partir daquela data a *TV Excelsior* estaria submetida ao Departamento Nacional de Telecomunicações (DENTEL). A emissora, por ser considerada pelos militares como “janguista”, foi fechada e alguns de seus profissionais foram presos e obrigados a deixarem a profissão. Dali, o *Jornal de Vanguarda* seguiu para outras emissoras, passando por *Tv Tupi*, *Globo*, *Continental* e sendo obrigado a encerrar em 1968 na *TV Rio*, no auge do AI 5.

Com controle do governo, as emissoras, e principalmente a *TV Globo* voltou-se para cobertura internacional. A imagem que se construía do Brasil na televisão era de um país belo, próspero e que se desenvolvia em paz. O *Jornal Nacional* chegou a ser elogiado pelo presidente Médici que dizia ver um país maravilhoso no jornalístico da *Globo*. A Imagem falsa escondia crises sociais, perseguições e as precariedades da realidade brasileira. Portanto, algumas emissoras não estavam dispostas a enfrentar a ditadura, para elas não havia vantagem em tentar driblar ou desafiar a censura, pelo contrário, ser complacente com o regime traria privilégios. Quem tentasse fazer algo diferente do que determinava a censura era demitido, preso e a emissora era retirada do ar.

Um outro exemplo da repressão. Em 1971 a *TV Cultura* colocou no ar o seu primeiro noticiário, o *Foco na Notícia*, um programa semanal que apresentava os acontecimentos mais importantes da semana. No ano seguinte, já com edições diárias, o programa passou a se chamar *A Hora da Notícia* e começou a produzir reportagens especiais. Os filmes duravam até 10 minutos e tinham temas como: menores abandonados, miséria e periferia.

O programa, embora a época fosse de censura e a *TV Cultura*, do Estado, o telejornal se caracterizava pela inexistência da autocensura. Os produtores se limitavam a obedecer a regra da censura e muita informação acabava passando pelas “brechas”. “Não pode falar no D. Helder, não pode falar a palavra crise e não pode dar o assalto tal e o

resto podia, de repente entrava uma notícia que balançava muito mais do que aquilo que eles tinham censurado, exatamente porque a censura era burra” (SOUZA, 2009, p. 8)

Logo o telejornal passou a incomodar, a *TV Cultura* foi interditada e a equipe do programa foi desfeita, seu diretor Fernando Pacheco foi demitido, e o jornalista Wladimir Herzog que fazia parte do programa foi morto sob tortura nas dependências do Departamento de Operações e Informações - Centro de Operações e Defesa Interna (DOI-CODI). O jornalista havia sido chamado para prestar esclarecimentos. Os jornais da época foram obrigados a dar a versão oficial dos militares de que Herzog teria se enforcado com um cinto.

3.5 Cinema e Televisão: interfaces entre documentário e jornalismo, a experiência do Globo Repórter

Impulsionado pela criação de sucessivos aparelhos para a captação de imagens, o cinema começa a dar seus primeiros passos como entretenimento nos anos 1890, tempo no qual o fascínio pelas invenções tecnológicas e o que elas podiam proporcionar gerava o interesse do público que lotava salões em busca das novidades. Os aparelhos eram lançados no mercado como uma atração em si mesmos, de tal forma que não eram anunciados os títulos dos programas exibidos, pois o próprio quinetoscópio – aparelho com um visor individual, através do qual se podia assistir à exibição de uma pequena tira de filme em *looping* – criado por Thomas Edison em 1894 ou o cinematógrafo dos irmãos Lumière, eram os maiores atrativos.

Os Lumière desenvolveram uma câmera portátil movida à manivela capaz de criar uma imagem descentrada, difícil de ser apreendida de forma imediata e total. Com este aparelho eram produzidos filmes com imagens da vida cotidiana, como a chegada de um trem na estação ou a saída dos operários de uma fábrica no fim do expediente. Esses filmes com base no real geravam um interesse muito maior por parte do público que as gravações feitas por Edison. Suas exibições, “resultaram muito mais cativantes que as encenações artificiais diante do fundo preto de um estúdio, ao reproduzirem as aparências do cotidiano com surpreendente realismo e uma espécie de magia do ar livre” (DA-RIM, 2006, p. 26).

Os filmes produzidos por Louis Lumière são um marco inicial na história do cinema. Essas primeiras experiências com imagem em movimento tinham por objetivo apenas registrar a vida cotidiana das pessoas e dos animais em busca do real, revelando um caráter técnico-científico dessas primeiras imagens. Assim, a importante contribuição dos precursores do cinema para o documentário foi apontar para as imagens recolhidas no espaço cotidiano como o material básico para o trabalho do filme documentário. (Figura 1 e 2).

Figura 1 – Filme de 50 segundos mostra a entrada de um comboio puxado por uma locomotiva a vapor em uma estação de trem.



Fonte: Filme *A Chegada do Trem na Estação* (Lumière, 1895)

Figura 2 – Várias pessoas saindo de uma fábrica, um dos primeiros filmes dos Lumière



Fonte: Filme *A Saída dos Operários da Fábrica* (Lumière, 1895)

Segundo Penafria (1999), é o registo in loco que se encontra no início do cinema: constitui-se a raiz ou princípio base em que se assenta o documentário. O cine documentário nasceu junto com o cinema, o seu desenvolvimento como um gênero só foi possível a partir de um arcabouço tecnológico que possibilitou novas experiências cinematográficas. Para Nichols (2009), a origem do documentário como gênero não decorre da intenção de algum diretor em “inventar” o documentário tal qual conhecemos, mas sim das experiências dos precursores que estavam interessados em explorar os limites do cinema e descobrir novas possibilidades.

Nos anos 1920, os filmes *Nanook*, *O Esquimó* (ROBERT FLAHERTY, 1922) e *O Homem da Câmara* (DZIGA VERTOV, 1929) deram o rumo para atribuir marcas que forneceram identidade ao documentário como um gênero. O trabalho dos dois cineastas aponta para características fundamentais para o gênero, a primeira delas é

a montagem audiovisual criando uma narrativa, como apresentado em *Nanook, o esquimó*. (Figura 3).

Figura 3 – O personagem caça com arpão na cena do filme *Nanook, o esquimó*



Fonte: *Nanook, O Esquimó* (ROBERT FLAHERTY, 1922)

A outra característica é a confirmação do registro *in loco* como essencial para que “as imagens do filme digam respeito ao que tem existência fora do filme” (PENAFRIA, 1999, p.1), isto é, o cineasta obrigatoriamente deve sair do estúdio e fazer imagens em ambientes onde se deu o acontecimento ou assunto abordado. Frente a esta obrigatoriedade, cada documentarista registra o mundo ao seu modo, no qual as pessoas são tomadas como atores sociais que fazem representações de si mesmo. (Figura 4).

Figura 4 - Cena do filme O Homem da Câmera (1929)



Fonte: *O Homem da Câmera* (DZIGA VERTOV, 1929)

A partir desses dois filmes, estabelece-se como essencial que as magens (captadas *in loco*) do mundo real passem por um processo de montagem, no qual através da escolha de planos e sequências o diretor apresenta o seu ponto de vista, construindo uma narrativa audiovisual em torno de um tema.

O documentário não é um mero ‘espelho da realidade’ não apresenta a ‘realidade tal qual’, ao combinarem-se e interligarem-se as imagens obtidas *in loco* está-se a construir e a dar significado à realidade, está-se o mais das vezes não a impor significados, mas a mostrar que o mundo é feito de muitos significados (PANAFRIA, 1999, p.1)

O termo documentário, criado por Grierson nos 1930, deu origem ao conceito – tratamento criativo da realidade – em um período no qual, no jornalismo, acreditava-se que a notícia apresentada de forma "objetiva" era um retrato fiel da realidade. Este conceito é encontrado na teoria do jornalismo identificada como Teoria do Espelho, segundo a qual “as notícias são como são, porque a realidade assim as determina” (TRAQUINA, 2005, p.146). Em reação a esta intenção em apresentar a realidade em si mesma é que Grierson cunhou o termo documentário, no intuito de o diferenciar de outros tipos de não-ficção produzidos naquela época.

Lucas (2008) coloca que é nesse processo de afirmação do documentário como uma expressão da realidade e não um “espelho” dela como propunha o jornalismo, é que o mesmo se diferenciou de outras formas de documentar, nas quais a subjetividade do realizador se torna protagonista no desenvolvimento do documentário, pois este é resultante de uma percepção individual específica.

O mito da objetividade muito presente e reclamado pelo jornalismo da época, no documentário, começou a ganhar força a partir dos anos 1950 nos Estados Unidos. Isso se dá em razão do desenvolvimento das câmeras portáteis, que aumentavam a crença do cinema como uma dimensão mais próxima à realidade frente às outras artes. Essa crença deu ao documentário a ilusão de uma maior autenticidade da imagem filmada (DETONI, 2010).

A intenção de vários diretores em capturar a realidade graças à “objetividade” resultou em filmes não intervencionistas, o chamado cinema direto. Esses filmes são denominados por Nichols (2009) como “documentário observacional”, que são filmes sem comentários, sem voz-over, músicas ou efeitos sonoros e sem legendas. Datoni (2010, p.70) argumenta que a perpetuação do cinema direto na busca pela objetividade, colocou em risco o próprio conceito do documentário. “Quando os próprios cineastas ressaltam que o trabalho de seu documentário é apenas a evidência, eles estão segundo Winston, não só defendendo uma noção ingênua de objetividade, mas reforçando o desvio do documentário para o jornalismo”.

No início da televisão no Brasil, havia por parte dos cineastas – inclusive cinemanovistas – um certo preconceito em relação a este novo veículo. Com a chegada dos militares ao poder, o espaço para muitos destes cineastas foi fechado, a partir daí alguns encontraram no documentarismo uma forma de continuar produzindo por meio da televisão e tendo que enfrentar o preconceito dos colegas, para os quais, se “render” a televisão seria trair o próprio cinema e a cultura.

Ao atrair os cineastas para a televisão, a TV Globo visava dar mais qualidade à programação que era dominada por “programas populares” identificados como “grotescos escatológicos” por se valerem indistintamente do cômico, da caricatura e do monstruoso. Essa não era apenas uma escolha estética da emissora, que estava

se alinhando a TV comercial norte-americana, era também uma demanda do governo militar, para os quais alguns formatos tinham que ser abandonados.

Um episódio que ilustra bem esse momento ocorreu em 29 de agosto de 1971, quando os programas *Buzina do Chacrinha* da TV Globo, e o *Programa Flávio Cavalcanti* da TV Tupi, exibiram uma mãe-de-santo que dizia receber espíritos da Umbanda.

No programa do Chacrinha, Dona Cacilda, incorporada em Seu Sete da Lira, vestida a caráter, aparece no palco espargindo cachaça no público, ao som de atabaques eram ouvido pessoas e seus testemunhos: cegos que votaram a ver, gente curada de câncer e deficientes que voltavam a andar. No intervalo, entre um testemunho e outro, Dona Cacilda recitava frases de efeito: “As curas de Seu Sete da Lira têm uma beleza rara / Porque Seu Sete começa onde a medicina para / É um fato consumado que ninguém mais ignora / Para Seu Sete da Lira, o câncer virou catapora”. (ROQUE, 2018, n.p).

O público invade o palco, gerando um grande empurra-empurra, pessoas na plateia começam a desmaiar, a equipe do programa também passa mal e alguns dos presentes incorporam entidades. Por fim, Chacrinha também se emociona quando Dona Cacilda começa uma oração pelo filho do apresentador que havia ficado tetraplégico após sofrer um acidente numa piscina. Saindo dos estúdios da TV Globo, Cacilda foi conduzida aos estúdios da TV Tupi onde se apresentaria duas horas depois no Programa Flávio Cavalcanti. As cenas se repetem e uma multidão histérica tenta invadir o estúdio. (Figura 5).

Figura 5 – A mãe de santo Dona Cacida se apresenta no programa de Flavio Cavalcante



Fonte: Reprodução (O Cruzeiro)

Setores conservadores enfurecidos reagem ao episódio, periódicos católicos publicam artigos contra a umbanda na televisão, alertando para o “perigo das sub-regliões” (Figura 6). Depois disso, o governo militar determinou a suspensão dos programas de Chacrinha e Flávio Cavalcanti por duas semanas. Com os arquivos em *videoteipe* dos programas, os militares ameaçaram cassar as concessões das emissoras que apelassem ao “sensacionalismo” e a “bruxaria”, como estratégia para aumentar a sua audiência. Depois disso seriam criadas normas de condutas que deveriam ser seguidas pelas emissoras. No entanto, as próprias emissoras se antecipando ao governo e criaram protocolos de autocensura.

Figura 6 – Manchete do jornal católico “A Cruz” contra a participação de Dona Cacilda na televisão.



Fonte: Biblioteca Nacional

Pairava no horizonte uma possibilidade de intervenção dos militares, em dezembro do mesmo ano, o ministro de Comunicações reclamaria dos figurinos das assistentes de palco dos programas de auditório. No ano seguinte, uma determinação do governo vetaria temporariamente a presença de costureiros e figurinistas como júris dos programas de auditório, um claro pretexto para afastar homossexuais assumidos da Televisão (SOLIVA, 2017). Para solucionar o problema dos programas popularescos, a TV Globo passou a investir em novos formatos de programas implementando o “padrão Globo de qualidade”

Nesse momento, a ditadura militar cobrou o fim do “espetáculo degradante” que dominava os programas. Era preciso formar um homem brasileiro como estava previsto na doutrina de Segurança Nacional, que era embasada num universo de valores ligados a um cristianismo extremamente conservador, tendo a família, a religião, a moral e bons costumes, a pátria e a propriedade como os pilares da ordem social. Para isso, os meios de comunicação tinham de aprimorar e internalizar os valores do grupo social dirigente. (SACRAMENTO, 2007, p.6)

A saída encontrada pela *Globo* para superar o grotesco, foi trazer para a televisão toda uma geração de artistas e técnicos vindos do cinema brasileiro, e que

alcançaram muito prestígio nas décadas de 1960 e 1970, por conta do Cinema Novo. Vale ressaltar que estes artistas, até então, em sua maioria estavam comprometidos com a ética e a estética de esquerda. “Os artistas da revolução nacional-popular forjada nos anos 1960 estavam mais habilitados à produção de programas condizentes com os padrões estéticos do gosto do “novo perfil do consumidor brasileiro” (SACRAMENTO, 2007, p. 6). Suas obras estavam melhor adaptadas ao público “urbano intelectualizado”.

Esses artistas eram representantes de uma relativa hegemonia cultural de esquerda que “se mantém apesar da ditadura de direita” (SCHWARZ, 1975, p. 62), porém, a produção ideológica feita por eles é consumida entre seus pares, já que a circulação estava restrita por razões policiais. O governo militar estava empenhado em destruir as pontes entre movimentos culturais que começaram a se organizar no governo João Goulart e as massas.

No período de modernização da televisão, em 1971, a Rede Globo com objetivo de aproximar a TV do cinema, junta-se à multinacional Shell – que por sua vez tinha a intenção de agregar valor à sua marca – em um projeto para a produção e exibição de documentários que abordariam temas reconhecidos da cultura brasileira, o que sinaliza o cinema moderno brasileiro como matriz referencial para a produção do programa que seria criado. Segundo França (2014), a série (de 15 programas) *Globo-Shell Especial* se inseriu muito bem aos propósitos do projeto, que seria um programa moderno e informativo para entreter o telespectador das camadas médias.

Em 1973, o *Globo-Shell Especial* deu lugar ao Globo Repórter. Em sua primeira fase, preservou-se o formato de documentário. O programa apresentado por Sérgio Chapelin era narrado em *off*, o que seria uma maneira de “facilitar o entendimento do público” (SACRAMENTO, 2011. p.129). A equipe do Globo Repórter, até então era composta por jovens cineastas e se dividia em dois núcleos, em São Paulo e no Rio de Janeiro, destacam-se desta época Walter Lima Junior e Eduardo Coutinho. Essas são as primeiras experiências com documentário na televisão brasileira.

3.6 O Globo Repórter e os sentidos do desenvolvimentismo brasileiro na televisão dos anos 1970

A partir dos anos 1960, o "populismo" que até então tinha projetado a ideia de nação em torno da busca pela "modernidade", agora dá lugar ao "desenvolvimentismo", um desdobramento da ideia de progresso. O "massivo" que outrora apontava para a presença das massas na cidade, com sua realidade social e sua ambiguidade política, passa a designar os meios de homogeneização e controle das massas.

O efeito disso é que o advento da indústria cultural despolitiza os sentidos de "popular" e "nacional" que antes do golpe militar de 1964 tinham uma dimensão revolucionária, pois

A lógica mercadológica despolitiza a discussão, pois se aceita o consumo como categoria última para se medir a relevância dos produtos culturais [...] Neste sentido se pode afirmar que o nacional se identifica ao mercado; à correspondência que se fazia anteriormente, cultura nacional-popular, substitui-se uma outra, cultura mercado-consumo (ORTIZ, 1995, p.164-165).

Desta maneira, os meios se tornam cada vez mais em lugar de "simulação" e da desativação das relações que os meios fazem mediação, entre o Estado e as massas, entre o rural e o urbano e entre tradição e modernidade (MARTÍN-BARBERO, 2009). No entanto, a simulação já existe desde a constituição dos próprios meios. Agora, essa mediação assumirá a tendência tomada pelo "desenvolvimentismo".

A comunicação se tornará o símbolo do desenvolvimento, que passa a ser medido pela quantidade de tiragens dos jornais, quantidade de aparelhos de rádio e televisão. Então, a ideia de desenvolvimento atrela-se à expansão dos meios de comunicação. As cidades, mesmo aquelas que não dispunham de infraestrutura mínima como saneamento, serão tomadas por antenas e aparelhos de rádio e TV.

Assim, o novo sentido adquirido pelo massivo – cujo a televisão é a representação dessas mudanças – confere uma sofisticação aos dispositivos utilizados pela hegemonia, em que a televisão se converte na imagem da "democratização desenvolvimentista". Dessa maneira, a televisão opera para a unificação das demandas, cujo objetivo é a expansão do mercado consumidor. Porém, isso é feito sem que os subalternos percebam tal movimento, do contrário se ressentiriam desta agressão. Assim, o consumo passa a articular os sentidos do

desenvolvimentismo, ora, “se somos capazes de consumir o mesmo que os desenvolvidos, é porque definitivamente nos desenvolvemos” (MARTIN-BARBERO, 2009, p.250).

Portanto, os elementos da cultura de massa – a televisão é um deles – seria um meio de ajustar indivíduos à sociedade (RIESMAN, 1971), na qual os bens culturais massificados exercem a função de apresentar para a audiência por meio de suas histórias um tipo ideal de comportamento a ser buscado.

Se a burguesia reproduz sua imagem pelo mundo afora, a indústria cultural, tendo a TV como veículo mais eficaz, dilui essa imagem em padrões pequeno-burgueses tornando a imitação acessível a quase qualquer outro estrato social. Democracia burguesa é isso aí. Integração Nacional via unificação da linguagem, do consumo e da ideologia, também. (KEHL, 2005, n.p).

A Globo cumpre muito bem o seu papel através das telenovelas e seus programas como o Globo Repórter, que tinha objetivo de elevar a qualidade da programação. Desta forma, o desenvolvimento da televisão brasileira é promovido pelo Estado, mas em função de interesses privados dos donos de TV. Isso é mais que um exemplo da relação histórica entre público e privado no Brasil, pois como afirma Eugênio Bucci (1997, p.11):

O espaço público no Brasil começa e termina nos limites postos pela televisão. Ele se estende de trás para diante: começa lá onde chegam a luz dos holofotes e as objetivas das câmeras; depois prossegue, assim de marcha à ré, passa por nós e nos ultrapassa, terminando às nossas costas, onde se desmancha a luminescência que sai dos televisores. [...] Dentro desses limites, o país se informa sobre si mesmo, situa-se dentro do mundo e se reconhece como unidade.

É estratégico que os militares tenham empreendido esforços no desenvolvimento da televisão privada. O resultado é um comprometimento da televisão brasileira com a ditadura militar. Apesar de ser uma concessão pública a emissora privada, como representante da sociedade civil deveria conferir ao regime militar “legitimidade e consenso”, pois foi a televisão alinhada ao governo militar que forneceu aos brasileiros a sua autoimagem (BUCCI, 1997).

Apesar do alinhamento da emissora com o governo, permitir um programa como *Globo Repórter* (antes o *Globo Shell*), é um movimento ousado, já que esse é o período mais autoritário da ditadura comandada então por Emílio Garrastazu Médici

(1969 - 1975). Nos termos de Gramsci (1975) levando em conta a construção da hegemonia, podemos dizer que essa é uma concessão importante feita pela ditadura, e que foi fundamental para a manutenção do regime, pois como explica Bucci (1997, p. 19) a televisão brasileira se colocou como

O prolongamento do Estado autoritário, incumbindo-se do trabalho que ele, Estado, não poderia realizar sozinho. Uma boa representação dessa parceria (Estado e televisão privada) pode ser encontrada no tom oficial que adquiriu o telejornalismo. Para o Estado, não bastava ter, no rádio, A voz do Brasil. Era preciso ter na TV o Jornal Nacional (que foi ao ar pela primeira vez em 1o de setembro de 1969), e era preciso que ele fosse produto de uma emissora privada, uma representante da sociedade civil.

O desafio dos cineastas, portanto, era produzir documentários e mostrar na tela o Brasil e seus problemas, contrariando a postura adotada da própria *TV Globo* de evitar atritos com o governo dos militares.

4 O CINEMA DE EDUARDO COUTINHO NO GLOBO REPÓRTER

Neste capítulo aborda-se a trajetória do cineasta Eduardo Coutinho, seu trabalho na televisão e sua formação como intelectual ao refletirmos sobre a contradição criada pela ação dos grandes monopólios protegidos pelo estado e a repressão como forma de governo gerando espaços para atuação de intelectuais no âmbito da sociedade civil. E como a partir daí, o governo militar teve que lidar com estruturas que escapam ao seu controle.

Em seguida é feita uma análise dos dois filmes propostos e percebe-se como Eduardo Coutinho tensiona os limites entre cinema e televisão, e ainda como o diretor adota como método a fuga da construção de personagens que apenas ilustrassem sua própria ideologia, e como consequência, seus personagens brotam da dinâmica do universo social que refletem a contradição criada no conjunto geral das relações sociais.

4.1 A organização da cultura e os intelectuais

Numa descrição gramsciana, Eduardo Coutinho é o intelectual orgânico. Ou seja: toma-se por base o vínculo entre esse tipo de intelectual e a prática do jornalismo. Trata-se, para Gramsci, de um jornalismo que “pretende criar seu público”, ampliando continuamente sua área de influência (GRAMSCI, 1985). O filósofo italiano destaca duas categorias de intelectuais a partir do seu complexo processo de formação. Ao se perguntar se “os intelectuais são um grupo autônomo e independente, ou cada grupo social tem uma sua própria categoria especializada de intelectuais?” (GRAMSCI, 2001, p.15). O autor, metodologicamente busca resposta no conjunto do sistema de relações sociais nos quais as atividades intelectuais estão inseridas e, portanto, na classe que os circunscreve e, não na atividade técnica, própria dos intelectuais.

Desta forma, Gramsci entende que todo grupo social “essencial”, que desempenha um papel no mundo da produção, é capaz de formar uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função no campo econômico, político e social, estes, são chamados por Gramsci de intelectuais “orgânicos”. O autor considera ainda um outro tipo de intelectual, o

“tradicional”, que seria fruto de categorias pré-existentes, estes acreditam ser autônomos e revestidos de características próprias.

Para Gramsci, qualquer trabalho físico, por mais mecânico que seja, requer um mínimo de qualificação técnica e elaboração intelectual criativa, chega a dizer que “todos os homens são intelectuais”, porém nem todos vão exercer a função de intelectual na sociedade. Isso quer dizer que, assim como a chave para análise da classe proletariada não pode ser encontrada no interior de sua atividade, mas na função desempenhada por esta no conjunto geral das relações sociais, o mesmo deve ser buscado em relação a categorização dos intelectuais.

Assim, entende-se que a categorização de uma classe intelectual leva em conta o tempo e o espaço, onde a mesma classe intelectual a depender destes dois fatores, pode ser tradicional ou orgânica, como por exemplo, as funções eclesásticas que hoje são catalogadas como tradicionais, no passado desenvolvia um papel orgânico ligadas às aristocracias fundiárias, atuando para a coesão da estrutura do poder, a ponto de partilhar com os senhores feudais a propriedade da terra. Com a ascensão da burguesia, essa classe intelectual clériga perde o poder real e, no entanto, não deixa de existir.

Quando surge a sociedade urbano-industrial, cria-se uma nova classe de intelectuais orgânicos ligados às novas relações sociais, estes resultam da especialização de suas funções sociais. Então, quando entra em cena o capitalista industrial, ele é acompanhado do cientista, do técnico da indústria, do administrador e do economista. De modo que, historicamente o modo de ser do novo intelectual na organização da produção cultural, não se resume ao desenvolvimento das funções cognitivas, está ligado principalmente à sua capacidade de estabelecer relação com o mundo da produção, mas não reduzido às implicações na luta de classes, divididos em dois blocos formados por intelectuais burgueses e proletários.

Portanto, a atuação dos intelectuais se dá de forma mediada no âmbito da superestrutura. Considerando que numa formação social ocidental “a organização da cultura já não é algo diretamente subordinado ao Estado, mas resulta da própria trama complexa e pluralista da sociedade civil” (COUTINHO, 1990, p.16). Então, de maneira geral os intelectuais ligam-se às suas classes de origem ou de adoção através desta

mediação, exercendo suas atividades em articulação com os organismos “privados” de hegemonia. Isso não quer dizer que o intelectual não tenha autonomia ou independência de pensamento, sobretudo o intelectual orgânico como Eduardo Coutinho, pois este (através de seus filmes) tem consciência da natureza do seu vínculo, da sua função organizativa da cultura e das contradições concretas da sociedade.

O filósofo e cientista político Carlos Nelson Coutinho (1990, p.17), reconhecido no Brasil como um dos maiores especialistas na obra de Antonio Gramsci, explica que a organização da cultura é “o sistema das instituições da sociedade civil cuja função dominante é a de concretizar o papel da cultura na reprodução ou na transformação da sociedade como um todo”. Assim, a cultura ou a produção de bens culturais, não pode ser entendida como uma mera legitimação do poder dominante. É desta maneira complexa que este trabalho procura olhar para o programa *Globo Repórter* e os dois documentários aqui estudados, um campo de lutas onde os sentidos que legitimam ou questionam a estrutura do poder estão sendo disputados.

Ao analisar o processo de transformação da sociedade civil no Brasil, Nelson Coutinho (1990) lembra que o período colonial e pré-capitalista é marcado pela ausência de uma sociedade civil, não havia partidos políticos, nem parlamento; não tinha um sistema de educação e nem direito à imprensa, não podia se publicar livros ou jornais. Os intelectuais desta época estavam ligados à administração colonial ou a igreja que, também era um aparelho ideológico ligado ao Estado.

Pós Independência (resultado de um golpe palaciano), a estrutura do novo Estado fez surgir uma nova camada de intelectuais, inaugurando um sistema de educação e um incipiente mercado cultural com a publicação de livros e jornais, e a montagem de peças teatrais. Por se tratar de uma sociedade escravista, os intelectuais de então eram cooptados pelas latifundiários escravocratas que

[...] não precisando legitimar sua dominação através da batalha de ideias [...], incentivavam uma cultura puramente ornamental, que servia para conceder status tanto aos intelectuais quanto a seus mecenas, mas que não tinham incidência efetiva sobre as contradições reais do povo-nação (COUTINHO, 1990, p. 20).

Esse cenário segue por todo o período da Primeira República, mas desde de já, começam a surgir “fissuras na superfície homogênea da camada intelectual”.

Porém, como já abordado, é a partir dos anos 1920 que a sociedade brasileira vai de fato se tornar mais complexa, onde o modo de produção capitalista se torna predominante e a industrialização faz surgir novas classes e novos campos de atuação dos intelectuais a partir do processo de massificação da cultura (processo já descrito neste trabalho), podendo estes escapar à cooptação direta pelos grupos dominantes.

Com o objetivo de elevar o país a um novo patamar de acumulação capitalista os vários segmentos dos grupos dominantes conseguem implantar mais um golpe, a ditadura que seguiu após 1964 implementou esforços no sentido de sufocar a organização da cultura ao censurar e reprimir intelectuais desmantelando as bases de aparelhos culturais da sociedade civil.

| Desta maneira, a ditadura empresarial militar apresenta um fato novo ao sistema de organização da cultura: o capitalismo monopolista do Estado. Parte desse sistema agora passa a ser dominado por grandes monopólios protegidos pelo Estado, a televisão é sem dúvidas, o caso mais emblemático. Isso eleva o valor mínimo da estrutura necessária para a criação de um organismo cultural e, apenas os grandes monopólios detém o capital necessário para isso, o que coloca a real dimensão do que representou o acordo *Globo e Time Life*.

| A ditadura fez o que pôde para sufocar a atuação da sociedade civil. Como visto, o uso sistemático da censura aliado ao terrorismo ideológico era a política cultural do Estado brasileiro durante o regime militar, o que certamente impactou na produção cultural. Apesar de tudo isso, a ditadura militar “não dispôs de organismos de massa capazes de lutar e conquistar a hegemonia na sociedade civil” (COUTINHO, 1990, p.31). Por outro lado, - principalmente da segunda metade dos anos 1970 em diante quando Geisel assume o governo prometendo democracia (assim como todos os ditadores anteriores), por não ter mais forças, a ditadura começa uma negociação “lenta e gradual” para garantir que os militares não fossem punidos, esse processo terminaria apenas em 1985, com a eleição do primeiro presidente civil desde o golpe. Apartir daí, aos poucos as forças democráticas vão pondo em desuso os instrumentos de repressão e censura, e o próprio monopólio da indústria cultural começa a ceder

espaços a reivindicações da sociedade civil, uma vez que, também comercialmente a censura já era inviável.

Não dispondo de intelectuais orgânicos que elaborassem uma ideologia que legitimasse o regime totalitário, mesmo os intelectuais que não se opunham ao regime, atuavam de forma passiva. Assim, a tentativa da ditadura de criar legitimação se baseava na luta contra as ideologias de uma forma geral, argumentando que era uma questão de “segurança” porque estas “dividiam a nação”. Essa conjuntura reforça o papel dos intelectuais ligados às tendências intimistas, cujas obras refletiam projeções subjetivas fazendo com que sua atuação evite pôr em questionamento as relações sociais de poder do regime com os quais se alinhavam direto ou indiretamente. É preciso lembrar que:

O processo de cooptação não obriga necessariamente o intelectual cooptado a se colocar diretamente a serviço das classes dominantes enquanto ideólogo; ou seja, não o obriga a criar ou a defender apologias ideológicas diretas do existente. O que a cooptação faz é induzi-lo - através de várias formas de pressão, experimentadas consciente ou inconscientemente - a optar por formulações culturais anódinas, ‘neutras’, socialmente assépticas. O ‘intimismo à sombra do poder’ lhe deixa um campo de manobra ou de escolha aparentemente amplo, mas cujos limites são determinados precisamente pelo compromisso de não pôr em discussão os fundamentos daquele poder a cuja sombra ele é livre para cultivar a própria ‘intimidade’. (COUTINHO, 1990, p. 49).

Pode-se dizer que por algum momento a ditadura dispôs de certo consenso durante o chamado “milagre econômico”. Mas logo, a incapacidade de formar consentimento e o desenvolvimento de uma sociedade civil apoiada na modernização capitalista forçou o regime militar a deixar de lado a repressão como forma de governo. Mesmo lutando para manter o monopólio do poder, agora a ditadura era obrigada a conviver com estruturas que escapavam ao seu controle, e para tentar se manter no poder, cede a uma tentativa de reforma.

Este é o cenário setentista, caracterizado pela coexistência de um sofisticado capitalismo de consumo e a conservação de formas autoritárias do passado. Esse momento de confluência, em que as novas formas de acumulação e expansão capitalista, junto com as velhas formas de dominação do estado brasileiro, gera complexas contradições criando conjunturas superestruturais das quais podemos

inferir que há um conflito no plano da cultura, lugar onde os sentidos de legitimação ou contestação da estrutura do poder serão disputados. O *Globo Repórter* surge assim destas contradições, visto que os velhos instrumentos de dominação pelo alto já não eram suficientes numa sociedade que incorporara desde os anos 1930 um novo elemento a dinâmica do poder: o povo.

4.1.1 Eduardo Coutinho na TV.

Com exceção de *Theodorico, O Imperador do Sertão*, todos os personagens dos filmes de Coutinho são representantes dos grupos sociais subalternos. Tendo começado a estudar no curso de Direito, Coutinho acabou abandonando a faculdade. Integrou a Juventude Comunista, chegou a participar de congressos internacionais e após um período de estudante de cinema no INSTITUT DÊS HAUTES ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES (IDHEC). Eduardo Coutinho retorna ao Brasil, dando início a sua trajetória como cineasta ao participar da produção do filme *Cinco Vezes Favela* (1962) dirigido por Leon Hirszman, um filme produzido pelo Centro de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE).

O CPC-UNE acreditava que o cinema deveria servir como ferramenta para a conscientização. Desse modo, o espectador poderia sair de sua alienação, sendo condicionado a pensar na direção de sua emancipação. Conhecida como arte engajada, essa forma de fazer cinema era próxima do movimento cinemanovista. Era uma visão compartilhada entre Centro de Cultura Popular (CPC) e Cinema Novo, mas depois do lançamento do único filme realizado pelo CPC, alguns expoentes do cinema novo criticaram a atuação do centro, pois, para esse agrupamento, a concepção didático instrumentalista era a tendência dos ideólogos do CPC. Apresentavam como verdade científica suas concepções ideológicas, criando uma normativa cerceadora da liberdade e da criação artística.

No Cinema Novo, a questão da arte articulada ao compromisso social era sem dúvida central, mas havia uma preocupação com a estética, uma recusa das fórmulas fáceis. Os filmes do grupo, com visões de mundo complexas, eram contestados por alguns integrantes do CPC, para quem a 'indefinição ideológica' dos jovens cineastas transformava-os em 'instrumentos da dominação'. Formalismo, esteticismo, 'os rapazes [do Cinema Novo] ... não querem

compreender que, para falar com o povo, é preciso usar a linguagem que o povo entende'. (LINS, 2008, p.25).

A divergência estratégica entre o CPC e boa parte dos integrantes de cinema novo, promoveu um distanciamento entre o movimento cultural da UNE e os cinemanovistas. Apesar de não concordar com esse posicionamento do CPC, Coutinho seguiu ligado ao centro de cultura até 1964. Quando ocorreu o golpe militar, Coutinho estava gravando as cenas para *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), com a chegada da ditadura, as filmagens foram interrompidas.

Em 1971, Eduardo Coutinho começa a trabalhar, no Jornal do Brasil, onde atuava como copidesque e também escrevia sobre cinema para o *Caderno B*, suplemento de cultura do JB. Antes de chegar à *TV Globo*, Coutinho já havia recusado convite do *Jornal Nacional*. Não aceitou porque receberia um salário menor. Já em 1975 é convidado a integrar a equipe do *Globo Repórter* recebendo um salário melhor e ao lado de outros cineastas como Maurício Capovilla, Walter Lima Júnior e Hermano Penna, sobre a direção de Paulo Gil Soares.

Trabalhar na televisão naquele momento, no entanto, significava afastar-se do universo cinematográfico, porque as pessoas de cinema viam esse meio de comunicação com desprezo, tanto estética quanto politicamente — como sinônimo de cumplicidade com a ditadura, com a direita, com Roberto Marinho. 'Havia um preconceito de algumas pessoas ligadas ao Cinema Novo com a televisão, principalmente com a TV Globo, símbolo da opressão da ditadura', lembra Walter Lima Jr, que começou a fazer documentários para a emissora ainda no período de Globo Shell, programa criado em 1971 e que antecedeu o Globo Repórter: "O pessoal franzira o nariz e achava que a gente tinha se vendido. Os filmes eram malvistos pelos cineastas, e tudo o que saía de lá sofria ataques ferozes. Mas eu fazia um filme todo mês e não precisava carregar cruz para isso. Podia errar e acertar. (LINS, 2008, p.13)

Apesar da ditadura, o Globo Repórter representou uma importante experiência de documentário. Durante os anos que ficou no programa, Coutinho dirigiu os seguintes documentários: *Seis Dias de Ouricuri* (1976); *Superstição* (1976); *Pistoleiro de Serra Talhada* (1976); *Uauá, Sertão da Bahia, Sertão de Canudos* (1977); *Teodorico, O Imperador do Sertão* (1978); *Exu, Uma Tragédia Sertaneja* (1979) e *Portinari, o Menino de Badosqui* (1980).

4.2 Filmando os flagelados: Seis dias de Ouricuri

Exibido em primeiro de janeiro de 1976, *Seis Dias de Ouricuri* retrata a seca no sertão pernambucano. A ideia inicial seria realizar uma reportagem em várias cidades da região que estavam sofrendo com problemas sociais e econômicos decorrentes da seca. Seis dias, era o período que Coutinho e sua equipe tinham para fazer as filmagens nessas cidades. No entanto, Eduardo Coutinho opta em realizar as filmagens apenas na cidade de Ouricuri. Assim, o diretor conseguiria captar com um pouco mais de profundidade a situação de dificuldades enfrentadas pela população. Essa limitação espaço-temporal, mais tarde seria caracterizada no método do Coutinho como o “dispositivo”, regras que o diretor criava para si mesmo para abordar um tema.

O filme começa com a narração de Sérgio Chapelin, na imagem vemos um mapa em *close in* identificando a cidade de Ouricuri no sertão de Araripe. Em voz em *off*, o apresentador explica que Ouricuri é um município predominantemente rural, e que a cidade possui apenas um alto falante e uma sala de cinema onde são exibidos “velhos filmes”, também não tem serviço de rádio e nem telefone (símbolos do desenvolvimento). A narração segue dizendo que a situação da precária cidade se agravou com a seca, enquanto na imagem vemos animais magros, terras áridas e pessoas com muita dificuldade em busca de água. (Figura 7).

Figura 7 – Moradores de Ouricuri as margens da estrada em busca de água



Fonte: *Seis Dias de Ouricuri* (COUTINHO, 1976)

Essas primeiras imagens são um retrato de um país subdesenvolvido, em contradição com a campanha do governo e tensionando também os sentidos desenvolvimentistas assumidos pela própria *TV Globo* com o seu “padrão de qualidade”. Desse ponto de vista, é possível perceber uma ligação entre o documentário do Globo Repórter com a estética do Cinema Novo, ou seja, a mesma disposição reveladora da realidade brasileira encontrada nos grandes filmes do ciclo cinemanovista, agora está ocupando lugar na grade da maior emissora do país.

A partir das contradições ou das disputas na construção da hegemonia, precisa-se reconhecer que apesar do caráter experimental dado ao contexto, na produção dos filmes, é levado em conta, também, a estrutura de grade, as estratégias comunicacionais para atrair o telespectador e elementos do telejornalismo, como por exemplo: a imagem como ilustração do que é dito, numa associação direta entre imagens e som. Quando o narrador fala “o gado emagreceu”, vemos a cena de um

animal magro na tela. Quando se refere às frentes de trabalho, corta para um grande plano geral de homens trabalhando.

Enquanto o narrador fala sobre os efeitos da seca, a câmera passeia captando relatos de homens vindos da zona rural para a cidade e que ocupavam as ruas em busca de trabalho e comida. O filme começa então a falar sobre uma ameaça de motim do dia anterior. São ouvidos uma comerciante, um chefe do poder público e moradores revoltados com a situação de calamidade. Essa é mais uma imposição do padrão jornalístico que procura contar uma história a partir das várias versões, inclusive dos especialistas. (Figura 8).

Figura 8 – Mosáico: personagens do filme *Seis Dias de Ouricuri* falam sobre a ameaça de motim



Fonte: *Seis Dias de Ouricuri* (COUTINHO, 1976)

No filme, há uma nítida tensão entre o discurso oficial do governo e as imagens das condições de vida da população de Ouricuri. Coutinho tenta suprimir o texto da redação tanto quanto possível. O que está em disputa é o sentido que será atribuído a seca e seus efeitos. Ao referir-se às frentes de trabalho é como se a narração lesse um *release*, chega a dizer que "a ajuda chegou na hora certa" e que "outras oportunidades de emprego também aparecem".

Essas oportunidades são colocadas em cheque na sequência das imagens, porque os flagelados não alcançam sequer o requisito mínimo que é ter um documento para ocupar a vaga. Contrastando com a narração, Coutinho se esforça para que a miséria não seja vista como exotismo ou uma realidade apartada da situação brasileira. É apresentada como um país que se desenvolve em igualdade para todos. Como num espelho, Coutinho mostra à sociedade um Brasil que se quer negar.

Apesar de ouvir o empregador e o empregado, Coutinho dedica uma boa parte do documentário para ouvir os flagelados. Ligar a câmera e deixar o povo falar, viria a ser a base do seu cinema. Em dado momento do filme um dos entrevistados lembra que deixou suas terras para tentar trabalho em Ouricuri e agora estava sem dinheiro para voltar para casa e que mesmo trabalhando passava fome. Em tom de denúncia, um outro pede que a equipe do programa "tome providências".

Ao contar para Coutinho as suas dificuldades, um senhor de idade começa a chorar por lembrar de seus filhos que passam fome. Pára um silêncio desconfortável que é quebrado por uma piada feita pelos seus colegas, em meio a risos o homem continua em silêncio, em tom choroso continua a sua fala, lembra do roçado perdido por causa da seca, da mulher doente e do filho pequeno. O silêncio volta a tomar conta da cena, seus companheiros se entristecem e fecham o semblante. Na cena, Coutinho explora a relação de seus entrevistados com a câmera, as falas pausadas, as lágrimas e o silêncio doloroso, tudo acontecendo em um único plano que dura 2 minutos e 50 segundos, algo impensável para o padrão televisivo de reportagem. (Figura 9).

Figura 9 – Personagem se emociona ao falar de sua família



Fonte: *Seis Dias de Ouricuri* (COUTINHO, 1976)

Uma das cenas mais memoráveis deste filme é a entrevista de um homem contando a experiência de comer raízes por necessidade. A sequência dura 3 minutos e 15 segundos, aqui, mais uma vez a percepção de tempo foge ao padrão televisivo, mas é essencial para o cineasta. Com a ideia de dar tempo ao personagem respeitando seu tempo, Coutinho está interessado não apenas no que o homem fala, mas como fala, sua oralidade e suas características que lhe são particulares. Coutinho não recorre a ilustrações ou movimentos de câmera, a dramaticidade da cena é obtida ao respeitar o tempo do personagem com sua carga emocional própria.

Esse plano é a essência do cinema de Eduardo Coutinho. Nessa cena, o diretor rejeita as categorias gerais. Ele está interessado na fala do povo de uma maneira direta e singular, sem ser contextualizada ou apresentada. Então, quando o homem

está falando de seca é da seca vivida por ele que está a se falar, quando fala de fome, ele está se referindo à fome sentido por ele, a partir da experiência dele. (Figura 10).

Figura 10 – Um homem mostra as raízes que comeu por necessidade durante a vida



Fonte: *Seis Dias de Ouricuri* (COUTINHO, 1976)

O filme encerra falando sobre fé, uma árvore que prevê a chuva, e uma simpatia para São José que faz chover. Na igreja, durante o festejo a São Sebastião pessoas rezam pela chuva. Depois, as pessoas se divertem ao som de uma banda. No outro dia, cai uma chuva leve e o documentário finaliza com as imagens da procissão.

Seis dias de Ouricuri é um filme que busca as razões e consequências da seca e da fome enquanto fenômeno, a partir do relato de pessoas simples do sertão. Ao mesmo tempo, faz um esforço para entender os modos pelos quais o poder se configura a partir de uma ambiguidade, no qual o estado é o socorro e ao mesmo

tempo, é responsável pelo abandono. Em Theodorico, esse olhar se aprofunda, voltando-se para aquele que exerce o poder.

4.3 Filmando os poderosos: Theodorico, o Imperador do Sertão

Theodorico, o Imperador do Sertão (1978) é um marco na obra de Eduardo Coutinho, este é o único dos seus filmes dedicado a um personagem representante da elite. Exibido pelo programa Globo Repórter, em 22 de agosto de 1978 (final da década, início do fim da ditadura), o filme é sobre um oligarca rural e sua relação com seus empregados. (Figura 11).

Figura 11 – Major Theodorico Bezerra desfilando a cavalo ao lado de dois netos



Fonte: *Theodorico, o Imperador do Sertão* (COUTINHO, 1978)

Na primeira cena, é visto o “major” andando numa plantação de algodão na sua fazenda Irapuru. Sentado ao ar livre, ele fala para a câmera explicando sobre o convite e sua decisão de deixar-se filmar. Theodorico é quem narra o filme. Com isso, Coutinho conseguiu driblar a voz *off* de Sérgio Chapelin, fugindo ao padrão da

telereportagem e até mesmo da maioria dos documentários dessa época que preservam a “voz de Deus” (Jargão utilizado para a voz *off* que narra o documentário). Coutinho abandona também os planos curtos e os muitos depoimentos, centrando em apenas um personagem.

As produções cinematográficas documentais tinham, naqueles últimos anos de ditadura, uma dimensão política bastante clara. Na sua maioria eram engajadas nas lutas dos movimentos sociais reprimidos com violência durante a fase mais crítica dos governos militares. Havia toda uma produção ligada ao movimento operário paulista; filmes que expressavam diferentes formas de representar o ‘povo’ na tela, muitos se colocando a serviço dos movimentos sociais, outros problematizando a relação do intelectual com o povo. Todos eles situavam-se em um campo temático tradicional às esquerdas. Uma parte da produção no final dos anos 70, e sobretudo no início dos 80, ligava-se a “grandes personagens da história”, das artes ou da política. (LINS, 2008, p.15)

Os filmes do Globo Repórter na década de 1970, eram produzidos em película reversível, usando som direto e a montagem era feita pela própria equipe sem passar pelo núcleo de jornalismo. Isso possibilitava a cineastas e jornalistas burlar a censura, tanto a censura estética da própria TV Globo, seu padrão de qualidade e sua estrutura de programa, quanto a censura externa dos órgãos do governo.

Diversas circunstâncias fizeram com que o trabalho naqueles anos na Globo fosse menos controlado do que se poderia imaginar. Primeiro porque a censura maior era a externa. Depois a concorrência não era tão brutal. Além disso, até 1981, o programa era feito em película reversível, um filme sem negativo, obrigando que a montagem fosse feita no próprio original. Isso complicava o visionamento freqüente do material por parte da direção do telejornalismo. E mais: a equipe do Globo Repórter não trabalhava na sede da emissora, mas em uma casa próxima, o que dificultava o controle mais assíduo da produção. Isso não quer dizer, contudo, que trabalhar ali fosse tranquilo, longe disso. (LINS, 2008, p.12)

Filmar Theodorico não foi uma tarefa fácil para Coutinho, porque o major não era uma personalidade da história, apenas um membro da elite que se apropria de recursos públicos. Coutinho mais uma vez foge das categorias universais e da conceituação simples do personagem, associando-o ao mal, até porque Teodorico é um homem carismático e fala com sinceridade.

O perturbador é justamente encontrar no latifundiário, no ditador, no monstro, aquilo que o aproxima de nós. ‘A complexidade, para mim, está nisso’, diz Coutinho, “e não na outra frase, ‘de perto ninguém é

normal'. 'De perto todo mundo é normal' é tentar encontrar as semelhanças por baixo da diferença." (LINS, 2008, p.15).

Eduardo Coutinho propõe um exercício do olhar em direção ao mundo do outro, o que significa "entender as razões do outro, sem lhe dar necessariamente razão". Essa se torna uma das marcas do cinema de Coutinho. O diretor reconhece que entender as razões do outro, quando esse outro é o povo do sertão ou o pobre morador de favela, não é tão difícil, mas quando o outro é um oligarca rural responsável pela miséria e sofrimento de homens e mulheres que subsistem até dos dias de hoje.

O diretor opta por filmar a situação, o Theodorico em seu mundo particular. "Deixar o inimigo se mostrar como ele deseja", "sem caricatura", e o que de fato interessa é a visão de mundo do personagem. Nessa relação entre o diretor e o personagem, Coutinho se limita a apenas acompanhar o raciocínio de Theodorico, o distanciamento necessário aqui, é o limite da cumplicidade. (Figura 12).

Figura 12 – Theodorico mostra a Coutinho uma quadro com mulheres sem roupa



Fonte: *Theodorico, o Imperador do Sertão* (COUTINHO, 1978)

Exposto, o oligarca revela como pensa, e então temos um representante da elite em um horário nobre na televisão, dizendo frases reveladoras de seu comportamento, de como exerce o poder, do desprezo que sente pelos subalternos,

do machismo e do racismo. As frases tais como na: “política ficar contra o governo é errado”; “não há motivo para aposentadoria do homem que não tem cultura eles não têm ambição, não tem ganância, e nem vaidade, julgam ser felizes da maneira que vivem”.

Ao longo do documentário, Theodorico conduz Coutinho para dentro de seu universo, apresentando as engrenagens do poder que ele exerce. Montado a cavalo, em *off* fala sobre seu sistema de regras exposto no quadro na casa de cada morador, entre as proibições estão: andar armado; consumir bebida alcoólica; jogar baralho; fazer compras em outra localidade; receber pessoas estranhas na fazenda; brigar com os vizinhos; visitar quem está doente; fazer festa sem autorização; criar seus filhos sem aprender a ler e escrever; falar mal da vida alheia e inventar doença para não trabalhar. (Figura 12).

Figura 13 – Theodorico na casa de um dos moradores lendo as regras da fazenda expostas em um quadro



Fonte: *Theodorico, o Imperador do Sertão* (COUTINHO, 1978)

Além de tudo isso, eram obrigados por Theodorico a votarem, pois, segundo ele, era a única coisa que eles poderiam lhe oferecer. Nas entrevistas conduzidas pelo

major, as perguntas feitas são sempre positivas, carregadas de conselhos, elogios a si mesmo, condenações e explicações. Nas respostas, os entrevistados respondem com palavras contidas nas perguntas, sempre fazendo elogios ao major e sua administração. “Não há dúvidas de que o escravo está falando na frente do seu senhor” (LINS, 2008, p.18). Se algo fosse dito que desagradasse o fazendeiro, poderiam sofrer represálias e até mesmo serem expulsos de suas terras. Em uma das entrevistas, ao ser perguntado se estava satisfeito ao morar nas terras de Teodorico, o homem responde que sim, ao que o major lhe interpela: você só está dizendo isso porque está na minha frente, o morador nega.

Essa cena explicita a natureza da relação entre o oligarca e os seus subalternos. Há uma desconfiança. As contradições dessas relações podem ser vistas na única entrevista realizada sem a presença de Teodorico, em que um dos trabalhadores, e ex-morador da fazenda, ao ser perguntado sobre por que saiu de lá, responde: “quem mora nas terras dos outros é sujeito a todo tipo de aborrecimento”.

No filme, Theodorico repete o tempo todo no alto-falante o quanto os moradores da fazenda são felizes e satisfeitos por morarem ali. Enquanto, ele fala é cotejado por imagens de moradores em frente aos seus casebres e semblante desalentado. Essa é uma das duas vezes que o diretor confronta Theodorico na montagem. Mais para frente – em outros filmes realizados – esse recurso será eliminado do cinema de Eduardo Coutinho. (Figura 14).

Figura 14 – O fazendeiro em frente a um casebre entrevistando os moradores



Fonte: *Theodorico, o Imperador do Sertão* (COUTINHO, 1978)

A imagem que contradiz, ou que mostra o que não pode ser dito, é um achado dessa experiência chamada *Globo Repórter*. Walter Lima Jr., ao constatar a herança radiofônica da televisão lembra que a censura incorria mais sobre o texto, e portanto as imagens representavam uma via possível para escapar à censura.

Se você ligar a televisão, você pode fechar os olhos e você pode escutar, ela é áudio puro. Você não precisa ver. E quando eu fui fazer o Globo Repórter, o que me chamou a atenção era que eu poderia fazer imagem. O Globo Repórter era às 11 da noite. A censura acabava às 10. Às 11 da noite, a censura era muito mais preocupada com o texto. Ela não percebia que existia a imagem, entendeu? E eu saquei isso de cara e passei a me dedicar a fazer imagem. É por isso que eu estou ressaltando o fato de eu, uma pessoa de cinema, me vi diante desse veículo e vi claramente que eles eram rádio e eu queria fazer imagem. Então, eu fazia imagem. (SACRAMENTO, 2007, p.163)

A imagem foi o caminho descoberto pelos cineastas que foram fazer televisão para driblar a censura, o que foi importante para o desenvolvimento da linguagem televisiva que privilegia a imagem. Nas cenas descritas acima (nos dois filmes

abordados) é possível perceber o uso da imagem como forma de discurso político, o que não podia ser dito por causa do controle do governo, era mostrado em imagens.

No documentário, o oligarca diz que a palavra que o define é “fiz”, fiz estradas, fiz açudes, e reforça o quanto ele é bom por deixar que as pessoas pesquem no seu açude sem cobrar nada por isso. Na sequência, mais uma vez, Theodorico é desmascarado diante do espectador. Numa conversa, um amigo político e também fazendeiro, revela que os dois açudes, na fazenda de Theodorico, foram construídos pelo governo, e, apesar de se apropriar das obras, não tenha como impedir as pessoas de pescar lá. Segundo ele “esse é o espírito da coisa”.

Em *Theodorico, o Imperador do Sertão*, Coutinho constrói o perfil de um coronel que toma forma no entremeio entre as velhas práticas oligárquicas e as novas estruturas do poder do Estado brasileiro. Embora autoritário, ao invés de desacato às autoridades, o major reconhece as instituições governamentais. Theodorico, no exercício da dominação, mostra que não há apenas o uso da força, mas, também, há a sedução por um homem que chora quando lembra da morte de sua mulher. Coutinho, por intermédio desse documentário, apresenta como é construída a relação entre o dominador e seus subalternos naquela temporalidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Empregando o conceito de hegemonia de Antonio Gramsci (1975), este trabalho buscou analisar dois documentários de Eduardo Coutinho no Programa Globo Repórter a partir de suas contradições. *Em Seis Dias de Ouricuri* os temas são: os flagelados, a seca e seus efeitos sociais; e em *Theodorico, o Imperador do Sertão*, a visão de mundo do oligarca e sua relação com os empregados. Nesses filmes, é possível perceber o olhar crítico do diretor em relação aos temas abordados. Assim, ao empregar cineastas intelectuais de esquerda na década de 1970, a TV Globo procurava se posicionar como indústria cultural na direção da construção de uma identidade nacional, alinhando-se ao projeto militar de integração nacional desenvolvimentista. A busca por um padrão estético, levou à televisão brasileira a incorporar cineastas de esquerda a grade da maior emissora do país.

Dentro do que foi exposto, entende-se que a abertura para esses realizadores de esquerda por parte da TV Globo, é um movimento na direção da construção de sua hegemonia que de fato se consolidou a partir dos anos 1970. Desta maneira, ao mesmo tempo que esvazia as expectativas revolucionárias desses intelectuais, abre-se um espaço na grade da televisão brasileira para imagens de um Brasil dos excluídos que o país que se “desenvolve” quer esquecer.

Analisar os produtos culturais a partir de suas contradições, é observar o lugar em que os sentidos estão sendo disputados. Como Gramsci explica, o domínio de um grupo social sobre o outro, depende não só da força empunhada, mas, também, do consenso construído em torno de uma visão de mundo ou de uma ideologia, e dessa maneira formando a hegemonia.

Os filmes estudados revelam a natureza conflituosa das relações sociais. É possível observar, a partir deles, como são estabelecidas as relações entre grupos sociais, entre as negociações e entre os conflitos em torno do poder. Portanto, a disputa pelo poder é intrínseco às relações sociais. Isso quer dizer que a cultura (ou direção cultural) está diretamente ligada à dimensão das negociações políticas, dos conflitos sociais e das relações de poder na sociedade.

Coutinho realiza filmes levando em consideração que há uma história do cinema. É possível perceber na construção dos seus trabalhos, que seus

documentários orbitam no universo comum a tradição documentarista brasileira iniciada no Cinema Novo. Eduardo Coutinho adentra esse universo ao apresentar estes temas a partir de um ponto específico e singular, sem recorrer a generalizações. Esteticamente, Coutinho constrói, ao longo de sua vida, um cinema que reconfigura elementos dessa tradição documentarista. É o encontro entre cinema e televisão um lugar que tensiona os modos e as possibilidades do fazer cinema documental.

Enfim, Coutinho não causa ruptura, mas negocia com os limites técnicos e estéticos da relação entre o cinema e a televisão. O diretor encontra nas contradições dessa relação um modo de fazer cinema simples e direto, que surge de um encontro entre o personagem e a câmera. Um cinema feito com quase nada, contrastando com o próprio padrão Globo na qualidade de representação simbólica do desenvolvimentismo da década de 1970.

REFERÊNCIAS

ALVES, Aníbal. Comunicação e cultura no processo de Socialização. *In*: ENCONTRO LUSO-GALEGO DE COMUNICAÇÃO E CULTURA, 2., 2004, Santiago de Compostela. **Anais [...]**. Santiago de Compostela: CECS, 2004. Disponível em: https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/3470/1/aalves_ComCult_2004.pdf. Acesso em: 29 fev. 2020.

ALVES, Vida. **TV Tupi: uma linda história de amor**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

BARBOSA, Marialva. **História da Comunicação no Brasil**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

BENJAMIM, Walter. A obra de arte. *In*: BENJAMIN, Walter et al. **Textos Escolhidos**. Tradução de José Lino Grünnewald. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores).

BOBBIO, Norberto. **O conceito de sociedade civil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

BUCCI, Eugênio. **Brasil em tempo de TV**. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2008.

CHAUÍ, Marilena. O nacional e popular na cultura brasileira - Seminários **Artepensamento: ensaios filosóficos**. [S.l.], 1982. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/o-nacional-e-popular-na-cultura-brasileira-seminarios/>. Acesso em: 10 fev. 2020.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. 4. ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

DETONI, Márcia. O audiovisual de não-ficção e a “Maldição do jornalístico”. **Estudos em Comunicação**, [S.l.], v.2, n.7, p.63-84, 2010. Disponível em: <http://www.ec.ubi.pt/ec/07/vol2/detoni.pdf>. Acesso em: 10 fev.2020.

FRANÇA, Andréa. O pensamento do documentário na televisão brasileira: a década de 1970. **Revista ECO-Pós**, v.14, n.2, p.129-141, 2014. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/1210/1147. Acesso em: 18 fev. 2020.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. v. 2.

GRAMSCI, Antonio. **Cuadernos de la cárcel**. Edición crítica del Instituto Gramsci a cargo de Valentino Gerratana. Traducción: Ana María Palos. Puebla: Ed. Era (Univ. e Puebla), 1975. Título original: Quaderni del carcere. v.4.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador: EDUFBA, 2002.
KEHL, M.R. Um só povo, uma só cabeça, uma só nação. In: NOVAES, A. (org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano; Editora Senac Rio, 2005.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LUCAS, Meize Regina de Lucena. O cinema documentário no Brasil dos anos 60: propostas para uma ética e uma estética da imagem. **O olho da história**, [S./], n.10, abr. 2008. Disponível em: <http://oolhodahistoria.ufba.br/wp-content/uploads/2016/03/meize.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2020.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.

MATTOS, Sérgio. **História da Televisão Brasileira**: uma visão econômica, social e política. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

MENDONÇA, Sonia Regina de. **Estado e economia no Brasil**: opções de desenvolvimento. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MORIN, Edgar. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Lisboa: Instituto Jean Piaget, 2003.

MORIN, Edgar. Le défi de la complexité. **Chimères. Revue des schizoanalyses**, [S./], n. 5-6, p. 1-18, 1988.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 5 ed. Campinas, SP: Papirus, 2009.

NOVAES, Adauto. Apresentação. **Artepensamento**: ensaios filosóficos. [S./], 1982. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/apresentacao-2/>. Acesso em: 20 dez. 2021.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1995

PENAFRIA, Manuela. Perspectivas de desenvolvimento para o documentarismo. 1999. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-perspectivas-documentarismo.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2020.

RIDENTI, Marcelo. “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”. **Tempo Social**, São Paulo, v.17, n.1, p. 81-110, 2005.

RIESMAN, David. **A multidão solitária**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ROCHA, Simone Maria et al. Os estudos culturais e os entrelaçamentos entre comunicação e cultura: uma análise do filme o cão sem dono. **Interin**, Curitiba, v. 9, n.1, p.1-15, 2010. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=504450762005>. Acesso em: 27 out. 2022.

ROQUE, Daniel Salomão. A mãe de santo que colocou os programas de auditório na mira da ditadura. *In*: **VICE MEDIA GROUP**, 2018. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/gym5nj/cacilda-assis-sete-lira-exu>. Acesso em: 27 out. 2022.

SACRAMENTO, Igor. **Depois da revolução, a televisão**: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

SACRAMENTO, Igor. No ritmo da industrialização da cultura: cinemanovistas e o jornalismo televisivo (1971-1973). **E-Compós**, [S. l.], v. 8, 2007. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/130>. Acesso em: 12 jun. 2022.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura E Política, 1964-1969”. *In*: SCHWARZ, Roberto. **O Pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

SOLIVA, T. B. Clodovis, Bornays e Deners: uma análise da “cruzada moral” contra os trejeitos e faceirices na televisão brasileira da ditadura militar. **Revista Ártemis**, [S. l.], v. 23, n. 1, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/35782>. Acesso em: 29 out. 2022.

SOUZA, F. N. Sem imagem, sem voz: o telejornalismo nos tempos da Ditadura Militar. *In*: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 32., Curitiba **Anais** [...]. Curitiba: Intercom, 2009. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-2666-1.pdf>. Acesso em: 09 dez.2022.

TRAQUINA, Nélsion. **Teorias do jornalismo**: porque as notícias são como são. Florianópolis: Insular, 2005.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão:** tecnologia e forma cultural. São Paulo: Boitempo, 2016.