

SINOPSE

REVISTA DE CINEMA

NO LIMITE LAÇOS DE FAMILIA ASSEIDIO GABRIEL PRIOLLIVIE L'AMOUR ESTORVO



CHICO DO BARRO O MUNDO SEGUNDO SILVIO LUIZ DVD

SEIS^{NO}

MOSTRA DOCUMENTAL

DOCUMENTÁRIO EM DEBATE

III - Módulo 1: Dziga Vertov

IV - Módulo 2: Chris Marker

V - Módulo 3: Jean Rouch

VI - Módulo 4: Joris Ivens

VII - Módulo 5: O cinema latino americano

VII - Módulo 6: Eduardo Coutinho

VIII - Módulo 7: Dominique Gallois e a produção do CTI

IX - Módulo 8: João Moreira Salles e a Videofilmes

X - Módulo 9: Nelson Hoineff e o Documento Especial

X - Módulo 10: Luiz Fernando Santoro e a produção da ABVP

XII - Módulo 11: Jem Cohen

XIII - Módulo 12: Jorge Bodanzky

ÍNDICE

EDITORIAL

01 Televisão de cachorro

1ª FILA

02 Apresentação: A TV em debate

03 Pequeno glossário da TV digital

06 Entrevista: Nelson Hoineff

15 Entrevista: Gabriel Priolli

18 Televisão: anotações para debate

24 *Documento Especial* - entre a reportagem e o documentário

28 O milagre da multiplicação dos Pikachus, ou o zen e a arte de manter a pokébola em pé

32 Clínica de mortos-vivos: uma autópsia de *Laços de Família*

38 Pseudodialogismo Mallandro

PAPO DE BAR

41 No limítrofe

CONTRA CAMPO

47 Entrevista: Guel Arraes

OLHO CRÍTICO

56 Assédio: o melhor Bertolucci

59 Estorvo

61 Amores em Taiwan

63 Os reis de Ibiza - novos filmes de Orson Welles chegam em DVD

VIA BRASIL

65 Um raio parado no ar

67 Novos rumos para o ensino de cinema

PLANO ABERTO

69 As potências do DVD

74 Cinema na web

DOSSIÊ

77 Curta brasileiro recente

79 Um curta-metragem de placa

80 Chico do Barro, artista do Terceiro Mundo

82 Exibição de curtas no RS é um exemplo a ser seguido

DOSSIÊ NORDESTE

85 A expressão curta-metragista baiana nos 90

87 Curta-metragem cearense (a exceção e a regra)

89 Cinema paraibano hoje

91 A subversão de uma imagem tradicionalmente imposta

DOCUMENTÁRIO EM DEBATE

O gênero documentário não apenas tem a idade do cinema, como foi sempre, ao longo da história desse meio, um campo decisivo de invenções de linguagem e de reequacionamentos das relações entre estética e política.

No âmbito da cinematografia latino-americana, e mais especificamente brasileira, a vontade de documentar esteve na raiz do seu momento aureo nos anos 60 e 70. E é sintomático que hoje, quando parece se esboçar um readensamento do pensamento cinematográfico, o documentário volte à pauta, na retomada da realização, na demanda do público (marcadamente nas programações das tvs por assinatura e nos festivais), nas experiências alternativas possibilitadas pela democratização das novas tecnologias, na reflexão e ensino especializado e até como referência para muitos realizadores de ficção, que voltam a buscar a incorporação das “marcas do real” em suas obras.

A Mostra Documental organizada pelo CINUSP na Sala Maria Antônia já aconteceu em novembro e dezembro de 2000 e continuará pelos meses de janeiro e fevereiro de 2001. Ela foi acompanhada de uma série de 13 seminários, organizados em dois blocos. O primeiro foi dedicado a grandes autores documentaristas da história do cinema e o segundo bloco reuniu o primeiro time do documentário brasileiro. A idéia é compor um painel das experiências de realização em curso no país, entendendo por isso não apenas a análise estética dos filmes, mas também a apresentação e o debate das condições de produção e distribuição dentro das quais esses projetos se desenvolvem. Tendo as referências dos mestres do documentário mundial, “Documentário em Debate” quis demonstrar a vitalidade do gênero hoje, debatendo a produção independente para a TV, a produção em novas mídias (CD-Rom e Internet), as experiências populares e de vinculação a movimentos sociais, projetos de distribuição comercial, projetos alternativos e de impacto local. Além dos seminários e da Mostra, a reflexão sobre o documentário se completa com a inauguração da lista de discussão pela Internet “Documentário em debate”. Essa lista estende o debate a um público muito mais vasto do que o que comparece à Sala Maria Antônia e do público leitor da Sinopse. Qualquer um, de qualquer lugar, pode se inscrever, enviando um e-mail de solicitação para cinusp_prceu@recad.usp.br.

Contribuindo para a sedimentação dos debates, a revista Sinopse oferece a seus leitores o catálogo da mostra que ocorreu nos meses de outubro e novembro de 2000, acompanhado da programação da mostra que ocorrerá nos meses de janeiro e fevereiro de 2001. No próximo número da revista Sinopse, os debates ocorridos no seminário se sedimentarão num dossiê sobre documentário.

Leandro Rocha Saraiva
Curador

Módulo I: Dziga Vertov

Nascido em 1896 e integrante dos movimentos de vanguarda russa, Dziga Vertov tentou criar um linguagem única, específica do cinema, longe da influência teatral e do artificialismo do estúdio. Considerado um dos pais do cinema documentário, Vertov desenvolveu a teoria do *Cinema-Olho*, onde a câmera é tida como um olho humano que explora os acontecimentos da vida real. A idéia de Vertov era captar a “vida em improviso”, sem que as pessoas notassem a presença da câmera.

Além disso é essencial no cinema de Vertov a maneira como as imagens podem ser formatadas e montadas durante a gravação e a pós-produção. A manipulação dos registros permite a superação da observação humana normal, permitindo ao cineasta expandir e comprimir o tempo, além de multiplicar os pontos de vista. Ilustrando sua teoria, Vertov acoplou câmeras a locomotivas, motocicletas e outros objetos em movimento, experimentou a variação de ângulo e gravou em diferentes velocidades e tempos de duração. Outros recursos muito utilizados por Vertov são as animações, as sobreimpressões e os retrocessos de imagens.

A montagem do material filmado era essencial para Vertov. Na produção semanal do cinejornal *Kinopravda*, ele integrava o material factual da época com imagens antigas, efetivando uma “decodificação comunista do mundo” e mostrando como todos os setores da sociedade estão conectados entre si.

Para Vertov, o cinema de ficção era “veneno”, “cinema- vodka” inventado pelos burgueses para “entreter as massas”. A radicalidade de suas propostas fez com que em 1927 ele fosse despedido do estúdio estatal de Moscou. Foi na Ucrânia que Vertov realizou seu filme mais famoso *O homem com a câmara* (1929), uma celebração do meta-cinema que, através da presença frequente da câmera e seu operador na tela e da exposição da própria montagem do filme, desvenda o mecanismo de produção da obra. Diferente de outros cineastas que abriram mão da vanguarda para se adequarem à política de Stalin, Vertov não submeteu seus roteiros aos censores e, por isso, deixou de fazer longas metragens, voltando à produção de cinejornal.

Doente de câncer, morreu em 1954. Seu trabalho e sua teoria tornaram-se fundamentais



para o “Cinema-Verdade” nos anos 60, que resgatou sua teoria da captação da “vida em improviso”. Jean-Luc Godard foi outro cineasta que dialogou com a obra de Vertov, quando, no começo dos anos 70, fez vários filmes experimentais assinados pelo grupo denominado “coletivo Dziga Vertov”. Ainda hoje, as propostas de Vertov permanecem atuais e as novas tecnologias de captação e pós-produção facilitam muito sua efetivação.

Filmes de Dziga Vertov exibidos na Mostra:

Kinoglaz (A vida de improviso)

Rússia, 1922 - 50 minutos

Primeira realização de Vertov dentro do esquema de produção dos kinoks, grupos de cinegrafistas que filmavam o cotidiano russo tomado “de improviso” (sem que as pessoas se dessem conta da filmagem), para posterior montagem do filme, que materializa a teoria do “cine-olho”, o olho mecânico superior ao humano.

O homem da câmara

Rússia, 1929

A vida cotidiana de uma grande cidade (Odessa) num dia qualquer, desde a manhã até a noite. Através de associações de montagem, Vertov pretende decifrar o mundo visível e ao mesmo tempo o processo dessa decifração cinematográfica.

A sexta parte do mundo

Rússia, 1926

Filme realizado sob encomenda para a publicidade dos produtos de exportação da URSS. Mostra a União Soviética em diversos aspectos geográficos e sociais e compara a vida dos povos da União Soviética que se adaptam ao socialismo.

Módulo 2: Chris Marker

Mesmo sendo um homem desconhecido, por sua famosa e eterna negativa de ser fotografado e de aparecer em jornais e em televisão, sua obra impressiona pela força do imaginário que ela impõe. É uma obra híbrida pois trabalha com fotografia, cinema, vídeo, instalações, poesia, literatura, música e, recentemente, finalizou a produção de um CD-Rom (Immemory).

Chris Marker é um narrador que, através de seus trabalhos, coloca em questão, de maneira reiterada, o significado e o papel da memória. O passado está sempre presente na reflexão sobre o futuro, usado como ponto de partida para projetar-se para o futuro. Nunca de maneira contemplativa, ao contrário, ficciona o real para poder tomar partido sobre os acontecimentos da história da humanidade.

Desde sua experiência em *La Jetée* (1962), filme estruturado integralmente com fotografias fixas filmadas em *table-top*, Marker se caracteriza por utilizar as técnicas a serviço de sua arte de narrar. No seu último filme, *Level 5* (1996), todos os estilos de imagens estão presentes: não somente fotografias fixas mas, também, imagens em movimento captadas em película, imagens de síntese, de vídeo, imagens de arquivo, entrevistas, reportagens, e Laura (Catherine Belkhodja).

E é aí que está sua atualidade, um cinema que utiliza todos os recursos que as novas tecnologias desenvolveram e vai além na sua natureza imaginativa, rompendo os limites entre a ficção e o documentário.



Filmes de Chris Marker exibidos na Mostra:

La Jetée

França, 1962 - 28 minutos

Depois da catástrofe nuclear, os poucos sobreviventes humanos desenvolvem uma máquina de viagem no tempo e enviam homens ao passado com o objetivo procurar comida e, talvez, a solução para evitar o extermínio da raça humana.

Le joli Mai

França - 1963 - 160 minutos

Paris, maio 1962. Nesse primeiro mês de paz depois de 7 anos, Chris Marker e sua equipe filmam Paris e seus habitantes. Os parisienses se desfazem de suas preocupações enquanto espetáculos e comemorações dão ritmo à vida da capital.

Sans Soleil

França - 1982 - 100 minutos

Um mulher narra seus pensamentos sobre uma viagem ao redor do mundo, meditações atuais e do passado mostradas em palavras e imagens de lugares tão distantes quanto Japão, Guiné-Bissau e São Francisco.

The Last Bolchevique

França - 1993 - 118 minutos

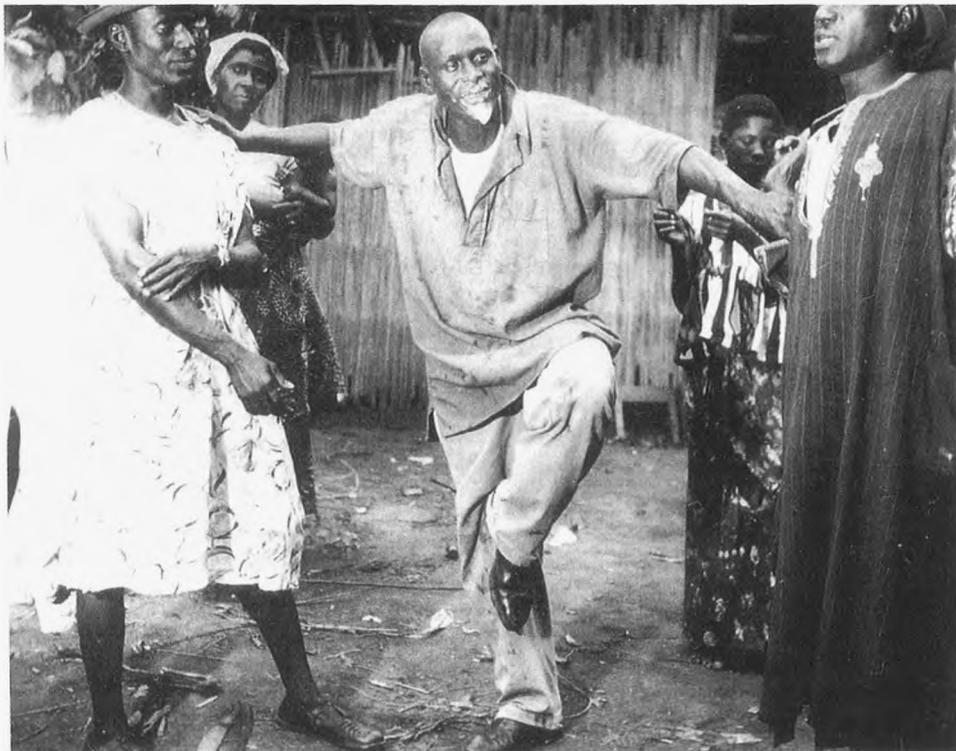
Esse documentário conta a história do diretor Aleksandr Medvedkin, sua vida de sincera crença no comunismo e as dificuldades de fazer cinema na Rússia dos anos 20 aos anos 40.

Módulo 3: Jean Rouch

Jean Rouch nasceu em Paris em 1917. Antes de ser antropólogo e documentarista, foi engenheiro civil na Nigéria onde entrou em contato com a população local e seus rituais.

De volta à França em 1946, passou a estudar antropologia no Museu do Homem. No final dos anos 40, Rouch realizou seus primeiros curta-metragens que seguiam a abordagem clássica dos filmes etnográficos de então: o uso da tecnologia para filmar rituais. O registro da imagem e dos sons trouxeram os problemas do “Cinema Verdade” e da *Vida em improviso*, gêneros sistematizados pelo russo Dziga Vertov. Entre esses problemas estava a presença do observador (cameraman) e da parafernália que intimidavam e modificavam o comportamento dos protagonistas. Rouch começava então a desenvolver sua metodologia própria, que incluía o uso da câmara na mão e a exibição do filme acabado à população que dele participa (prática antecipada por Robert Flaherty). Aos poucos, Rouch se aproximava cada vez mais da “encenação documental” empregada por Flaherty que usava um roteiro básico, a população como atores, e a reconstrução de um acontecimento diante as câmeras.

Foi com *Moi, un noir* (Eu, um negro - 1957) que Jean Rouch abandona praticamente toda a concepção de cinema da etnografia tradicional. O filme mistura ficção e realidade, seguindo a rotina de três rapazes nigerianos que representam suas próprias vidas, mas que adotam pseudônimos de estrelas do cinema. Sobre seu filme e seu jeito de ver a antropologia,



Rouch declarou: “Eu não hesitei em introduzir as dimensões do imaginário, do irreal. Quando um personagem sonha que ele está lutando boxe, ele luta boxe.... a questão é manter a sinceridade em relação ao espectador, nunca mascarar o fato de que aquilo é um filme... uma vez que você atinge a sinceridade, o que me interessa é a introdução do imaginário, o irreal” (Télérama, nº872).

Filmes de Jean Rouch exibidos na Mostra:

Moi, un noir

França - 1958 - 70 minutos

Existência cotidiana de jovens que deixaram para trás o seu estilo de vida e seus costumes ancestrais do Níger para trabalhar em Treichville, um subúrbio de Abidjan.

La chasse au lion à l'arc

França - 1965 - 88 minutos

Ritual e desenvolvimento da caça ao leão com arco na África de hoje. Paralelas às práticas tradicionais, estão as novidades ocidentais.

Batterie dogun

França - 1966 - 26 minutos

Estudo de ritmos de batidas sobre os tambores de pedra, de madeira e de pele no Mali.

Dionysos

França - 1984 - 104 minutos

Na Sorbonne, o americano Hugh Gray defende uma tese sobre “A necessidade do culto à natureza nas sociedades industriais”. Convivendo com outra cultura, o novo doutor começa a se desembaraçar de seus costumes cotidianos.

Módulo 4: Joris Ivens

Joris Ivens foi um dos pioneiros do cinema não-ficcional. Holandês de Nijmegen, sua família se dedicava ao comércio e à tecnologia fotográfica, universo que o colocou em contato com a técnica do cinema. Estudou economia e fototecnologia em Berlim, onde entrou em contato com o cinema experimental e com as ideologias de esquerda. De volta à Holanda em 1927, começou a organizar debates e mostras de filmes de arte, partindo em seguida para a realização.

Em sua primeira fase, Ivens fez filmes como *A Ponte* e *Chuva*, de caráter experimental e poético. Essa obra formalista o colocou entre os autores chave do período avant-garde. As idéias políticas de Ivens não tardaram a aparecer e ficaram explícitas em *Terra Espanhola* (1937), projeto sobre a Guerra Civil Espanhola, onde a fotografia, a edição e os comentários de Ernest Hemingway foram uma declaração antifacista. No desenvolvimento de sua carreira, Ivens foi consolidando um movimento documentarista engajado mas com filmes ainda marcados pelo formalismo, tidos com “documentários artísticos”. Ele foi um dos líderes desse movimento que, por um lado, combatia a dominação da ficção e da ideologia de Hollywood e, por outro, se distanciava das escolas de documentário britânicas e americanas, de caráter informativo e educacional.

Realizou produções em toda parte do mundo. Em Cuba, fez *Pueblo Armado*, pró-revolução; para a campanha de Salvador Allende *O trem da vitória*. Realizou também filmes sobre a Revolução Cultural na China e contra a agressão norte-americana ao Vietnã. A intransigente defesa do socialismo custou a Ivens investigações por parte do FBI e seu bom relacionamento com seu país, a Holanda. Enviado pela Holanda para



documentar a “libertação” da Indonésia em 1945, Ivens realiza *Indonésia chamando* denunciando a nova estratégia colonial da Holanda em relação ao país asiático. Considerado “persona non grata” em seu país, foi redimido em 1985 pelo Ministério da Cultura holandês, que admitiu que a história provou as suspeitas de Ivens.

Filmes de Joris Ivens exibidos na Mostra

Chuva

Holanda - 1929 - 12 min - p&b

Uma sinfonia visual dedicada as mudanças nos ares de Amsterdã durante um dia de chuva.

Terra Espanhola

EUA - 1937 - 52 min - p&b

Joris Ivens foi a Fueneduena, cidade próxima a Madri, para filmar o “front” do exército republicano. Um dos mais importantes filmes sobre a guerra civil espanhola.

A Valparaíso

Chile/França - 1963 - 37 min - cor

A história do povo contrastada com seu presente estado: uma cidade, construída em quarenta e duas colinas, sua riqueza e sua pobreza, a vida cotidiana em suas ruas, escadas, seus trilhos e bares.

Uma história do vento

França - 1988 - 78 min - cor

Em seu testamento cinematográfico, realizado ao lado de Marceline Toridan, Ivens reflete as mudanças ocorridas no mundo durante sua vida. Após “Pelo Mistral” (1965), esta é a segunda tentativa de filmar o invisível, o vento, capturado como fenômeno natural e como metáfora das constantes mudanças na cultura e sociedade.

Módulo 5: O cinema latino americano

Filmes latino-americanos exibidos na Mostra:

La Hora de los Hornos

Argentina - 1968

Direção: Fernando Solanas e Octavio Getino
Filme-manifesto sobre a devastação imperialista no Terceiro Mundo. Segundo Solanas, “é uma grande metralhadora para provocar uma reação violenta no espectador. É um filme de agitação e propaganda no melhor sentido da palavra”.

El Coraje Del Pueblo

Bolívia - 1971

Direção: Jorge Sanjinés

Filme-denúncia sobre a história de massacres dos mineiros bolivianos. A primeira seqüência é uma reconstituição da emboscada na planície de María Barzola. Os “atores” são ou sobreviventes ou parentes das vítimas do massacre.

Viva Cariri

Brasil - 1970

Direção: Geraldo Sarno
Colagem de elementos visuais e sonoros diversos, onde convivem moderno e arcaico, num discurso irônico que questiona o Milagre Econômico Brasileiro e as estratégias de desenvolvimento regional.

Módulo 6: Eduardo Coutinho

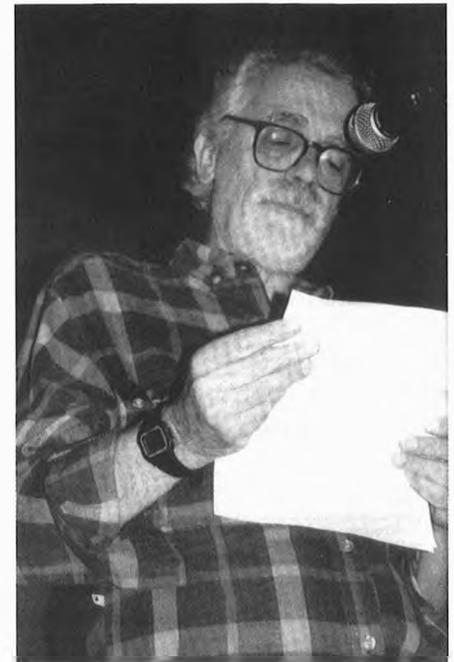
Antes de realizar *Cabra marcado para Morrer*, o maior documentário da história do cinema nacional, Eduardo Coutinho rodou bastante pelo cinema e pelo mundo. Tudo começou com uma viagem à Europa paga com o dinheiro do prêmio de um programa televisivo de perguntas e respostas, que Coutinho venceu respondendo sobre Charles Chaplin. Foi a Paris, e esperou o dinheiro acabar. Quando acabou, descolou uma bolsa de seis meses no IDHEC (Instituto de Altos Estudos Cinematográficos). De volta ao Brasil, caiu na batalha da sobrevivência no cinema. Foi gerente de produção de *Cinco Vezes Favela* (porque era a única função que pagava alguma coisa, segundo ele) e iniciou um projeto de semi-ficção baseado em *Morte e Vida Severina*. João Cabral retirou a autorização da filmagem e o projeto se transformou num roteiro sobre João Pedro Teixeira – o germe do que viria a ser, vinte anos mais tarde, *Cabra Marcado para Morrer*. Veio o golpe e Coutinho tornou-se roteirista, trabalho que ele diz detestar, e que só fez por necessidade. Nessa atividade mal-amada ele escreveu *A Falecida* (Leon Hirzsmann), *Dona Flor e seus Dois Maridos* (Bruno Barreto) e *Lição de Amor* (Eduardo Scorel).

Em 1971, em plena dureza do regime militar Eduardo Coutinho se casou, teve um filho, e desistiu da vida mambembe do cinema. Foi buscar salário fixo como copidesque do JB. Depois de três anos transferiu-se para a Globo, onde trabalhou por nove anos na fase áurea do Globo Repórter (1976-1983). O programa era feito em 16 mm, com grande liberdade de produção. Coutinho inclui em sua “filmografia autorizada”, alguns dos programas realizados aí, como *O Imperador do Sertão*.

Depois desse período de formação como documentarista Coutinho realizou *Cabra*

Marcado para Morrer, indo ao encontro das pessoas que tinham estado envolvidas com o projeto original. A dispersão da família de João Pedro e Elizabete, o apagamento do túmulo e da memória de João Pedro, a renegação do passado pelo homem que interpretara o líder camponês em 1964 fazem de *Cabra Marcado para Morrer* um mapeamento das terríveis mudanças do país entre 1964 e 1989, um balanço do que ocorreu com o Brasil e seu cinema.

Coutinho realizou ainda outro longa em película, *O Fio da Memória* (1991), em torno dos cem anos da Abolição, onde retorna aos temas da memória e da história. Mas o forte de sua produção tem sido os vídeos. *Duas semanas no Morro Santa Marta* e *Boca do Lixo* foram realizados nesse suporte, ao qual o cineasta aderiu completamente pela sua funcionalidade ao seu método documental, baseado no encontro, único e irrepetível, do realizador e do documentado, que se encontram “para” a câmera. Coutinho diz



que não está buscando a verdade, mas o imaginário das pessoas. Recusa filmar uma “cena” (uma ação qualquer que, frente a presença da câmera torna-se encenação) aferrando-se ao registro dos encontros e das conversas.

Esse método atinge sua maior radicalidade no recente *Santo Forte*, onde Coutinho foi em busca da experiência religiosa. Ele eliminou todas as cenas de ritual, para evitar a espetacularização, “a perfumaria e a ilustração tola”, como ele diz. Restaram os registros das conversas, as tentativas de cada um em expressar o invisível. E, inserido nessas conversas, quatro planos de espaços vazios e silenciosos, espaços onde se desenrolam as histórias de vida e fé documentadas. Esses quatro planos, de composição simples, câmera fixa e sem som, são os quatro melhores planos do cinema brasileiro recente. Mostram porque Coutinho é o maior cineasta brasileiro vivo.

Filmes dirigidos por Eduardo Coutinho exibidos na Mostra:

Theodorico, o Imperador do sertão

Brasil - 1978 - 48 min - cor

O poder do major Theodorico Bezerra junto aos três mil moradores de sua fazenda Irapuru, no sertão do Seridó, no interior do Rio Grande do Norte. Realizado como um Globo Repórter, da Rede Globo de Televisão.

Cabra Marcado para Morrer

Brasil - 1984 - 120 min

O mais importante documentário da história do cinema brasileiro. Retomando vinte anos depois as imagens de um filme de ficção sobre o líder camponês João Pedro Teixeira abortado pelo Golpe Militar, Eduardo Coutinho vai em busca daqueles camponeses que participaram com ele daquele projeto.

Boca do Lixo

Brasil - 1993 - 50 min - cor

O cotidiano dos catadores de lixo do

vazadouro de Itaoca, em São Gonçalo, a 40 km da cidade de Rio de Janeiro.

Santa Marta: duas semanas no morro

Brasil - 1987 - 50 min

Através de múltiplas estratégias de abordagem (um mini-estúdio, um camera aberta aos moradores, uma moradora como reporter) Eduardo Coutinho apresenta o cotidiano da favela Santa Marta.

O fio da memória

Brasil - 1991 - 120 min

Através de imagens e depoimentos de velhos homens e mulheres negros o filme compõe um mosaico dos 100 anos da Abolição no Brasil

Santo Forte

Brasil - 1999 - 95 min

Um retrato de como os moradores de uma favela vivem a experiência religiosa. Católicos, umbandistas ou evangélicos, todos eles têm em comum a crença numa comunicação direta com o mundo sobrenatural.

Módulo 7: Dominique Gallois e a produção do CTI

Antropóloga belga há 25 anos no Brasil, Dominique Gallois é autora de vídeos, realizados a partir de longos e contínuos contatos com duas etnias indígenas do norte do país, os Waiãpi e os Zo'e. Gallois não vê o vídeo como um instrumento do antropólogo, mas como uma ferramenta da sociedade que transmite conhecimentos através da oralidade. A antropóloga contrapõe o vídeo à escrita, código de comunicação próprio para a experiência e reflexão individual. Já o vídeo, que entre os índios aborda temas da cosmologia, da memória, da imagem e da comunicação em si, é uma mídia adequada à discussão e debates coletivos e isso viabiliza a dinâmica de construção de identidade, principalmente para comunidades submetidas a um rápido processo de transformação que necessitam de um ritmo acelerado de reflexão sobre seu lugar no mundo.

Envolvida com as produções realizadas pelo CTI - Centro de Trabalho Indigenista, Gallois afirma que o vídeo final editado é apenas um produto do processo de manipulação, produção e assistência às imagens pelos índios. Essa mídia e seu processo é um catalisador de uma dinâmica de produção cultural, bem maior do que o produto filmado.

Filmes realizados pelo CTI e exibidos na Mostra:

A Arca dos Zo'e

22 mins, 1993

Direção: Vincent Carelli e Dominique T. Gallois

Documentário sobre o encontro entre os índios Waiãpi e os Zo'e. Os primeiros contataram os brancos há 20 anos, os segundos são recém-contatados.

Meu amigo garimpeiro...

25 mins, 1994

Reportagem: Sérgio Palmequist

Reportagem sobre a polêmica travada em

torno da exploração de ouro aluvionar pelos índios Waiãpi.

Placa não Fala

1996, 26 mins

Direção: Dominique T. Gallois e Vincent Carelli

Os índios Waiãpi narram sua trajetória desde os primeiros contatos com uma frente de garimpeiros na década de 70, até a demarcação de suas terras, concluída em 1996.

Jane Moraita, Nossas Festas

1995, 32 mins

Módulo 8: João Moreira Salles e a Videofilmes

João Moreira Salles é documentarista e professor de documentário na PUC-RJ. À frente da Videofilmes, produtora independente no Rio de Janeiro, João Salles se consolidou como um dos principais diretores e produtores de documentários brasileiros.

Ele vê o documentário como um testemunho, uma investigação da realidade, que deve passar longe da militância sob o risco de se fazer “mau documentário”. Buscando retratar e apresentar a realidade, João Salles realizou filmes como *China*, *Futebol*, *América*, entre muitos outros. *Notícias de Uma Guerra Particular*, dirigido por Salles e Kátia Lund e exibido pela GNT em 1999. Esse último foi “redescoberto” esse ano no caso do traficante Marcinho VP, que teria recebido dinheiro de Salles para escrever um livro.

A série “6 Retratos Brasileiros” também foi exibida na GNT, em agosto passado, e reuniu documentários realizados por documentaristas e jornalistas. João Salles assinou os episódios *O Vale* sobre a degradação ambiental do Vale do Paraíba - e “Santa Cruz” - sobre os evangélicos com o jornalista Marcos Sá Corrêa, dois dos melhores documentários brasileiros dos últimos anos. Atualmente, João Salles trabalha em um documentário sobre o pianista brasileiro Nelson Freire

Filmes produzidos pela Videofilmes exibidos na Mostra:

Programa 1:

Chico ou o país da delicadeza perdida

Duração: 57 minutos

Roteiro: João Moreira Salles

Direção de Walter Salles

Direção: Kasiripinã Waiãpi
Kasiripinã, videasta waiãpi, decide mostrar aos não-índios o trabalho de documentação que ele vem realizando nas aldeias de seu povo, no Amapá. Ele apresenta e comenta três festas que encenam episódios do ciclo mítico de criação do universo.

Segredos da Mata

37 mins, 1998

Direção: Dominique Gallois e Vincent Carelli

Os índios Waiãpi da aldeia Taitetuwa (Amapá) reencenam as experiências de seus antepassados com monstros canibais.

Documentário musical sobre o Rio de Janeiro e o compositor Chico Buarque de Holanda.

João e Antônio

Duração: 55 minutos

Direção de Walter Salles

Documentário exibido na Rede Globo em dezembro de 1992 sobre a Bossa Nova e

em especial sobre Antonio Carlos Jobim e João Gilberto

América

1 e 2 episódios de 55 min

Direção, roteiro e texto de João Moreira Salles

Um painel da cultura americana. Série de cinco documentários, gravada nos Estados Unidos e exibida pela Rede Manchete em 1989.

China, o império do centro

Direção de João Moreira Salles

Série de quatro documentários, gravada na República Popular da China. Exibida pela Rede Manchete. Será exibido uma versão condensada de 1h40 min.

Jorge Amado

60 minutos

Direção: João Moreira Salles

Trata dos assuntos étnicos brasileiros, sincretismo religioso e miscigenação sob o ponto de vista do escritor Jorge Amado.

Notícias de uma guerra particular

57 minutos

Direção: João Moreira Salles.

Documentário de sobre o estado da violência urbana no Brasil.

Futebol

1h20 min por programa

Direção geral: João Moreira Salles e Arthur Fontes

Série de 3 programas sobre jogadores de futebol em estágios diferentes de suas carreiras: o menino que quer se tornar profissional, o jogador que acabou de assinar o primeiro contrato importante e o grande campeão que lembra dos seus dias de glória. A série foi exibida em maio de 1998, pela GNT.

Programa 2:

Krajcberg, o Poeta dos Vestígios

50 minutos

Roteiro: João Moreira Salles

Direção: Walter Salles

Documentário sobre a obra do escultor, pintor e fotógrafo Frans Krajcberg e sua luta em defesa da natureza brasileira.

Socorro Nobre

23 minutos

Direção de Walter Salles

Módulo 9: Nelson Hoineff e o Documento Especial

Programas exibidos na Mostra:

Programa 1:

Champanhe e farofa

45 min

Direção geral: Nelson Hoineff

Reportagem: Aldir Ribeiro

Esse programa Documento Especial faz um estudo da sociedade brasileira que, a partir da praia e do cotidiano dos “farofeiros”, revela a discriminação social.

Condomínio

37 min

Direção geral: Nelson Hoineff

Reportagem: Eduardo Faustini

A loucura das duras condições de vida em alguns

Documentário sobre a surpreendente correspondência entre o artista plástico Frans Krajcberg e a presidiária Socorro Nobre. Filmado em Salvador.

Poesia é uma ou duas linhas e atrás uma imensa paisagem

10' minutos

Direção de João Moreira Salles.

Vídeo experimental homenageando a poetisa brasileira Ana Cristina César.

dos condomínios mais problemáticos do Brasil.

Programa 2:

Amor Bandido

47 min

Direção geral: Nelson Hoineff

Reportagem: Luciene Castelani e Sérgio Goldenberg

“Documento Especial” sobre a vida das mulheres de bandidos.

A agonia do mogno

36 min

Direção geral: Nelson Hoineff

Reportagem: Aurélio Michelis

A atuação de grandes grupos na floresta amazônica e seus efeitos devastadores sobre comunidades indígenas e o meio ambiente..

Mais do que uma discussão estética, a abordagem do professor Santoro sobre essa mídia é política.

Co-fundador e diretor de produção da TV dos Trabalhadores - do Sindicato de Metalúrgicos de São Bernardo do Campo - Santoro aproveitou sua inserção nesse universo para fundar a Associação Brasileira de Vídeo Popular - ABVP - entidade que reúne produtores de todo o país que dividem a mesma concepção da comunicação, as mesmas carências de formação e repertório.

Primeiro membro do Comitê de Cineastas da América Latina ligado ao vídeo, Santoro defendeu a inclusão dessa mídia nos estudos e festivais de cinema (notadamente no Festival de Cuba), demonstrando, através de uma análise das produções, que a história recente da América Latina estava sendo contada muito mais em vídeo do que em cinema.

Hoje, as TVs Comunitárias são o foco de análise de Santoro, que questiona o modelo em curso no Brasil, muito restrito ao canal concedido pelas TVs por assinatura e incipiente em termos de produção, linguagem e participação popular.

Autor de *Imagem nas mãos - vídeo popular no Brasil*, Santoro foi assessor de vídeo da CUT, diretor da rádio USP e coordenador de televisão da Fundação Roberto Marinho. Hoje dirige o programa da OAB-SP para o canal comunitário de São Paulo e para a Rede Vida. Sua produtora independente produziu documentário sobre a conquista da Taça Libertadores da América pelo Palmeiras em 1999 e realiza hoje vídeo sobre os 90 anos do Corinthians.

Módulo 10: Luiz Fernando Santoro e a produção da ABVP

O professor Luiz Fernando Santoro participou ativamente do surgimento do vídeo popular no Brasil no início dos anos 80 e foi um dos fundadores da ABVP. Foi um movimento simultâneo à reorganização política da sociedade brasileira no momento da abertura, quando ocorreu a formação do movimento sindical, das Comunidades Eclesiais de Base, das associações de bairro e de minorias e do Partido dos Trabalhadores. A demanda por produção de informações que refletissem as aspirações dos movimentos sociais fez da tecnologia do vídeo, recém chegada ao país, uma ferramenta poderosa de democratização.

Documentários da ABVP exibidas na Mostra

Programa 1:

Ô Xente, Pois não

RJ - 1983 - 25 Minutos

Produção: Zodíaco e FASE - Regional Sudeste-Sul

Direção: Joaquim Assis

Um grupo de camponeses fala sobre o universo, abordando questões como o amor à terra, o trabalho em conjunto e a solidariedade entre eles.

Mulheres no canavial

SP - 1986 - 33 Minutos

Realização: CECF-Conselho Estadual da Condição Feminina

Direção: Jacira Melo

Mostra a realidade da mulher trabalhadora rural, a partir de seu local de trabalho.

Achados e perdidos

PE - 1988 - 12 Minutos

Realização: TV VIVA

A repórter Caba Silva percorre o Recife, bairros pobres, praia, centro, interrogando as pessoas sobre a virgindade - a delas e a dos outros.

Crianças autistas

SP - 1989 - 11 Minutos

Realização/Direção: Lucila Meirelles

A visão do mundo autista, onde o movimento e o silêncio exercem a função da linguagem.

Um vídeo da lata

SP - 1989 - 7 Minutos

Produção: Daniel Brazil e MX Produções

Realização/Direção: Daniel Brazil

O som de um grupo de meninos pobres da periferia de São Paulo. Com latas e sucata eles constroem seus instrumentos e criam

suas canções, misturando rock, rap, pagode, funk e samba em letras originais e contundentes.

Programa 2:

Pedra Podre

RJ - 1990 - 25 Minutos

Realização: Uzina Vídeo

Documentário sobre as usinas nucleares de Angra I, II e o sonho de Angra III. Uma história dos erros que o regime militar manteve propositalmente afastados da opinião pública.

Eleições - Lidomar Ribeiro

RJ - 1990 - 10 Minutos

Realização: TV Maxambomba

Direção: Valter Filé

Um ator interpreta um político que quer comprar votos da população. O programa mostra a reação das pessoas na rua diante dessa atitude insólita.

Memória de Mulheres

SP - 1992 - 37 Minutos

Realização: COMULHER

Direção: Maria Angélica Lemos e Márcia Meirelles

Através de entrevistas com aproximadamente 30 mulheres, o vídeo conta a história do movimento feminista no Brasil desde 1975 até os nossos dias.

Ele não deixava eu ir

SC - 1992 - 18 Minutos

Produção: Depto. de Educação da UFSC

Direção: Kátia Klock

Documentários sobre as mulheres que sofrem violência psicológica ou física dentro de sua própria casa.

Programa 3:

Retrato em Preto e Branco

SP - 1992 - 15 Minutos

Produção: CEERT/Companhia de Vídeo

Realização/Direção: Joel Zito Araújo

Discute a situação dos negros hoje, em uma sociedade colonizada por brancos e estratificada de acordo com valores eurocêtricos.

Samydarsh: Os artistas da rua

PE - 1993 - 13 Minutos

Realização: Parabólica Brasil e X-Filmes

Direção: Adelina Pontual, Cláudio Assis e Marcelo Gomes

Documentário sobre os cantadores de rua das ruas do Recife.

Homens

RJ - 1993 - 24 Minutos

Realização: IBASE Vídeo

Direção: Alfredo Alves

Através dos depoimentos de três homens, o vídeo mostra questões relativas à vivência da homossexualidade masculina.

Olho D'água

SP - 1993 - 27 Minutos

Realização: Instituto Cajamar e TVT-TV dos Trabalhadores

Direção: Leopoldo Nunes

Através de uma sinfonia audio-visual, um personagem subjetivo transita por um cenário econômico e social caracterizado pela migração, pelo processo de urbanização e pela marginalização social. Programa I da série *Telepopular* que pretende resgatar a trajetória dos movimentos populares nos últimos vinte anos

Um Corpo na Multidão

SP - 1993 - 22 Minutos

Realização: Instituto Cajamar e TVT-TV dos Trabalhadores

Direção: Leopoldo Nunes

Um documentário realizado com imagens históricas que interagem com a representação

dramática de um mímico que expressa os sentimentos e questionamentos dos movimentos populares de cada época. Programa 2 da série *Telepopular* que pretende resgatar a trajetória dos movimentos populares nos últimos 20 anos

Programa 4:

Tem que ser baiano?

SP-RJ - 1994 - 37 Minutos

Realização: Alô Vídeo

Direção: Henri Gervaseau

De um lado o preconceito e a intolerância dos paulistas, do outro o direito e a necessidade dos nordestinos. O vídeo traça um painel histórico e real da migração nordestina em São Paulo.

Quilombos urbanos

BA - 1994 - 18 Minutos

Realização/Direção: Mônica Simões

Documentário sobre os Quilombos Urbanos: pedaço de terra, com população essencialmente negra, cercado de cidade por quase todos os lados. O vídeo revela através de imagens e depoimentos, o contraste entre o cotidiano destes Quilombos e a realidade em volta: arranha-céus, grande fluxo de carros, etc...

Aids - Pra quê?

SP - 1995 - 11 Minutos

Direção: Alexandra Lima/Denise Garcia Costa
Esclarece sem terror ou moralismo como se pega ou não se pega AIDS e suas formas de prevenção.

Perna Cabeluda

PE - 1995 - 17 Minutos

Produção: Center TV, Parabólica Brasil

Direção: João Jr., Beto Normal, Gil Vicente, Marcelo Gomes

Nos anos 70, em Recife, um personagem entreteve o imaginário popular por um bom tempo: uma perna cabeluda que atacava pessoas, destruiu lares, estuprava mulheres e deixava toda a cidade em pânico.

Cidadania

SP - 1995 - 18 Minutos

Realização: Instituto Cajamar e TVT-TV dos Trabalhadores

Direção: Sérgio Roizenblit

O que é ser cidadão? Esta pergunta que gera muitas outras é o tema deste vídeo que busca respondê-la acompanhando a trajetória de alguns movimentos sociais tais como o Movimento Nacional dos Meninos e Meninas de Rua e Movimento Hip-Hop.

experiência de quem vive nela. Depois de "This is a History of New York", filme que evoca uma história alternativa de Nova York, da pré-história à era espacial, Cohen realizou *Lost Book Found* onde ensaia uma visão da cidade a partir da narração de um ficcional vendedor de amendoim, e de suas involuntárias recordações de um livro anônimo, encontrado nas ruas. Esse livro, misto de poesia e lista de almoxarifado, tentava a impossível proeza de dar conta do oceano de fragmentos que compõem a cidade. O filme foi muito apropriadamente dedicado a Walter Benjamin.

Recentemente, em visita a Nova York, Abbas Kiarostami exigiu, para que concedesse uma entrevista ao *NY Times*, que o entrevistador fosse Jem Cohen. Essa afinidade entre cineastas que ainda acreditam na associação entre rebeldia e experimentação estética, na chave da mistura entre invenção e documentação, nos faz pensar que, talvez, sob as cinzas brilhantes do mercado mundial - admiravelmente flagradas por Cohen nas ruas de Nova York, o cinema moderno ainda esteja vivo.

Filmes de por Jem Cohen e exibidos na Mostra:

Lost book Found

EUA - 37 min

versão original em inglês

O filme narra as involuntárias recordações de um ficcional vendedor de amendoim, a partir do encontro com um livro anônimo.

Instrument

EUA - 90 min - musical

versão original em inglês

Documentário sobre a banda Fugazzi, referência obrigatória entre as bandas independentes.

Módulo II: Jem Cohen

Foi na cena punk de Washington D. C. do final dos anos 70 que o norte-americano Jem Cohen começou a realizar seus filmes e vídeos. O movimento era mais amplo, com a música liderando o questionamento da massificação e da indústria cultural. A tendência à expressão individual e independente é uma permanente em seus trabalhos. Cohen segue realizando seus filmes como um artesão, em sua equipe de um homem só captando e editando imagens e sons.

Seu trabalho desembocou nos "antivídeos" ou "clipes sem nada para vender", filmes feitos com a colaboração de amigos músicos e suas bandas que, apesar de fornecerem os acordes e letras, não aparecem em cena. *Just Hold Still* é uma coletânea desses trabalhos de parceria musical. Já *Instrument* é o resultado de anos de amizade e colaboração com Fugazzi, a já quase lendária banda independente americana, que se tornou referência mundial.

Uma outra vertente do trabalho de Cohen é a urbanidade, o tema da cidade e da

Just Hold Still

EUA - 20 min - versão original em inglês
Coletânea de antevídeos realizados por
Jem Cohen.

Drink deep

EUA - 9 min - sem diálogos
Nesses filme Cohen usa vários tipos de
suporte e de texturas para realizar uma
poética e lírica visão da amizade.

Módulo 12: Jorge Bodanzky

Depois de um início de carreira dedicado à fotografia, Jorge Bodanzky entrou para a história do documentário mundial já com seu longa de estréia, *Iracema*, dirigido em parceria com Orlando Sena. Nesse filme de 1975, Bodanzky obtém um retrato do Brasil da modernização conservadora do golpe militar refazendo a contrapelo a história de Iracema, símbolo romântico da formação nacional. Nessa versão Iracema é uma índia que se prostitui e passa a vagar pelo mundo despedaçado das margens da Rodovia Transamazônica, marco de uma pretensa refundação do “Brasil potência”. Paulo César Pereio faz o papel do emblemático caminhoneiro cínico e ufanista, Tião Brasil Grande, que realiza uma série de encontros com os reais habitantes transamazônicos produzindo um filme que rompe com as classificações entre ficção e documentário.

Em *Terceiro Milênio* (1982, em co-direção com Wolf Gauer), Bodanzky inverte sua estratégia, sem abandonar a subversão das fronteiras ficção-documentário. Agora quem ficcionaliza é o próprio documentado, um senador do Amazonas em campanha por sua reeleição e em permanente estado de exaltação de sua terra e suas peculiaridades, vista por ele como o cenário de surgimento de uma “civilização aquática do terceiro milênio”.

Bodanzky desenvolveu também trabalhos de estilo mais próximo ao jornalismo, como *Jari*, que trouxe a público a enormidade e o poderio do projeto de Daniel Ludwig. A partir dos anos 80 Bodanzky realiza documentários para a televisão, geralmente em co-produções com canais europeus. Com essas bases de produção, prosseguiu realizando seus trabalhos mais autorais, como *Tristes Trópicos* (1990), descrito por ele como não sendo nem um filme didático, nem um documentário, mas uma meditação sobre o tempo, tendo como fio da meada o percurso reflexivo de Lévi-Strauss.

Atualmente, Bodanzky tem explorado as possibilidades oferecidas pelas novas mídias. Depois de realizar dois CD-Roms *Amazonia – Um Fantástico Universo* e *Brasil Anos 60 - Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça*, organizou o portal Amazonlife.com, reunindo informações geográficas, demográficas, biológicas, etnológicas, acervos científicos e artísticos.

Filmes de por Jorge Bodanzky e exibidos na mostra:

Surfista de trem

Brasil - 1991 - 15 min
Direção: Jorge Bodanzky

Co-produção: Iser Vídeo FMI, França
O filme mostra o “esporte” do surf ferroviário e penetra no modo de ver a vida e a morte desses jovens condenados à vida na margem da sociedade brasileira.

Jari

Direção e fotografia: Jorge Bodanzky e Wolf Gauer

Documentário sobre o projeto Jari, enclave multinacional localizado entre o Pará e o Amapá. O filme acompanha a visita de uma CPI sobre a devastação da Amazônia e mostra como os trabalhadores são um insumo abundante e substituído com grande velocidade.

Iracema

Direção: Jorge Bodanzky e Olando Senna
Uma não atriz, habitante da região, faz o papel de Iracema, uma moça de origem indígena que torna-se prostituta e pega carona com o caminhoneiro Tião Brasil Grande. Os dois saem pela Transamazônica, testemunhando toda espécie de acontecimentos e dramas que a construção da estrada impôs aos habitantes locais.

Terceiro milênio

Direção: Jorge Bodanzky e Wolf Gauer
O filme é o registro da viagem do Senador Evandro Carreira, do Amazonas, pelos rios do estado e suas populações ribeirinhas. A mise-en-scène dos encontros do senador/ mestre de cerimônias com as realidades ribeirinhas compõem um painel da Amazônia e de seu lugar no país

Tristes trópicos

França - 1992 - cor - 50 min
Direção: Jorge Bodanzky & Patric Menget
Trata-se não de um filme sobre Levi-Strauss ou sobre os índios do Brasil mas de uma reflexão sobre o tempo, através das imagens de Levi-Strauss e de filmagens feitas nos mesmos lugares em 1990. Percebemos as mudanças no modo de vivenciar o tempo em cada uma das sociedades abordadas.

Seminário Documentário em Debate e da Mostra Documental

Curadoria: Leandro Saraiva

Textos do catálogo: Tânia Calliari e Leandro Saraiva

Produção: Daniel Uribe

Assessoria de Imprensa: Tânia Calliari

Realização: Associação Cultural Educação e Cinema (EDUCINE), CINUSP e CEUMA.

SINOPSE

REVISTA DE CINEMA

nº 6 ano III janeiro 2001

Diretoria Executiva: Maria Dora Genis Mourão

Editores: Alfredo Manevy, Leandro Rocha Saraiva e Newton Cannito

Editor de Arte: Maurício Hirata F.

Diretor Adjunto: Manoel Rangel

Conselho Editorial: Maria Dora Mourão, Alfredo Manevy, Leandro Saraiva, Manoel Rangel, Maurício Hirata F. e Newton Cannito.

Conselho Consultivo: Rubens Machado, Mauro Baptista, Paulo Alcoforado

Editor convidado: Paulo Alcoforado

Diagramação: Quântica Design - Fábio Aubin e Felipe Mancini

Produção: Fransueldes de Abreu

Fotografia e Ilustrações: Maurício Hirata

Colaboradores: Fábio Koleski, José Gatti, Spensy Pimentel, Mauro Baptista, Rodrigo Ponichi, João Massarollo, Maurice Capovilla, Eduardo Valente, Carlos Reichenbach, Firmino Holanda, Aletécia Selonk, André Setaro, João Batista de Brito, Kleber Mendonça Filho

Revisor: Mônica Carvalhal Alderthum

Agradecimentos: Spensy Pimentel, Joel Pizzini, André Francioli, Pedro Martins, Pólo Filme, Luciana Lopes, Continental DVDs, Edelvan Lourenço, Eduardo Beu, Fábio Koleski, Eurico de Camargo Pereira, Caio Henrique L. L. N. Castilho, Ana Caroline de C. Marques, Companhia do Pão, C.C. Maria Antônia, C.C. Banco do Brasil, Tânia Calliari, Daniel Uribe, Maria José Ipólito, Maria Aparecida Vieira, Rodrigo John, Jaques Assis.



F O T O G R A M A



**Pró-Reitoria de
Cultura e Extensão
Universitária**



Reitor: Jaques Marcovitch Vice-Reitor: Adolpho José Melfil Pró-Reitor de Cultura e Extensão Universitária: Adilson Avansi de Abreu Coordenadora Geral de CINUSP e Responsável pela Programação: Maria Dora Genis Mourão Coordenador de Atividades do Cinusp: Eduardo Alves Secretária: Maria José C. Ipólito Projeionista: Peter Aparecido Pinilha Estagiários: Fábio Aubin, Fransueldes de Abreu e Julio Pessoa.

Televisão de cachorro

A televisão produzida no Brasil se aproxima cada vez mais da “televisão de cachorro”, capa da *Sinopse* desse número. Ambas repetem indefinidamente a mesma programação (para os cachorros, franguinhos girando; para nós, bundinhas rebolando), enfeitando a platéia com o apelo a instintos básicos (fome e sexualidade). Não devemos confundir competência técnica com qualidade. Mesmo com suas câmeras de alta definição e design de primeiro mundo, a televisão brasileira completa seus cinquenta anos de idade sem motivos para comemoração. Qualidade, levada a sério, deve rimar com abertura e diversidade. Nada disso há na televisão brasileira.

Para justificar esse estado, irão sempre dizer que é isso que o público quer ver. Não é verdade. Assim como é pouco provável que o cachorro se “divirta” com sua televisão também o espectador brasileiro não se “diverte” com a sua. Ambos estão, antes de tudo, com falta

de outra opção para saciar sua fome de imagens. E de resto, permanecem enfeitados pela monótona dança das galinhas (a palavra serve aqui nos dois sentidos) que giram a sua frente. Nos últimos anos a programação se tornou repetitiva e apelativa, em parte porque foram pautadas pela ideologia do índice de audiência, cuja arbitrariedade oscilante – sem causas nem porquês – lembra o vai e vem dos medidores espíritos. Todas as emissoras começaram a insistir na fórmula dos “programas popularescos”, vistos como única alternativa comercial. Sem áreas de lazer adequadas e sem dinheiro para freqüentar outros tipos de espetáculo cultural (ou mesmo para pagar seu ingresso no clube restrito da televisão a cabo) o espectador-brasileiro-salário mínimo acaba tendo a televisão aberta como única forma de entretenimento, único canal de informação e único referencial estético. No entanto para uma formação cultural plena um cidadão tem necessidade de um repertório diversificado de informação e entretenimento,

que alimentem o poder de decisão adulto. A televisão não oferece nada disso ao cidadão brasileiro, contribuindo, ao contrário, para sua inanição cultural e alienação política. Diversificar a TV é um bom começo para que ela se torne mais “educativa”, como pregam alguns bem intencionados.

Nesse número, a *Sinopse* abre seu espaço para discutir televisão tendo como horizonte a alteração desse quadro. De um lado, pretendemos quebrar o feitiço, revelando mecanismos narrativos e psicossociais de dominação das redes mais poderosas. De outro, discutir a relação entre o modelo concentracionista de nossa televisão e a pouca diversidade estética da programação. Enfatizamos a urgente necessidade de uma democratização da produção televisiva, garantindo direito de antena na TV aberta para a programação realizada pelas minorias e para a programação independente. Nesse sentido, cresce a necessidade de uma televisão regional, estimulada e produzida fora do eixo Rio-São Paulo. Nesse sentido, a *Sinopse* apresenta um dossiê onde discutimos o curta-metragem brasileiro, com ênfase na produção regional nordestina.

Os Editores



A TV em debate

Se você passar um ímã poderoso na caixa de sua TV vai deslocar a trajetória programada dos raios catódicos que, em sua veloz e fantasmática ordenação, produzem a aparência realista das imagens. No desvio de sentido ordenado revela-se a ordenação.

Tentamos a seguir fazer da Sinopse esse ímã a contrapelo da ordenação televisiva, não na destessitura dos feixes eletrônicos mas nos muito mais fantasmagóricos, ilusionistas e poderosos feixes econômicos, legais, políticos e culturais.

Para criticar a TV, no sentido forte da palavra, de análise das condições de possibilidade desse multifacetado fenômeno nuclear da sociedade brasileira, é preciso limpar a lâmina do pensamento da ferrugem acumulada na forma de essencialismos (“A Novela das Oito”, “O Ibope”), moralismos (“educativa”, “vulgar”, “mentirosa”), abstrações bem-intencionadas (“a produção independente”, “a guerra de audiência”) e pensar as várias faces da atividade televisiva, na complexidade material e simbólica que lhes dão existência: uma série de ações administrativas, legislativas, técnicas, políticas, econômicas e criativas que, necessariamente entremeadas de relações sociais mais amplas, compõem “a TV”.

Se queremos ser capazes de distorcer a ordenação dos feixes estabelecidos, é preciso mais do que ficar gritando na frente da TV. É preciso compreender o mecanismo.

Para isso, esse *1ª Fila* começa com o ABC de Fábio Koleski, que identifica e analisa as variáveis cruciais do jogo em curso, que definirá o futuro imediato da TV. A seguir, Nelson Hoineff, diretor de programas dentro e fora da TV, ex-diretor de programação de grandes redes e atual presidente da ABPI (Associação Brasileira dos Produtores Independentes); Gabriel Priolli, Diretor Geral da TV-PUC, vice-presidente do Canal Universitário e articulista da Carta Capital e do Estado de São Paulo; e Newton Cannito, editor da Sinopse; abrem uma clareira no cipoal de frases feitas e equívocos, a golpes de informações precisas, experiência e inteligência analítica. Por fim, vamos ao “miúdo e ao miolo”, a ideologia incorporada em altas doses em quatro artefatos televisivos “de sucesso”: a novela *Laços de Família*, o programa de auditório de Sérgio Mallandro, o desenho animado *Pokémon* e o programa de reportagens *Documento Especial*.

A Sinopse está no ar.



Por Fábio Koleski

Quase todos já devem ter ouvido que, em um futuro próximo, televisão e Internet vão se tornar uma coisa só: a TV digital. Das salas das diretorias de marketing de grandes programadores e emissoras de televisão começam a sair previsões fabulosas: uma nova era está se abrindo ao público. Ele terá, finalmente, a liberdade para escolher a programação que quiser, do jeito que quiser, no lugar que quiser. As idéias até que são simpáticas. Mas parecem bastante incoerentes quando são proferidas, na maioria das vezes, pelos mesmos grupos que controlam os meios de comunicação e a produção de conteúdo. E que se aproveitam da falta de política governamental no setor para manterem seus domínios.

É nesse cenário que o Brasil está preparando a sua transição para a tal da TV digital, assunto que começa a tomar importância cada vez maior nos noticiários e no cotidiano. Como o tema é complexo tecnicamente e politicamente, as definições a seguir podem ajudar a entender o que se passa. Sugere-se, por primeiro, a leitura do verbete inicial (TV Digital). Os seguintes podem ser lidos em qualquer ordem.

1 FILA

TV digital - DTV, Digital Television. Nome geral para as novas tecnologias de televisão que substituirão o atual sistema analógico. Pode utilizar vários padrões tecnológicos. Quando e como a DTV entrará no Brasil ninguém sabe, uma vez que a decisão fica por conta da Anatel. Só se sabe que, após a batida do martelo, haverá um longo período de transição, com as emissoras abertas e de TV paga transmitindo nos dois sistemas, até que alguém defina que todo mundo já comprou um televisor novo ou um conversor para o sistema. A Anatel deve esperar até fevereiro de 2001 para decidir sobre a tecnologia, após discutir a adoção de padrões uniformes com o Chile e os países do Mercosul. Isso se ela não acabar esperando uma reunião da Citel que ocorre em abril com o objetivo de discutir um padrão único para todas as Américas. Muitas novidades vêm com a TV digital. Muda o formato da tela, melhora a definição e abre-se espaço para transmissão de dados, interatividade e mobilidade.

Abert - Associação Brasileira das Emissoras de Rádio e Televisão. Entidade capitaneada pela Globo. Missão básica: garantir o status quo na radiodifusão brasileira, leia-se quase monopólio (senão completo). Suas despreziosas sugestões ao Ministério das Comunicações e aos congressistas costumam ter uma boa taxa de aceitação. Sua grande preocupação nos últimos tempos vem sendo em relação a uma proposta de emenda constitucional (PEC) que permite a entrada do capital estrangeiro nos meios de comunicação no Brasil.

Anatel - Agência Nacional de Telecomunicações. Formada por técnicos para regular tudo o que tivesse a ver com telecomunicações no Brasil, incluindo a radiodifusão, com o intuito de despolitizar as decisões da área. É claro que não foi o que

aconteceu na prática, depois de algumas decisões vindas de cima. Embora continue regulando as telecomunicações em geral (telefonia fixa e celular, etc), na comunicação de massa a coisa é diferente: a Anatel acaba se concentrando nos aspectos mais técnicos, como padrões e uso das frequências, enquanto a radiodifusão continua sob a batuta direta do Ministério das Comunicações. Mesmo assim, é a agência quem vai escolher o padrão de TV digital a ser adotado no Brasil.

ATSC - Advanced Television System Comitee. Entidade que reúne a indústria norte-americana e que dá nome a um padrão próprio de televisão digital. Quer que seu padrão seja usado no Brasil e teme perder a bocada (o mais importante mercado latino-americano) depois de uns testes da SET (verbete pg. 5) que provaram que a tecnologia européia é melhor para o Brasil. O desespero do ATSC aumenta quando vê o padrão europeu DVB(verbete pg. 4) se espalhar pelos demais continentes.

Citel - Comissão Interamericana de Telecomunicações. Os governos de 34 países do continente americano fazem parte desta entidade, que tem como objetivo declarado uniformizar os padrões de telecomunicações entre seus membros. Ou seja, que todos os países das Américas usem os mesmos sistemas de telefonia celular, televisão, rádio, etc. A idéia é interessante do ponto de vista técnico, para evitar confusões como a do PAL-M(verbete pg. 5), que só é usado no Brasil. Mas muito perigosa do ponto de vista político: a Citel é um braço da OEA, Organização dos Estados Americanos, criada pelos EUA para tomar conta de nós y nos outros.

Conselho de Comunicação Social - previsto pela Constituição "Cidadã" de 1988, o Conselho de Comunicação Social iria ser

responsável por acompanhar ativamente a elaboração de toda a legislação de comunicações a ser criada, propondo temas e representando os eleitores. Teria participação igual de representantes da sociedade civil, trabalhadores e empresas do setor. Os parlamentares aprovaram sua criação, mas é a mesa diretora do Congresso quem decide quando o conselho será implantado. O que até hoje não ocorreu (lembrar isso nunca é demais: o presidente do Senado é ex-ministro das Comunicações, dono de uma rede de TV na Bahia e parceiro comercial da Globo. Teria interesse em ver uma tal de “sociedade” dando pitaco na regulamentação de suas atividades?). Enquanto isso, já foram aprovadas as legislações para TV por assinatura e os mais otimistas esperam que os todo-poderosos decidam implantar o conselho antes da Lei de Comunicação Eletrônica de Massa. Alguém falou em democracia?

Definição - Resumidamente, a qualidade da imagem. É medida pela quantidade de linhas horizontais que formam a imagem na tela da TV. A TV digital de alta definição (HDTV) terá uma definição entre 720 e 1025 linhas, dependendo do padrão tecnológico. A de definição padrão (SDTV), equivalente à TV atual, terá 480 linhas.

DVB - Digital Video Broadcasting. Padrão de vídeo da indústria européia criado pela entidade de mesmo nome. Já é usado em outras aplicações de digital, mas há uma variante sua já usada na Inglaterra para TV aberta, o DVB-T (T de terrestre). Lá, a TV digital, ao invés de transmitir os programas em alta definição (HDTV), aproveita o mesmo canal para transmitir várias programações simultâneas, o que é conhecido por multicasting.

Formato da tela: Na TV digital, a tela não obedece mais a proporção de 4 por 3,

mas a de 16 por 9, mais parecida com a de cinema. O interessante é que as emissoras de TV estão precisando construir estúdios novos para gravarem seus programas no novo formato. Além, é claro, de contratar diretores de fotografia de cinema que saibam trabalhar com o formato.

HDTV - TV digital de alta definição. Nome dado ao sistema de mais alta qualidade da TV digital. Ver a definição no verbete Definição.

Interatividade - Espera-se, na TV digital, que o telespectador deixe de ser passivo, mas possa enviar informações através do aparelho, interagindo com a programação que recebe, como se estivesse conectado à Internet. Ou melhor, poderá até se conectar à Internet.

Lei de Comunicação Eletrônica de Massa - prevista para ser votada no congresso desde os tempos do finado ministro das Comunicações Sérgio Motta, em 98, ainda hoje circula pelas esferas do poder executivo. Ninguém sabe ao certo se ela está no Ministério das Comunicações ou na Casa Civil. A última notícia que se teve a respeito data de meados de 1999, quando a imprensa especializada descobriu uma sexta versão da lei no Ministério. Enquanto as versões anteriores da lei obrigavam uma maior programação regional e davam maiores poderes às emissoras afiliadas às redes nacionais, a última versão acabava por manter o poder destas últimas, o que foi considerado um óbvio atendimento aos interesses da Abert. A sexta versão também estava mais branda do que o esperado no que se referia à concentração de propriedade nas mãos de poucos grupos. O grande problema é que a lei não vem sendo claramente discutida junto à sociedade e, pelo andar da carruagem, o projeto a ser apresentado no Congresso pode simplesmente manter a força dos grandes

grupos de mídia no País. Contribui para isso a inexistência do Conselho de Comunicação Social. Atualmente, a televisão aberta no Brasil é regulada pelo Código Brasileiro de Radiodifusão, com mais de 30 anos de idade, criado nos tempos militares.

Ministério das Comunicações - Pasta que costuma ser ocupada por gente ilustre, como Antônio Carlos Magalhães e, atualmente, o mineiro Pimenta da Veiga - também responsável pela articulação política de FHC. Sempre tem uma agenda lotada. Afinal, manda na pasta que concede outorgas de rádio e televisão, define as diretrizes para as emissoras que já funcionam e ainda tem que garantir os interesses do governo no Congresso. Deve ser por isso que o projeto da Lei de Comunicação Eletrônica de Massa, que substitui a arqueológica lei que atualmente trata do assunto, está engavetado há anos.

Mobilidade - Por incrível que pareça, os padrões de TV digital estão sendo desenvolvidos para a imagem ser captada em receptores em movimento. Assim, você pode ter um celular-televisão para ver o jogo dentro do cinema quando filme estiver chato.

Multicasting - Todo sinal de televisão é transmitido por ondas de rádio que ocupam uma determinada faixa de frequência (atualmente no Brasil, usam-se faixas de 6 MHz de largura). No modo convencional, estas faixas só permitem a transmissão de um canal de televisão. Com a TV digital, a imagem passa a ser formada por bits que podem ser comprimidos (“zipados”) e abrem-se duas possibilidades: ou transmitir uma programação de alta definição (HDTV), que esbanja em qualidade de áudio e vídeo, ou transmitir vários canais de baixa resolução convencional (SDTV). O multicasting é a segunda alternativa. Há quem acredite que, com o multicasting, as atuais emissoras

abertas passem a gerar canais com programação nova. E há quem acredite que elas simplesmente reprimem a programação com algumas horas de diferença (Jô Soares na hora do café da manhã) ou usem a programação velha em um canal novo (Canal Vale a Pena Ver de Novo). Neste caso, as emissoras gastariam pouco (não precisam produzir mais nada, só pagar um pouco a mais de direito autoral) e lucrariam com a publicidade veiculada várias vezes.

Padrões de TV Digital - Para que a transmissão da TV digital ocorra, todos os equipamentos têm que falar a mesma língua, ou padrão. Desde a captação até o televisor da sala de estar. Sem falar que o padrão a ser adotado na TV digital vai ser usado praticamente em toda a imagem em movimento, incluindo vídeo, Internet e o que vier a ser inventado. Como isso vai gerar bilhões de dólares em equipamento e royalties para os grandes fabricantes mundiais, europeus e americanos fazem lobby junto ao governo brasileiro para que este escolha a solução mais adequada a eles. Enquanto os americanos lutam pelo padrão ATSC, os europeus querem fazer emplacar o padrão DVB. Os japoneses, mais discretos na disputa, usam o padrão ISDB.

PAL-M - Padrão de cores utilizado na TV convencional brasileira e só na brasileira. É isso que faz com que só funcione aqui um televisor comprado aqui, uma fita de vídeo comprada aqui etc.

Proposta de emenda constitucional (PEC) - Circula em Brasília uma proposta de emenda constitucional que deve permitir a entrada de capital estrangeiro nos meios de comunicações do Brasil. É neste caso que a Abert, ou Globo, vem se mostrando mais nacionalista que Monteiro Lobato, embora isso cheire muito mais a evitar novos concorrentes do que a qualquer outra coisa

mais louvável. Depois de ver que não teria outra saída, a Abert aderiu à idéia de que o capital estrangeiro pode atuar no Brasil, mas com até 30% de participação nas empresas, que continuariam a ser controladas por brasileiros. Curiosamente, é um dos poucos pontos em que a Abert e os parlamentares de esquerda - que não detêm empresas de comunicação e devem, portanto, estar mais preocupados com o Brasil do que com seus negócios - acabam concordando.

Sérgio Motta - Serjão, o trator da primeira fase do governo FHC. Conduziu a privatização do setor brasileiro de telecomunicações - o resultado do desmonte do Estado está aí para todo mundo ver. Tinha, porém, seus méritos. Não recebeu nenhuma vez a Abert em seu gabinete para discutir a Lei de Comunicação Eletrônica de Massa. Depois de falecer, em 1998, foi substituído por Luís Carlos Mendonça de Barros, um técnico vindo do BNDES, que pediu demissão do cargo após se ouvir em fitas grampeadas durante a privatização da Telebrás. Seu substituto foi o típico político mineiro, Pimenta da Veiga.

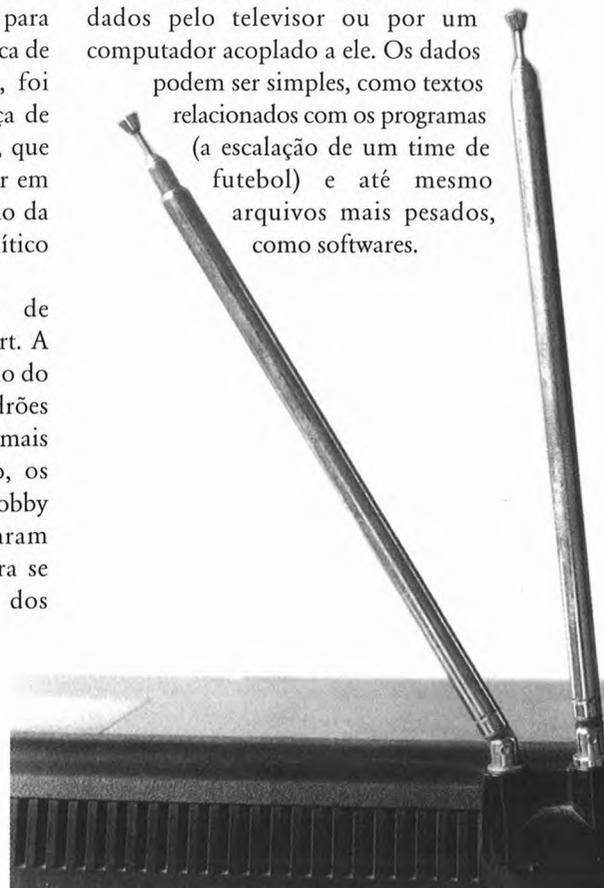
SET - Sociedade Brasileira de Engenharia de Televisão, ligada à Abert. A entidade realizou testes, durante o início do ano 2000, que apontaram que os padrões europeus de TV digital acabam sendo mais adequados para o Brasil. Com isso, os americanos da ATSC reforçaram seu lobby para não perder mercado e acabaram conseguindo fazer a decisão brasileira se arrastar por mais tempo. A idéia dos americanos é melhorar a tecnologia enquanto a Anatel não toma uma decisão.

SDTV - TV digital de definição padrão. É como são chamados os canais que serão transmitidos em multicasting. A qualidade da imagem,

neste caso, não fica muito melhor (pode até piorar) em relação ao que estamos acostumados.

Transição - Como os demais países, o Brasil deverá adotar um período (ainda não definido, mas que pode ser de cinco a dez anos) em que os dois sistemas de televisão estejam sendo transmitidos. Isso porque os televisores precisam ser trocados e serão, a princípio, muito caros (custam mais de US\$ 2 mil nos Estados Unidos). O preço, porém, deve cair com a popularização da tecnologia e, ao longo dos anos, equivaler ao de um televisor convencional.

Transmissão de dados - Assim como ocorre na Internet, a forma de transmissão da TV digital permitirá que se baixem dados pelo televisor ou por um computador acoplado a ele. Os dados podem ser simples, como textos relacionados com os programas (a escalação de um time de futebol) e até mesmo arquivos mais pesados, como softwares.



Entrevista

Nelson Hoineff

Por Leandro Saraiva e Newton Cannito

Nelson Hoineff é uma figura ímpar no cenário audiovisual brasileiro. Num contexto que sofre as consequências da dissociação entre a reflexão e a realização e, talvez como consequência disso, tende a absolutizar a dicotomia, abstrata e vazia, entre “obras de arte” e “produtos para o mercado”, Hoineff reúne essa variedade de aspectos do audiovisual em suas atividades de jornalista, crítico de cinema, professor, analista do mercado e da legislação audiovisual, produtor e diretor de programas de TV.

Tendo trabalhado vários anos no jornalismo televisivo, no final dos anos 80 Hoineff conseguiu implantar, em rede nacional, aquele que seria seu maior sucesso: o “Documento Especial”. Tendo sido veiculado inicialmente pela TV Machete, e depois pela Bandeirantes e SBT, os mais de 100 programas da série marcaram época na TV Brasileira, alcançando grande índices de audiência e colocando na tela temas polêmicos, praticamente inéditos na televisão brasileira. Depois da saída da Manchete o programa foi realizado de forma independente pela Comunicação Alternativa, produtora de Nelson Hoineff que hoje tem no ar o programa “Primeiro Plano” e prepara-se para lançar na Internet, ainda esse ano, o portal “www.vertv.com.br”, com informações, banco de imagens e textos sobre televisão e vídeo no Brasil e no mundo. A face de produtor independente de Nelson Hoineff completa-se com sua

atividade política no setor. Ele é o atual presidente da ABPI-TV (Associação dos Produtores Independentes), a qual estão filiadas pequenas e grandes produtoras do país.

Instrumentalizando essa atuação prática está o trabalho reflexivo de Hoineff. Seu livro “TV em Espansão” (1997) analisa em profundidade as transformações tecnológicas e econômicas do audiovisual contemporâneo. E há ainda sua atividade como crítico de cinema (que podem ser encontradas no jornal O Dia e na Revista Bravo) onde articula sua experiência e formação mercadológica com apurada percepção estética.

Essa combinação de conhecimentos e experiências credencia Nelson Hoineff como um dos homens mais capacitados a mapear as reais possibilidades de viabilização da produção documental independente, considerando seus aspectos de diferencial estético e, principalmente, as estratégias de circulação dessas obras nos diferentes canais existentes. Em sua entrevista para a Sinopse ele fala de tudo isso.

Sinopse: *Ao longo da história da TV foram produzidos muitos e variados discursos sobre ela. Na sua opinião, para a discussão atual, o que deveríamos entender por TV?*

Nelson Hoineff: A TV é vista de muitas maneiras, desde um eletrodoméstico até um meio de expressão com características e complexidades próprias. Infelizmente, bem mais para o primeiro caso, o que dificulta bastante seu estudo. A televisão é um forte meio de expressão, talvez o mais completo que se conheça. Nesta virada do século ela passa por transformações tão fortes e poderosas que acabam sendo capazes de redefinir não só a natureza do veículo, como a natureza de sua expressão.

Quando nasceu, há pouco mais de 50 anos, a televisão era intrinsecamente um veículo de comunicação massiva. Permaneceu assim durante todo esse tempo e de certa forma ainda permanece. A capacidade massificadora da televisão tem sido capaz de construir uma opinião pública, de formar ou derrubar governos, de unificar culturas centralistas, de liquidar culturas regionais. Essa mesma característica gerou, na televisão comercial, um modelo de valoração do produto baseado na quantidade de espectadores bem mais que na sua identidade. O impacto sobre o modelo do seu conteúdo, da sua programação, foi evidente. Nesses 50 anos a televisão tornou-se genérica, falando de tudo para todos, da maneira que possa parecer mais atraente ao mínimo denominador comum cultural de toda essa massa.

No entanto, nos últimos 20 anos, a revolução nos mecanismos de distribuição de sinais propiciou o surgimento da televisão multicanal, onde o número de emissões já não dependesse das limitações do espaço eletromagnético (em torno de sete canais VHF por região) mas se multiplicasse

por um fator muito alto, com os canais distribuídos através do cabo físico, do MMDS, do DTH. Multiplicando a oferta, nasce a tendência à desmassificação, com enorme impacto também sobre o conteúdo e os mecanismos de comercialização. A televisão, em tese, assume também um caráter segmentado, onde as redes buscam os nichos específicos. Essa primeira revolução, que já caminha para a segunda década, ainda não foi consistentemente entendida no Brasil nem pelos operadores, nem pelos programadores e muito menos pelas agências, que continuam ditando o conteúdo da mesma forma medíocre como sempre o fizeram.

Ainda com a revolução multicanal em curso, inicia-se a revolução da digitalização, interatividade e banda larga, que vai fazer com que o espectador se relacione diretamente com a programação. O que é a TV, então? Certamente um veículo, mas um veículo cuja estrutura linguística e eu diria mesmo, cujo amor próprio, é imensamente suscetível à quantidade e velocidade das transformações que o afetam.

Sinopse: O debate sobre a TV é marcado por um tom de tribunal, que geralmente lança mão do conceito - bastante indeterminado - de "qualidade". Quais são as principais correntes de opinião que você identifica sobre o que seria um "TV de qualidade"? E qual a sua avaliação sobre elas?

N.H.: Em primeiro lugar, é preciso entender que uma televisão de qualidade não tem nada a ver com a qualidade institucional do produto que é levado ao ar. Isso quer

dizer que simplesmente botar no ar uma peça de Shakespeare ou uma sinfonia de Beethoven não configura de maneira alguma uma televisão de boa qualidade. Em muitos

casos, isso pode servir apenas para atrofiar ainda mais a já diminuta capacidade da televisão de se expressar criativamente, de criar seus próprios modelos de qualidade baseados na formação de uma identidade,

uma linguagem e uma escala de valores que lhe sejam próprias. Criadores como Chacrinha, como Steve Allen, como Letterman, como Ratinho, colaboram muito mais para que se possa definir atributos de qualidade à televisão do que as ridículas impositões de cultura que parecem locutores de rádios públicas quando vão anunciar o nome de uma orquestra.

Quando se relaciona qualidade a educação, então, é muito pior. A televisão não tem em si nenhum compromisso educacional, pelo menos o da educação formal, como freqüentemente se lhe procura

atribuir. A televisão tem tanta obrigação de educar uma criança quanto uma partida de futebol, por exemplo. Para ser muito franco, se eu fosse obrigado a atribuir uma função

educacional à televisão, seria precisamente a de negar a educação formal que ela já recebe, incluindo aí o respeito à maioria das instituições e até mesmo à infalibilidade da palavra paterna. Apoiar e reproduzir a educação formal que sedimenta esses sistemas é deseducar a criança, portanto fazer uma televisão de mais baixa qualidade que se possa imaginar. Talvez essa possa ser uma medida de qualidade da TV: a de promover a transgressão. Promover a transgressão é estimular o crescimento, as mudanças. A televisão, por suas características massivas, é o único veículo que tem condições de fazer isso com alguma eficiência.

Muita gente pode pretender definir qualidade em função do êxito obtido. Lee Brown, por outro lado, relaciona qualidade com criação artesanal. Diz textualmente que os que fazem televisão de qualidade "não

deveriam se preocupar com medições de audiência. Para a qualidade, o único preço a pagar é a atenção que se presta ao detalhe”. Essa contraposição, por alguma razão que não entendo, é muito comum e está presente em muitas camadas. Bem recentemente, encomendei a um web designer o projeto para o site da minha produtora e passei a ele um conceito que a gente usava no nosso folder: “existe vida inteligente na televisão”. Semanas depois, o designer entregou o projeto. Logo na página de abertura ele havia escrito, por conta própria, que a produtora “não se preocupa com o sucesso, mas com a qualidade”. Não se preocupa com o sucesso? Alguém pode sobreviver se não se preocupar com o sucesso? Mas para ele, inteligência, ou qualidade, se contrapunham ao sucesso. A noção de que televisão de qualidade não tem obrigatoriamente que ser chata é muito recente no Brasil – e na prática ainda não chegou a ser implantada.

De todos os autores contemporâneos Carlo Sartori (de “La Qualità Televisiva”) é, de longe, o que melhor se debruçou sobre o tema. Sartori vê a diversificação dos mecanismos de produção como um atributo de qualidade. Isso já aponta, embora ele não diga expressamente, para o estudo da qualidade não apenas em função das partes da programação, quer dizer, dos programas considerados individualmente, mas da programação em si, vista como uma unidade. Fazer televisão pode significar fazer programas de televisão, mas pode querer significar também fazer televisão no seu sentido mais amplo, ligado à configuração da programação, das estratégias, do empacotamento das partes, da eventual criação de uma unidade entre todas essas partes. O re-conhecimento disso é com certeza uma contribuição valiosa ao estabelecimento do que possa vir a ser uma televisão de qualidade.

Sinopse: Segundo uma tese repetida à exaustão, a programação da TV espelha os desejos do público, medidos ‘via Ibope’. O que há aí de verdade e o que há de mito auto-legitimador? Noutras palavras, em que se baseiam as decisões sobre programação dos executivos da TV? Há diferença quanto ao modo brasileiro de tomar essas decisões e os modos de decidir no Primeiro Mundo?

N.H.: Há vários problemas no Ibope. Um deles é que ele não afere o que o público gosta, mas pelo que o público está se interessando em função do menu limitado de opções daquele momento. Quando o Gugu e o Faustão estão no ar, por exemplo, o Ibope diz qual dos dois está despertando mais o interesse do espectador, mas não se o espectador preferiria estar vendo, vamos radicalizar, uma ópera naquele momento. É claro que nenhuma das duas emissoras vai se arriscar a fazer isso. O problema é que as outras emissoras também não arriscam. Elas vão buscar subgugus e subfaustões porque entendem que esse é o recado que o Ibope está mandando, quando isso não é verdade de forma alguma. O segundo problema é que o espectador vai avaliar um produto em função do seu próprio repertório cultural, dos parâmetros

de avaliação de que dispõe. E a televisão brasileira não está colaborando em nada para ampliar esse repertório. Nas poucas vezes em que o fez, os resultados foram estimulantes.

A novela, por exemplo, saiu do estúdio muito recentemente. O jornalismo deixou de ser tão explicitamente oficialista já no limiar dos anos 90. Quando o público recebe a informação de que a novela pode sair do estúdio ou que o jornalismo pode falar sobre pessoas iguais a ele, então ele passa a esperar por isso.

Uma questão que hoje se coloca também, e que vai ter efeitos devastadores, é a da medição da audiência em TV por assinatura. As agências, que estão sempre na retaguarda, esperam por isso há anos. O problema é o que orienta à mídia não são as pesquisas qualitativas, mas as quantitativas. Se levarmos em consideração, por

“Se levarmos em consideração, por exemplo, que a economia da TV por assinatura se assenta no assinante e não no anunciante, então o desempenho de uma rede não pode ser medido pelo número de espectadores que estão sintonizados nela, mas pelo impacto que a rede tem sobre a decisão do público de assinar um contrato com um operador”

exemplo, que a economia da TV por assinatura se assenta no assinante e não no anunciante, então o desempenho de uma rede não pode ser medido pelo número de espectadores que estão sintonizados nela, mas pelo impacto que a rede tem sobre a decisão do público de assinar um contrato com um operador. Isso, levando em conta três

premissas. A primeira, que há canais que funcionam como condição essencial para que o consumidor faça esta assinatura: canais de filmes, esportes, canais infantis, etc. A segunda, que todos os outros canais funcionam como fiéis da balança para convencer o consumidor: são os canais que se voltam para seus interesses específicos e o localizam dentro de uma comunidade étnica, cultural, sexual, o que for. A terceira, que haja competitividade entre os operadores. No Brasil essa terceira premissa é falsa. Então, os canais que não sejam os essenciais interferem muito pouco na decisão do espectador.

Sinopse: *Quanto às inovações na programação, como isso é implementado na TV brasileira? Sendo uma indústria poderosa, seria de se esperar que a TV tivesse seus departamentos de 'pesquisa & desenvolvimento', tomando a criação de novos produtos como parte importante de suas estratégias de marketing. Como isso ocorre?*

N.H.: A experimentação é, sem dúvida, um sintoma de qualidade. Mas ela tem sido cada vez menos estimulada, devido à hegemonia de uma ideologia imitativa que pre-valece na televisão aberta, não só no Brasil, como em muitos outros lugares.

Uma vez, o dono de uma emissora para a qual eu trabalhava me chamou para jantar e disse: "a gente vai ser tanto melhor quanto mais se parecer com a Globo". O que ele estava fazendo era explicitar a ideologia imitativa. É isso que estabelece o vale-tudo monótono que a gente vê toda semana, por exemplo, entre o Gugu e o Faustão. Mas se a relação entre o público de televisão brasileiro

e o mau gosto fosse tão linear, as emissoras nanicas estariam no topo dos índices, já que elas repetem o mau gosto da Globo e do SBT.

O lado mais cruel dessa ideologia é que ela é totalmente inspirada pelas agências, que estão entre as instituições mais conservadoras que existem, apesar da permanente novidade que aparentam na criação. Esse lado glamouroso encobre o que a mídia determina: a imitação é encorajada – porque busca uma fatia do já existente – e a criação é severamente punida, porque leva em



A televisão brasileira ainda não se deu conta da importância que têm a pesquisa, a criação e sobretudo a ousadia na composição de sua matéria-prima. Ousadia e transgressão, o que está no extremo oposto da imitação. Sem transgressão não há crescimento, sobretudo numa indústria cultural, numa indústria que joga com a informação, o entretenimento e o imaginário das pessoas.

consideração fatias virtuais de audiência. O establishment naturalmente se opõe à novidade.

Quando o modelo vigente é imitativo, pesquisa e desenvolvimento acaba sendo pura ficção. A televisão brasileira ainda não se deu conta da importância que têm a pesquisa, a criação e sobretudo a ousadia na composição de sua matéria-prima. Ousadia e transgressão, o que está no extremo oposto da imitação. Sem transgressão não há crescimento, sobretudo numa indústria

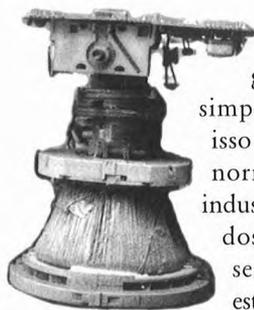
cultural, numa indústria que joga com a informação, o entretenimento e o imaginário das pessoas.

O público pode ser pouco informado – até porque a televisão é sua principal fonte de informação – mas sua sensibilidade é muito maior do que se pensa.

Sinopse: *Especificamente sobre o perfil da audiência no Brasil, chama atenção o grau de sua concentração, muitos espectadores assistindo ao mesmo canal. Em relação a parâmetros internacionais, somos uma exceção?*

N.H.: O Brasil tem uma das maiores culturas televisivas do mundo, medida pelo tempo que o espectador passa diante da TV. Isso por razões bem conhecidas, a maioria de ordem econômica: o brasileiro não tem dinheiro para buscar outros mecanismos de informação e entretenimento. Em consequência, cerca de 110 milhões de brasileiros assistem televisão todos os dias. Desgraçadamente, a televisão brasileira tornou-se também monolítica, com um concentracionismo muito grande de audiência. No mundo ocidental,

o concentracionismo da televisão brasileira é quase 60% maior que o segundo colocado, a TF1 francesa, com a agravante da popularidade muito maior da televisão no Brasil. As consequências disso são desastrosas não só para a televisão como para a identidade nacional. Saber que neste momento, por exemplo, 80 milhões de brasileiros estão consumindo o mesmo produto cultural, a mesma novela ou o mesmo telejornal, deveria ser espantoso. Isso desenha uma situação de clara esquizofrenia, porque sabemos da



diversidade sócio-cultural dessa gente toda. Mas simplesmente achamos isso normal. Achamos normal que um industrial na sua mansão dos Jardins e um seringueiro no Acre estejam consumindo o mesmo produto cultural ao mesmo tempo e reagindo a ele da mesma maneira. E não nos assustamos mais, da mesma forma como infelizmente já nos espantamos em ver famílias inteiras vivendo nas calçadas, crianças bebendo água do esgoto diante de nossos olhos. Essa é uma situação sem paralelo no mundo civilizado, sem levar em conta a televisão praticada nos países submetidos a uma política totalitária. É importante lembrar que nem estamos levando em conta as possibilidades manipulatórias de uma televisão tão concentracionista. No estágio atual da sociedade brasileira, a manipulação estética é bem mais facilitada do que a manipulação política (embora haja temas recorrentes, como a da suposta participação da TV na eleição de Collor).

Sinopse: As TVs por assinatura, tanto no Brasil como nos países desenvolvidos, parecem ter frustrado as esperanças que suscitavam, como fatores de pluralização. O que aconteceu? Onde está o problema? Na produção? Na programação?, na operação/distribuição?

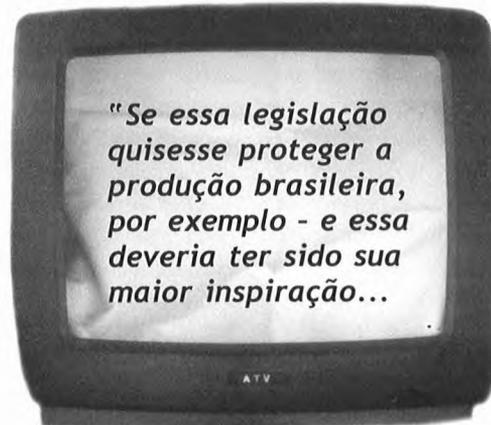
N.H.: Um belo modelo de TV por assinatura a ser analisado é o

americano. Ele se desenvolveu, desde o início dos anos 80, tendo como núcleo a formação de novos canais. Criava-se um canal temático, disponibilizava-se o sinal nos satélites domésticos e estava criada uma rede de TV por assinatura. Com base no surgimento desses canais, foram montadas as operadoras, que eram localizadas e portanto capazes de abrigar o menu de opções que atendessem à demanda dos assinantes potenciais. O resultado é que em menos de dez anos foram criadas mais de 300 redes de TV por assinatura nos EUA. Muitas delas com nada mais do que centenas de milhares de dólares, o que não dá nem para fazer um filme de baixo orçamento. Algumas dessas redes, que nasceram da identificação de nichos segmentados, tornaram-se em dez anos gigantescos impérios de comunicação: Discovery, CNN, Cartoon, ESPN, entre muitas outras. Outras, mantiveram-se como pequenas redes voltadas para comunidades específicas a partir de um cardápio de identificações étnicas ou culturais. Redes voltadas para negros, judeus, mulheres, gays, segmentos sociais com interesses complementares à oferta de programação da televisão genérica. Os operadores, sejam por cabo físico, por MMDS, por DTH na banda C ou na banda Ku, serviam para distribuir essa programação e em-pacotá-la segundo a vontade do assinante.

No Brasil o que aconteceu foi bem diferente. A plataforma de TV por assinatura não teve como núcleo as redes, mas as operadoras. A decorrência disso é que praticamente nenhuma rede independente foi criada e todas as tentativas neste sentido acabaram sendo abortadas. As pouquíssimas redes de TV por assinatura locais nasceram atreladas às próprias operadoras - que, também ao contrário do modelo americano, se concentraram em apenas dois grupos, um

deles muito maior que o outro. As redes que nasceram com a TVA, da Abril, duraram pouco (Bravo Brasil, ESPN Brasil, o CNA, que morreu antes mesmo de estrear); sobram as ligadas à Globo, que carregam os valores e os ideais de televisão da empresa, o que em si não é mal algum, mas que torna-se muito nocivo quando se torna hegemônico - e, mais do que isso, monopolista.

Sinopse: Quais as diferenças entre a legislação que regula a TV por assinatura no Brasil e em casos mais democráticos?



N.H.: Quando se discuti a legislação da TV por assinatura no Brasil, as pessoas envolvidas não sabiam sequer a diferença entre os conceitos de operador e de programador. Havia apenas políticos profissionais, entidades patronais de televisão aberta e um punhado de gente de cinema envolvido. O resultado foi um desastre.

A legislação, de um modo geral, determina que se houver um canal disponível de produção independente, ele deve fazer parte do lineup das operadoras de cabo. Isso e nada é a mesma coisa. O Canal Brasil, por exemplo, cumpriria essa legislação, mesmo sem produzir praticamente nada, usar apenas arquivo de filmes brasileiros. Ele não existe



por causa disso, mas cumpriria a legislação se fosse necessário. Se essa legislação quisesse proteger a produção brasileira, por exemplo - e essa deveria ter sido sua maior inspiração - ela teria que atuar simplesmente sobre o volume de horas disponibilizadas pelo operador. Em caso algum sobre o programador, já que seria ridículo querer dizer à CNN ou à Cartoon que elas têm que produzir no Brasil.

Legislações internacionais de amparo à produção local para televisão levam em conta duas coisas: os mecanismos de produção e



o espaço de veiculação. Se a legislação se encarrega do segundo, a iniciativa privada acaba assumindo uma função no primeiro. Isso poderia ter sido feito de uma maneira simples, estabelecendo-se, por exemplo, um percentual para a veiculação de programação brasileira de produção independente sobre o número total de horas de programação disponibilizadas pelo operador. Hoje o volume de produção brasileira independente nos lineups de operadores na banda Ku, por exemplo, não chega a 0,5%. Se em algum momento essa legislação vier a ser revista, será muito importante também que se estabeleça mecanismos para separar a união perversa que existe entre operador e

programador. A legislação deve existir para encorajar o desenvolvimento de redes independentes e não de produções que ganhem o rótulo de independentes mas se camuflam por trás de um único centro de produção. A competição é da natureza humana, só costuma trazer crescimento. A ausência de competição atrofia o crescimento e, no caso da televisão, a criatividade. Mas como é possível haver competição, conseqüentemente pluralidade criativa, se a operadora tem sua própria programadora? Que operador vai colocar no seu lineup um conteúdo que entre em competição direta com o conteúdo que ele mesmo está produzindo e vendendo?

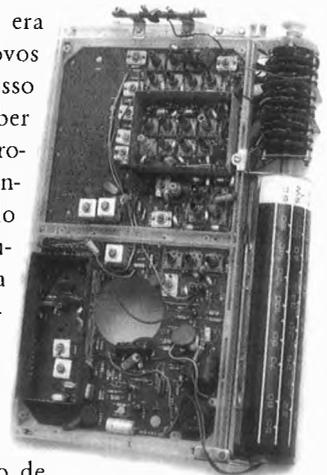
Sinopse: *Qual o papel que a produção independente poderia desempenhar na ampliação da diversidade e na geração de novas empresas e empregos no setor audiovisual?*

N.H.: A relação da televisão, como veiculadora, com os produtores ditos independentes jamais foi satisfatória. E ambos são culpados por isso. Por um lado, os burocratas que se encastelam nas grandes redes com a postura de quem físgou uma repartição pública acham que tudo o que atenda às exigências competitivas do veículo só tem condição de ser criado ali mesmo; é um instrumento primário de auto-defesa, mais ainda do que corporativismo.

Por outro, uma boa parte dos produtores acredita que a televisão está ali para exibir seus trabalhos, é um mero instrumento de exposição para atender às suas vaidades ou seus compromissos com patrocinadores. É uma clara herança de um modelo de cinema que se distanciou do diálogo com o grande público, do compromisso com os resultados. Houve uma época em que eu estava à frente do núcleo de novos projetos da Rede Manchete. Minha

função era prospectar novos programas e isso incluía receber propostas de produtores independentes. Um belo dia, um produtor chegou a mim com o seguinte projeto: ele queria fazer um documentário sobre o Egito, ao custo de 200 mil dólares. Expliquei para ele que a rede trabalhava com uma base que não chegava a 20 mil dólares por hora de programação; que na grade não havia espaço possível para one shots, em momento algum; que estávamos lutando pelo segundo lugar de audiência, com índices que passavam dos 20 pontos e que um documentário sobre o Egito, por melhor que fosse, dificilmente sairia do traço. O produtor ficou indignado. Não estávamos reconhecendo o seu talento, não estávamos querendo apostar nele. Essa era uma visão que por muito tempo imperava: de um lado, o gênio irreconhecido, de outro, o vilão a serviço do capital. Isso impediu e tem impedido a pluralização da produção, o surgimento de muitos talentos.

O quadro hoje é muito ruim e a televisão por assinatura, ao contrário do que alguns acreditam, não colaborou muito para alterá-lo. Não há uma sequer rede brasileira

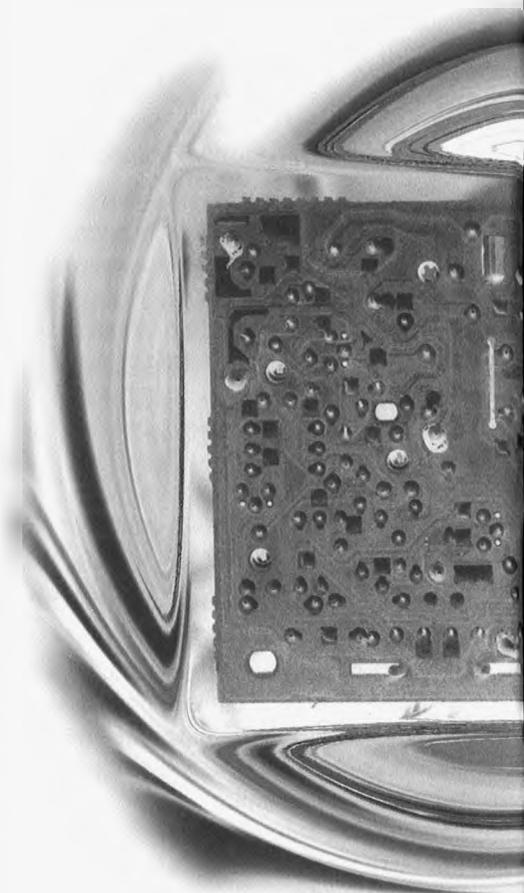


independente, entre as mais de 250 que trafegam pelos satélites sobre o país; há presenças esporádicas da produção independente em alguns canais da Globosat, mas a regra é que os produtores arranjam seus próprios recursos e a rede entre com uma pequena parte, ou com nada, apenas a mídia. Mesmo com a contratação sistemática de produção por alguns desses canais, a presença dos produtores brasileiros independentes no total de horas distribuídas por cabo, MMDS ou satélite, é inferior a 3% (sem os produtores contratados, não chega a 1%). Esse quadro dificilmente irá mudar enquanto produtores e veiculadores não tiverem uma visão mais atualizada de seus papéis na indústria de televisão. A própria expressão “produtor independente” já aponta para esse vício. Independente de quê? Produtor de televisão é produtor como qualquer outro. Como produtor de garrafas ou produtor de pneus. Nunca ouvi a expressão “produtor independente de pneus”. Ou é produtor ou não é. Se é, está atrelado a uma rede industrial e tem que cumprir o papel que lhe compete nesta rede. Televisão é uma atividade industrial, cuja matéria-prima é cultural. Produtor, então, é fornecedor. O produtor tem que entender isso, da mesma forma que o veiculador tem que saber que sua função é veicular, não produzir, assim como uma montadora não produz pneus, encomenda do fabricante segundo as especificações necessárias. Se a montadora resolvesse produzir tudo, então a indústria automotiva entraria em colapso. A qualidade cairia, os preços subiriam, milhares de trabalhadores ficariam desempregados e o governo seria o primeiro a in-tervir.

Sinopse: *E a relação da TV com o cinema? Como você vê a atuação de ambas as partes nessa relação? São possíveis caminhos alternativos?*

N.H.: Há mitos que se tornam verdade pela repetição. Existem pontos em comum entre a televisão e o cinema, na medida em que são ambos veículos audiovisuais. Mas existem pontos em comum também entre o cinema e os raios-x porque ambos tem a película fotográfica como suporte. As sintaxes do cinema e da televisão convergem bastante na dramaturgia, mas não creio que se possa ir muito mais longe do que isso. O cinema, seja documentário ou de ficção, é um dos conteúdos que podem compor uma grade de programação. Em muitos países a televisão participa, espontaneamente ou por força da lei, da produção cine-matográfica, e essa é uma reivindicação antiga dos produtores cinematográficos brasileiros. Mas a televisão participa também da produção de outros tipos de conteúdo. Veja o futebol, por exemplo. Passou a ser uma atração essencialmente televisiva, é uma atividade viabilizada exclusivamente pela televisão. A renda dos estádios passou a ser completamente residual e os horários dos jogos são determinados pelas grades de programação das redes de televisão. Isso não cria uma relação umbilical entre o futebol e a televisão. É apenas o que é: compra de conteúdo. A televisão tem sido severamente afetada pelo crença de que ela é algo como uma projeção, em escala reduzida, do cinema. Até o termo “telinha” acho vulgar, depreciativo. Televisão não é uma instância de exibição do filme cinematográfico da mesma natureza que uma sala de cinema, por exemplo. No III Congresso Brasileiro de Cinema, em Porto Alegre, defendi a criação de um fundo proveniente de uma taxa sobre a receita das redes de televisão, a ser revertido para a produção – e consegui também incluir na composição desse fundo a receita dos operadores de TV por assinatura. Nas discussões que se seguiram, percebi que a

produção de que eu falava – que na minha cabeça era claramente a produção de televisão – havia sido entendido por parte do plenário como produção de cinema. Houve até um produtor que se pronunciou, com visível surpresa, dizendo, “mas aí esse fundo



vai acabar financiando produção de novelas ou de programas de auditório!”. É claro que vai. Ele estava surpreso de ver os recursos da televisão sendo aplicados na produção independente para televisão. Mas por que taxar a televisão para subsidiar o cinema e

não o oposto? O cinema não é necessariamente o núcleo agregador de toda a produção audiovisual. Pode ter sido, numa época em que a produção independente para a TV era incipiente. Continua sendo, para falar a verdade. Mas produção

desconhecem as diferenças entre formas de expressão tão distintas como o cinema e a TV. Na ABPI – Associação Brasileira de Produtores Independentes Para a Televisão – estamos fazendo um grande esforço para mudar isso. Hoje, os mecanismos de incentivo fiscal em que os produtores independentes de televisão se amparam vêm à reboque da produção cinematográfica. O que falta então, neste momento, é um reconhecimento tácito da existência de uma produção terceirizada para a TV e dos enormes benefícios que esta atividade pode trazer para a TV e também para o cinema. A partir daí vai ser possível buscar mecanismos específicos e eficientes de viabilizar a produção para a TV e dissociá-la de qualquer outra forma de produção cultural.

Sinopse: *A TV caminha para a integração com a Internet. O que você acha do modelo que se anuncia? E a TV genérica, está com os dias contados?*

N.H.: Basicamente, televisão e Internet se cruzam porque em ambos os casos os sinais distribuídos passam a ser da mesma natureza. Isso torna-se realidade hoje graças ao estabelecimento de plataformas digitais para os sinais de televisão, por um lado, e pela configuração de sistemas de banda larga de Internet, por outro. É um resultado da convergência de tecnologias que há dez anos já era anunciada.

Isso não quer dizer, no entanto, que a televisão vá migrar para as telas dos computadores ou que a internet vá migrar para as telas de televisão. Não é difícil entender o desenvolvimento de uma e de outra nem onde elas vão se encontrar. Com a sedimentação de sistemas de banda larga torna-se possível e desejável o tráfego de conteúdo em movimento com grande definição. A Internet deixa de ser estática e torna-se dinâmica. As imagens em movimento, que hoje

estão visivelmente na sua pré-história, passam a ter a qualidade e a velocidade das imagens de televisão.

Caminhando no sentido contrário, a televisão encontra um mecanismo de distribuição de sinais e de empacotamento da programação radicalmente distinto dos existentes até agora, porque não-linear. Muito mais poderoso também, porque capaz de comportar uma quantidade ilimitada de sinais – em oposição à grande quantidade, porém limitada, estabelecida desde a revolução dos sistemas de distribuição de sinais. Com isso o acesso aos sinais passa a se dar sem a necessidade de intermediação de uma rede e muito menos de uma operadora. Basicamente, os sinais estão disponibilizados à semelhança dos sinais que compõem um site da Internet, e podem ser acessados a qualquer instante de qualquer lugar, além do fato de que qualquer coisa pode ser feita com eles: armazená-los, processá-los, editá-los, o que o usuário quiser. A trajetória da televisão a partir da consolidação das plataformas digitais pode ser entendida a partir de um conceito essencial: o da interatividade. A capacidade interativa não consiste em fazer com que o espectador mude o final de um filme, por exemplo, mas que ele desenvolva seu poder de escolha – no limite do qual ele não dependerá de menus previamente empacotados mas da disponibilização plena do que é produzido. As primeiras aplicações verdadeiramente importantes da interatividade, por exemplo, são o VOD – video-on-demand – e o t-commerce – comércio pela televisão. O primeiro permite que o espectador possa decidir o filme a que deseja assistir, na hora que quiser. Sobre este sinal, o consumidor tem um amplo controle: pode avançar o filme, voltar, interromper, fazer praticamente o mesmo que faz hoje com um DVD. O VOD é uma das primeiras aplicações práticas da

cinematográfica não pode ser confundida com produção de televisão, assim como produção musical não pode ser confundida com produção literária. Toda forma de criação artística tem que ser defendida, subsidiada. As próprias leis de incentivo

capacidade interativa da televisão sob plataformas digitais, às quais vão se seguir muitas outras. O Personal Video Recorder (PVR), por exemplo, cria para o espectador uma televisão personalizada. O PVR, junto com o cardápio de conteúdo de uma operadora, permite que o espectador clique sobre os programas que quer assistir, que são gravados automaticamente e reproduzidos depois da maneira que o usuário quiser, inclusive pulando os comerciais, o que evidentemente tem sido motivo de preocupação da indústria. Com várias informações sendo processadas ao mesmo tempo, o telespectador poderá em pouco tempo não apenas escolher o programa que quer ver na hora em que puder, mas também selecionar a câmera que quiser na transmissão de um jogo de futebol, por exemplo, ou receber um overlay, uma grande quantidade de informações complementares ao programa. Toda essa tecnologia já está disponível. Falta apenas a instalação de set-top boxes poderosas e a sedimentação tanto de plataformas quanto de serviços, isto é, conteúdo produzido com essa finalidade. É claro que serviços de e-mail e Internet via televisão fazem parte desse conteúdo. É claro também que a relação do espectador com a programação tenderá a se tornar cada vez mais intensa, uma vez que o papel das redes ou das operadoras será relativamente menor do que é hoje e a fidelização a elas tenderá a desaparecer.

Mas quem estiver pensando que o computador vai migrar para a televisão ou vice-versa pode ir tirando o cavalinho da chuva. As mídias se parecerão cada vez mais na medida em que a maneira de lidarmos com uma informação não-linear é a mesma. Mas a maneira de lidar com a liberação de energia elétrica também é. Liga-se uma luminária da mesma maneira que se liga uma máquina de

lavar. Só que ninguém espera que a luminária vá lavar roupa ou a lavadora vá iluminar o ambiente. Na televisão, o espectador estará acessando programação como acessa sites hoje na Internet. Na Internet, o internauta estará vendo imagens com a qualidade que assiste hoje na televisão. Nos dois casos, o consumidor estará salvando e processando o conteúdo. Mas televisão continuará sendo televisão, e computador continuará sendo computador.

Sinopse: A TV brasileira está fazendo 50 anos. Você arriscaria um “balanço sinóptico”?

N.H.: A televisão brasileira teve grandes conquistas neste meio século. Legou grandes criadores à história do veículo. Nomes como Chacrinha, Silvio Santos, Jacy Campos, Flávio Cavalcanti, Fernando Barbosa Lima, Carlos Alberto Loffler, Silveira Sampaio, Chico Anysio, Jô Soares, uma enxurrada de grandes talentos na teledramaturgia, a televisão brasileira tem uma linda história a contar. Não tenho dúvidas de que na história geral da TV, um capítulo poderia ser dedicado à televisão brasileira. Nos últimos anos esse capítulo talvez tenha deixado de engordar como deveria, porque a criação acompanhou, como costuma acontecer, os mecanismos de produção. Grandes programas da fase heróica da televisão brasileira, como o *Câmera Um*, o *Noite de Gala*, a melhor fase do *Jornal de Vanguarda*, o *Prêto no Branco*, o *Times Square*, talvez não tivessem lugar num modelo de televisão como o atual, que tende a apostar apenas nos formatos que já existem. Houve um momento em que isso aconteceu com o cinema brasileiro. O cinema mais inovador, todo o Cinema Novo, foi feito quando não havia um centavo de recursos fáceis, de dinheiro dos cofres públicos. O sujeito ia no sistema bancário e levantava financiamento para fazer filmes que atacavam

o sistema capitalista. Quando os mecanismos de produção ficaram mais generosos, vamos dizer assim, o cinema ficou menos criativo, a efervescência criativa cedeu lugar à comodidade da certeza da produção. Com a televisão ocorre o mesmo. A contradição é que, por um lado, pequenas empresas não têm cacife e nem coragem para criar; e as grandes empresas desestimulam naturalmente a criação, porque a mobilidade dentro dela é muito difícil. Nestes 50 anos, perdemos muito da capacidade criativa dos pioneiros, de gente que era capaz de experimentar com a linguagem fazendo um programa inteiro ao vivo com uma câmera só (ví tanto o *Câmera Um* quanto o “Noite de Gala” tentarem isso várias vezes) e não aprendemos ainda a maneira de fazer trafegar idéias na grande empresa.

Mas a televisão brasileira tem uma grande tradição, que é um valor permanente. Tende-se a se fazer boa televisão no Brasil, como tende-se a praticar bom futebol. É preciso, em ambos os casos, que haja condições para isso, que a televisão, como o futebol, sejam administrados com inteligência e modernidade. O fenômeno Garrincha hoje seria impossível, mas há uma fila de Romários potenciais, que só dependem de que haja condições para explodir. Como no futebol, acho que a televisão brasileira, se não for mais atrapalhada do que já é, tem um lindo futuro pela frente.



Televisão aberta: eis as questões

Entrevista com Gabriel Priolli

Entrevista por Alfredo Manevy
colaboraram Manoel Rangel e Paulo Alcoforado

Diretor Geral da TV-PUC, vice-presidente do Canal Universitário, articulista da Carta Capital e do Estado de São Paulo, e apresentador da TV Cultura, Gabriel Priolli desenvolve uma série de atividades que se destinam a fazer um tarefa rara: discutir TV a sério dentro da própria TV. Uma tarefa cheia de méritos mas solitária na programação. Fato compreensível, se conhecemos um pouco os meandros da TV aberta brasileira, equação complexa que Priolli nos ajuda a compreender na entrevista abaixo oferecida ao programa *ABD no ar* e gentilmente cedida para Sinopse. Pesquisas de público, censuras pública e patronal, a urgência da programação regional são temas abordados criticamente por Priolli. São temas que dia a dia saem da pauta meramente televisiva para compor o início de um grande debate ainda a ser feito sobre os determinantes do atual sistema de TV no Brasil que colocam em ameaça o horizonte democrático do país.

Sinopse: *Qual a qualidade da programação da TV aberta brasileira?*

G.P.: Há frequentemente um grande exagero nessa questão, ou melhor, uma certa dramatização dos problemas que a TV brasileira tem. Acaba se passando a imagem de que a programação toda é desqualificável, que é uma programação de baixo nível. Não concordo com isso. Acho que temos alguns problemas de qualidade localizados em alguns horários e alguns gêneros, e que estão se concentrando nos domingos, nos fins de semana, e alguns horários noturnos também. Houve uma reclamação de

grandes segmentos do público a respeito de excessos nas telenovelas também. Mesmo com esses problemas, nós temos no plano do entretenimento shows de qualidade, uma teledramaturgia que é das melhores do mundo, um telejornalismo de boa qualidade, uma cobertura do esporte muito boa. Eu não vejo essa perda total de qualidade da televisão brasileira.

Sinopse: *Saindo então dessa banalização da crítica da TV, que ataca programas específicos e não a programação como um todo e sua lógica interna. Não existe uma*

permanência ideológica do telejornal à novela? Não há uma hegemonia de ponto de vistas entre os poucos canais abertos, uma falsa diversidade, o que no caso de um país diversificado como o Brasil que tem uma série de públicos pontenciais, fica ainda mais nítida?

G.P.: Sem dúvida alguma. Esses são os problemas estruturais de nosso sistema de TV. Existe hoje um conjunto de cinco redes nacionais comerciais e duas redes públicas estão tentando cooperar e transformar-se numa só rede. Essa é a TV oferecida para todo o país. Uma TV que é gerada do Sudeste, de SP ou do Rio e que é transmitida para o país inteiro. Surgem os problemas. A Rede Globo, por exemplo, lidera a audiência e mantém uma média atual de 35 a 40 pontos de audiência no ano. Uma única emissora, um único grupo de roteiristas, jornalistas, atores, diretores, criadores, enfim, definem aquilo que 40% da audiência nacional vai ver. E naturalmente oferecem um recorte da realidade, uma leitura do Brasil e do mundo, valendo tanto para o jornalismo quanto para a ficção, que está inserida na ótica de quem vive nessas cidades. Isso causa uma série de distorções. Eu gostaria muito de ver uma produção regional nordestina. Gostaria que a RBS gaúcha, que é uma potência regional, de repente se transformasse numa rede nacional e oferecesse um ponto de vista sobre o país que viesse do Sul.

Sinopse: *Fala-se muito – principalmente no meio de cinema – na ausência do cinema brasileiro nas telas. Mas distanciando-se um pouco do ponto de vista de quem vive de cinema, o cinema seria uma entre outras possíveis formas de produção independente. Recentemente a RBS exibiu pacotes de curta-metragens à tarde e aumentou o índice de audiência, batendo o programa que estava antes no mesmo horário, mas esse é um caso isolado. O que*

impede que a produção independente surja de fato no Brasil? A legislação vai contra?

G.P.: Ao contrário, a legislação estimula. A regionalização da programação é um princípio constitucional que não é cumprido. Pela Constituição de 1988 deveria haver a regionalização de produção. E as leis complementares dessa Constituição estabeleceriam os percentuais de lei em que as emissoras deviam operar. Mas isso dependeria de uma determinada porcentagem de programação regional que nunca foi regulada. Na nova constituição, há inclusive uma porcentagem para a produção independente. Desde os anos 60, os princípios existem. Aí não está o problema. O que impede na verdade é que historicamente as emissoras se transformaram em máquinas produtoras. As maiores indústrias, estruturas de produção de audiovisual no país são as próprias emissoras. Foi feito um investimento muito grande em parques de equipamento, estúdios, câmeras, iluminação. Evidentemente, se você está gerindo essa rede, você não vai querer comprar produtos de terceiros, e vai querer rentabilizar o seu patrimônio. As redes produzem, elas querem produzir, formando assim uma indústria verticalizada: produção e exibição. Para mudar isso é preciso vontade política e uma certa visão estratégica que está faltando.

Sinopse: A qualidade também é fruto da concorrência. Mas estranhamente a concorrência agressiva das emissoras abertas não gera inventividade e sim a imitação dos formatos. Hollywood tem cinco grandes estúdios, mas tem alguma concorrência criativa, além de incentivar a novos talentos. Você não acredita que há um envelhecimento dos formatos, como a novela, muito em função de ausência de política de formação de novos quadros?

G.P.: Exatamente. A nossa teledramturgia é centrada na telenovela, e tem na minissérie um

produto auxiliar. Há muito tempo não se faz teleteatro, ou especiais, e não se trabalha formatos de programa que não sigam naquela serialização bem definida da telenovela. Isso embola a criatividade de todo mundo. Não havendo uma concorrência no plano comercial, há uma ausência do aprimoramento da qualidade pelo conflito, pelo mútuo contágio de visões artísticas diferentes.

Sinopse: O cinema poderia cumprir um papel nesse sentido?

G.P.: É uma coisa absurda que a essa altura dos acontecimentos, com o cinema brasileiro implantado aqui há mais de cem anos e a TV brasileira há 50 anos, uma TV que é reputada internacionalmente, com uma razoavelmente boa inserção internacional, não tenhamos parcerias maduras entre cinema e TV. A essa altura, já deveria ter uma integração muito melhor entre cinema e TV. Seria preciso haver um espírito de cooperação, e de parte a parte. Eu vejo nos cineastas um tipo de relação com TV que é uma postura de cobrança. "Poxa, vocês da televisão não nos exibem. Isso é um absurdo. Nós temos que ser exibidos!". Eu não vejo uma atitude mais cooperativa, no sentido de discutir formatos e temáticas a serem tratadas, uma preocupação em fazer um cinema mais voltado para a TV. O cineasta parece esperar que a TV os receba de braços abertos, incondicionalmente, uma rendição incondicional. Isso não vai acontecer nunca. Agora é a TV que está entrando na realização cinematográfica. E quando entrarem os sócios estrangeiros é provável que a TV entre na produção de filmes desbancando os produtores independentes que estão aí no mercado, visto que os produtores de cinema são em maioria independentes. É muito possível que a TV monopolize também esse mercado. Eu acho que isso culturalmente não vai ser nada bom, mas é fruto da situação política nessa área do audiovisual. As relações entre cinema e TV são

delicadas, com egos enormes em conflito. As pessoas tinham que descer do pedestal e colocar as coisas mais objetivamente, num sentido mais cooperativo que competitivo.

Sinopse: Infelizmente a única discussão pública que se vê recentemente é pautada pela idéia de censura a determinados excessos. A censura é o arquinimigo que a própria TV adora ressuscitar de forma anacrônica para qualquer reação feita hoje a TV. A TV, veículo tradicionalmente conservador, cria discursos "contraculturais", liberadores, quando lhe é de interesse. É o caso de "Laços de Família", mas não só dessa novela. Essa não é uma forma de banalizar a discussão maior concernente a discussão pública de limites para a TV?

G.P.: Não se tratou de censura nesse caso que você menciona. Essa alegação de que está havendo censura é uma manobra política e comercial das redes de TV, em particular de uma rede de TV, no sentido de inibir a ação do Estado que está tentando controlar uma série de abusos, excessos, que estão sendo cometidos e apontados pelo público. Nós não teríamos o Ministério da Justiça, Ministério Público, Poder Judiciário, agindo em relação à TV, constringendo-a de alguma forma, estabelecendo alguns limites, se não houvesse uma forte pressão da opinião pública. De modo geral, a relação entre Estado e TV é o laissez-faire. O Estado deixa a TV trabalhar e não se mete. Faz muita demagogia, mas é muito raro vê-lo concretamente apertando o jogo. Por que está fazendo agora? Porque no entendimento da opinião pública a TV ultrapassou certo limite. A TV por sua própria natureza não é um veículo de vanguarda, nunca vai ter grandes experimentações no plano estético e moral. Isso é mais a função do cinema, que pode radicalizar, fazer discussões mais profundas e mexer com temas tabus com muito mais

facilidade. A TV fala com a população do país, tem um efeito político óbvio. Em qualquer lugar do mundo ela é um instrumento conservador. Ela está entre o possível e o desejável. O desejável pelo lado dos artistas esbarra no possível, onde uma certa sensibilidade dominante, a moral pública, admite. Com a competição comercial selvagem, esse limite vem sendo perdido. E o público reage. O que o Estado vem fazendo é o seu papel. Não se pode confundir censura com controle social democrático dos meios de comunicação. A censura é um ato arbitrário, discricionário, feito por um poder ditatorial, para o qual não cabe nenhum tipo de recurso. É simplesmente o “cumpra-se”, haja lei ou não haja lei. Geralmente a censura não está apoiada em lei votada. Nós estamos falando de uma legislação que está apoiada numa Constituição democrática, e de uma legislação criada no período democrático, votada democraticamente. Ok, então se estabelecemos uma lei, cabe ao Estado então aplicar esta lei. É isso que queremos, senão o regime não é o democrático. Se a lei só se aplica para alguns, porque uma rede poderosa acha que se aplicar contra ela é censura, isso não vale.

Sinopse: *Se alguém censura de fato nos dias de hoje é a própria TV aberta, que censura a produção independente e que é aversa ao debate público.*

G.P.: É a censura patronal, comercial. A censura que é representada pelo ininteresse dos anunciantes que topam financiar o programa x mas não topam financiar o programa y, proque o programa x tem tudo a ver com o seu produto, e o programa y toca em temas polêmicos, incomoda. Então esse projeto é abortado em favor do primeiro. Se a ação do Estado é censura, qual é o nome que isso tem? A televisão é um poder muito grande e de todos os poderes existentes do país, é seguramente o menos controlado. Agora que se começa um pou-quinho essa tentativa de controle, fazem todo esse carnaval. Vamos admitir re-gras democráticas? Então vamos ser coerentes com isso.

Sinopse: *Se perguntarmos à TV, ela responde: tudo vai bem, obrigado. Mas ela afirma isso a partir de pesquisas de audiência que ela*

própria realiza. São elas que determinam se um programa foi “bem” ou “mal”. O Ibope, por exemplo, é da Rede Globo. Essas pesquisas realmente dão um perfil do público?

G.P.: Não. Elas retratam a expectativa momentânea do público. Mas elas não lêem com mais sofisticação esse fenômeno sociológico que a TV estabelece com milhões de pessoas em todo país. As pesquisas não medem isso com eficácia.

Sinopse: *Essas pesquisas criam um discurso sobre a TV, favorável à manutenção dos altos preços de publicidade, que é sua principal receita até hoje.*

G.P.: A pesquisa é um instrumento de legitimação de determinado discurso sobre a TV, ou sobre as finalidades da TV ou sobre as formas como ela deve agir. O curioso é que as pessoas quando entrevistadas dificilmente dizem que a TV está ótima. Ao contrário, as pessoas reclamam muito

da televisão e dizem que deve haver mais espaço para programas educativos e culturais. Só que se fosse verdade, se no íntimo das pessoas houvesse vontade de ver programas educativos e culturais, a TV Cultura seria líder de audiência há muito tempo. Na verdade, é preciso admitir que as pessoas assistem TV por entretenimento, por escapismo, e não estão preocupadas em ter essa tal programação cultural educativa, ao menos não na extensão com que aparece na pesquisa. Aparentemente o espectador gosta de parecer inteligente quando discute a televisão, mas como telespectador mesmo ele se rende a primeira burrice divertida que aparecer.

Sinopse: *A entrada de capital estrangeiro vai mudar esse quadro?*

G.P.: Vai mudar tudo. Este ano foi muito rico em termos de debate sobre TV. Aumentou a consciência popular a respeito da necessidade, da possibilidade que o espectador tem de controlar a TV. Sequer nosso espectador tem essa visão: primeiro a TV é um patrimônio público. As ondas eletromagnéticas são um patrimônio escasso valiosíssimo e que pertence à Nação. Não pertencem às emissoras. Esse patrimônio é concedido às emissoras privadas e portanto, se a TV explora patrimônio público, nós espectadores temos que negociar o que as emissoras vão fazer com essas ondas. No fundo, toda essa discussão sobre censura é muito pequena diante da grande discussão que está por vir, quando serão votadas as propostas de emenda constitucional para abertura ao capital estrangeiro. Primeiro haverá um debate concernente a essas PECs, depois quanto à regulamentação do capital estrangeiro, a nova lei de comunicação de massa. Fora a Rede Globo, ao menos inicialmente, todas as demais redes terão sócios estrangeiros. Não estamos falando de Roberto Marinho versus Sílvio Santos, versus Edir Macedo. Mas estamos falando de Globo versus MGM, versus Warner, versus Sony, versus Viacom. Hoje jogamos uma pelada perto do que será o jogo na televisão brasileira nos próximos anos.

Sinopse: *Mas esse capital não será sócio menor dessas emissoras?*

G.P.: Isso na gaveta. E as inúmeras possibilidades jurídicas que existem para garantir o controle da empresa ao sócio formalmente menor? O sujeito não vai se associar, gastar um monte de dinheiro aqui para deixar o controle nas mãos do sócio que até agora não conseguiu por uma razão ou por outra alcançar a vitalidade de empresa. Se conseguisse, não precisaria de sócio estrangeiro. Então o sujeito vai entrar e deixar o dinheiro na mão do outro? Não ele vai querer participar. E vai participar como? Essa é a questão.

TELEVISÃO:

anotações para debate

Por Newton Cannito



O texto que segue abaixo não é propriamente um artigo, são apenas anotações para incitar o debate.

Na primeira parte denominada "Argumentos para Democratas" respondo alguns absurdos ditos sobre televisão que estão se sedimentando como "idéias feitas", repetidas à exaustão pela mídia e pelo senso comum e mostro como essas "idéias" se contrapõem a valores básicos de

uma sociedade democrática.

Na segunda parte denominada "Argumentos para Capitalistas" mostro que, mesmo comercialmente (ou "capitalisticamente") falando, as empresas de televisão brasileira são um desastre. Além disso, convencido que uma das tarefas mais importantes de hoje é orientar os leitores no meio do imenso emaranhado de textos e livros, faço no meio do

texto e em quadros ao lado resenhas de alguns dos melhores artigos publicados recentemente sobre televisão.

Mais do que dar uma única opinião fechada, esse artigo dá um painel de alguns debates, polêmicas e propostas. Mais do que concluir alguma coisa, o objetivo é cutucar em várias questões e incitar o debate.

Argumentos para democratas

Frase feita número 1: "O empresário de televisão é um empresário como qualquer outro e deve pautar sua programação pelo lucro"

Errado. A empresa de televisão não é uma empresa como outra qualquer. Mesmo quando é comercial a empresa de televisão é uma concessão de direito público. Afinal de contas, a empresa pode ser dona do equipamento e garantir a produção do conteúdo mas não é (nem pode ser!) dona do limitado espectro eletromagnético que garante a transmissão de sua mensagem até a casa do espectador. Esse espectro é do conjunto dos cidadãos, é uma propriedade pública cedida

temporariamente a determinados empresários. Como administradora de um patrimônio público a empresa de televisão é diferente da lojinha da esquina, da indústria têxtil ou de qualquer outra empresa. O lucro não pode ser seu único objetivo. Ela deve também atender, da melhor maneira possível, o interesse público dos cidadãos brasileiros.

Frase feita número 2: "Qualquer intervenção do Estado na programação é censura e é portanto antidemocrática."

Errado. Como a televisão é uma concessão de direito público, é função do Estado garantir que as empresas concessionárias atendam o interesse dos cidadãos. Isso não significa que o Estado deva exercer a censura nos moldes do regime militar. Mas também não significa que ele não

possa fazer nada, que deva ficar olhando os empresários de televisão prejudicarem o interesse dos cidadãos ou desrespeitar a Constituição.

Em "A Lei da Selva" (no livro, *A TV aos 50*), Vera Nusdeo Lopes mostra como é exercido o controle social sobre a comunicação em países realmente democráticos. Nos EUA todo o setor de comunicações é regulamentado pela FCC, Federal Communications Commission, criada em 1934. A Alemanha também impõe o respeito ao pluralismo ideológico aos operadores assegurando o chamado direito de antena, ou seja, uma cota do horário de transmissão proporcional a dimensão e a importância dos diversos grupos políticos (sejam eles agrupamentos ideológicos, sindicatos, etc.). No Brasil é necessária a urgente criação de um

órgão regulador que realize o controle social da comunicação.

Vera Nusdeo Lopes afirma ainda: “Há maneiras de instituir este controle de forma que ele seja o mais democrático possível, por meio, por exemplo, de um órgão de fiscalização formado por diversos setores da sociedade e representantes de todos os poderes, impedindo que um único segmento determine toda a política de comunicação de massa no país”

Na verdade, essa atitude da mídia hegemônica de acusar de censura qualquer tentativa de controle social é, na verdade, uma estratégia que seus proprietários vêm utilizando para coibir e discriminar o direito democrático que os cidadãos têm de questionar juridicamente sua programação. O objetivo é manter toda a programação nas mãos das elites dominantes sem nenhum controle público. Trata-se de uma nova forma de censura, a censura privada.

“A forma como foi desenvolvido o setor de comunicações de massa no país, majoritariamente por grandes organizações empresariais do setor privado, com toda a lógica a ele inerente, conduz ao problema da censura exercida em nível privado, ou seja, aquela levada a efeito pelos próprios detentores de determinado meio de comunicação que, em função de interesses políticos, empresariais ou mesmo religiosos, obstrui o livre fluxo de informações, opiniões e interpretações.” (Vera Nusdeo Lopes, artigo citado).

Renato Janine Ribeiro, em “paper” ainda inédito escrito para o seminário “Cultura e democracia” segue uma argumentação parecida: “Deve ficar claro, então, que a necessidade de um controle social da telinha nada tem a ver com a liberdade que nesta se manifesta. Não se trata de reduzir ou coibir a liberdade. Trata-se, isto sim, de notar que tal liberdade é exercida por poucos, basicamente

em função do capital de que dispõem, e de que ela constitui um dispositivo de controle destes poucos sobre o grande público”

É possível já chegarmos à primeira conclusão/opinião de nosso artigo:

Primeira conclusão: Para assegurarmos a democracia em nosso país devemos combater a censura privada e exigir o controle social dos meios de comunicação.

Frase feita 3: “Se o espectador não quer assistir a um determinado programa, ele que troque de canal”.

Esse argumento só faria sentido se a programação fosse diversificada e o espectador tivesse várias opções para escolher. Dentro da mesmice da televisão aberta contemporânea, não adianta nada trocar de canal, já que todos os canais transmitem programas parecidos. Aos domingos, por exemplo, a suposta “escolha” tem que ser entre programas de auditório, futebol e filmes americanos. Todos os três compartilhando de valores muito parecidos. É muito pouco. O espectador tem o direito de exigir maior diversidade de escolha. Um dos critérios do órgão americano quando vai dar concessões de operações de televisão é a análise da grade de programação com o objetivo de garantir canais com a maior pluralidade possível. O controle público garante o direito do cidadão de ter uma televisão diversificada.

Frase feita 4: “Quem não estiver contente que desligue a televisão”.

Esse argumento é um verdadeiro absurdo. Quem fala assim pensa como se as empresas de televisão fizessem o favor de oferecer gratuitamente uma programação ao público e, dentro da lógica do “cavalo dado não se olha os dentes”, o público deveria assistir sem reclamar ou simplesmente desligar

a televisão, ficar quieto e não reclamar. Na verdade, o empresário de televisão não oferece nada de graça ao público. Aliás, muito pelo contrário: foi ele quem recebeu do cidadão o direito de administrar uma programação que dá grandes lucros a sua empresa e que, em última instância, pertence ao cidadão. Nesse sentido o cidadão tem todo o direito de exigir uma programação de qualidade e não é obrigado a desligar a televisão só porque o empresário quer ganhar ainda mais dinheiro. Ele que ganhe menos dinheiro e garanta ao público o direito de ter uma grade de programação diversificada, que atenda o maior número possível de cidadãos.

Frase feita 5: “A culpa da baixa qualidade da televisão brasileira é do próprio público. É ele quem quer ver esses programas de baixa qualidade”

Há vários erros nessa afirmação. Em primeiro lugar o chamado PÚBLICO é uma entidade abstrata, composta de milhões de pessoas com milhões de interesses e gostos diferentes. Geralmente quando se fala O PÚBLICO se quer dizer a MAIORIA DO PÚBLICO. Explicitando o sub-texto presente nesse argumento ele poderia ser escrito assim: “A empresa de televisão programa o que a maioria do público quer ver. E isso é justo pois a sociedade democrática é baseada no respeito a opinião da maioria. Se você (uma minoria) não está contente, a culpa é da maioria do público e não das empresas de televisão”

Agora o erro está na própria definição de democracia. Pois na sociedade democrática, a “maioria” não pode ser critério para decidir toda a programação. Um dos princípios da democracia moderna é o respeito pelos interesses das minorias. O simples respeito pela vontade da maioria sem respeito as minorias pode levar a uma

sociedade totalitária (levando a um exemplo extremo, lembremos que Hitler foi eleito pela maioria do povo alemão). Não é porque a maioria quer ver futebol que toda a população é obrigada a ver futebol ou coagida a desligar a televisão. **Temos que evitar a ditadura do índice de audiência.** “Pode-se e deve-se combater o índice de audiência em nome da democracia” (Bourdieu, in *Sobre a Televisão*). A televisão de uma sociedade democrática deve tentar agradar o maior número de interesses possíveis, respeitando todas as minorias possíveis. Hoje, no modelo de televisão brasileira, nenhuma minoria tem entretenimento e informação garantidos: nem homossexuais, nem doentes mentais, nem adoradores de música pop indiana, nem nenhum outro grupo. É função do Estado zelar pelo interesse público e exigir das empresas de televisão a expressão autônoma dessas várias minorias.

Uma solução pontual: o necessário apoio a produção independente

A única forma de garantir a diversidade da programação é garantir a diversificação dos grupos produtores e dos modos de produção. A constituição de uma cultura democrática passa necessariamente por criar mecanismos que possibilitem que vários grupos de cidadãos sejam também produtores

de seus próprios programas.

A produção não pode ficar restrita a quem tem dinheiro para financiá-la. O Estado democrático deve incentivar o cidadão a produzir seus próprios programas. Esse é o papel específico dos chamados Canais Comunitários. A TV Comunitária de Berlim, por exemplo, abre seus estúdios e cede equipamentos para projetos de realização propostos por qualquer cidadão. No Brasil, ao contrário, os canais comunitários não têm equipamento garantido pelo poder público e são apenas um espaço de transmissão. Sem equipamento de vídeo, os “cidadãos pobres” (e mesmo as organizações de “cidadãos pobres”) são impossibilitados de realizar seus programas e a produção acaba restrita a quem pode financiá-la de seu próprio bolso. Mas garantir a expressão do cidadão no Canal Comunitário ainda é pouco. No Brasil os canais comunitários são veiculados apenas para assinantes da TV a cabo. É necessário que todo o sistema (inclusive a televisão aberta) seja permeado pelo princípio do direito de antena.

Além da garantia da produção audiovisual amadora nos canais comunitários o Estado deve criar mecanismos de apoio à produção audiovisual de empresas que produzam para televisão. A chamada Lei do Audiovisual que, no seu texto, diz favorecer os produtores audiovisuais independentes

serve apenas a uma pequena parcela desses produtores, os produtores de cinema de alto orçamento. No entanto, esse pequeno grupo de “cineastas” não pode deter para si mesmo o monopólio do termo independente. A Lei do Audiovisual é, na verdade, uma lei feita sob encomenda para favorecer apenas um pequeno grupo de “pequenos-oligarcas” que querem fazer filmes financiados a custo perdido pelo Estado. A Lei do Audiovisual, no entanto, não favorece os outros tipos de produtores independentes, como a produção em vídeo, a produção para televisão, etc. Não favorece os pequenos produtores, favorece apenas os “grandes produtores independentes”, aqueles que já estão sedimentados e conseguiram se tornar “agregados” da grande oligarquia nacional e internacional, produzindo muitos de seus filmes com acordos prévios com os grandes grupos, seja a Globo, seja a americana Columbia. Sem necessariamente questionar a importância dessa lei¹, o fato é que, dentro de uma política cultural preocupada em democratizar o audiovisual, deveria existir também o apoio à produção “radicalmente independente”, aquela que não está associada a nenhum grupo hegemônico. Deveria existir incentivos à realização de grupos sociais que ainda não produzem audiovisual seja através da realização extensiva de oficinas, seja através de concursos específicos para iniciantes.

*Argumentos para
Capitalistas: Ou
porque a televisão
brasileira é ruim mesmo
“capitalisticamente”
falando*

A televisão brasileira é pré-capitalista

A maioria das empresas de televisão brasileira são grupos familiares (ver Bernardo Kucinski - *Mídia da exclusão - em A Síndrome da Antena Parabólica*) cujo principal interesse é controlar a opinião pública para garantir a perpetuação de seu poder político. Um programa jornalístico de denúncias, por

exemplo, pode interessar ao telespectador e ter boa audiência, mas é retirado do ar por causar atritos políticos com grupos de interesse. Dessa forma muitas vezes a própria rentabilidade da empresa fica em segundo plano, já que o proprietário consegue “lucros” de outras formas, geralmente com “favores” do Estado brasileiro.

A televisão vive sob o controle de algumas poucas oligarquias. Esse modelo

lucros à emissora. No entanto essa mudança não interessava a todos pois obrigava uma reestruturação do Departamento comercial. Com a mudança de público os antigos anunciantes ficam descontentes. É necessário arrumar novos patrocínios mais adequados ao novo público. Com isso executivos de marketing que já controlavam as contas das empresas tradicionais vêem-se de uma hora para outra, obrigados a procurar novos patrocinadores e a competir com jovens executivos. Contam também com a influência externa das agências de publicidade, extremamente conservadoras na elaboração de seu plano de mídia. E por fim, os próprios autores de novelas tradicionais (que só sabem escrever desse jeito e mantêm sua hegemonia na organização com o discurso de “minha novela é ruim mas dá audiência”) têm sua legitimidade de público contestada e não tem interesses na mudança. **Na verdade, a Globo repete suas fórmulas até a exaustão não porque o “público” quer vê-las mas por interesse dos velhos profissionais da emissora que querem manter seu poder dentro da empresa e continuar fazendo a mesma programação que já estão acostumados há dezenas de anos².**

A programação da Globo está também sujeita a pressão de grupos externos. Para evitar a real representação dos problemas da nação (que podem ofender grupos da elite brasileira) a dramaturgia global se repete e evita abordar a constante mudança da realidade. No artigo “Vendo a televisão a partir do cinema” (em *A TV aos 50*) Roberto Moreira fez uma análise de um capítulo de *Mulher*:

“A Globo insiste em ignorar nossos conflitos cotidianos. A imagem que constrói é a de um país institucional, oficial e desinteressante. Por exemplo, em um dos capítulos do seriado *Mulher*, uma jovem grávida faz um aborto, ato corriqueiro em

todas as classes sociais, mas na ficção, diante da força da Igreja católica, a personagem acaba culpabilizada e castigada. Ora, com quem deve ser o compromisso da emissora? Com um grupo de pressão ou com se público? Enquanto a Globo não perder seu tom oficial e chapabrancas, sua audiência vai continuar a se erodir, simplesmente porque não existe narrativa - seja jornalística, seja de ficção - sem conflito”.

Já é momento da Globo perceber que é hora de mudar. A empresa deve desbancar o esquema conservador de poder interno e abrir mais espaço para a inovação. Deve também se preocupar mais com a conquista de audiência e menos com os grupos de pressão externos a ela. Ou a Globo faz isso logo ou perderá gradativamente a audiência e não conseguirá competir no mercado que se tornará cada vez mais competitivo - especialmente com a abertura para a entrada de capital estrangeiro em redes de televisão. E é claro que o que dissemos para a Globo serve de forma amplificada para todas as outras emissoras.

Produção independente para a conquista do público

Outro erro é pensar a produção independente é necessariamente não comercial, sempre um fracasso de público. Essa idéia acaba por restringir as empresas de televisão a capacidade de fazer programas de conquistem audiência. E isso não é

monopolista impossibilita o princípio básico do capitalismo ideal (ou capitalismo-utópico): a livre concorrência.

Modelo de gestão burocrático e ausência de inovação:

A estrutura pré-capitalista, monopolista e familiar das empresas de televisão brasileiras faz com que elas se organizem num modelo gerencial ultrapassado e burocrático, sem incentivo ao empreendedorismo, a inovação e ao risco. No monopólio não é preciso estar sempre se aperfeiçoando já que a concorrência não existe. Para os executivos e artistas que controlam a empresa hegemônica é mais seguro repetir indefinidamente os mesmos programas do que inovar, corre o risco de errar e colocar a cabeça a prêmio. Quando a inovação surge ela é freada, mesmo que dê certo comercialmente. *Vamp* foi uma novela que inovou o gênero e fez audiência mas a experiência não foi repetida. Porque será? Com certeza é devido ao jogo interno de poder na organização. Qualquer inovação abre brechas que podem desestabilizar equipes já assentadas e baseadas em outro tipo de produto. *Vamp*, por exemplo, atingiu um público de jovens (não tão tradicional nas telenovelas) mas afastou o público cativo de senhoras dona de casa. Em índices absolutos o público de *Vamp* era maior que o tradicional do horário das sete. *Vamp* provou que um novo estilo de novelas podia dar ainda mais

verdade. Em Porto Alegre a experiência da transmissão de curta-metragens de produção independente aos sábados a tarde na RBS gaúcha (afiliada da Globo) vem obtendo enorme sucesso de público (ver artigo de Aleteia Selonk, nesse número da Sinopse). O sucesso foi tanto que o programa se sedimentou na grade de programação, tirando do ar o programa do Luciano Huck e conquistando a maior audiência no horário. O Rio Grande do Sul é o único estado brasileiro onde a transmissora da Globo supera a audiência do concorrente Raul Gil. E conseguiu isso com produção independente. No entanto, a experiência de abertura a produção independente não é adotada com sistematicidade. É apenas em casos pontuais quando se acirra a concorrência. A resistência da televisão a entrada da produção independente não é por motivos de ordem econômica e sim de ordem política. Em termos simplesmente comerciais a produção independente pode, desde que bem escolhida pela emissora, render altos lucros. Mas garantir um espaço para um produtor independente na grade da programação é dar direito a voz a uma parcela da população que nem sempre compartilha dos mesmos interesses da elite proprietária da emissora.

A eterna justificativa do Ibope

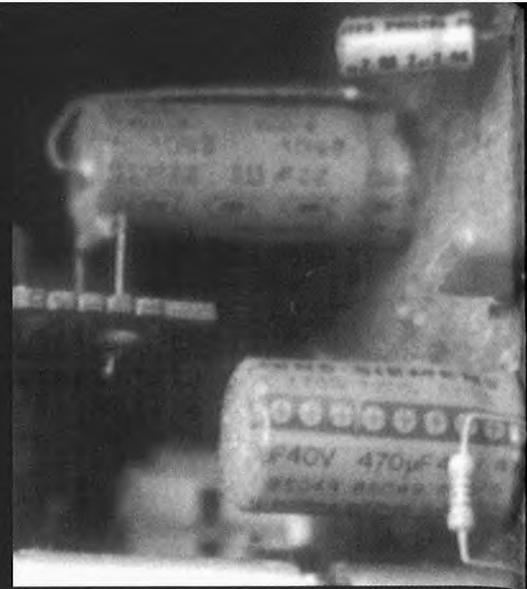
Nos dias de hoje, o suposto “discurso comercial da televisão” está todo sustentado no Ibope, o índice de audiência. Já mostramos

como esse argumento se contrapõe aos valores democráticos e mostraremos agora como ele, em alguns momentos, se contrapõe aos princípios de uma empresa capitalista. Mostraremos como o argumento da “necessidade natural de ficar submisso a medição do Ibope” serve, na verdade, para justificar a manutenção dos interesses oligárquicos dos grupos proprietários das empresas de televisão e para justificar a perpetuação de determinados tipos de programas televisivos (no caso, os popularescos) e, conseqüentemente, para a manter os “poderes” e salários de seus próprios produtores.

O Ibope é um dos institutos de pesquisa mais respeitados do país. No entanto na prática, quando a mídia fala “índices do Ibope” ela está falando de um único tipo de pesquisa: a medição de audiência absoluta e instantânea de um determinado programa. Confundir Ibope com medida de audiência absoluta e instantânea é uma distorção ideológica. Há vários outros tipos de medidas de audiência que interessam ao anunciante, muitas realizadas pelo próprio Ibope.

No índice de medida absoluta a audiência é medida é apenas quantitativa. Uma boa medida, no entanto, deve ser também qualitativa e definir com mais precisão o público que assiste ao programa. Uma campanha pode ter sucesso investindo num programa de baixa audiência absoluta, mas adequada a seu produto. Determinados programas tem, por exemplo, alta audiência absoluta mas apenas de pessoas de classe baixa e não são adequados para campanhas de carros importados.

Outra coisa que a audiência absoluta não mede é a credibilidade do programa e a atenção que o público



dispensa a ele. O público pode, por exemplo, assistir a um determinado programa mas não confiar nas suas campanhas ou mesmo rejeitá-las. É por isso que, em alguns casos, associar um produto a um programa pode ser prejudicial à marca.

O fato é que a mediação da audiência absoluta e instantânea não é o único critério de medição comercial. Não que ele não seja válido, mas ele não é o único. No entanto, ele é o único utilizado na construção do discurso que legitima a programação da televisão brasileira, especialmente os programas de auditório popularescos. Foi esse tipo de distorção que acabou por levar a Globo a tirar do ar os programas do Grupo Guel Arraes, que mesmo sem ter uma imensa audiência absoluta tinha um imenso potencial comercial (por interessar a um público selecionado, pela possibilidade de circular também em outras mídias - cinema, vídeo, pela legitimidade que dava a emissora e aos produtos que tinham sua marca associada ao programa, etc...).



Até mesmo na avaliação do sucesso comercial da televisão a cabo as pessoas começam a utilizar a medida de audiência absoluta. Nesse caso é, realmente, um completo absurdo. Como esses canais são financiados principalmente por assinantes que pagam previamente a melhor forma de medir “o sucesso comercial” de um canal a cabo é medir a influência que ele exerce na escolha do consumidor, no momento de escolher determinado pacote de programação. A CNN, por exemplo, tem apenas 0,5% de audiência. Mas, especialmente nos EUA, ela vale muito dentro de um pacote, pois todo mundo quer tê-la disponível. Ninguém assiste a CNN o tempo todo, mas todo mundo assiste um pouquinho. Trata-se assim de outra forma de medição de chamado “sucesso comercial” de um canal. Uma forma de medição onde um canal com 0,5% de Ibope é um dos canais mais valorizados comercialmente. E essa forma nunca é citada. O discurso da necessidade natural do Ibope trata como impossível a existência comercial de um canal segmentado com audiência pequena.

Outro tipo de pesquisa que nunca é citada é a pesquisa antecipatória, a pesquisa sobre o que o público gostaria de ver. No período de implantação da Rede Globo foi esse tipo de pesquisa que fez com que a

empresa conquistasse o público. Homero Sanchez era o homem que coordenava a pesquisa da Rede Globo nessa época. Em depoimento no livro *TV ao Vivo* ele fez uma crítica a simples medição de audiência dos programas: “O que chamo de trabalho a posteriori, ou seja, a constatação do índice de audiência dos programas - o que era insuficiente, porque, antigamente, na televisão brasileira, se um programa atingia um determinado índice de audiência, qualquer outro parecido também ia ao ar. Assim, não havia variedade. Dessa forma, percebi que estávamos apenas “contando narizes”, como dizem os americanos. Constatávamos o óbvio, quando o importante não era trabalhar depois do fato, mas descobrir como prever o fato. Ou melhor, em lugar de examinar a audiência de um programa, procuraríamos prever essa audiência. Ao simplesmente constatar o óbvio, não se abrem perspectivas. Apenas copia-se a programação de uma emissora líder, que chamamos de programação espelho”

Na descrição de seu trabalho Homero mostra como a Rede Globo em seu período áureo não apenas reproduzia o que o público já assistia (a programação-espelho) mas procurava também descobrir antecipadamente os programas que o público queria ver e ainda não estavam na grade ou

que o público queria ver mais nem sequer sabia ainda. É o que faz qualquer empresa capitalista que quer conquistar o mercado. E é o que garante a inovação dos produtos. Esse tipo de pesquisa não existe mais. Só existiu nos primórdios da televisão brasileira onde ainda existia concorrência entre os diversos canais. Hoje, com o regime de monopólio vigente, não é mais necessário que a empresa inove nada. Sua principal preocupação é manter o status quo.

Ao que parece o discurso da “necessidade natural” de ficar submisso ao Ibope (entendido como medição de audiência absoluta e imediata) não atende apenas a interesses comerciais. Como vimos, comercialmente falando, esse é um discurso limitado. O que esse discurso faz é justificar o modelo de televisão que está aí, evitando a inovação e sedimentando o poder dos que já o realizam.³

Segunda Conclusão: Se a televisão brasileira realmente atendesse aos interesses comerciais ela seria muito mais inovadora e diversificada do que ela é hoje. Ela teria muito mais qualidade. A TV brasileira é ruim pois, ao invés de atender ao gosto do público ela atende a grupos de interesse, internos e externos à própria organização.

1 Não que essa produção independente associada a Globo e as outras grandes emissoras não seja importante. Para a sedimentação de uma democracia plena, é muito melhor que uma infinidade de produtores independentes produzam a programação das grandes emissoras do que a modelo atual, onde toda a produção está centralizada numa única empresa produtora (que, como se não bastasse é também emissora). Além da diversidade estética a pulverização da produção favorece a distribuição de renda (um dado importante em qualquer democracia). Para a democracia é melhor ter cem famílias ricas do que uma única família triliardária. E por favorecer os “grandes produtores independentes” (as “famílias ricas da cultura nacional”) que a Lei do Audiovisual é um mecanismo

democratizante. Mas de uma democracia ainda primitiva e incompleta. Minha observação, portanto, não é contra a Lei do Audiovisual: é apenas a favor de mecanismos que incentivem também as classes médias, pobres e excluídas a realizar produção audiovisual independente.

2 A exceção mais notável e digna de nota é Daniel Filho. Ele que na década de 60 e 70 foi o principal inventor do padrão de direção das ficções globais (ver curta mas excelente análise no artigo de Roberto Moreira: “Vendo a televisão a partir do cinema”, em *A TV aos 50*) Daniel Filho nunca parou de inovar. Quando impossibilitado pela estrutura arcaica da Rede Globo Daniel fez uma incursão pela produção independente e produziu e dirigiu um dos melhores seriados

da década de 90: *Confissões de Adolescente*. Recentemente se destacou como um dos principais apoiadores da iniciativa inovadora do núcleo Guel Arraes. Daniel Filho, por estar permanentemente aberto a inovações, é um exemplo do profissional exigido hoje por qualquer empresa que pretende ser realmente competitiva. E ao que tudo indica ele vem encontrando imensas dificuldades de inovar dentro do esquema de gestão conservador da Rede Globo.

3 Em “Formar Opinião” Patric Champanhe discute amplamente as chamadas pesquisas de opinião pública. Ele mostra como o próprio conceito de opinião pública foi construído historicamente e tem como objetivo justificar a manutenção do poder de determinado grupo dominante.

Documento Especial

Entre a reportagem e o documentário

Por Mauro Baptista

Em fins da década de 80 e na década de 90 um programa resgatou a melhor tradição da reportagem de campo e do documentário para televisão. Produzido na Rede Manchete, o programa obteve logo na sua estréia altos índices de rating e incomodou a rede Globo. Era *Documento Especial*, programa do diretor e produtor Nelson Hoinefff.

O programa estreou em agosto de 1989 com uma abordagem de reportagem inédita para a televisão brasileira da época.

Em 1989, Nelson Hoinefff, então na Rede Manchete, preparou o primeiro programa de *Documento Especial* com três meses de antecedência. Para lançar seu projeto sem concessões, traçou uma estratégia digna dos filmes políticos dos anos 70. Hoinefff fez simultaneamente dois programas: um “falso”, realizado apenas para ser mostrado à direção da emissora, outro, “verdadeiro”, para ir ao ar sem que ninguém externo à equipe soubesse. O primeiro programa foi um sucesso imediato de público. Diante desse

Documento Especial quebrou esse tabu em 1989. Numa linguagem de documentário estilo cinema verité, *Documento Especial* abordou a prostituição, os travestis, o suicídio, as drogas, a marginalidade das ruas e a criminalidade em várias manifestações. Problemas, situações e personagens em geral apagados do belo país imaginário construído pela Rede Globo – em que os pobres são classe média, e a classe média mora como classe alta – tiveram direito à imagem e a palavra. Junto e além do mundo-cão que assegurava o rating, o *Documento Especial* deu voz aos pobres, excluídos e marginais, àqueles que assistem ao jogo social desde a posição mais frágil. O programa Champagne e Farofa, por exemplo, mostra como existe um apartheid disfarçado no Rio de Janeiro que dificulta o acesso dos pobres à praia nos fins de semana e feriados.



Documento Especial foi pioneiro em levar o mundo-cão (a “realidade das ruas”) para a tela pequena e quebrar o “bom gosto” de uma televisão até então cosmética. Em junho de 1992, Hoinefff, produtor independente, levou *Documento Especial* para o SBT, onde permaneceu até o final de 1995. Em setembro de 1996, *Documento Especial* foi para a rede Bandeirantes e lá permaneceu cerca de um ano. Faz, portanto, três anos que *Documento Especial* está fora do ar. Num momento em que a televisão aberta está cada vez mais submersa num mar de uniformidade medíocre, surge como necessário fazer uma análise deste programa inovador e refletir sobre suas contribuições ao jornalismo e ao documentário brasileiros.

fato, a direção da emissora deu liberdade a Hoinefff para fazer o programa a sua maneira.

O mundo-cão (crimes, violência, drogas, prostituição), originário do universo policial, já era antigo na imprensa escrita e nas emissoras de rádio. Mas era um tabu na televisão. Como sublinha Eugênio Bucci, a “televisão ficava à margem da crueza do mundo real (ou este à margem dela) mantendo para si um status de ilha da fantasia, com uma função mais nobre: entreter o seu consumidor – telespectador com sonhos e divertimentos, informá-lo com linguagem amena e comedida, jamais aborrecê-lo com preocupações relativas ao martírio alheio”.¹

A questão não é explicitamente racial, mas econômica. Não há uma lei escrita – como ocorria em Sudáfrica – mas várias prefeituras do litoral carioca proíbem a entrada de ônibus provenientes dos subúrbios, ou no melhor dos casos, exigem deles altas somas de dinheiro para estacionarem.

Apesar dos assuntos fortes e dos personagens marginais, o *Documento Especial* nunca utilizou uma abordagem sensacionalista. Há na série uma ética da imagem e da palavra; um equilíbrio para saber o que e até onde mostrar, uma visão não superior nem depreciativa das pessoas humildes e marginais.²

No seu pico na rede Manchete, o *Documento Especial* chegou a fazer 31

pontos - 66% do número total de televisores ligados - em 1989. O programa de maior audiência foi sobre pessoas obesas. O rápido sucesso de *Documento Especial* na Manchete provocou a aparição de várias imitações nos outros canais (a Globo fez *Linha Direta*) que tiveram vida breve.

O êxito de público foi acompanhado pelo reconhecimento da crítica. Em 1991, *Documento Especial* conquistou o prêmio de Melhor Programa Documentário de 1991, conferido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte. No exterior, ganhou um dos prêmios mais importantes da televisão internacional: o Príncipe Rainer no Festival Internacional de Montecarlo, galardão que fora entregue pessoalmente pelo príncipe. No Brasil, ganhou o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, três vezes o

direto (também chamado cinema verdade), na contracorrente de grande parte do documentário brasileiro contemporâneo, fortemente influenciado pela publicidade, pelo videoclipe e pela videoarte.

No entanto, o documentário não é a única tradição presente em *Documento Especial*. O apresentador e sua narração over marcam o caráter de reportagem dos programas. A narração procura explicar sumariamente cada situação e relacionar as diversas cenas, quase sempre com a intenção de situar o assunto num contexto maior da sociedade e da cultura do país.

O trânsito entre a reportagem e o documentário não é algo contraditório, dado que sempre existiu uma vertente do documentário cinematográfico muito próxima ao jornalismo. Dessa forma, vários

inteligentzia. É necessário marcar que esta dicotomia entre alta cultura e cultura de massas não acontece em países como Inglaterra, onde o documentário e os filmes de ficção para televisão são tratados com respeito e interesse pela crítica e especializada pelo público.

Documentar o mundo-cão

Há, simplificando, quatro tipos de programas em *Documento Especial*: os culturais (sobre a bossa nova, os 30 anos do Cinema Novo), os individuais/sentimentais (o amor, a saudade dos mortos, a terceira idade), os sociais e os chamados mundo-cão. Independente da singularidade de cada programa, que depende em parte de quem é o encarregado da reportagem, o melhor da série são os programas sociais e aqueles que



troféu Imprensa, duas o Supercap de Ouro, entre outros. Estes prêmios ilustram como os programas podem ser apreciados simultaneamente como documentários e como reportagens, como cinema (para televisão) e jornalismo.

Documentário e Reportagem

As reportagens de *Documento Especial* utilizam métodos e abordagem próprios do melhor cinema documentário. Câmera na mão e filmagens nas ruas, som direto, corte seco, equipe enxuta, conformam o estilo dominante. Nada de fusões nem músicas estetizantes, que tentam preencher a falta de contundência das imagens. *Documento Especial* dialoga com a tradição do cinema

programas da série merecem ser apreciados como alguns dos melhores documentários realizados nos últimos anos. Numa década em que o cinema brasileiro exibiu em geral grande resistência a retratar o Brasil real, surge a constatação de que *Documento Especial* fez isso durante anos na televisão aberta, atingindo um público de milhões de pessoas, com programas de um custo muito inferior (ao redor de 30 mil dólares) a os documentários feitos em película 35mm. O suporte e o meio de exibição marcam a qualidade do produto? Claro que não. No entanto, como nenhum dos programas do *Documento Especial* foram exibidos nas nobres salas de cinema, não obtiveram a ressonância cultural que mereceriam entre a

tratam do mundo-cão. As fronteiras não são rígidas, até porque ao querer retratar um assunto social no Brasil, a equipe provavelmente vai achar um mundo-cão! O meio em que vivem os pobres ou os excluídos nas grandes cidades é constantemente ameaçado pela violência, tráfico, roubo e prostituição.

Documento Especial prova que é possível levar o mundo-cão para a televisão com um ponto de vista ideológico progressista, diferente à norma dominante na televisão brasileira, do *Ratinho* ao *Aqui Agora*, passando pelas reportagens policiais da Rede Globo. Os programas como *Aqui Agora* e similares, possuem uma abordagem melodramática e reacionária. Se compararmos

Aqui Agora com *Documento Especial*, notamos uma notória diferença na locução, um dos principais meios de construção de uma narrativa e um discurso.

Vejamos o *Documento Especial* chamado Amor Bandido, sobre as relações sentimentais daqueles que cumprem pena na prisão (é redundante dizer que, tratando-se de uma cadeia, trata-se de gente pobre). Algumas frases da locução como “esses homens revelam sua delicadeza no contato com a mulher” e “ninguém é mais fiel que mulher de marido preso” e imagens pouco convencionais dos presos, mostram uma reportagem que procura beleza e amor em seres humanos que moram em condições subumanas. Há depoimentos de mulheres – de classe baixa – dizendo, por exemplo, que com o bandido tal acharam o

vingança, do egocentrismo (...),do egoísmo”, “a lei dos homens é insuficiente para puni-la”, “o castigo virá de Deus”³. Como sublinha Ciro Marcondes Filho numa brilhante análise deste programa, “a apresentação de Gil Gomes mostra uma construção progressiva do perverso, do bárbaro, do vilão da história.”⁴ Programas como *Aqui Agora* apresentam um mundo dividido entre pessoas boas por um lado e pessoas cruéis e perversas por outro, que, oh casualidade, sempre pertencem as classes baixas. São os pobres que, desadaptados, passam para o crime ou enlouquecem. Para Gil Gomes, o *Aqui Agora* e muitos outros programas afins, esta parcela de pobres que não aceita seu destino de miséria passivamente deve ser eliminada. Em contrapartida, *Documento Especial* relaciona as mazelas dos pobres e excluídos a uma situação

Selva, documentário insosso feito em película 35mm, nos leva a questionar novamente o tipo de cinema que o modelo atual de incentivo à produção tem propiciado de 1994 até hoje. A comparação de ambos documentários torna o caso paradigmático. Porque a força, inteligência e coragem de *A Agonia do Mogno* não aparecem em *O Cineasta da Selva*? Não será que as condições de produção levaram Michelis a uma abordagem conservadora no cinema e arriscada na televisão?

Vejamos alguns trechos da locução de *A Agonia do Mogno* que ilustram a progressão da narrativa e provam a procedência dos elogios aqui vertidos: “Centenas de árvores são derribadas diariamente na reserva caiapó. Isto só acontece porque o governo federal é um personagem ausente do sul de Pará. O espaço

está aberto para a lei das empresas madeiras.” (...). “As tribos indígenas estão no centro da ilegalidade da extração do mogno em todo o sul do Pará. É dentro das reservas que se escondem as últimas

árvores do ouro verde da Amazônia, Os caiapó são donos de dez milhões de hectares, dos quais 3 milhões já estão demarcados.” E mais adiante este trecho brilhante: “Os caiapó estão num estágio interessante do processo de aculturação. Nos últimos anos eles promoveram uma inédita reversão do que se pode chamar de ditadura racial da sociedade brasileira. Aqui os brancos é que se tornaram empregados dos índios. E como os caiapó ainda tentam preservar a imagem de heróis ecológicos da Amazônia, na hora de falar sobre a extração de mogno dentro da reserva, os empregados é que recebem a missão de defender os interesses indígenas.” (...) “Se for mantido o ritmo atual de exploração, a madeira mais nobre da terra estará extinta em menos de dez anos.”



“amor verdadeiro”. O programa consegue oscilar entre mostrar a dureza e o horror das cárceres brasileiras e o lirismo e a sensibilidade que o ser humano é capaz de ter mesmo nessas condições. Amor Bandido possui um verdadeiro espírito neo-realista italiano, na tradição de Cesare Zavattini e Vittorio De Sica.

Ao levar o mundo-cão brasileiro para a televisão, o ponto de vista é uma diferença capital que separa o *Documento Especial* de programas como o *Aqui Agora* e similares. Comparemos a locução de Amor Bandido com a do *Programa Gil Gomes* no caso de uma mulher pobre que matou a sua filha: Gil Gomes diz que frases como “o amor traído faz o indivíduo cometer crime hediondo”, a criança “foi vítima da maldade humana, do ódio, da

geral contemporânea do país no momento da feitura da reportagem e à estrutura da sociedade brasileira.

Televisão e no cinema

Na revisão que realizei de 15 programas das diversas etapas, um deles se destaca ao abordar um problema específico e generalizar com extrema competência sociológica-cultural: A agonia do Mogno, sobre a extração desta madeira na Amazônia, os indígenas e o meio ambiente. A reportagem é de Aurélio Michelis, a mesma pessoa que realizou um documentário cinematográfico correto, mas sem força, chamado *O Cineasta da Selva*. A comparação entre *A Agonia do Mogno*, documentário magistral feito para televisão, e *O Cineasta da*

O programa conclui com este brilhante diagnóstico totalizador: “Há 500 anos, quando os índios tupinambá associaram-se aos portugueses para a extração do pau-brasil, pensava-se que a floresta nunca morreria. No entanto, bastou apenas um século, o primeiro depois da chegada dos portugueses, para que o pau-brasil fosse extinto e com eles os tupinambá. A associação dos caiapó com os novos madeireiros para a extrair o mogno da Amazônia ameaça repetir, com triste semelhança, esse triste capítulo da história brasileira.”

Lendo estes trechos o leitor pode concluir certamente que talento não falta a Michelis. Acontece que no cinema, como arte e indústria coletiva, o problema não está fundamentalmente no indivíduo como costuma-se acreditar, mas nas condições de produção. Nos últimos seis anos a Lei do Audiovisual favoreceu um cinema de e para os patrocinadores, a maioria negando-se a falar do Brasil contemporâneo. É um modelo de produção que favorece uma elite social-cinematográfica e faz que um cineasta da envergadura de Eduardo Coutinho não consiga produzir com regularidade, e somente faça um longa-metragem (*Santo Forte*) cinco anos após o início da retomada, graças ao apoio da Rio Filme. *Cronicamente Inviável* de Sérgio Bianchi conseguiu quebrar o contrato não explícito entre o cinema e as empresas, mas não passa de uma exceção que confirma a regra.

Por outro lado, *A Agonia do Mogno* não é uma exceção na série *Documento Especial*. Há vários programas excelentes como *Champagne e Farofa*, *Condomínios*, o citado sobre a imprensa sensacionalista e muitos outros. De forma similar ao documentarista John Grierson, criador da escola britânica dos anos 40, que

dirigiu apenas um documentário e produziu os restantes, Nelson Hoineff é responsável pela direção geral da totalidade dos mais de 400 programas que constituem *Documento Especial*. Numa produção de tal número, há claro programas bem melhores que outros: há também certas limitações, como uma linguagem documental cinematograficamente eficiente mas quase sempre uniforme, sem ousadias que um filme em película em teoria poderia permitir-se. Essa linguagem uniforme é decorrência do meio exibidor (televisão aberta), da necessidade de atingir um grande público, da vontade de vender o programa como uma série de reportagens e não como obras de arte singulares, e talvez da falta de espaço na televisão brasileira para estilos visuais e sonoros arriscados. Lembremos também o orçamento médio de cada programa, 30 mil dólares.

O retrato áspero e o conceito de série

Nas três redes (Manchete, SBT e Bandeirantes) em que foi exibido *Documento Especial* surpreendeu pelo retrato múltiplo, revelador e frequentemente áspero da sociedade brasileira. Programas magistrais no diagnóstico do país e suas falências sociais e econômicas chegaram a milhões de lares de todas as classes sociais em canais sabidamente conservadores, o mais notório sendo o SBT. Aqui temos que destacar a importância do conceito de série. Hoineff vendeu o *Documento Especial* como um todo (uma série) sem discutir cada programa por separado. Isto lhe deu autonomia e liberdade criativa. Enquanto a Lei do Audiovisual e o cinema brasileiro produzem fornadas de “autores” para um público

reduzidíssimo (todo mundo é autor no cinema brasileiro), *Documento Especial* prova a força idéia da série e do papel do produtor e o impacto de um programa com um conceito geral bem definido, que as individualidades da equipe devem respeitar para manter a qualidade e rigor definido pelo produtor e a fidelidade do contrato com o público.

Documento Especial resgata nos anos 90 a melhor tradição brasileira da reportagem de campo, que teve momentos apoteóticos nas revistas Realidade, Movimento, no *Globo Repórter* da década de 70. Estas reportagens eram sintomas de uma consciência da realidade conquistada a duras penas ao longo dos parcos 20 anos de vida republicana que estava sendo destruída pela modernização conservadora da ditadura militar. Hoje a reportagem está proscrita na imprensa brasileira, com exceções como a persistência de Raimundo Pereira, hoje na revista Reportagem. Dessa forma, o enfrentamento com a vida dos contemporâneos, razão de ser do jornalismo e do documentário, fica adiado para sempre.

Documento Especial não só enaltece a reportagem como prova que programas de sucesso não têm necessariamente que subestimar e embrutecer o espectador; também prova que programas de qualidade podem ter sucesso e atingir o grande público. Vários programas de *Documento Especial* merecem hoje exposições públicas como contribuições importantes para a cultura brasileira.

Documento Especial está fora do ar há três anos. Nelson Hoineff tem planos de voltar a produzir o programa. Tomara. Pelo bem da televisão, do documentário, do jornalismo e acima de tudo, dos espectadores.

1 Eugênio Bucci. *O Peixe Morre pela Boca*, Página Aberta, São Paulo, p. 102.

2 Na época da primeira fase do *Documento Especial*, fazia sucesso no Rio de Janeiro o jornal o povo, especializado em colocar na primeira página fotos de

violência literalmente pornográfica (chacinas, estupros, linchamentos).

3 Frases extraídas da análise de Ciro Marcondes Filho, no artigo “Fantástico”, Gil Gomes, Quase 84: a ideologia da felicidade da transferência e do mito na

comunicação massificada brasileira”, *Ciro Marcondes Filho (org), Política e Imaginário, Summus, São Paulo, 1985, pp. 107-110.*

4 *Ibid.* p. 110

O milagre da multiplicação dos Pikachus, ou o zen e a arte de manter a Pokébola em pé.

Por Maurício Hirata F.

Ilustrações por Caio Henrique L. L. N. Castilho e Ana Caroline de C. Marques

Há muito, muito tempo, em uma galáxia muito, muito distante, vivia um sábio. Possuía pele esverdeada, orelhas pontudas e dominava um grande poder. Conhecia este poder com tanta profundidade que foi capaz de desenvolvê-lo e estendê-lo a níveis nunca dantes alcançados. Este poder era a cultura de massa. Sua grande contribuição intitulava-se merchandising. O sábio verde e escorregadio, como não deve ser difícil adivinhar, atende pelo nome de George Lucas.

Quando *Guerra nas Estrelas* foi lançado em 1977, algo de novo nasceu na indústria cinematográfica americana. Pela primeira vez Hollywood percebeu que podia explorar a fascinação que seus filmes provocavam para muito além da pipoca vendida nas entradas do cinema. Camisetas, bonés, trilhas sonoras, livros, roteiros, brinquedos, agendas, lapiseiras, mochilas, refrigerantes, videogames, pasta de dente, fantasias, fita crepe, parques temáticos, pratica-mente qualquer coisa poderia ser relacionada com cinema e

multiplicar infinitamente os lucros dos grandes estúdios. Criar um filme deixou de ser contar uma história para se tornar o desenvolvimento de um universo sedutor capaz de comportar complexos arranjos de contratos publicitários.

No entanto, ainda haviam limites a serem respeitados. Apesar de tudo, o merchandising ainda era um elemento que deveria ser acoplado a

conceitos para ter sua força. Era preciso que o filme criasse um universo que seduzisse o espectador a tal ponto que ele confundisse as características do mesmo com os produtos que lhe estavam sendo apresentados. Afinal, as pessoas ainda não assistem a filmes para ver propagandas de BMW. Elas os assistem para se identificar ou fantasiar sobre James Bond, e ganham de brinde uma associação subliminar entre inteligência, glamour, desem-penho sexual e relógios caros.

Neste momento de impasse, onde a hipocrisia holywoodiana impedia sua indústria de dar o próximo passo, eis que da terra do sol nascente surge outro grande mestre: *Pokémon*. Também com orelhas pontudas mas desta vez amarelo, com bochechas rosadas e olhos brilhantes de dar inveja a Lassie, Pikachu e seus 149 amigos corajosamente chegaram aonde nenhum publicitário foi antes. *Pokémon* desenvolveu uma estrutura narrativa que incorpora o fanatismo por merchandising transformando-o em um valor.

Pokecoisas mil

Para quem não conhece o desenho, *Pokémon* construiu um universo ficcional parecido com o nosso mas habitado, também, por

pequenos animais parecidos com bichos de pelúcia que possuem poderes os mais variados. Estes animais, chamados de pokémons, estão divididos em 150 espécies conhecidas (o desenho faz questão de deixar claro que a



qualquer momento novos pokémons podem surgir). Eles se agrupam por habitat (água, terra, ar) e poder (elétrico, psíquico, etc..) além de possuírem personalidades as mais variadas. Neste mundo existem treinadores-pokémon, pessoas que estudam e treinam pokemons para “batalhas” com o único objetivo de coletar insígnias para se tornar um mestre-pokémon. Além dos treinadores, ainda há hospitais-pokémons - locais que ajudam os pokémons feridos; ginásios-pokémons - locais especialmente desenvolvidos para as batalhas entre os pokémons; e estudiosos de pokemon - espécies de intelectuais que estudam o “comportamento” e a estrutura biológica dos pokémons.

Em meio a este universo, nós acompanhamos a trajetória de Ash, um garoto de aproximadamente 13 anos passas seus dias a vagar pelo mundo tentando se tornar um mestre-pokémon, acompanhado de dois amigos, um garoto e uma garota. O trabalho de Ash consiste em coletar os pokémons que encontra pelo caminho e guardar em sua pokebola (uma esfera de metal vermelha do tamanho de uma bola de beisebol capaz de armazenar os bichinhos). Além disso ele deve treiná-los para que possam lutar bem contra os pokémons de outros treinadores. Cada vitória “oficial” (realizada em um ginásio) lhe rende uma insígnia. Após ter acumulado um certo número de insígnias

ele será reconhecido como mestre-pokémon pela liga pokémon (uma organização mundial que reúne os mestres pokémon de todo o mundo). Sendo Ash, obviamente, o herói, existe é claro um vilão. O vilão,

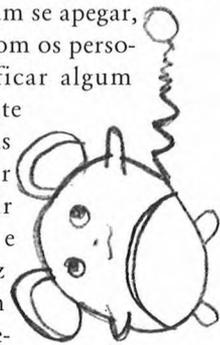
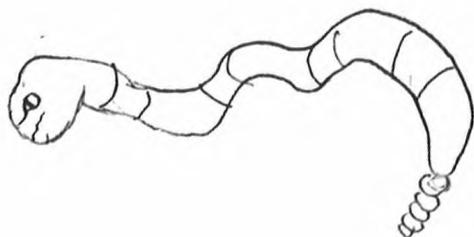
cujo nome nunca é dito, é curioso, pois ao invés de possuir um objetivo oposto ao do herói (como acontece normalmente em desenhos infantis) tem uma vontade que é uma variante do mesmo. Seu objetivo é, como o de Ash, coletar pokémons; a diferença é que ele é ganancioso e quer adquirir todos os pokémons da Terra para com eles conquistar o mundo.

Em geral, em obras de ficção corriqueiras e principalmente naquelas voltadas para crianças, as estórias possuem metáforas que funcionam como parábolas morais. Se observarmos os desenhos da Disney, por exemplo, veremos que em sua maioria trazem embutidos valores como: manutenção da estrutura familiar; hipervalorização do amor romântico como o objetivo primordial de todo ser vivente; valorização da solidariedade em detrimento do egoísmo; etc. Quando se analisa Pokémon e procura-se estas mesmas metáforas, não as encontramos, pelo menos não da forma que se espera encontrar.

Ao observar a estrutura narrativa do desenho, a primeira coisa que salta aos olhos é o fato de tudo girar em torno dos pokémons. Como em uma coleção de Barbie, existe o hospital do pokémon, o

estádio do pokémon, a pokéagenda, a pokébola, além é claro do grande trunfo: 150 tipos diferentes de pokémons. A segunda coisa que se torna evidente é o objetivo central de todos os personagens principais ser acumular pokémons (como diz, enfaticamente, a vinheta veiculada nos intervalos de cada desenho: “É preciso ter todos!”). Não há uma razão maior, um grande mal a ser derrotado, ou um bem a ser feito. As razões pelas quais os personagens se preocupam tanto em coletar pokemons se encerra em si mesma. Não há um fundo moral, os pokemons não estão lá como simbolo de algum valor a que as crianças devam se apegar, nem a relação deles com os personagens vem a significar algum tipo de postura frente ao mundo. Em outras palavras, acumular pokémons, discutir sobre pokémons, e tudo mais que se faz com pokémons, tem como exclusivo objetivo saber tudo que há para se saber sobre pokémons, simplesmente porque isso é, segundo o desenho, muito bom.

Desta forma, a única metáfora possível é a mais óbvia: os pokémons representam o seu próprio merchandising. Dedicar-se a acumular a maior quantidade possível deles no desenho se espelha em adquirir nas lojas uma quantidade semelhante de bonecos, ioiôs, bonés e tudo mais que se refere a eles. Ou seja a atitude de um treinador pokémon é idêntica a de um fã obsessivo de *Guerra nas Estrelas*: acumular o maior número possível de artefatos relacionados ao objeto de fanatismo e decorar o maior



MERILSON



esta influência vem aumentando gradativamente desde a década de 80, época do surgimento dos videogames, particularmente nos animés (desenhos animados japoneses).

Com a evolução tecno-lógica, os videogames ganharam cada vez mais recursos. Os vídeo jogos de ping-pong, em que a ação se restringia a movimentar uma barra na tela para repelir um quadrado luminoso, evoluíram até se tornar jogos extremamente complexos como o "Civilization" que permite simular o processo histórico de diversos povos. Entre as muitas mudanças que o videogame sofreu uma das primeiras foi a inclusão de narrativas para torná-los mais emocionantes. Com isso, os videogames passaram a desenvolver um estilo narrativo próprio, baseado na narrativa clássica mas com especificidades próprias.

Nos jogos narrativos - digo isso porque ainda há jogos em que a narrativa não é tão presente - a estrutura narrativa montada é, geralmente, uma simplificação da estrutura aristotélica. Existe um herói (comandado pelo jogador) que possui um objetivo claro (salvar a princesa, derrotar monstros, vingar alguém), e deve passar por obstáculos (derrotar opositores, coletar artefatos, ultrapassar armadilhas) para atingi-lo. Pela própria natureza de jogo, a trajetória do herói (na estrutura aristotélica, o desenvolvimento) é privilegiado em relação ao objetivo final (a conclusão), afinal jogar é o objetivo real; chegar ao final do jogo apenas significa parar de jogar. Pela mesma razão, a estrutura aristotélica é segmentada em fases e níveis de dificuldade e organizada quase cartesianamente: a cada fase os

obstáculos se tornam mais difíceis; para se atingir o objetivo é necessário realizar um número preciso de tarefas em uma certa ordem; o cumprimento de todas as tarefas garante o atingimento dos objetivos.

Não é difícil perceber que Pokémon segue a mesma estrutura. Ash quer se tornar um mestre-pokémon e para isso vaga pelo mundo coletando pokémons para poder lutar contra outros treinadores-pokémon e adquirir insígnias. A cada batalha os adversários se tornam mais difíceis; ele deve coletar uma insígnia de cada tipo para se tornar um mestre-pokémon; ao coletar todas as insígnias ele tem garantido o título de mestre Pokémon. E assim como no videogame a trajetória de Ash é mais interessante do que seu objetivo final.

Uma vez identificada a estrutura resta saber porque ela vem se tornando cada vez mais popular, afinal não há hoje no Brasil (e na maior parte do mundo) uma criança, com acesso a televisão, que não saiba quem é Pikachu. E antes de Pokémon outros desenhos com o mesmo tipo de estrutura já figuravam entre os preferidos pelas crianças (é só lembrar do fenômeno *Cavaleiros do Zodíaco*).

O fascínio que Pokémon exerce sobre as crianças vem em parte de uma identificação muito clara entre o universo infantil e aquele apresentado pelo desenho e pelos videogames. Dos 7 aos 11 anos (faixa etária que concentra a maioria dos

número possível de informações sobre o mesmo (por mais inúteis que as mesmas sejam em relação a qualquer outra coisa). Pokémon consegue assim, o que parecia impossível: criar uma verdadeira ideologia do merchandising na qual o ato de venerar obsessivamente produtos de comunicação de massa e acumular seus sub-produtos é uma atitude não só correta, mas divertidíssima e essencial para qualquer pessoa. Um refinamento extremamente elaborado da publicidade moderna.

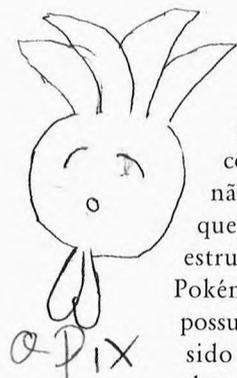
O mundo enquanto um ginásio-pokémon

Além do merchandising Pokémon também se apresenta como um exemplo de outra novidade no mundo dos desenhos animados infantis, a influência do videogame na estrutura narrativa.

Neste aspecto Pokémon é menos inovador que sintomático, uma vez que

Pikachu

fãs de Pokémon) o universo infantil é pautado pelo jogo, pelo lúdico. O mundo da criança é centrado em bricadeiras nas quais a competição é o elemento central e as regras do jogo são rígidas, criando parâmetros para que um vencedor seja claramente determinado. Neste período a criança está começando a deixar seu egocentrismo e passando a criar relações mais coletivas. Assim, os jogos surgem, em primeiro lugar, como um modo de criar uma interação social com outras crianças. E em segundo lugar como uma maneira de se auto-afirmar frente aos amigos, uma vez que a criança está formando sua personalidade e a aprovação social é um fator de extrema importância para que a criança se sinta integrada no mundo.

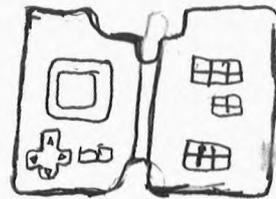


Esta lógica na qual o mundo é uma série de jogos com regras claras que não podem ser quebradas é a base da estrutura narrativa de Pokémon, e justamente possui essa forma por ter sido extraída de jogos desenvolvidos para crianças (os videogames). Assim, as crianças se reconhecem em Ash e vêem sua trajetória para se tornar um mestre-pokémon como aquilo que é: uma série de jogos com regras claras que elas conseguem compreender com facilidade e que uma vez cumpridas trarão a vitória. Pokémon, assim como os videogames, representa o ideal do imaginário infantil, o mundo enquanto um grande jogo sem conseqüências (em Pokémon ninguém morre ou se machuca gravemente), cujas regras ela entende perfeitamente e são

imutáveis (ninguém trapaceia).

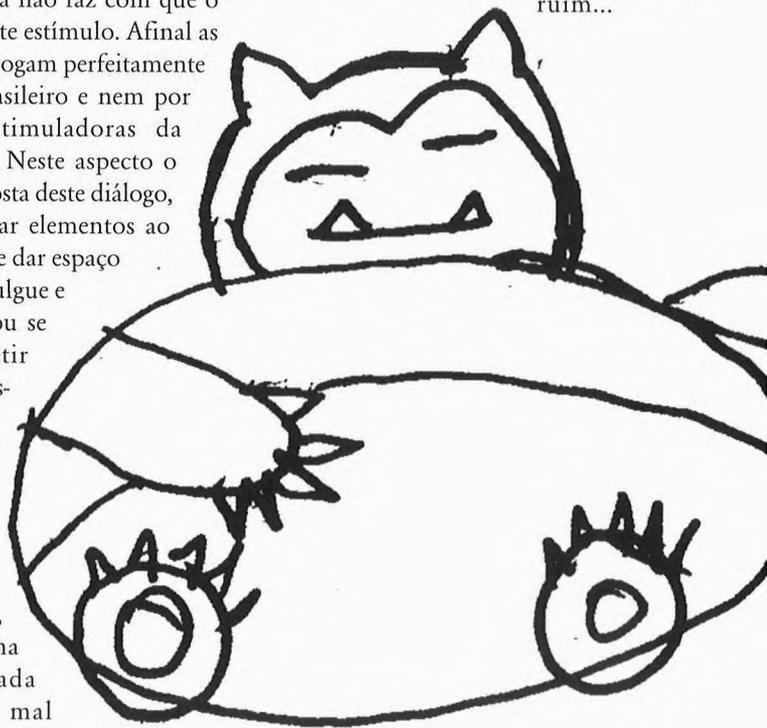
O debate a respeito das conseqüências que a exposição repetida e extensiva a estes tipos de produto audiovisual podem ter é longo. Muitos afirmam que este tipo de desenho animado é saudável pois promove um diálogo com o universo infantil de igual para igual. A criança se reconhece na televisão e ao se reconhecer se sente representada e inserida socialmente, um fator extremamente importante para um amadurecimento saudável. No entanto, este raciocínio é uma meia verdade. É claro que há uma necessidade de programas infantis que trabalhem com o imaginário infantil sem impor uma visão adulta determinante. Crianças não são estúpidas e estimular seu raciocínio e seu poder de julgamento são essenciais para a formação de adultos mais conscientes e menos manipuláveis. No entanto, apenas dialogar com a criança não faz com que o programa provoque este estímulo. Afinal as telenovelas globais dialogam perfeitamente com o imaginário brasileiro e nem por isso são sempre estimuladoras da inteligência nacional. Neste aspecto o fator decisivo é a proposta deste diálogo, se ele busca acrescentar elementos ao imaginário da criança e dar espaço para que a mesma os julgue e raciocine sobre eles, ou se ele se limita a repetir estereótipos deste mesmo imaginário criando uma estrutura de reiteração que prende a criança, desencorajando o seu desenvolvimento.

Sob este prisma, Pokémon se revela uma proposta equivocada (para não dizer mal



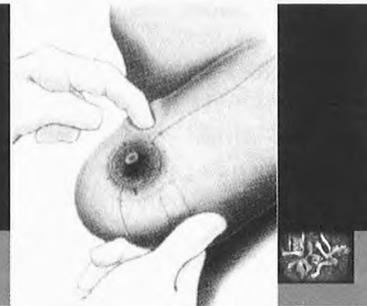
Pokéogenda

intencionada), pois se aproveita de um imaginário lúdico, manipulando-o para estimular a compra de bichos de pelúcia e bonés, deixando como resíduo uma hiper estimulação à competitividade e à inconseqüência. Por outro lado, se observarmos o mesmo panorama pelo ponto de vista do neo-liberalismo, até que estimular a competição desenfreada para vender camisetas não parece assim tão ruim...



Clínica de mortos-vivos: uma autópsia de “Laços de Família”

Por Alexandre Pires



Quando Humphrey Bogart contracenou com Lauren Bacall pela primeira vez, dificilmente imaginava encontrar uma mulher tão difícil de dobrar quanto ele próprio. O filme – hoje clássico – era “Uma Aventura na Martinica” (To have and have not) e a direção era do brilhante Howard Hawks. Entre seus diversos méritos, o de escolher habilidosamente o elenco de seus filmes: Bacall fora descoberta numa foto de revista e caía nas mãos de um diretor que sabia lapidar atores como poucos.

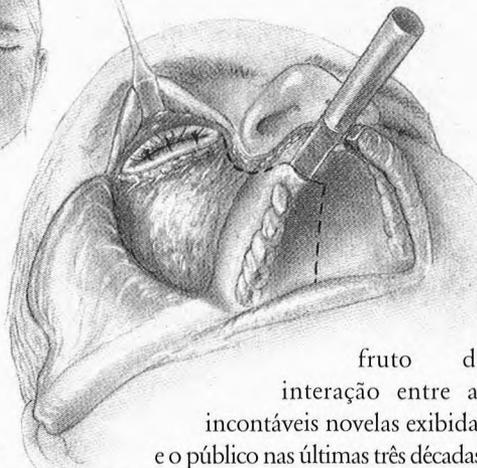
Aos olhos de Hawks, a loura vistosa de olhos gélidos prometia mil e um filmes. Com Bogart, ela formaria um par extremamente original, mais sensual que romântico, onde o beijo coroava um bom diálogo ou uma conquista engenhosa.

Quando, fora das telas, Bogart e Bacall se apaixonaram e comunicaram a intenção de casar, Hawks irritou-se e imediatamente tentou se opor. Hawks temia ver seu personagem feminino desmoronar em público na figura da atriz. Alegava não desejar ver sua criação tornar-se uma dona de casa americana, sacrificando a carreira pelo marido em nome de filhos e um lar.

Star System Global

Esta é uma das muitas histórias hollywoodianas que misturam a vida pessoal dos atores e os personagens, confusão que

convencionalmente chamamos star system e cujo impacto na recepção dos filmes frequentemente subestimamos. No Brasil, temos um caso de star system na TV, mais precisamente na Rede Globo, que é



fruto da interação entre as incontáveis novelas exibidas e o público nas últimas três décadas.

O Star System nasce justamente da interação do filme com seu público, e do imaginário comum que advém daí. Mais do que o grupo de atores mais bem pagos e famosos, o Star System configura uma galeria de tipos de personagens aos quais os atores ficam atrelados, inclusive personagens secundários. Em matéria de cinema e TV, nem todos os realizadores tem como Hawks essa consciência (no Brasil, o cinema novo e o cinema marginal ofereceram um raro grupo de realizadores que se aproveitou do star system, geralmente para explicitá-lo, basta lembrarmos de Grande Otelô

em “Macunaíma”, ou de Jece Valadão em “A Idade da Terra”). E a lembrança não poderia ser menos urgente: nos dias de hoje, é comum o diretor acabar refém de sua ignorância em se tratando de atores.

Como uma forma de materializar esta consciência neste artigo, encontrei uma solução que poderá desagradar alguns, mas que irá facilitar a vida de quem não acompanha novelas: chamar os personagens pelo nome dos atores. Além desse propósito, há outro, que é o de misturar deliberadamente “ficção” e “vida real”. No caso de Manoel Carlos, já que falamos da “vida real” o melhor é fazer o caminho inverso. Para não ser injusto com ninguém em meu percurso crítico, criei para ele um personagem ficcional, o Dr. EstranhoAmor, personagem que imagino ter um sotaque germânico (não distorcido) e um apego à medicina que é motivo de um orgulho secreto (que me perdoe o falecido Kubrick, mas a sátira é o que nos resta nestes tempos inverossímeis).

Como se vê, essa consciência pode servir a propósitos mil. Era então presumível que ela também viesse a se transfigurar em formas mais servis e higiênicas de cultura. Em função da ditadura do “close” no mundo das novelas, é natural que fiquem em relevo os atores, ou melhor, “as cabeças falantes” da TV brasileira. Um dos noveleiros mais hábeis para conceber as cabeças falantes de uma forma que alguns chamariam de artística é o Dr. EstranhoAmor, o maior (ambora não o único) responsável pela

Jocastas mil

dramaturgia da atual novela das oito, “Laços de Família”. Seu triunfo anterior, “Por Amor”, colocava no centro da trama mãe e filha envolvidas num dilema de maternidade. Diante de um parto mal sucedido da filha, a mãe sacrificaria a própria felicidade ao substituir seu recém nascido pelo neto natimorto? As atrizes Regina e Gabriela Duarte encarnavam a tétrica situação melodramática nas salas de estar de todo o Brasil, e o fato de mãe e filha dentro das telas serem representadas por uma mãe e uma filha de fora das telas era parte, talvez o próprio segredo do show.

E por que? “Laços de Família” ilumina a questão, pois radicaliza a proposta. Temos José Mayer fazendo o cowboy de sempre, Tony Ramos voltando aos papéis mais ternos de sua juventude, atuando como o personagem mais “cabeça” da novela. Um ser pensante, intelectual (novelas e filmes americanos são geralmente avessos a eles), que para ser codificado nos termos da novela é dono de uma livraria de luxo. Como vende livros, subentende-se que tenha algum contato com eles. Leonardo Vilar interpreta um escrivão pai de família, que contempla a ala dos “aposentados” e idosos da “comunidade imaginária”.

Como se vê, a família ainda é o tema, mas será que o Dr. EstranhoAmor superestima tanto o interesse das pessoas pelos laços familiares? Vejamos agora como o autor cria estratégias não muito aparentes para focar “outros temas”. Por exemplo, Vera Fisher.

O talento da atriz que de fato interessa ao Dr. EstranhoAmor é sua vida pessoal turbulenta fora das telas. Afinal ela é a mãe que se recupera das drogas, a vistosa diva que posa nua depois dos 40, a ex-mulher de Felipe Camargo, ator “que teria idade para ser seu filho”, e que conhecera numa outra novela do mesmo horário que lidava, ironicamente, com o complexo de Édipo (“Mandala”). Como é nítido no caso de Vera, vida pessoal e novelas se confundem há tempo, como neste artigo, mas nunca uma novela se aproveitou tão conscientemente disso. Vera, cuja beleza sugere uma menopausa sem dores, vive em “Laços de Família” o drama de se apaixonar por um rapaz bem mais jovem e sacrificar pela filha o amor do mancebo, por quem a moça também se apaixonou.

Sabe-se que as novelas são regidas por pesquisas de público que tem um formato muito revelador da lógica das novelas: questionam aos espectadores se determinados personagens devem acabar “bem” ou “mal”. A dita “interação” do público com a novela não tem a sofisticação de perguntar, por exemplo, que outros temas poderiam ser abordados e de que outras formas. Nesse sentido, a exceção saudável são os personagens dúbios, que podem gerar suspeita e indecisão no público, como o Fagundes de “O Dono do Mundo”. A vantagem de Vera Fischer para atores de verdade como Fagundes, é ter começado a novela com a suspeita de ser ela mesma. A promiscuidade e os prazeres de Vera já haviam gerado uma inquisição pública fora das telas

quando o problema com drogas veio a público (os jornais e revistas de fofocas da época exploraram a idéia de expiação da culpa, regeneração, descida ao inferno e redenção da atriz). A novela do Dr. EstranhoAmor coloca Vera Fischer sob o julgamento cotidiano de sua própria persona.

Uma outra novela

A novela se torna então vitrine de uma narrativa que não está necessariamente dentro dela. A novela oferece a ficcionalização apressada e desajeita de uma outra história, a de fora das telas, a que nos é narrada cotidianamente nas bancas de jornais, com as incontáveis capas de folhetins de fofoca e vida social, cuja ploriferação é sem dúvida uma das mais sensíveis transformações culturais da década FHC. Caras, Isto é Gente, Chiques e Famosos, Acontece, Tititi, Minha Novela, Contigo, Amiga, Capricho e outras dezenas de revistas competem em livre mercado os cinco reais de um público que vai de A a Z. Não a toa, Marília Gabriela (sócia de Gianechini no empreendimento amoroso) vem aparecendo nessas capas tanto quando Vera: o triângulo amoroso de fora das telas constantemente adiado mantém em suspense toda uma audiência e viabiliza fusão da novela com outros setores da vida cultural, afirmando em rede a sua hegemonia.

E parece haver lugar ao sol para todas as capas, num momento em que a indústria cultural paga um



Estética, ética e estática dos corpos

Escolher atores por seus “méritos” na vida fora das telas e dos palcos traz um custo sério que é o empobrecimento das atuações. Mas a contrapartida valoriza ou realça uma certa opção estética dessa teledramaturgia de “Laços de Família”. Não é só a interpretação (ou a falta de uma) que perpassa a produção da novela, mas um engessamento partidário da linguagem oral. Não há gírias, palavrões, ou mesmo a fluência hábil da fala cotidiana: quando elas aparecem, é na boca dos vilões, ou das empregadas domésticas, para sinalizar que o foco está se distanciando de um mundo tido como civilizado. Não existe na novela essa proclamada “fala do dia a dia”, nem sobreposição de falas, nem sobressaltos, interrupções, risos fortes. Há uma morosidade, uma monotonia permanente, sem altos e baixos, que remete à pureza de uma linguagem pré-elaborada, quase conceitual, mas middle-brow, sem inspiração, pois seu dever é avançar a ação para lugar algum sem parecer inteligente demais. A novela higieniza a linguagem e seu maior trunfo é simular um naturalismo opressivo quando as falas não extremamente artificiais. “Laços de Família” alcança uma utopia que as outras novelas não atingiam, muito porque seus autores eram dramaturgos que se opunham ao fluxo veloz e às pressões dos atores-modelos, contendo a sombria escola de “dialoguistas” da casa de criação da Rede Globo.

Terá a Globo pressentido risco diante da realização de sua novela mais íntima e total, rompendo o incômodo de lidar com “artistas” e dramaturgos? O que provavelmente deu confiança a Rede Globo (em geral, pouco partidária a riscos no horário nobre) foi justamente a certeza de que mesmo não segurando o interesse que o texto de “Terra Nostra” havia despertado no país, “Laços de

Família”, ainda que apoiada num enredo clichê, se manteria pela outra narrativa, a relação Gianechini-Marília Gabriela somado ao fator encrenca imprevisível que é Vera Fischer. Se Vera entender para o que lhe pagam de fato, ela deverá roubar Gianechini de Marília Gabriela, e de preferência nos capítulos finais.

Mas os lances não param aqui. Temos Deborah Secco – a lolita casada com um homem bem mais velho na vida real – fazendo um papel muito próximo dessa fama que as revistas divulgam em cumplicidade com a atriz: ninfa rebelde e provocativa cujo corpo ressonante todas as mulheres de meia idade – a exceção de Vera, em quem inspira a simpatia de uma mãe que vê na filha a acentuação de um legado.

Todo o elenco – inclusive o secundário – parece ter sido escolhido mais pelo potencial de fora das telas. Os recém-atores, são ex-beldades, mulheres de apresentadores, empresários famosos, ex-modelos. No meio deles, alguns atores sérios fazem a legitimação do espetáculo, dando uma credibilidade necessária para que parte da velha audiência não estranhe tanto a falta de criatividade dramática e cômica dos diálogos e situações (temos Xuxa Lopes, Marieta Severo, Leonardo Vilar). Vilar, por exemplo, está sempre, sempre escrevendo. É só o que ele faz, além de escutar o telefone celular tocar de madrugada no quarto da filha, imaginando em que quarto escuro e com que sujeito ela foi dormir (como se vê o Dr. Estranho Amor tem como poucos a habilidade de revelar as pequenas obsessões nacionais). No resto do tempo... ora não existe o “resto do tempo” para personagens secundários. As ações do escritor correspondem a um imaginário adolescente, onde o mundo real é o mundo visível: “papai? Ah, ele está sempre trabalhando, ou preocupado comigo”. Dentro da novela, a tendência é que os atores adultos vivam em função dos modelos. E fora dela, também.



tributo consciente à vida em sociedade de nossas elites. Seus corpos, hábitos, formas de amar. Num dos capítulos recentes da novela, a teledramaturgia é praticamente abandonada. Sem conflitos, peripécias, objetivos maiores dos personagens, a novela documenta os atores num iate em Angra do Reis desfrutando sol e mar. Longos planos sequências, que diria, acabam gerando um involuntário e monótono cinema verdade das elites. Reynaldo Gianechini que o ateste, ele que se tornou marca de cuecas quando levou a público “o romance corajoso” com a cinquentona Marília Gabriela. A ousadia de Reynaldo para expor sem medo a complexidade da vida sob os lençóis foi logo percebido pelo núcleo liderado pelo Dr. Estranho Amor, que numa decisão – convenhamos – não menos ousada, levou a público a interpretação de Reynaldo.

Pulsões funestas

No meio de tudo isso, o Dr. EstranhoAmor oferece ao mundo sua grande invenção, cume criativo de sua obra: o personagem do garoto com problemas mentais que é interpretado por Flávio Silvino, ator que sofreu acidente há alguns anos e que se tornou atração recorrente da emissora em função das sequelas mentais do acidente. O ator/personagem aparece constrangido (ou deliciado, quem saberá?) em closes rápidos, cujo ensaio não se sabe ao certo quanto demorou. Destoando das outras interpretações, a presença física do ex-rebelde Silvino, vítima de um acidente de carro no caminho da farrá em Búzios, expõe de forma tétrica alguma obsessão do dramaturgo pela morte e doenças. De forma sintomática, o que ocorre é uma punição pelos excessos, uma grotesca expiação da culpa a ser saboreada pelo próprio autor e por parte da platéia. A recuperação de Silvino não é horizonte muito claro na novela ou no Programa do Faustão, e o fato do Dr. Estranho Amor ter colocado algumas modelos para namorar Silvino na novela não diminui a exposição ao ridículo. Com o tempo, vai ficando nítido que interessa mais à emissora o estado no qual o ator se encontra agora, cujo capítulo da “recuperação” prometido pelas revistas de fofocas é adiado pela vida real (a um custo baixíssimo de produção).

Uma das características de “Laços de Família” é a ausência de grandes vilões, dos confrontos morais e de conduta. Não deixam de existir figuras que, olhadas a distância sob algum questionamento, ganham logo feições de vilãs. Mas é como se Odete Roitman desse a sua própria versão da história, compondo assim sua auto imagem. É um ponto de vista que nos diz que “tudo está excelente, obrigado”, e que privilegia espaços de riqueza. No lugar dos vilões, ou dos grande obstáculos, Dr.

EstranhoAmor aponta as doenças como último obstáculo para um elite “que chegou lá”, como a sequela mental de Silvino e o câncer de Carolina Dickman. Não é o caso de afirmar que inexistem as marcas sociais (isso é óbvio), mas as marcas morais desaparecem também, deixando no horizonte apenas o mundo biológico, pré-social e logo pré-moral.

Se é das doenças que advém o drama dessa novela, não demoramos muito para perceber qual é enfim o grande protagonista: os corpos dos atores. Tudo gira em torno dos corpos ora nus, ora em aventais brancos. Tornam-se assim o parâmetro das decisões e da “ética” dos personagens. Não a toa, os hospitais fascinam o Dr. EstranhoAmor: sua higiene, lençóis brancos, o guarda-pó como estimulador sexual.

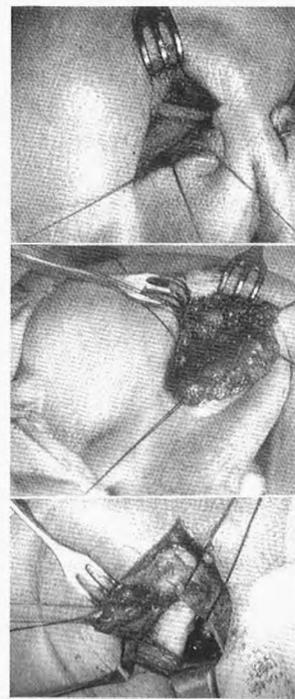
Os diálogos são explícitos quanto ao tema da novela: a libido feminina e seus obstáculos materiais. Marieta, Vera, Deborah e muitas outras personagens acabam por consituir um ponto de vista que se quer feminino e contemporâneo, coerente com um posto que a mulher só recentemente estaria ocupando na sociedade (a revista Veja ofereceu recentemente duas capas ao assunto, patrocinando a novela e sendo patrocinada por ela, num bom exemplo de como a mídia vem monopolizando os debates públicos com relativa facilidade e quase nenhum escrúpulo). Estão repetindo tanto que em breve começarão a acreditar. “Com namorado novinho não se briga no fim de semana”, aconselha uma das clientes de Vera. Outro bom conselho: “Se você tivesse minha idade, saberia valorizar quem te dá menor idade”. Depois na mesa, sobre Zé Mayer, as amigas de Marieta comentam: “Depois de um bom vinho, perto de uma boa lareira, o Pedro vale qualquer preço.”

Mas nem todas elas podem pagar qualquer preço, como Marieta, que é rica. Marieta Severo, usufruindo de uma fortuna familiar, sustenta a piscina e o bronzeador do playboy

Alexandre Borges, que em troca lhe serve na cama e numa companhia sonolenta. Será essa a mesma Marieta que mandava lembranças de um país funesto naquela música “Meu caro amigo”, de Chico Buarque e Francis Hime? “Eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta”, Marieta. Como vemos, uma das características do Star System é ser flexível, havendo meios para que o ator mude radicalmente a sua persona (inclusive para o extremo oposto, como forma de ridicularizar a opção anterior).

Em “Laços de Família”, a prostituta Giovanna Antoneli/Capitu (cujo nome é um private joke do Dr. EstranhoAmor, mas meio sem graça), já vive nas ruas antes da novela começar. Nos atuais capítulos, a personagem foi “desmascarada”, ela que adiaa sua volta a uma vida familiar. Até agora, Giovanna se prostituía para elevar a família pobre ao mundo luxuoso do Dr. EstranhoAmor. No que concerne a Giovanna, a narração da novela se solidariza com “o sacrifício” de Giovanna, e ainda fazendo uma crítica mordaz aos personagens

que não respeitam a “opção de Giovanna”. Opção curiosa, pois Giovanna vive no prédio de classe média alta de Vera e não há motivo financeiro aparente para se prostituir, fora os dois tipos de convívio que ela tem com a elite da novela. Para conviver socialmente com os ricos, Giovanna tem que ir pra cama com eles. Ora, nenhuma novidade nesse

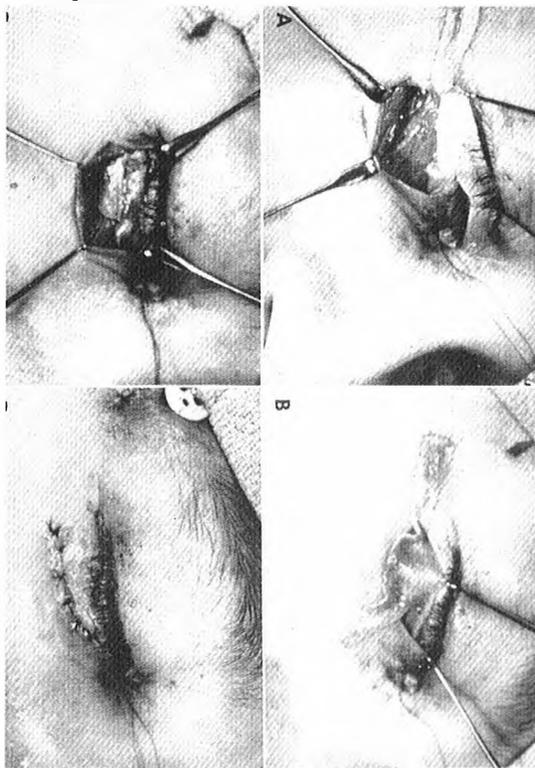


sentido, fora a adesão que a narração da novela cria pelo “sacrifício necessário” de Giovanna. “Sacrifício” que, como filha, Giovanna faz para colocar a família no prédio de Vera Fischer.

Mas isso é pouco para quem descobriu que moralismos não seguram mais a audiência. Outra estratégia narrativa (mais subliminar) está associada a Giovanna. Numa cena a bela prostituta é agenciada por um cafetão e espera seu cliente numa rua de Copacabana. É o momento que o Dr. EstranhoAmor deseja mostrar o lado obscuro da bossa nova. Mas o mergulho no inferno ganha ar de fantasia erótica na novela. O cliente chega numa pick-up e é um garotão de Zona Sul, bonito, rico, simpático. Corta: estamos num motel, vemos Giovanna e o jovem nus, silhuetados num fundo azulado. O sacrifício se torna uma aventura ambígua, capaz agora de promover prazeres. Nessa cena, o rapaz toca e excita Giovanna, contrariando um pouco a lógica da prostituição mas promovendo uma atmosfera de fantasia sexual a ser saboreada pelo público feminino em casas de família.

E não são poucas as fantasias do Dr. EstranhoAmor. Outra é a de Helena Ranaldi que frequenta o Haras todos os dias e persegue José Mayer com ataques oscilantes de pulsão sexual reprimida e, em seguida, depressão. Helena chega a fazer sexo com Meyer num monte limpo de feno, após uma perseguição estilo “homem de Nenderthal”, com direito a puxões pelo cabelo e tapinhas sem dor. Helena passa horas nesse Haras (espaço quase abstrato para maior parte dos espectadores e propício à fantasia) e no tempo vago se encontra com o personal trainer Paulo Zulu. Zé Mayer, que parece ter saltado direto do mundo de Marlboro para o Haras do Rio, é um personagem quase caricatural. Ele só deixa de ser caricatural quando humilha e chama seus empregados de animais por não terem

limpado bem a sua pick-up (na chave de comédia para fazer rir o espectador). Os pobres estão representados e isso já é bom, diria um estudioso de telenovelas. Mas resta saber como estão representados, com que espaço de voz e que dimensão possuem. Basta representá-los? Claro que não. Em “Laços de Família”, todos os pobres que participam da novela o fazem por traços bem definidos de vassalagem (um estágio mais profundo e autêntico de servilismo) ou através da criminalidade. Um deles costuma replicar para Mayer: “não sou animal, não”, sem parecer saber que, para ele, o Dr. EstranhoAmor não irá reservar cenas de sexo. Sem esses pobres desfocados no pano de fundo, Helena teria menos ou mais orgasmos com Zé Mayer? Essa sim é uma pergunta os estudiosos do tema deveriam se preocupar em responder.



São todas fantasias sexuais e sociais que circulam ao redor e apoiam a fantasia maior, também sexual e social, que é a de Vera: o romance com Reynaldo, um médico recém formado que a conquista nos primeiros capítulos mas enfrenta a oposição de Marieta.

Algumas mulheres da novela realizam suas fantasias, outras não. As amigas de Marieta são “as espectadoras dentro da novela”, sentadas no sofá cogitando uma sexualidade que jamais voltarão a exercer. Para elas, não há mais tempo. É tarde demais também para o casal de classe média baixa (a família mais pobre da novela), cujo marido obeso é impotente e não satisfaz a esposa. Mas não há abismo entre os que podem e os que já perderam a potência, pois estão de acordo: seus objetos sexuais são os mesmos.

Fantasias diferentes mas com um solo em comum. Marieta precisa do dinheiro para manter Alexandre seu garçon esportivo. Capitu precisa se prostituir para gerar fantasias obscuras ligadas ao masoquismo, culpa e ao complexo de inferioridade. Vera precisa ser dona de uma clínica de restauração de corpos para cuidar de Carolina e Reynaldo, e seduzir homens como Tony e Zé com o estandarte de quem simboliza uma determinada causa feminina.

As fantasias são das mais variadas cores, mas o centro da novela é a clínica de plásticas, o espaço da negociação, que é justamente onde se pode pagar para voltar a realizar as fantasias que uma moralidade ultrapassada, e tida como superada pela novela, condenava. Sexo, assim como os livros de Tony, só com dinheiro ou poder. A clínica de cirurgias plásticas amarra os fios da novela e ganha status de espaço mágico que liga a utopia inalcançável da juventude eterna ao mundo real dos espectadores. É depois desse portal mágico que tudo se resolve, ou a certeza de que ele

existe. É por isso que a personagem de Vera não poderia ser outra coisa que uma empreendedora de cirurgias plásticas, pois sua circulação pela novela personifica essa mágica simbólica.

Progressivamente as novelas passaram da promessa sem preço do amor para a estação materialmente saciada do desejo. Nos bons melodramas o desejo aparecia com mais força, mas sua canalização era sempre feita de modo a assentar a ordem das coisas e estabilizar a família e as posses. O desejo, para o Dr. EstranhoAmor, além de ser mais explícito (o que dá a novela ar de “moderna”) tem sempre um preço claro. Que o preço seja a fonte do próprio prazer é um passo que o Dr. EstranhoAmor não hesita em dar, como no caso de Giovanna, mas nos outros personagens femininos essa relação entre sexo e dinheiro permanece. O ato de haver um preço a ser pago parece ser inclusive a própria chave erótica da novíssima descoberta de uma classe média conservadora.

As doenças expressas de forma sintomática, que por trás de tudo ainda há um sentimento de culpa. De onde vem essa culpa mal resolvida, senão de um passado duvidoso de repressões? A ebulição é explosiva pois a redescoberta é tardia, feita por ex-moralistas em clima de “stage”. Antes os desejos negociavam com as diversas éticas e aspirações de uma classe média tradicionalmente reprimida e repressora mas com algum horizonte, agora eles só têm um preço, e ele está aí pronto para ser negociado por alguns, alto demais para outros. Tal estratégia acabar por nos ajudar a compreender porque a novela, ao levar a sexualidade ao limite de um senso comum de moralidade pública nacional (que a própria emissora ajudou a criar e se vê como paladina), não contradiz em nada a cumplicidade que esse gênero tradicionalmente conservador inspira nos setores mais tacanhos deste país (com

raríssimas excessões: leia-se Gilberto Braga e Dias Gomes).

Eu vi um Brasil na Tv.

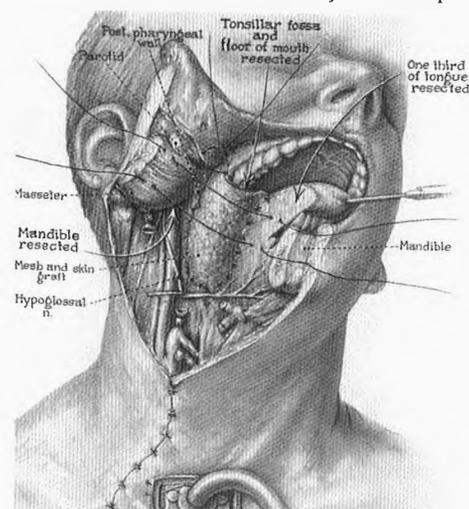
Algumas palavras de uma canção de Cazuza endereçada a indústria cultural definem ainda melhor o que novelas como essa se tornaram: “um museu de grandes novidades”. A letra de Cazuza é virulenta e afirma que estão “transformando o país inteiro num puteiro, pois assim se ganha mais dinheiro”. No fim do filme de Stanley Kubrick, o Dr. EstranhoAmor queria explodir a bomba e ir para o subterrâneo, selecionando os 5% da população que geneticamente estaria apta a compartilhar no túnel a vida depois “do fim da história”. Lá embaixo, o Dr. EstranhoAmor teria suas obsessões finalmente compreendidas, seu controle social efetivado e centralizado, e seu ímpeto sexual reprimido finalmente saciado.

Mas o mérito do que Cazuza diz não é exclusivo das novelas e dizer que o público é cúmplice do Dr. EstranhoAmor, e tem o que gosta de rer, ou o que merce (em versões mais cínicas), é desconhecer a estrutura da televisão brasileira e instrumentalizar o gosto desse público, algo ainda muito pouco estudado. Parte do público pode até ver a novela e gostar, mas grande parte não tem mesmo é outra opção quando chega em casa e quer ver TV prazerosamente, descontraidamente. É normal e economicamente compreensível que um produto resultante de uma prática comercial sem concorrência, monopolista, que se recusa a políticas de renovação de quadros (que novos dramaturgos a Rede Globo revelou nas novelas nos últimos anos?, e quem se importa com isso?), acaba por desequilibrar a balança em favor de quem produz, passando a pouco se importar com quem compra ou vê. Esse descaso monopolista acaba favorecendo que velhos

donos do mundo renascam das cinzas todos os anos, com idéias aparentemente novas.

As novelas não tem concorrentes. Alcançam a maior parte do país, mas suas redes recusam a se inserir numa prática moderna de mercado. Se hoje, o formato consensualmente envelhecido vê uma solução momentânea nesse “cinema verdade” da elite, ou na vitrine de modelos-produtos que aquece venda de revistas, molhos e outros produtos, rapidamente consumíveis e descartáveis, é porque pode impor ao público suas próprias e requeentadas obsessões, sejam elas resultado de estatísticas de lucros de depts. comerciais ou da mente de um autor que escreve seus texto de algum ponto obscuro de sua mente para lugar nenhum. Ou mais atual ainda: de uma suave e original conciliação das duas coisas.

Se a maior rede de TV do país chega ao ponto de prescindir de dramaturgos na escrita dos diálogos, e prescinde de atores na criação de personagens, ou se rende a uma ficcionalização regressiva e infantil do país, é porque sua hegemonia não pode ser desbancada por nenhum outro modo de ficção, dentro e fora da TV. As prostitutas e aberrações do Dr. EstranhoAmor nascem de distorções desse tipo.



Pseudodialogismo Mallandro¹

Por José Gatti

O apresentador Sérgio Mallandro convida um homem para subir ao palco e avisa que ele presenciará uma cena com seu filho, através de uma tela instalada à sua frente. Na tela, o que se vê é o Filho em uma sala (o camarim), sentado em um sofá, quando entra Outro Rapaz. Esse Rapaz vai aos poucos se aproximando fisicamente do Filho, ao mesmo tempo em que traz o homoerotismo para a conversa, com insinuações do tipo “você não gosta de fazer uma brincadeira a dois?”, etc. Toda a cena é vista pelo Pai que, acompanhado de um provocativo Sérgio Mallandro, vai alternando desespero e fúria diante dos telespectadores, continuamente reafirmando sua incredulidade diante da possível homossexualidade de seu próprio Filho.

A programação atual da televisão brasileira tem incorporado muitos recursos tecnológicos que, não faz muito tempo, eram utilizados com timidez ou restritos a

futurista; entre os percursores dessa linha de filmes, podemos incluir a vanguarda dos anos 20, os antológicos *Metrópolis*, de Fritz Lang e *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin. Todos esses filmes incluem, em suas narrativas, momentos em que a tela se divide em quadros menores para estabelecer o diálogo entre espaços diferentes. Essas técnicas narrativas são hoje absolutamente comuns em programas populares não apenas nos noticiários (em que freqüentemente se estabelece um continuum espacial entre âncoras e repórteres), mas também em programas como *Ratinho*, *Domingo Legal*, *Xuxa Park* ou mesmo o tradicional *Programa Sílvio Santos*. O programa *Festa do Mallandro*, comandado pelo comediante Sérgio Mallandro, não é exceção nesse quadro.

A *Festa do Mallandro* é um show de variedades, em que se apresentam números musicais, esquetes cômicos e as famosas

questão que desejo falar neste momento. Por isso mesmo, uma ressalva: não levarei em conta neste trabalho a possibilidade da *Pegadinha* ser o resultado de uma mise-en-scène previamente elaborada, isto é—não ser investida de qualquer espontaneidade, o que nos remete ao plano da ética da espetatorialidade e do respeito ao consumidor. Mais relevante do que o fato de Mallandro comportar-se de acordo com os princípios éticos (e, por conseguinte, realmente ludibriar suas vítimas diante das câmeras ocultas) é o fato de seu discurso estar estruturado dentro dessa premissa. Em outras palavras, parto do princípio de que seu público admite as *pegadinhas* como verídicas—sejam elas “reais” ou não. O ator Sérgio Mallandro, aliás, já está suficientemente marcado por seu público, o que compromete a espontaneidade do trabalho. Como coloca Francisco Martins Costa em recente artigo para o jornal *Folha*

produtos que poderíamos chamar “experimentais”, como por exemplo os videoclipes. Técnicas como inserção simultânea de imagens, interação entre espaços internos e externos e mesmo a assincronia entre o visual e o aural, são hoje comuns em videoclipes e comerciais. Mas há algumas décadas, eram visualizadas apenas em filmes experimentais, de ficção científica ou

Pegadinhas do Mallandro, tipo de esquete inspirado no tradicional *Candid Camera* (ou *Câmera Indiscreta*), que surgiu nos anos 50 nos Estados Unidos. A diferença das *pegadinhas* é seu tom agressivo e seu conteúdo que beira o escatológico, colocando diante de câmeras (supostamente) ocultas pessoas (supostamente) desavisadas em situações constrangedoras. Esse tom já valeu a Mallandro alguns processos, mas não é dessa

de S. Paulo, “alguém é capaz de jurar que não reconhece Sérgio Mallandro e seus disfarces quando ele está gravando aquelas deploráveis ‘pegadinhas’?” Não pretendo discutir aqui se o público é incrédulo ou cúmplice. Estou considerando que, para os telespectadores, cada *pegadinha* é uma unidade completa em si mesma, contendo uma narrativa com começo, meio e fim.

As *pegadinhas* são geralmente produzidas fora do recinto da emissora de

TV, criando situações em que as *vítimas* são flagradas em seus ambientes de trabalho ou doméstico. São comuns as *pegadinhas* em que Mallandro, disfarçado de bombeiro ou policial, aborda a dona da casa à espera do marido, que surpreende a esposa numa situação problemática. Por isso mesmo não é gratuito o fato de Mallandro sofrer processos na Justiça. Algumas *pegadinhas*, no entanto, são encenadas em estúdio - que a produção do programa chama de *pegadinhas de camarim*. Gostaria de comentar, aqui, alguns dos recursos de linguagem utilizados numa das *pegadinhas de camarim* e, o mais importante em minha abordagem, em que medida esses recursos aparentemente inovadores são utilizados para reforçar estruturas de poder absolutamente arcaicas - especialmente no que se refere à questão das sexualidades.

É uma situação de *montagem paralela*, mas não no sentido tradicional, griffithiano, em que as cenas são mostradas alternadamente, em seqüências que sugerem a simultaneidade temporal. No caso em questão, as cenas são muitas vezes montadas *no mesmo quadro*, com a simultaneidade assegurada e a verossimilhança reforçada. A *Festa do Mallandro* faz uso, assim, de estratégias narrativas que produzem um texto de articulação complexa, cuja *intratextualidade* se estrutura em pelo menos quatro espaços, sugerindo uma figura de ângulos desiguais. Num primeiro espaço temos o Pai e o Apresentador, que estariam assistindo a uma cena sem o conhecimento do Filho; neste caso, o apresentador e o Pai se configuram *em platéia* do evento produzido em torno do Filho. No segundo espaço temos a cena do camarim, isto é, o encontro de alta carga homoerótica dos dois rapazes que, à medida que o show avança, vão se tornando mais íntimos fisicamente.

Nos terceiro e quarto espaços estão os espectadores, os da platéia da emissora e os dos aparelhos domésticos de TV, que presenciam um drama que parece abalar alguns dos valores mais sólidos da família tradicional. A desigualdade dos ângulos resulta de uma estrutura específica de poder dentro da narrativa, medida de acordo com o domínio do fluxo discursivo da *pegadinha*. O poder maior está, evidentemente, nas mãos do apresentador Mallandro (e sua equipe de produção, se preferirmos entender a autoralidade como coletiva), que controla não apenas a tensão crescente do Pai, como também *conhece* a direção do roteiro e suas conseqüências possíveis.

Nesse quadro dialógico pode-se especular sobre as manifestações de



escopofilia ou seja, o prazer de se observar e/ou ser observado pelo Outro - que ocorrem entre as partes envolvidas. O público das *pegadinhas* é colocado explicitamente nessa situação

escopofílica, na medida em que se assume que o *prazer* obtido nesse tipo de espetatorialidade é obtido justamente pelo fato de se observar uma situação em que as “vítimas” *não sabem* (ou *não saberiam*) que estão sendo observadas. Nessa medida, a própria observação do *Pai* nessa *pegadinha* pode envolver o prazer escopofílico, ainda que, perversamente, esse prazer venha acompanhado de traumática indignação diante da “descoberta” da homossexualidade do Filho. No desfecho da *pegadinha*, veremos no entanto que o prazer sobre esse prazer escopofílico não está com o Pai. Explico em seguida.

A indignação do Pai chega ao ponto em que ele decide invadir o camarim para agredir o Rapaz e, evidentemente, punir seu Filho. O apresentador, que até esse momento se limitava a provocar ainda mais a reação indignada do Pai, tenta agora apaziguá-lo para evitar as agressões físicas. É no preciso instante da invasão do camarim que o Filho revela, aos gritos, que tudo se tratava de uma pegadinha; que ele não é “gay”; que o Rapaz não passa de um ator, contratado para fazer aquele papel. O Pai se satisfaz com as explicações e confraterniza com o Filho.

Temos aqui um desfecho que pode levantar múltiplas questões. Citarei algumas delas. Primeiro, é interessante notar que o poder sobre o suposto prazer escopofílico estava o tempo todo em mãos do Filho, que *sabia* estar sendo observado pelo próprio Pai. Segundo, a invasão do camarim desmonta a articulação dialógica entre os espaços, fundindo o espaço do Pai (e do apresentador) com o do Filho, num choque que deverá levar à “verdade”;

essa fusão, ao ser acompanhada da “revelação”, reata o espaço familiar patriarcal e recupera seus valores mais tradicionais e reacionários. Terceiro, essa fusão rompe com o dialogismo da encenação e a “revelação” do Filho esclarece que o discurso da *pegadinha* era, na realidade, *monológico*: não havia nem antagonismo nem oposição; o único valor confirmado aqui é o da heterossexualidade - às custas, é claro, de uma caricaturização, inda que vicária, da homossexualidade.

Nesse sentido essa caricaturização, fundamental para alimentar o prazer escopofílico da audiência (heterossexual), serve ao simples propósito de assegurar a essa

audiência a validade dos valores da família tradicional. A manifestação de homossexualidade é, assim, apenas funcional nessa confirmação.

Desse modo, o potencial dialógico dessas estratégias narrativas em programas como o de Sérgio Mallandro é neutralizado pela imposição monológica dos discursos tradicionais. Esse pseudodialogismo é, aqui, mera formalidade que, no máximo, pode apenas servir como demonstração de capacidade tecnológica. Quanto ao papel do público heterossexual - que poderia recuperar o potencial dialógico através de uma leitura específica dos espaços articulados - esse papel

é absolutamente limitado pela recuperação operada pelo desfecho. Quanto ao público homossexual, este será, mais uma vez, vilipendiado por um meio de comunicação que lhe negará (mais uma vez) o direito de se ver representado com dignidade. As expectativas de que a representação de um encontro homoerótico poderia levar ao debate e, eventualmente, ao questionamento da homofobia instalada no universo discursivo familiar são totalmente frustradas. Os efeitos que esse tipo de discurso homofóbico tem sobre o público “em geral” são perversos; os efeitos sobre o público homossexual, especialmente os adolescentes, são nefastos.

No limítrofe

Edição: Spensy Pimentel

Uma semana após a “grande final” de *No Limite*, o mais novo fenômeno de audiência da megaindústria de Roberto “Kane” Marinho, reuniram-se quatro confessos intelectuais de boteco para a adequada tarefa de, induzidos pelo êxtase proporcionado pelo álcool, refletir sobre o significado do sucesso do programa, da inovação formal/semiótica que ele pode ou não representar e, sobretudo, da vitória da cabeleireira Elaine, possivelmente enigmática até para ela mesma.

À mesa, amendoins e cerveja Bohemia, condizendo com o ambiente Vila Madalena de fundo de cemitério. Um dia comum no pacato trânsito paulistano impossibilitara e/ou servira como desculpa para que outros companheiros comprometidos com a nobre causa de alcançar a luz e a razão para o bem da humanidade se ausentassem.

Os desdobramentos da onda *No Limite* ainda não eram tão visíveis como agora quando essa conversa aconteceu. Elaine não tinha lançado seu *Vivendo no Limite*, livro de auto-ajuda em que conta como vencer suas barreiras interiores e vencer qualquer obstáculo. Pipa ainda não posara para a *Vip*, e as fotos da Andréia para a *Playboy* ainda não tinham sido devidamente analisadas pelos nossos articulistas. Tampouco a MTV anunciara o seu *Vinte e Poucos Anos*, versão brasileira de *Na Real*. De todo modo,

NO LIMITE

aqui vai o compacto com os melhores momentos da conversa.

Spensy Pimentel – Por que será que o programa teve toda essa audiência e despertou tanto debate?

Newton Cannito – Porque aparecia todo dia, em todos os jornais da Globo.

Maurício Hirata – O prêmio, não acho que é a diferença. No *Silvio Santos* as pessoas fazem de tudo por 50 reais...

Alfredo Manevy – Não, vamos levar em conta que foi realmente uma novidade na história da TV brasileira, mesmo copiando o modelo americano. Não é novidade colocar gente comum na TV, o *Silvio Santos* já faz isso há muito tempo. Só que em gincanas. Agora foi uma novelinha, enfocando relações interpessoais. A MTV já tinha apresentado isso, mas a partir dos

americanos. Nunca um canal aberto tinha feito algo do tipo.

Temos que lembrar que o Zeca Camargo era da MTV e já foi pro *Fantástico* com a idéia do programa na cabeça, junto com o Boninho. Há quatro anos que eles insistiam no projeto, a Marluce é que não queria. Só mudou de idéia e resolveu apostar com o sucesso do *Survivor*, a versão americana. Mas quem começou com tudo isso foi a MTV e aqueles programas que juntam adolescentes pra apresentar seus conflitos, o cotidiano. É até mais interessante que *No Limite*...

Maurício – Melhor pensado e melhor filmado...

Spensy – Mas, será que o verdadeiro apelo está nesse enfoque da “vida real”? Não seria a competição, o ambiente primitivo?...

Maurício – É o sadismo. A pessoa gosta de ligar a TV e ver alguém se ferrando mais que ele próprio. Inclusive, à medida que os espectadores foram sacando que a coisa não era tão forçada a audiência foi caindo.

Spensy – E o episódio do olho de

Nome: Leandro Saraiva

Profissão: Vendedor de livros usados e Editor de revista de esquerda

Status: Eliminado

Porque foi eliminado: “Mais uma vez a Cultura, a Arte, o Absolut e o meu dedão foram esmagados pelo mercado. A pilha de livros que se abateu sobre mim é parte da vasta estrutura de opressão que nos oprime. Não me enganam. Mas venceremos, assim que eu conseguir sair desta fila do PAS.”





Nome: Alfredo Manevy

Profissão: Frentista e Agitador cultural

Status: Sobrevivente

Porque vive No Limite: “Tenho uma habilidade que nenhum dos outros concorrentes possui. Quando vejo um carro passar na rua, sou capaz de definir a gasolina que ele tá usando só pelo cheiro. Shell é amarga, puro napalm. Esso já é espessa, com certos odores secretos de cidra. As gasolinas prêmio rendem mas não têm a sedução rústica das gasolinas selvagens que abastecem os fuscas deste país. Vou a pé para o trabalho e para os cinemas, e quero muito ganhar o carro que é prêmio deste concurso. Ninguém precisa de um mais do que eu.”

cabra?

Maurício – Foi o único mais agressivo. Teve um que eles tinham que derreter gelo... Qual era a graça? Tanto que a montagem do programa foi sintética, não havia o que mostrar... “Graças ao sol quente, o gelo foi derretido”. Foi mal pensado, mal articulado a partir da proposta.

Alfredo – Acho que o programa parte da premissa de que a vida real pode ser super emocionante. Só que ela não é, então eles tentaram compensar isso colocando trilha sonora, fazendo uma montagem excitante... Por exemplo, repare que eles montaram os episódios em função da pessoa que ia ser eliminada. Era normalmente quem mais aparecia no decorrer da ação. No final a pessoa era excluída, aparecia um clipe com trechos do cotidiano do acampamento, uma música dramática... Para emocionar mesmo. Porque a “vida real”, os momentos em que aparecem as conversas entre eles, uns planos maiores... Acho que era aí que abaixava a audiência.

Spensy – Alguém escreveu que esse tom emocional não existia na versão americana...

Maurício – Era bem mais agressivo. O sujeito que ganhou era gay, mas era um armário. As provas eram agressivas. Acho que a versão brasileira era bem mais *light*...

Spensy – Mas o sujeito que fez a comparação chama a atenção pra isso ser uma marca de latinidade, o prazer que o telespectador daqui tem em chorar junto com o sujeito que está sofrendo...

Alfredo – Eu acho que mudou a proposta. A versão americana ia na direção da resistência física... As provas de *No Limite* eram mais estilo *Passa ou Repassa*, *Sílvio Santos*, ou provas cerebrais, com escolhas, opções...

Aqui apostaram no bate-papo, nas discussões entre tipos sociais muito diferentes. Acho que a hipótese do programa era que colocar um latifundiário, um pobre, uma mulher de motoboy, uma mulher de caminhoneiro, uma humanista de Porto Alegre, gente de várias classes sociais, diferentes locais do país, isso ia dar algo

interessante na tela. Discussão, baixaria... E deu mesmo. A Andréia, por exemplo, era previsível que aprontaria lá. Ela fala na cara, bate boca, diz o que quer...

Maurício – O Amendoim é outro, “consciência negra” etc.

Spensy – Teve um que chamou a outra de baiana...

Alfredo – Numa discussão entre a Andréia e a Juliana: “Eu, quando casei com meu marido, ele era pobre, era caminhoneiro. Se ele enriqueceu, a culpa não é minha. Não tenho culpa se você é casada com um motoboy, o problema é seu, minha filha”. A Andréia era diferente: verbalizava, mostrava intenção social. A resistência física dos americanos, acho que se converteu na questão da fome em *No Limite*.

Spensy – É até curioso que a mais gorda tenha ganhado. Justamente os gordos é que em teoria podem resistir mais à fome. No final todos reclamavam da fraqueza, talvez ela tivesse mais energia acumulada...

Maurício – No fim eu fiquei mal pela Pipa, aquela situação tipo Brasil x Camarões, páreo certo... O dinheiro estava ali. Veio uma onda e derrubou a Pipa, a outra levou a Elaine até a praia. Uma eventualidade!

Spensy – Mas é que a Pipa não tinha estabilidade emocional, a persistência paulistana, estilo “vou trabalhar para vencer na vida”...

Newton – “Devagarzinho você chega lá”...

Alfredo – Engraçado que as duas diziam que eram as únicas que tinham chegado ao final “sem pisar em ninguém”...

Spensy – Foi a grande alegoria da ética brasileira. Rendeu artigos e mais artigos na Folha...

Alfredo – Mas havia duas éticas: a dos personagens, que era eventual, e a do próprio programa, que permanece. Podem

variando as pessoas que vão, mas as regras são sempre as seguintes: compete-se em jogos e no final uma figura deve ser excluída segundo critérios próprios de cada equipe. Não era quem ganhou, quem perdeu, e sim quem está atrasando o grupo...

Maurício – Eliminação do mais fraco. Regra democrática básica.

Newton – Não, era quem eles quisessem.

Spensy – O Marcos foi eliminado por ser xarope, não agüentavam mais ele...

Alfredo – Acho que havia diferença entre as duas etapas, a coletiva e a individual. Na coletiva, escolhiam o mais fraco. Na individual, o mais forte. O engraçado era a combinação de democracia e exclusão. Todos votavam e se justificavam... Uma metáfora perfeita do Brasil contemporâneo, bastante consciente. E ainda com um semideus, que é o Zeca Camargo, num cenário grotesco, que lembra Miami, mas é Ceará, totalmente novo *rich*... E o semideus é a única figura que está acima da democracia e pode em alguns momentos explicar as regras e exercer arbítrios sobre-humanos. É uma metáfora do poder no Brasil hoje...



Nome: Mauro Baptista

Profissão: Funcionário público e Cineasta

Status: Eliminado

Porque vive No Limite: “Porque teimo em viver embaixo da linha de Equador e trabalhar com cultura.”

Porque foi eliminado: “Porque recusei vários cartões de crédito. Porque li o romance de Mino Carta, *O Castelo de Ambar*.”

Nome: Newton Cannito
Profissão: Segurança de prédio e Editor

Status: Sobrevivente

Porque vive No Limite: “*No Limite* não é apenas força, é também concentração, segurança, estabilidade emocional. Como editor de revistas de arte e segurança de centros culturais eu desenvolvi tudo isso. Tenho as medidas certas para vencer.”



Maurício – Eu me lembro do comentário da Andréia quando estava sendo eliminada, chorando: “Puxa, eu fiz tudo direitinho, eu segui as regras, joguei certo, matei quem tinha que matar. Como que eu perdi? É ilógico!” E é verdade, ela tinha que ter ganhado.

Spensy – Quem venceria na versão americana aqui não ganhou. Se fosse fazer uma final entre os dois mais “poderosos” seriam o Marcos e a Andréia... Isso também é muito Brasil...

Newton – Não é quem tem mais força que ganha...

Alfredo – Mas foi uma aula de inteligência da Elaine. Primeiro, ela ficava atrasando a equipe, mas deu sorte, porque ficava neutra. Todo mundo torcia pela Pipa,

que é bonitinha, humanista, foi capa da Veja...

Maurício – A Elaine teve uma sorte divina, foi esmagando os oponentes...

Newton – Inteligência política. A menininha que se posiciona bem no jogo...

Spensy – E naquele episódio em que tiraram o Jeferson, o cara que fazia ioga. Foi justamente quando ele apontou um desvio do outro...

Alfredo – Ele achou balinhas escondidas numa mochila, acusando a Andréia. O Tiago se entregou, mas todos entraram num consenso de que era absurda aquela denúncia, ele não tinha comido nada. Mesmo tendo apontado uma falta ética, foi excluído no mesmo dia...

Maurício – É outra diferença entre a versão americana e a brasileira. Lá, o Tiago teria sido eliminado na hora.

Alfredo – Numa democracia capitalista séria...

Newton – Aqui, se você denuncia alguém, começam a perguntar por quê, como descobriu, quais seus interesses...

Newton – Têm as provas e ficam discutindo como se descobriu o crime...

Maurício – O FHC vai na TV dizer:

“Quem denunciou a pasta rosa não sairá impune!”

Spensy – Você foi filiado ao PT, não foi? Fala a verdade. Você se confessava, ia à Igreja! Tô sabendo...

Alfredo – Curioso que nesse programa em que o tal sujeito foi expulso ele ficava fazendo ioga, meditação...

Spensy – Claro, meditação, denúncia, isso é coisa de vagabundo. O negócio é trabalhar: rouba, mas faz, esse é o mandamento.

Alfredo – A tropa de elite da Globo foi posta nesse programa...

Maurício – Só que o *Na Real* da MTV é bem mais competente no aproveitamento dos conflitos do cotidiano. Eles filmam numa cidade, têm mais mobilidade, seguem cada um dos personagens com uma câmera o tempo inteiro. É uma articulação bem mais complexa. Ali naquele acampamento os conflitos eram mais restritos, pouco drama, aquela lenga-lenga, “quem roubou meu caqui?”...



Nome: Maurício Hirata F.

Profissão: Balconista de padaria e Editor de arte

Status: Sobrevivente

Porque vive No Limite: “A luta pela beleza e pela estética é longa e inglória. De sanduíches de mortadela e pingados a revistas de cinema tudo precisa ser harmonizado, a mistura certa de maionese e mostarda para cada tipo de recheio, a organização metódica das sementes de gergelim. Mas não importa, não descansarei até a última coxinha ter a mesma quantidade de recheio e massa, isso é viver No Limite.”

Spensy – É interessante como essa tendência de programas *real life* acompanha a proliferação das câmeras digitais, as novas tecnologias...

Alfredo – A idéia de que todo mundo pode fazer um filme. Mas também a idéia de que todo cotidiano é rico, cheio de possibilidades para gerar arte... A hipótese de que o real é mais interessante que o mundo artificial das novelas...

Maurício – Mas é também dizer que na verdade a novela é tão real como o cotidiano, então por que não filmar o dia-a-dia das pessoas?

Spensy – E há uma vontade de dizer “oi, mãe, tô aqui!”. Como a história de colocar na Internet a intimidade do casal trepando, ou o filho, desde o nascimento...

Maurício – Querer virar estrela... Realmente, hoje estar na TV é ser alguém. As pessoas querem aparecer. Nos EUA, isso está mais avançado, é mais nítido. Todo americano sabe dar entrevista na TV. Sabe falar para o vídeo, fazer frase de efeito. É parte da educação, ele sabe que vai aparecer na TV. A Monica Lewinski: era uma estagiária, mas sabia fazer o show, ela chora, faz o drama... No Brasil essa cultura não está tão avançada. Talvez por isso o pessoal de *No*

Limite não seja tão bom. Nos EUA todos já estão preparados para fazer o drama, choramingar...

Spensy – Mas eu achei alguns caras bons...

Alfredo – Alguns de fato entenderam a lógica da performance. A Pipa, a Andréia viram que o que estava em jogo eram as lágrimas, os julgamentos: a performance. O que está em jogo é ser interessante. Falar de um companheiro, ou fazer uma piada, ou revelar algo em público...

Spensy – Parece que os cariocas se davam melhor nisso...

Alfredo – É a Rede Globo, né?

Maurício – A Andréia fez implante nos seios para ir para o programa, duas semanas antes. Queria aparecer direito na TV. Chegou lá, ficou o tempo todo com uma blusinha, expondo o negócio... Pimba, capa da Playboy.

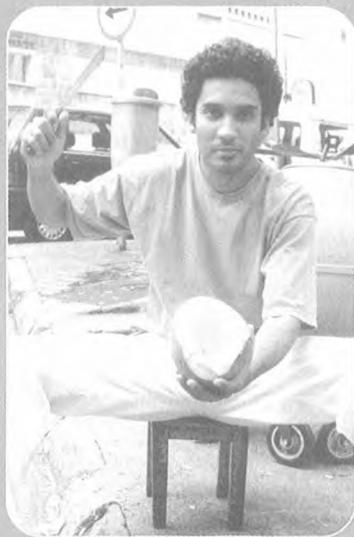
Alfredo – A própria agressividade dela. Ela teve muita clareza, assumiu o papel de megera, criou um personagem. Ela era um dos poucos, aliás, os outros eram meio diluídos, meio bonzinhos... Ela não, ela era alguém. A Pipa tentou um pouco, mas no final virou a boazinha que perdeu para a cabeleireira estrategista.

Maurício – Que era daquele jeito dela, mãezona.

Alfredo – Tipo dona de casa, o grande público de TV. Elas é que pediram o golpe, colocaram Collor no poder...

Spensy – Lembra que a Irma, aquela outra dona de casa, conseguiu se manter três, quatro episódios sem ser eliminada só porque cozinha bem?

Alfredo – Também é interessante que no final tenham ficado quatro mulheres. A Marta Suplicy liderando em São Paulo, a capa da Veja com uma reportagem feminista... Foi uma semana inteira para as mulheres.



Nome: Paulo Alcoforado
Profissão: Vendedor de coco e Crítico de cinema.
Status: Eliminado
Porque foi eliminado: “Fui eliminado porque, como não tinha com quem deixar o carrinho, tive que carregá-lo durante as provas. “

para que ela seguisse com as provas... Foi a imagem do avesso. Ou seja, as mulheres no poder, desde que o homem esteja sempre um pouquinho acima...

Spensy – Mas o Zeca Camargo não é gay?

Newton – Então dá um paralelo com o vencedor americano...

Spensy – O heterossexualismo está fora de moda.

Alfredo – São os grandes alvos das piadas, os velhos monogâmicos, heterossexuais.

Maurício – É um pessoal de extrema direita, associado ao capitalismo, republicanos, agressivos, não compreendem o que é ser gay... Mas parece que esse cara que ganhou foi o mais simpático, ficava na moita, não hostilizava ninguém. Algo mais planejado, não como a Elaine, que ganhou porque deu sorte...

Newton – Novamente a questão da performance.

Alfredo – Agora, claramente, eu acho o programa mais interessante pelo que não exibiram. O trabalho a que as pessoas se deram para aparecer na TV. As mulheres, por exemplo, claramente se articularam para tirar os homens. Isso é nítido. Toda essa articulação, as conversas em off, teorias conspiratórias. Seria interessante se mostrassem os homens protestando...

Maurício – Mais ou menos: um episódio antes eles estavam em número igual,

porém como a lógica era eliminar os mais fortes, tanto homens como mulheres votaram para tirar Anderson e Tiaguinho.

Spensy – Os que tinham ficado eram justo os mais inofensivos: um era bailarino e o outro... o diminutivo no tratamento já diz tudo.

Newton – Mas, e a Andréia?

Maurício – Ela quase foi eliminada duas vezes. Só se salvou quando o Jeferson foi excluído.

Spensy – Por que será que intelectual tem tanto nojo de escrever sobre TV? Tem uns que parece que escreveram sobre *No Limite* com luva de borracha...

Newton – O pessoal gosta ler livro antes, senão fica ruim pra escrever...

Alfredo – Ninguém quer falar bem ou mal antes de ter certeza, de algum fodão dizer se é bom ou ruim... A Veja, por exemplo, foi ambígua, “O Povo na TV”. Era uma crítica, um elogio? Ninguém quer falar bem ou mal. Vai que dá certo?

Maurício – Vai dar pra ter uma idéia melhor quando fizerem o 2.

Alfredo – Acho que as pessoas que vão se candidatar agora são gente que já entendeu o espírito do programa e vão ter uma performance bem melhor. O importante não é ganhar o prêmio, é posar para a Playboy, virar ator, continuar na mídia, virar o personagem...

Spensy – Engraçado que essa coisa de posar pra Playboy também está se constituindo como algo bem brasileiro.

Maurício – Como um degrau pra fama...

Spensy – Eu falo em termos de comunidade, de rede de comunicação. Como uma extensão da fofoca, a necessidade de “ver pelado” e de todo mundo querer saber quanto ganhou pra isso... Tipo “quem dá mais?”. Fulana que vai posar de novo

Spensy – É engraçado que nos EUA quem ganhou foi um gay, que teoricamente é o “homem perfeito”, o cara que não liga pra mulher, não gasta energia com isso, narciso, totalmente produtivo, não vai nem deixar herdeiro, não tem filho pra criar. Perfeito para o sistema – não é à toa que o tal do mercado gay é o que mais cresce etc. É como Esparta, sociedade guerreira, totalmente eficiente e homossexual. No Brasil, é o contrário: ganha a cabeleireira da mulher do Maluf...

Maurício – Nossa! Ela era malufista?

Spensy – Acho que só não apareceu na campanha dele porque tinha contrato com a Globo. Bem, mas outra diferença é que o *Survivor* era de fato numa ilha hostil, enquanto *No Limite* acontecia num lugar que, pelo que falam, é até meio paradisíaco...

Alfredo – Curioso que a imagem que se contrapôs ao fato de terem ficado as quatro mulheres para a final foi a Pipa rastejando aos prantos, enquanto o semideus Zeca Camargo, impassível, dava instruções

adversário muito forte.

Alfredo – Eu voto no Maurício porque ele está com fome e, pelo bem dele e da família dele, acho que ele tem que voltar pra casa e cuidar da namorada, ela está com saudade. Deixa a gente lutar pelo grande prêmio.

Maurício – Eu voto no Spensy, porque ele está atrasando, ele é arrastado, é lento, não tem uma performance condizente com o grupo, veio pra atrapalhar o debate, nitidamente sabe muito menos que nós, levanta demais pra ir mijar. Não tem condições...

Newton – Eu voto no Maurício, porque ele fala muito, não leva nada a sério, incomoda demais, falou um monte de bobagens...

Spensy – Ele é curitibano também...

Newton – Então, com dois votos, o Maurício está eliminado.

Alfredo – Bom, todo mundo sabe que, no Papo de Bar da Sinopse, quem é eliminado paga a conta...

Maurício – Essa regra é nova...

Alfredo – Não cabe a vocês questionarem as regras que eu, no papel de Zeca Camargo aqui, estabeleci.



Nome: Spensy Pimentel
 Profissão: Papai Noel e Jornalista
 Status: Sobrevivente
 Porque vive No Limite: “Noel ou jornalista, o problema é que nem as criancinhas acreditam mais na gente hoje em dia...”

porque colocou silicone nos seios...

Maurício – Nova versão, 2.0

Alfredo – Assim como o cinema tem janelas, começa na sala de exibição, depois vai para o videocassete, TV a cabo, essa é uma janela possível da cultura de massas: da Playboy à Trip, Sexway... Os outdoors hoje ilustram bem isso. O Fulano lá que inventou a Tiazinha e a Feiticeira já sabia que elas iam acabar na capa da Playboy, já visava essa janela. Pra chegar lá elas seguem uma carreira de umas dez revistas, tudo bem planejado...

Spensy – São os cafetões eletrônicos...

Mas, pra terminar, vamos escolher quem sai, então? Cada um vota em quem acha que deve sair. Eu voto no Newton, porque ele chegou por último, já comeu demais e é um



Vila Madalena

“O Auto da Compadecida” e o núcleo Guell Arraes

Por Newton Cannito e Leandro Saraiva

“O Auto da Compadecida” foi um marco do cinema brasileiro da década de 90. Tal como a peça homônima de Ariano Suassuna, o filme de Guel Arraes rompeu os limites entre o popular e o erudito, entre o sucesso de crítica e o sucesso de público. O filme superou também a antiga separação entre cinema brasileiro e televisão, mostrando a possibilidade estética e comercial de uma parceria mais permanente.

Na verdade, Guel Arraes não é um estreante na direção audiovisual. Ele entrou para a Rede Globo em 1981, onde dirigiu as chamadas novelas humorísticas de Silvio de Abreu (como “Guerra do sexo” - 1983), um marco de inovação da linguagem da ficção televisiva brasileira. A partir de 1985 ele dirigiu o seriado “Armação ilimitada”, onde radicalizou na inovação da

linguagem, com um direção ágil e uso criativo da música. Além disso Guel Arraes criou e dirigiu 100 edições de “TV Pirata”, revolucionando o humor na televisão brasileira e criou o “Programa legal” (com Regina Casé) uma renovação do modo de fazer reportagem televisiva. A partir de 1993 o núcleo Guel Arraes iniciou o projeto de dramaturgia especial, que apresentou adaptações inovadoras de clássicos da literatura e do teatro como “Memórias de um sargento de milícias”, “O Besouro e a Rosa”, “O Mambembe”, “Lisbela e o Prisioneiro”, “O Coronel e o Lobisomem” obras que são precursoras, em termos temáticos e estéticos, do “Auto da Compadecida”. O núcleo realizou ainda a “Comédia da Vida Privada” exibida por três anos, de 1994 a 1997. Mais do que um grande

“autor isolado”, Guel Arraes é aglutinador e parte integrante de uma das melhores equipes de criação audiovisual que o Brasil já teve. Nomes como João Falcão, Pedro Cardoso, Mauro Mendonça Filho e Jorge Furtado foram colaborações constantes do Núcleo. Por isso é que mais do que um excelente “filme único surgido do nada”, “O Auto da Compadecida” faz parte de um dos melhores e mais coerentes conjuntos de produções audiovisuais já realizadas em nosso país, sendo apenas a parte mais visível do maior e mais importante movimento cultural audiovisual da década de 90. Nesta entrevista para “Sinopse” Guel Arraes conta o processo de criação e detalha as referências estéticas de “O Auto da Compadecida” e dá maiores detalhes sobre o conjunto de sua obra.



O Auto do palco à tela



Sinopse: *Começando pela adaptação da peça de Suassuna, parece que o ponto mais marcante de mudança em relação ao texto original é a inclusão do trecho de outra peça do autor, Torturas de um coração.*

Guel Arraes: Bom, na minissérie eu diria que temos metade do Ariano e metade de coisa nova. Nós demos uma enxugada nos diálogos do Auto, o que daria metade dessas duas horas e quarenta, e essa outra metade a gente fez a partir de materiais diversos: coisas que a gente escreveu, readaptações

(basicamente de alguns contos do *Decameron* e alguns contos medievais franceses) e um monte de detalhes: tem desde uma fala do *Barbeiro de Sevilha* (“quais são suas referências?”), e ele fala assim: “Patrão, hoje existe tanta

referência aos pobres que eu não conheço um rico em condição de ser empregado”; é uma anordestinada do *Barbeiro de Sevilha*); tem desde uma frase isolada assim até um conto inteiro do *Decameron*, no início da minissérie, que chama *Pedra no Poço*. A trama é o seguinte: o marido não deixa a mulher entrar em casa porque ela chegou tarde e ele acha que ela o está traindo. Eles discutem, ela diz que vai se suicidar. Ela joga uma pedra dentro do poço. Ele sai correndo: “meu amor” e tal. Ela entra e fecha a porta. Ele bate, pedindo para entrar. Ela diz “você não vai entrar porque chegou bêbado”. Essa trama do *Decameron* Molière usou em duas peças dele. E a gente remontou para apresentar o padre. Então tem desde uma sequência inteira inspirada numa cena extraída de algum texto anterior até pequenos fragmentos.

Sinopse: *Essa parte do poço está cortada no filme*

G.A.: É, está. Mas no filme tem uma cena do *Decameron*, aquela que o Chicó está com a mulher do padeiro, chega o Vicentão e depois chega o marido. A solução que ela dá para justificar a presença dos dois amantes – dizer que um veio para pegar o outro – é do *Decameron*.

E tem muitas outras fontes. Aquela coisa de tirar uma tira de couro é de *O Mercador de Veneza*, que na verdade já é inspirada num conto popular. Essa conexão do nordeste com a Idade Média acabou

sendo nosso guia principal. Era uma coisa já estudada, até pelo próprio Ariano. Essa conexão virou um guia de adaptação, inclusive da direção de arte. Mesmo que já se soubesse teoricamente, é muito emocionante você descobrir uma negócio que de fato serve para o teu trabalho. Aquilo vai te ajudando, as coisas realmente foram funcionando. Tem algumas edições do *Decameron* que estão divididas assim: “Histórias de Corno”. O que mais tem no Nordeste é história de corno. Aí é que o material começa te ajudar, começa a encaixar. Vai dando um barato. A base da pesquisa taí.

Sinopse: *Em relação à incorporação de Torturas de um coração, me chamou a atenção o fato de teres aproveitado mais a versão original, para mamulengo, do que a readaptação que o próprio autor fez, no Ato I de A pena e o rei. Nessa primeira versão as personagens são bem mais marcadamente tipos.*

G.A.: É verdade. Se bem que a Rosinha não é tanto de *Torturas de um coração*. O que mais pegamos de *Torturas...* foi a trama e o duelo, que ainda foi retrabalhado e eu considero que foi melhorado, já que na peça de Ariano a coisa se resolve só com um susto, o que é bem coisa de mamulengo. Mas no *Auto...* tem uma armação.

Outra coisa, também, é que a gente achou que para passar na TV e cinema era legal ter um romance. O João e Adriana





[Falcão] escrevem muito bem cenas românticas. Essa é a parte que eles escreveram bastante. Aí é um pouco mais parecido com Molière. Tem o criado e os amantes. A gente tinha feito no teatro *O Burguês Fidalgo*, e a Virgínia fazia a mocinha. Então é um pouco inspirado no jeito que ela fazia esse personagem. Uma mocinha romântica, diferente daquela Marieta do *Torturas de um coração*, que é quase uma vagabunda.



Sinopse: *Em relação a esse ponto do romance, na mini-série havia uma bela cena de diálogo, muito lírica, entre Chicó e Rosinha, que não está no filme.*

G.A.: É uma pena (risos).

Sinopse: *Mas parece uma opção, porque ficou mais marcado o tipo do que o lado lírico. Marcou bem a galeria de tipos e as ações de João Grilo como herói picaresco.*

G.A.: Tem uma espécie de trambicagem nisso que me deu um certo medo. O Chicó, para fazer o amante, tinha que fazer quase que dois personagens. Quando ele está com a Rosinha ele dá uma segurada na chanchada, para poder ter um mínimo de credibilidade.

Sinopse: *É o pícaro apaixonado.*

G.A.: Exatamente. Tinha que dar uma segurada. Ele está de fato fazendo um papel duplo. Nos termos de Molière, ele está fazendo o criado e o amante.

Sinopse: *Quanto a fusões de personagens, tem uma fusão entre o criado de Molière e o pícaro "solto no mundo", né? E isso já estava no Suassuna.*

G.A.: É, tem essa fusão. Mas aí são personagens próximos. Agora, o amante é outra história. Como tinha o *Torturas de um coração*, que tem o "romance", mas totalmente farsesco, de Marieta com Benedito, achei que não estava tão fora assim.

Sinopse: *Ainda quanto aos tipos, vocês incluíram essa Rosinha romântica, mas a fizeram como filha do major, o que manteve o romance dentro do jogo dos tipos contra os quais João Grilo tem que lutar. O major é mais uma das forças sociais representadas, o Latifúndio, ao lado da Igreja, da Burguesia (o padreiro). Achei bem funcional. João Grilo vence*

todo mundo, até o Latifúndio.

G.A.: Tem também uma segunda leitura vinculada à Idade Média: o senhor feudal e o romance da princezinha.

Sinopse: *Bom, mudando um pouco de assunto, tu disseste que acha o Auto da Compadecida a melhor comédia brasileira.*

G.A.: No *Auto...* todo - e a partir da adaptação, mas em toda a realização dele, eu trabalhei num trilho muito estreito. Embora tenha todas essas incorporações o *Auto...* é, dos trabalhos que eu fiz, um dos mais clássicos. Todos os trabalhos que a gente faz têm mais preocupação de linguagem, eles quebram mais, entra documentário no meio, etc. Já o *Auto...* é quase uma montagem clássica. A grande ruptura está no Céu. Já na peça, o Céu dá uma distanciada. É uma explicitação da ficção, o cara morre e volta. Isso só é possível na ficção. Mas essa não é a principal preocupação dele. O que ele está querendo mostrar é o tema da religião. Isso é uma das coisas que me seduzia muito na obra, pois além de ser muito engraçado tem alguma coisa a mais.

O único momento que permite uma piscada de olho LITERAL? OU NÃO LITERAL (PISCADA DE QUEM?) é o final, quando Chicó conta o que acabou de acontecer como se fosse uma mentira - a história de um cara que foi para ao Céu e voltou. É um espécie de metalinguagem que diz que toda a história poderia ter sido uma mentira de Chicó. Mas é uma piscada de olho, quem pegou, pegou. Eu fico pensando na



diferença desse trabalho para o seguinte, *A Invenção do Brasil*, que é muito mais um trabalho no estilo da nossa geração. O *Auto...* era todo uma espécie de homenagem, uma retomada do sertão, uma obra regionalista. Tem hora que bate, meu pai (Miguel Arraes), a preocupação social, cultura popular. Uma coisa que durante muito tempo eu pensava: “tenho que sair dessa, me distanciar”. Daí tem uma hora que você pensa: “não, agora já dá para voltar”. E o *Auto...* tem muito disso. Para fazer a música também. E como eu conheço muito o Ariano, a maneira dele conceber as coisas, eu sabia que era tudo muito complicado.

Logo depois do *Auto...* houve uma polêmica do Caetano com o Ariano. Eu adoro o Caetano, sou amigo dele, e o Caetano pensa mesmo muito diferente do Ariano. Eu falava que a *Invenção...* era muito mais tropicalista. Eu estava entre os dois (risos).

Sinopse: *Essa era nossa pergunta final para ti, como é que sai do Auto da compadecida para a Invenção do Brasil.*

G.A.: Pois é. Eu achava que o *Auto...* era para bater a cabeça para os mestres, o pessoal da outra geração. Então, eu fui muito cuidadoso. Que música a gente vai fazer? João, que produziu a música, é ligadíssimo, gosta desde Mangue a mil outras coisas. Mas aquela era a música do *Auto...*. Toda tradição do *Auto...* é uma música ibérica...

Sinopse: *Eu queria perguntar: tu achas que teu filme é uma obra Armonial? (explicar)*

G.A.: Acho que não, porque uma mínima tradução a gente faz. Ele não é radicalmente aderente. Mas ele não ... ele não tem guitarra! (risos) A sonoridade é mais suave que a Armonial, mais de câmara. João achou os músicos certos, um pessoal que comunga um pouco disso, mas não completamente. Acho que a música Armonial é mais dramática do que caberia. Tanto que o Quinteto Armonial entra no Céu. Durante o filme a música é mais suave, mas sem romper completamente com aquele universo. O trabalho foi feito assim, num trilha muito estreito. Uma montagem clássica.

Sinopse: *Acho que por uma série de detalhes a adaptação dá uma amarrada clássica em relação ao original. Por exemplo, quase todas as ações, se não todas, são movidas pelo João Grilo, que no Auto original é forte, mas nem tanto. Ele pede emprego duas vezes, o cachorro fica doente por causa da comida que João Grilo dá a ele...*

G.A.: Quanto a esse pedido de emprego, vem do folheto popular, *A Gesta de João Grilo*, onde ele passa por um teste de perguntas e respostas. O Céu tem também uma contribuição interessante, já que no filme você vê as personagens morrerem. Acho que é um chamado do novo veículo.

Sinopse: *Na peça as mortes são contadas.*

G.A.: É, aqui está mostrado. Você vai torcer por aquela personagem. É coisa do cinema. A visualidade do flash-back.

Sinopse: *No filme tem também as visualizações das mentiras de Chicó.*

G.A.: É. Ali houve uma liberdade de linguagem. A gente tinha um conceito para as mentiras, meio *Barão de Munchausen*. Tem também a cena do testamento do cachorro que é diferente. É uma enganação de João Grilo. Como foi só uma a gente não chegou a ter um conceito definido.

Sinopse: *Mas achei que marcou a diferença em relação a Chicó, porque as animações das mentiras reforçaram uma dimensão imaginativa do personagem.*

G.A.: Exatamente. A outra cena, do testamento do cachorro, é a ilustração de um golpe de João Grilo.

Sinopse: *Mas voltando um pouco à armação clássica, tem vários detalhezinhos nos quais se percebe um reforço no encadeamento pela causalidade. No original tem várias coisas que não são explicadas e que no filme são. Por exemplo, a doença da cachorrinha é motivada pela troca da comida pelo João Grilo. Acho que o resultado geral é que o Auto... fica menos episódico. O texto de Suassuna tendia mais para esse caráter episódico, típico da narrativa dos folhetos.*

G.A.: É verdade. O que amarra na peça é o Céu. E o que dá também uma amarrada no nosso trabalho é a traminha do romance. E ali foi muito difícil de cortar, da TV para o filme. Era uma trama intrincada. Para conseguir a Rosinha,



Chicó diz que é valente. Para provar, ele tem que arrumar o duelo. Chicó conquista Rosinha, mas tem ainda o dinheiro que ele está devendo para o Major, que ficou com o padre. O golpe de Chicó dormir com a mulher do padeiro não dá certo. Aí eles tem que ir atrás desse dinheiro para livrar o Chicó. Recuperam o dinheiro com o padre. E isso volta no final, quando Chicó e João Grilo pagam a promessa para Nossa Senhora. Ficou tudo mais amarradinho. Ficou uma historinha, que no *Auto...* é mais episódica. No *Auto...* tudo se amarra no céu; o desenvolvimento é o caso do cachorro, o caso do gato, o cangaceiro...

Sinopse: *Até o cangaceiro ficou mais amarrado, né? Ele entra como mendigo e o João Grilo ainda anuncia a chegada do cangaceiro, fantasiando-se de cangaceiro.*

G.A.: É, é o urso do pato Donald na caverna (risos)

Sinopse: *Sobre a amarração no céu, no Auto..., a gente tem uma hipótese, sobre a grandeza dessa comédia do Suassuna, e que nos parece explica a afinidade da obra com o trabalho na comédia que tu e o teu grupo vêm desenvolvendo. Parece que a peça tem embutida quase como que uma filosofia da comédia: toda a caricatura satírica das personagens na primeira parte, uma sátira da miséria dos homens nos seus joguinhos para se dar bem, assume uma outra perspectiva no Auto..., muda de nível, numa consideração, e de compadecimento, da condição humana.*

G.A.: É, acho que é isso, sim. Esse é o grande barato da peça: a gente ri e depois se humaniza.

Decupando a tradição: a direção de Guel Arraes

Sinopse: *Bom, passando agora do trabalho de adaptação literária para a dimensão visual, especialmente o trabalho de decupagem, a gente percebe, também no Auto..., mas em todos os teus trabalhos e de outros do Núcleo Guel Arraes, algo que não é muito comum nem na TV nem no cinema brasileiro: um trabalho de retórica da decupagem que tem afinidade com a decupagem da tradição clássica americana. Um exemplo em detalhe: quando JG aborda o Major, o plongée X contraplongée é discreto, o campo x contracampo privilegia a tentativa de JG, a pé, se igualar ao poderoso (o movimento do ator no enquadramento imita o movimento de quem anda a cavalo), e os planos abertos que pontuam duas vezes a cena repõem a “ordem das coisas”, que o Major não deixa de afirmar. Quer dizer, a narração expõe visualmente as intenções e posições de cada personagem, e ainda sugere uma adesão a JG, pela “malandragem” de fazer parecer, por um momento, no enquadramento, que ele está a cavalo. Esse retórica da mise-en-scène aparece em vários momentos da ação picaresca de João Grilo. Me chamou a atenção também a cena que ele vai vestindo a roupa do cabo Setenta, e, na cena paralela como Valentão, come queijo com a faca dele. Ou seja, a mise-en-scène inverte as posições de poder. Tem várias outras marcas dessa retórica. Ainda em, relação ao João Grilo, ele quase sempre ou sai de quadro, rompe os limites estabelecidos pela decupagem, e/ou puxa a câmera com ele. E isso é bem funcional a sua ação de mover a história. Mas não*



é só com o João Grilo. A cena na qual o bispo chama a atenção do padre tem um desenho de decupagem bem recortado, sinuoso, com o Bispo “serpenteando” pela Igreja, o padre atrás, se justificando, até o confronto na escada, em caracol, num campo e contracampo que vai fechando. O estilo da cena marca um comentário sobre os movimentos ladinos desses padres mundanos.

Toda uma retórica típica da decupagem clássica. Por outro lado, tu e tua equipe trabalham com uma quantidade e velocidade bem acima do padrão clássico.

G.A.: Realmente, agora no filme. Essa grande quantidade de planos ficou evidente. O pessoal do laboratório de revelação ficou doído. Me disseram que tem um número de planos equivalente a um filme de ação americano. Cria um problema no equilíbrio de luz, tiveram que fazer banda dupla.



Quanto a decupagem o meu guia, como método de trabalho, é marcar detalhadamente a cena. Eu sempre falo que eu gosto de direção que mostra serviço, não gosto de direção invisível. Gosto mesmo é de Fellini. Mas, bom, o guia principal é marcar tudo. Eu acho que a origem desse método foi uma certa insegurança inicial minha. Eu pensava: eu não sou nem nunca fui ator, eu lia mais Brecht que Stanislavski, vim do documentário e tive que pegar a ficção meio no susto, sou quase tímido. Daí como controlar no trabalho esse “complexo” - nos dois sentidos, de conjunto de variáveis, e de inferioridade? Como dizer com o meu metiér o que o cara tem que fazer? Por exemplo, aquela cena em que João Grilo diz para o cangaceiro: “eu lhe dei uma oportunidade de conhecer o Padim Padre Cicero e você me paga desse modo”. Se na armação ele diz com o cangaceiro empurrando ele na parede, e levantando a arma, com ele na iminência da morte, isso determina uma interpretação. Eu não preciso dizer como deve ser feito, apenas indicar o sentido de cada momento preciso. Eu me livre! (de dirigir o ator) (risos). Esse método de decupagem veio disso, da obsessão de marcar, de dirigir o ator. De saber onde está a câmera. Diretor, como dizem no *Noite Americana*, é aquele para quem perguntam

tudo e que tem 20 % das respostas. Então, para ter essas respostas, eu comeci obsessivamente a imaginar as cenas. A comédia se presta muito a isso. Eu crio quase que um roteiro paralelo de direção. Materialmente, ele é mais

um terço de texto. Quando eu participo do roteiro eu quase não faço rubrica, eu escrevo como uma peça de teatro, só diálogos. Não ponho nem “dia” ou “noite”, nada. Às vezes não ponho nem o lugar. Depois eu volto, começo a definir espaços, se está muito tempo num mesmo cenário e corto para outro. E depois eu vou afinando. Na verdade a minha maneira de filmar é quase a maneira mais funcional de mostrar todas essas marcas. Eu sei que na vírgula do João Grilo eu vou cortar pro Nanini levantando a arma, voltei no carrinho empurrando ele, voltei o Nanini engatilhando, voltei no carrinho empurrando, daí nesse terceiro *insert* tem que bater na parede, para voltar para o dedo do Nanini no gatilho, para ele estar terminando a fala. Contar isso da melhor maneira possível já é o grosso do meu trabalho. Já não tenho que pensar muito se eu tenho que fazer uma grua que vem não sei de onde. É o carrinho que está levando ele, o plano fixo do Nanini, talvez um plano da situação geral. Já tem tanto dinamismo na marca teatral que a decupagem segue. Outra coisa prática, que eu vi depois, quando fui fazer teatro. As duas peças de teatro que eu fiz (*O Burguês Ridículo* e *Lisbela e o prisioneiro*) foram muito parecidas com o que eu faço na televisão, eu fiz também por causa disso - Lisbela é o mesmo texto da TV.

Então eu marco muito parecido. Na televisão eu passo todas as marcas, os atores tem a consciência delas, mas executam a cena como um todo canhestramente, porque é a montagem que vai dar a impressão de todo, de que aquilo tudo está ensaiado a meses. No teatro, para fazer aquilo, para arredondar, para fazer na continuidade, uma cena que na TV precisa de 3 horas de ensaio, no teatro precisa de três dias. Na TV eu tenho que cortar muito para dar essa impressão do ensaiado. Na verdade, se eu ficasse mais

tempo ensaiando talvez eu cortasse menos. É claro que isso tudo vai virando um estilo. Mas vem também de uma certa necessidade material, de fazer muita coisa para pouco tempo de ensaio. O ator consegue realizar pedacinhos da cena em continuidade, e aí entra a montagem ilusionista. Só que a comédia é tão frenética que ela termina ultrapassando a ilusão de realidade. Não acontece tanta coisa na realidade, é um excesso circense, cai, tropeça, vira, fala, às vezes são quase personagens de desenho animado. Tem cenas trabalhadas mais cinematograficamente, toda a sequência do Céu, a cena da morte de João Grilo, em slow, com a quebra de ritmo que anuncia o “curta-metragem” do Céu, totalmente diferente do resto. Ali é a primeira hora em que não se fala. No Céu é a hora do *Auto...*, eu tive que segurar.

Sinopse: *No Céu o tempo dos planos é muito maior.*

G.A.: Muito. E não tem marcas. A única coisa que tem um pouco de marcas, é de filme de tribunal, que eu adoro. Paródia de filme de tribunal, com o Diabo como promotor.

Sinopse: *Tem quem diga que esse teu estilo de direção, de muita decupagem, que é evidentemente muito funcional para TV, para cinema seria mais cansativo.*

G.A.: Eu estou convencido que isso é um preconceito. Claro que o cara pode achar rápido demais, preferir a coisa mais lenta. Claro que qualquer um tem esse direito. Mas vou explicar porque que eu acho que esse papo de “isso é de TV” é preconceito. Quando eu comeci a fazer isso, na *Armação Ilimitada*, quando começou a pegar esse estilo de farsa ligeira, as pessoas diziam “isso é muito rápido pra televisão” (risos). Me mostre onde a televisão é rápida. Videoclip, mas isso já é tardio na TV. Novela é lento



pra caramba. Quando eu fazia novela eu ficava desesperado. Daí quando eu comecei a fazer assim, rápido, me diziam “isso é negócio de cinema”. Televisão você tem que repetir, fazer devagar, porque o cara está disperso, entra, sai. Daí é que começou a criar uma outra maneira de ver televisão. Com a *Armação...*, que nem tinha uma superaudiência, mas tinha uma média boa, você tinha novos hábitos de ver TV. O pessoal juntava no dia da *Armação*, coca-cola, pizza, e se concentravam para ver. Porque na *Armação...* se você piscasse você perdia cinco planos. Tinha um público que via diferente. Agora com a ida do *Auto...* para o cinema, teve gente que me dizia que eu tinha que aumentar os planos. Mas eu acho que essa é uma maneira é adequada para contar essa história! Eu ouço crítica, sim. O Pedro Cardoso, que trabalha comigo faz tempo, quando começou a dirigir me disse “olha Guel, eu entendo agora a necessidade da decupagem (porque ator em geral prefere é plano aberto), mas mesmo assim eu acho que tem hora que você corre demais”. No *Auto...* toda a sequência do Céu eu fiz pensando nisso, porque é adequado. Eu pisei no freio, me segurei. Às vezes eu ficava agoniado mas me segurava, “não vou cortar, não vou marcar”.

Sinopse: *Essa velocidade de decupagem parece adequada aos diálogos da peça, que pedem velocidade de fala.*

G.A.: É, é adequado

Sinopse: *É interessante tu contares essa história de que diziam que a velocidade não era adequada para cinema. Porque se a gente for ver a comédia clássica, Billy Wilder principalmente, é rápido, e é nessa velocidade da decupagem que está o comentário das cenas.*

G.A.: Exatamente. Eu adoro Billy Wilder. Eu dou sempre como referência dessa minha “segunda vida”, pós-documentário, o Billy Wilder.

Sinopse: *A gente percebe a influência. Se a gente pega um exemplo, digamos a cena do desenlace de Sabrina tem todos aqueles comentários à cena pelas posições da câmera, a marcação de atores muito clara.*

G.A.: Muito clara. Diálogos agilíssimos!

Sinopse: *Nessa cena, a gente como espectador, a primeira vez que vê se sente todos os comentários, tudo em consonância, mas não tem a percepção de cada uma das marcações do diretor, elas são mais rápidas que a nossa percepção imediata. Os seus programas de TV também, quando a gente grava e revê três, quatro vezes, começa perceber um monte de coisas, tem um acúmulo de sentidos em cada plano, em cada composição, na mise-en-scène que é bem acima da nossa capacidade de percepção imediata.*

G.A.: É. Acho que é uma direção que aparece, que mostra serviço, mas que também se esconde, que está imiscuída na cena. No *Auto...*, filme, tem várias dessas marcações que ficam mais claras, aprecem mais do que na TV. Por isso eu acho que talvez seja ao contrário, é mais cinematográfico que televisivo. Tem coisas em dois planos. Por exemplo, tem uma marca que até era a que nós usávamos na peça do *Burguês...* A Rosinha dizendo para o Major que não vai se casar com o noivo arranjado, e ela vira a cada fala, e não vê que é o Chicó. Isso vendo na telona é muito mais claro. Para montar aquilo sabendo que é uma tela pequena é uma agonia, porque é muito ágil cada virada. E

o bom da cena é com um plano mais aberto, o que era difícil na telinha.

No *Auto*, o que me deixa mais tranquilo, é que na respiração geral do trabalho tem o Céu. Você vem “em quinta”, está esbaforido, e aí entra o momento da reflexão. Agora vamos conversar. Aí pára, dá uma descansada de 12 minutos, vai para um outro universo e retoma ali mais 5 minutos e daí termina. Então na respiração geral pelo menos tem essa preocupação. Dá um descanso, até mecânico, para o espectador. A gente tinha uma experiência bem interessante nisso com o *Comédia da Vida Privada*. Porque na *Comédia...* eu fazia essas marcas todas e era tudo numa sala, sofá, geladeria... Eu pensava, cara, isso está me dando um trabalho miserável, o mesmo trabalho que me davam os Especiais e ninguém vai notar isso, parece uma novela, marido e mulher conversando é novela. Aí ficava essa negócio à lá Billy Wilder, um balé do cotidiano, que tinha muito a ver com o texto do Veríssimo. Porque o texto dele, se você ler meio desatentamente, rápido, vai pensar que é um texto banal. Mas o texto não tem uma palavra fora do lugar. O banal é totalmente recriado, é um “naturalismo sintético”, que eu acho que é também do *Comédia...* Dá uma boa comparação, eu até já fiz isso: pegar uma cena de novela, o mesmo ator – por exemplo, a Débora Bloch, na novela e numa cena do *Comédia...* No *Comédia...* acontecem 10 coisas ao mesmo tempo, mas são coisas cotidianas, pequenas – uma aliança que é escondida, por exemplo. Pode ter uma história paralela



correndo, o cara fala com a mulher alguma coisa ao mesmo tempo que esconde a aliança. O Walter Benjamin falava que o cinema é o inconsciente da realidade. Detalhes reveladores, um olho que treme, uma mão, e o *Comédia...* era muito isso. Sob a cena aparente a câmera mostrava detalhes que informavam, comentavam, davam outro sentido aos diálogos.

Sinopse: *Ano passado fizemos no CINUSP um ciclo de exposições dos trabalhos do Furtado, incluindo várias Comédias...*

G.A.: Ah, é? Tem uma delas com a qual a gente queria fazer um filme. Aquela das copas do mundo, que tem um jeito de "Nós que nos amávamos tanto". Numa versão mais longa precisava tratar melhor cada uma das histórias de amor, que ficaram meio impressadas.

Sinopse: *Esse roteiro tem uma relação forte com Anchiétanos, já no final do Comédias..., que aliás tem pouco a ver com o formato do programa*

G.A.: Não é comédia. Eu disse pro Jorge: vamos fazer o que der na telha

Sinopse: *É um roteiro impressionante. A passagem do tempo e a carga dramática do desenho das oposições entre os personagens que acaba se tornando um*



oposição de posições políticas, são do melhor realismo.

G.A.: Na verdade é o primeiro longa do Jorge.

Sinopse: *E talvez seja o melhor longa brasileiro da década.*

G.A.: Era um roteiro de longa para cinema, que acabou sendo feito, com alguns cortes, na TV.

O Auto... na cultura nacional

Sinopse: *Bom, mas voltando para o Auto, passando da discussão da direção e decupagem para interpretações mais gerais do lugar cultural do filme/série, acho que o primeiro ponto importante é a adaptação de uma obra de raízes tradicionais para um meio de comunicação de massa, com público altamente diversificado, e que mesmo assim "pega".*

G.A.: Bom, a peça já tem como característica sua popularidade. É teatro popular no sentido de ser muito conhecido. É meio como *Cyrano de Bergerac* na França, que todo mundo estudou na escola. Quando um francês vai ver a peça, não vai para saber da história, que ela já sabe, vai ver a nova montagem, a interpretação daquele ator, como o diretor resolve aquela cena. O *Auto...* não chega a tanto, mas é um pouco assim. É uma peça montada em grêmios, no interior. Qualquer pessoa que passou pela escola pode não ter lido mas sabe que tem Nossa senhora, sabe algo. No Brasil isso já é muito. Esse lado popular da peça combina com o meio de massa.

Sinopse: *Mas tem também, viajando um pouco na interpretação, a repercussão social da história de João Grilo, né? Tem que se virar, e isso cria identificação, eu me identifico (risos)*

G.A.: É, cria identificação, sim. Imagina um nordestino que veio para o Sul, o que é que aquilo não faz com o cara, o bem que faz para o cara ver aquilo. Eu sou nordestino, privilegiado, mas já fui estrangeiro na França e você se sente...fudido! Ver os filmes do Cinema Novo fazendo sucesso lá fazia bem pro teu ego. É curioso que um erudito como o Ariano tenha feito uma obra tão popular. Acho que esse negócio da televisão reeditou, não na novidade (o *Auto...* nunca foi esquecido, sempre foi muito montado), mas na quantidade e estouro da peça na estréia no Rio de Janeiro. Foi uma comoção. Não no Teatro Santa Isabel (em Recife), mas depois, quando eles vieram a um festival de teatro no Rio, explodiu, como uma nova dramaturgia. Imagina, na época do *Auto...* fazia-se teatro de paletó, fazia-se peça de costumes urbano. Ou então Procópio fazia lá o *Deus lhe pague*, um negócio grandiloquente. Imagina então que emoção que não era isso, o povo no palco. A televisão ampliou, do ponto de vista quantitativo. Do ponto de vista cultural ela já teve sua influência na elite cultural, a cultura popular já foi assimilada, passou pelos anos 60, teve várias outras interpretações. Mas com a TV chegou no grande público, mostrou que tem sangue para isso. Porque no teatro era uma hipótese: isso é cultura popular? O Cinema Novo não chegou. Chegará algum dia? Ninguém sabe. Mas o *Auto...* chegou. Ele teve o impacto do Cinema Novo, do ponto de vista cultural, e agora ele teve a comunicação com a massa. E ele já tinha plantado isso ao longo desses anos, com sua permanência, e com o grande número de montagens.

Sinopse: *O Cinema Novo aproveitou essa vertente picaresca só no Macunaíma, com uma leitura crítica que inverte o sentido de valorização no final. E foi o filme do movimento que alcançou sucesso de bilheteria. Vocês tem uma forte relação com essa tradição do malandro, não é? O Jorge*



Furtado adaptou o Memórias de um Sargento de Milícias (Vidigal, um Especial), teu tem a adaptação de Lisbela e o Prisioneiro. E também próximo, ainda que não seja bem um pícaro, tem ainda O Coronel e o Lobisomem G.A.: É, o Coronel e o Lobisomem é bem próximo mesmo. Apesar de Coronel, pelo fato dele estar decadente, ele se aproxima sim.

Sinopse: *Tem uma coisa em comum nessas adaptações, não é?*

G.A.: É, é verdade, tem mesmo. E também na *Invenção do Brasil* o Tônico é o *Macunaíma*, é inspirado no *Macunaíma*, conscientemente. Ele fala que ele se inspirou no Paulo José de mulher (risos). O texto é todo em cima do *Macunaíma*.

Sinopse: *Não sei se a palavra exata é movimento, mas certamente uma "tradição" vocês já criaram, pegando o veio da comédia, com personagens mandros. Esses trabalhos tem um nível de representação, uma vontade de representação nacional, e que bate nas*

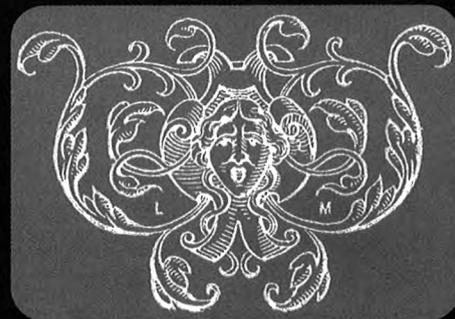
peessoas. Eu tenho a impressão que depois do Cinema Novo e o do Cinema Marginal é a tentativa mais consistente no audiovisual brasileiro de uma representação do país. E vocês escolheram a comédia como forma. Molière, que é uma referência explícita no teu trabalho, tomou como tarefa enfrentar o preconceito contra a comédia e elevá-la ao nível do grande teatro, capaz de representar o seu tempo. Tu te identificas com o Molière?

G.A.: (risos) Eu penso bastante no Molière. Sobre a dimensão do nosso trabalho, nós tivemos muito essas discussões. Durante muito tempo, nas nossas crises internas, eu defendi o caminho da televisão. Eu dizia, Jorge, o impacto demora. O Jorge dizia, "Pô qualquer cortinha que eu faço tem mais atenção que um longa que eu faço na televisão". Ele faz um longa e sai uma notinha na coluna de TV, dando "nota 8". É uma loucura! Eu fui ficando agoniado com isso, virou quase um problema de sobrevivência. O *Auto...*, fazer Lisbela no teatro, são estratégias para chamar a atenção. A gente fez, sim, um movimento. Mas

como na televisão está cheio de coisas, as pessoas percebem que tem um negócio ali, ninguém vê o todo, a coerência, as pessoas que fizeram aquilo, a quantidade de trabalhos. Porque a Belair do Sganzerla e Bressane era um movimento e Jorge, Pedro [Cardoso], João [Falcão], eu não somos? Tudo bem, trabalhamos por encomenda, é comercial. Mas tem um negócio ali. A prova do que eu digo é a seguinte: eu fiz *Lisbela e Prisioneiro* na TV. Daí eu faço no teatro. É uma remontagem, apenas. Tem mais atenção para peça que para as 10 adaptações especiais das quais a *Lisbela* da TV faz parte. Com o *Auto...*, eu nunca vi tanto repórter na minha vida. Ontem tinha 12 pessoas me fotografando. Eu não sabia para onde olhar. Eu sou um jeca da mídia. O *Auto...* é remontagem. Mas é um ponto de chegada de um trabalho mais longo: as *Comédias...*, *Anchiétanos*, as três *Comédias...* do João Falcão, veja lá que loucura que é!

Sinopse: *Aquela Comédia do João Falcão, do cara que mora no quarto e sala do Flamengo e sonha que é pianista, e vice-versa, é brilhante!*

G.A.: E é mesmo! E quem falou disso com a atenção necessária. Ele depois fez duas peças, *Final da História* e *Dona da Lua*, que são desenvolvimentos das *Comédias*. Na *Dona da História* tem uma cena inteira que está no *Comédia*. As peças dele estão consagradas, os críticos escrevem.



Assédio: um “Bertolucci” romântico e refinado

Por Mauro Baptista

A história começa num país africano não identificado, ainda predominantemente rural, governado por uma ditadura militar. A primeira imagem do filme é uma vista aérea do mar e a costa do país, plano geral que faz pensar numa homenagem à aquele inaugural de *Terra em Transe*. O filme? *Assédio* (Besieged), uma obra prima de Bernardo Bertolucci, um grande entre os grandes.

Assédio conta o amor entre um pianista inglês solitário (Jason Kinsky) e uma jovem africana (Shandurai), que fugiu de seu país depois de que seu marido foi encarcerado pelo governo militar. Ambos se encontram na Itália, em Roma. Shandurai

mora e trabalha como empregada na casa de Kinsky, uma antiga propriedade que o pianista herdou de uma tia rica. À noite, Shandurai estuda medicina. A casa tem três andares: Shandurai mora num quarto no andar de baixo, Kinsky, no terceiro e amplo andar, rodeado de quadros, estátuas e tapetes antigos, cobertos de pó, cujo esplendor é coisa do passado. Uma longa escada em forma de caracol conecta os três andares da casa.

Kinsky toca o piano o dia todo e dá algumas aulas para crianças. Fala pouco e quando o faz, tem dificuldades. Kinsky observa Shandurai em silêncio. Tenta demonstrar seu interesse por ela com

pequenos gestos e presentes. Ela não entende esse excêntrico e solitário pianista nem sua arte – “eu não te entendo, eu não entendo sua música”, diz.

Com sua obsessão pela jovem africana, Kinsky cria uma situação que para os padrões paranóicos contemporâneos é um claro exemplo de “assédio sexual”, termo hoje em voga. O espectador, que tem sido bombardeado nos últimos 15 anos com centenas de filmes americanos em que a mulher é acoçada por um homem louco, cogita logicamente que em *Assédio*, o sexo novamente seja uma ameaça. No entanto, Bertolucci está interessado em dinamitar esta perspectiva típica do reacionarismo

A
S
S
É
D
I
O



A
S
S
É
D
I
O

dos anos 80 e 90 (um legado made in USA), que condena o sexo, estimula a repressão e a agressão à pessoa (o “outro”) que tenta uma aproximação. Felizmente, Bertolucci é italiano. E o cinema italiano, como o brasileiro e o espanhol, não tem nada que aprender com o cinema americano em termos de amor e sexo. Bertolucci é autor de, lembremos, *O Último Tango em Paris*, *A Lua*, *O Céu que nos Protege* (para citar somente filmes seus que lidam com o amor e o sexo). Portanto, o mestre peninsular escolhe narrar o interesse de Kinsky por Shandurai como uma história de amor total. E, o mais notável, faz com que nós, espectadores, assistamos ao filme do ponto de vista de Shandurai, a africana, tornando dessa forma Kinsky, o anglo-saxão branco, o “outro”, aquele estranho. Em 80 por cento do filme, assistimos a história partilhando o saber de Shandurai, sem ter acesso ao que pensa ou sente intimamente Kinsky.

Paradoxalmente, a música pop africana que ouve Shandurai nos parece muito mais próxima do que as melodias de Bach e Mozart que Kinsky toca, fruto da pasteurização da indústria cultural e da consequente perda da ligação com o passado cultural clássico. *Assédio* defende o valor e o direito à existência da música erudita européia. E defende também o direito de existir das raízes da música africana, lembremos senão o negro velho (interpretado pelo próprio músico J.C Owang) que canta músicas afro viscerais. Forçando o paralelismo, seria um equivalente no Brasil a defender um Cartola, Dorival Caymmi ou um Chico Buarque frente ao excessivo sucesso da linha tropicalista pop.

Coerente com seu ponto de vista, o filme mostra Shandurai belíssima, de pele morena dourada, vestida de forma sensual e moderna. Em contrapartida, Kinsky é mostrado como um inglês estranho, vestido de forma antiga, de pele branca demais, desajeitado, taciturno, nada ou pouco atrativo para os padrões contemporâneos.

Em *Assédio*, imagens e música tomam um lugar protagônico e relegam os diálogos a uma função secundária. Kinsky não gosta de falar; prefere se expressar pela música e por ações. Quando é obrigado a manifestar sua paixão a Shandurai com palavras, Kinsky é pouco articulado, tímido, patético. Aqui devemos destacar a soberba e sutil interpretação de David Thewlis, que retira do pianista todo charme, sem importar-se com a empatia do espectador pelo personagem. A performance de Thewlis (quase tão soberba quanto a que exibiu em *Naked*, de Mike Leigh) não tem a unidade da boa performance do cinema clássico. Sua desarticulação consegue expressar (sem explicar) as nuances e mudanças de estados emocionais próprios não de um personagem apaixonado, mas de uma eventual pessoa Kinsky apaixonada, com a incoerências próprias de um ser humano. Na cena em que verbaliza seu amor a Shandurai, a declaração de Kinsky não tem nenhuma competência: ele é desconexo, indeciso, atrapalhado para pegar Shandurai, mal consegue falar. Bertolucci não procura conquistar a identificação nem a simpatia do espectador com Kinsky. Thewlis consegue mostrar todas as imprecisões e trapalhadas de um gesto sincero e desesperado de amor de uma pessoa solitária.

Como contar uma história de amor numa época caracterizada pelo avanço do materialismo em todas as esferas da atividade humana? Tempo em que as antigas religiões e morais estão sendo substituídas pela adoração ao dinheiro, hoje a única “religião” em ascensão. Como fazer esta história de amor sem que pareça inverossímil, ridícula, piegas, e que represente uma atitude vital face ao presente e à mediocridade. A solução foi buscar dois personagens que vivem quase a margem da sociedade, que não participam das atividades tipicamente associadas ao consumo e a ascensão social. Ambos trabalham com crianças, fazem coisas pelo outro (Shandurai era enfermeira, Kinsky é professor de piano). Ambos são pessoas solitárias, deslocados de seu país de origem, sem projetos arrivistas.

Kinsky toca o piano de cauda e caminha por Roma, uma bela síntese da cultura clássica de séculos. A Roma de *Assédio* representa um tipo de cidade e estilo de vida essencialmente continentais. Uma Roma que se assemelha mais a uma pequena cidade européia como Florença, Praga ou Pisa, do que ao grande centro urbano tão explorado pelo cinema italiano. Não há quase sinais de uma Roma contemporânea, como grandes avenidas, túneis e automóveis. Apenas o metrô, objeto da civilização tecnológica de conotação tipicamente européia, perfeitamente adaptado ao passado arquitetônico das cidades sem as desfigurar. Em lugar de carros e estradas, símbolos por excelência da cultura americana, vemos casas e ruas antigas, personagens que caminham e pegam metrô. Trata-se de uma cidade européia em que o passado e a cultura clássica convivem com aspectos de fins da

década de 90 presente como a chegada de imigrantes africanos. A tecnologia e a sociedade de consumo coexistem num segundo plano com a tradição cultural europeia: lembremos do pequeno aparelho de som de Shandurai, da minúscula televisão preto e branco que só surge depois que Kinsky vendeu seu piano de cauda, da entrada do metrô.

Kinsky diz que não se apresenta em público porque não é bom o suficiente (é o que diz ao padre). Essa não deve ser a razão, mas "provavelmente porque é vítima da mesma doença do ser que fez que vários grandes músicos do século (Horowitz, Franco Ferrara, Glenn Gould, Yehudi Menuhin) não tiveram uma carreira normal".¹ Problema existencial derivado talvez da falta de habilidade para lidar com a sensibilidade e o cotidiano, ou talvez derivado de um extremo perfeccionismo que leva a fugir da avaliação alheia. No caso de Kinsky, talvez haja também a consciência de que só renunciando ao exibicionismo e ao pragmatismo da vida normal, a todo o

supérfluo que rodeia e contamina a arte, o músico (o artista) pode se concentrar e pesquisar para obter uma sabedoria artística profunda. Não é casual que Kinsky comece tocando músicas de outros para terminar compondo uma peça (inspirado em Shandurai) que une a música ocidental e a africana.

Kinsky, pianista solitário que dá aulas para crianças, não toca em público e é compositor, é alegoria de uma Europa que tenta resistir ao atual processo de homogeneização social e cultural de um mundo sob o domínio americano (a mcdonaldização do planeta). Bertolucci faz uma sutil defesa da identidade europeia escolhendo como arma privilegiada a cultura clássica desse continente. Não se trata da afirmação desta cultura como superior, mas sim afirmar o valor de tudo o que ela significa em sua melhor expressão. Em *Assédio*, Bertolucci tenta resgatar não tanto o passado desta cultura, mas extrair o que acha é sua essência: o cultivo do espírito, a

investigação, o romantismo, o apego à arte e às pessoas, a rejeição do materialismo. Todos traços definidores da geração de Bertolucci, jovem de 20 anos na década de 60 anos que estão se perdendo progressivamente na Europa consumista dos últimos vinte anos. Essência dessa cultura europeia que deve ser resgatada e continuada pelas novas gerações, mesmo que esta seja uma empresa árdua – lembrar a criança pianista.

Kinsky, artista radical e solitário, busca a arte e um senso de beleza como forma de elevação espiritual. Bertolucci expressa isso através de seu refinado senso estético para as imagens e a música. Cineasta tipicamente italiano e aristocrata naquilo que é uma forte obsessão e característica da Itália do norte: o cultivo da Estética, a busca de aprofundar o senso estético como melhor forma de cultivar o espírito. Há coisas que as palavras não podem expressar senão com muita dificuldade. Uma delas é dar conta da perfeição e beleza do enquadramento e montagem de Bertolucci. Como ele faz para colocar sempre a câmera num lugar perfeito?

Assédio é o reencontro de Bertolucci com as melhores virtudes de seus filmes dos anos 60 e 70. É também a incorporação sutil na sua obra de referências cinematográficas contemporâneas como Von Trier e Vinterberg (a câmera nervosa, os cortes) e Wong Kar Wai (ralentização de imagens, luz e cores). *Assédio* é um filme que demonstra uma grande maturidade de estilo. Há sabedoria, não simplesmente conhecimento acumulado. Há refinamento e um elevadíssimo senso estético, não cultura de catálogos. *Assédio* combina de forma admirável perfeição estilística, beleza e puro romantismo. Salve Bernardo.

¹ Assim escreve Aléssio Vlad na contracapa do cd do filme, edições Milan.





Estorvo

Por Rodrigo Ponichi

Pelo lado de fora

“...A fotografia era tão bonita, que o sertão nem parecia pobre.” “Não é muito bom, mas você tem que ver pelos efeitos-especiais.” Estou habituado a ouvir frases desse tipo a respeito da qualidade de um filme, não só no que tange a área fotográfica, mas som, trilha, produção, enfim, a questão técnica vale *per se*, ela confere qualidade a um filme apenas porque determinada tarefa foi bem realizada. Essa compreensão

fragmentada de cinema nasce da incapacidade criativa da maioria dos filmes comerciais, que para ocultar sua mediocridade usam o pano preto da excelência técnica.

- E aí, como é que é o filme?
- Bem feito.
- E aí, como é que é a menina?
- Simpática.

Estorvo, novo filme de Ruy Guerra, é uma bela demonstração de como todas as áreas do filme servem para constituir

a história e seus personagens. É claro que existe um meticuloso apuro técnico, mas não é esse o motivo pelo qual *Estorvo* é um grande filme. Tudo que está sendo projetado interage e engendra o personagem sem-nome (Jorge Perugorria). É dele aquele olhar sem foco, aquela música caótica, aquele universo onírico, aquela seleção auditiva. É dele o olhar câmera na mão. O personagem aglutina a força do cinema em sua viagem inquietante.



Livro x Filme

É impressionante a proximidade entre o filme e o livro homônimo de Chico Buarque. Para tal, Ruy Guerra mostra que caneta e câmera são coisas distintas, como diferente também é a tela do papel. São universos com códigos e limites próprios. E é para resguardar o texto literário que o cinema deve se distanciar da literatura, buscar suas próprias unidades significantes em prol da manutenção da idéia original. Roland Barthes estabelece um perspicaz conceito na tentativa de estabelecer semelhanças, e conseqüentemente, divergências ente a escrita e o cinema. O estilo. Toda uma nação fala o mesmo idioma, apesar de cada escritor ter sua própria e exclusiva

escrita. A elaboração de cada plano, a interpretação dos atores... Ao longo de todo o filme percebemos a presença do diretor, uma espécie de grife. A utilização de planos seqüências (encontramos vários no filme, como a ótima seqüência do café da manhã do sem-nome com a irmã, Bianca Byington) tem um paralelo em toda a sua obra, principalmente, no filme “*Os Fuzis*” (1964). A preocupação espaço-temporal, que em *Estorvo* alcança sua maior maturação, também é percebida em toda filmografia do Diretor. Ruy Guerra desta forma estabelece ao longo do tempo uma matriz (pelo conceito da política de autores), ou seja, a elaboração de questões análogas desde seu primeiro longa, “*Os Cafajestes*”

(1962). *Estorvo* é o resultado desse longo percurso Chico, que a partir de inserções em intertítulos ao longo do filme, ganha materialidade. A palavra-imagem, a palavra escrita na tela. Ao serem destacadas frases elas ganham contorno e estabelecem uma importante ruptura diegética. Quanto mais Ruy Guerra, mais Chico Buarque.



O cinema contando

O primeiro plano do filme é o plano detalhe de um olho, só depois disso vem a legenda *Primeiro dia*, que será o único esboço de temporalidade (com inserts progressivos até o quinto e último dia) do filme. Essa espécie de plano prefácio insere um fundamental conflito. É a partir desse olho que nós conheceremos os fatos. Nesse ponto nos deparamos com um paradoxo que perpassa todo o filme. Estamos dentro de alguém que está fora de todas as coisas.

A voz em off é um forte artifício para o agravamento da crise. A voz “interna” (voz do próprio diretor) é diferente da voz falada. O personagem passa o tempo todo sem o descanso do silêncio. Ele a ouve como ordem, ele faz por ela. Além disso, essas vozes falam com um sotaque estranho, uma espécie de “portunhol”. Carregando mais um elemento de estranhamento para o filme.

A fotografia muito bem realizada por Marcelo Durst é praticamente toda feita com câmera na mão. A câmera, além de estar quase sempre em movimento, como se estivesse procurando alguma coisa sem conseguir se fixar a nada, está sempre dando a impressão de uma distorção, de um desfoque. De certa forma, é esse exatamente o olhar daquele personagem. A fotografia monta a vertigem do sem-nome.



Assim como a fotografia, o som também é fundamental na construção do personagem. Tem uma seqüência muito clara para trabalharmos este conceito. O sem-nome se encontra na piscina de sua irmã com várias outras pessoas. Som ambiente, canto de pássaros, pessoas conversando... A sua irmã de repente pega o bronzeador. Todo o som desaparece. Fica um misterioso silêncio. Ela destampa o bronzeador e é a única coisa que ouvimos. Ela passa lentamente o creme pela perna e subitamente o som volta. Ele se retira da piscina. Essa seqüência, de uma tacada só, induz toda a relação de desejo incestuoso do personagem e a concepção não-naturalista do filme, pois existe uma seleção naquele processo auditivo, e sabemos que o ouvido não é tão democrático assim. O olho a gente ainda pode virar a cabeça e em caso extremo fechá-lo.

“O cinema deve ser livre para selecionar e combinar eventos extraídos de um bloco de tempo”¹. Apesar de uma cronologia ser esboçada através da informação dos dias, o filme trabalha com uma relação temporal subjetiva. O tempo do filme é uma incerteza entre passado e presente, como se o personagem emprestasse para o filme toda a sua imprecisão temporal. Vemos carros da década de 50 misturados com carros do ano 2000. O tempo, a partir de um espaço, ganha uma outra dimensão no filme de Ruy. Quando o sem-nome volta à fazenda, que nunca mais tinha visitado desde menino, encontra uma realidade monstruosa, aparentemente irreal e infantil, como se no lugar da fazenda



estivesse ali o tempo paralisado. Todos os seus fantasmas de menino ainda estavam lá.

As elipses marcam um sinuoso e incerto ambiente diegético. Um bom exemplo é o plano em que o personagem chega na casa da mãe para deixar sua mala. Ela não responde. Ele deixa a mala na porta. O porteiro vem depois de horas, acha aquilo estranho e chama a polícia. Os policiais chegam, arrombam a porta e encontram a mãe do personagem morta. Todos esses fatos ocorrem em plano seqüência. Eclipse temporal sem corte.

Ruy Guerra fez um dos melhores filmes da década. Ousado, ambicioso, representativo da melhor safra do cinema mundial. Estorvo é um exemplo de risco que todo grande artista deve correr. Não buscou a segurança dos clichês, muito menos o conforto de uma “história agradável”. Pelo contrário, radical num momento de bom-mocismos publicitários. Busca vertiginosa pela vontade de se expressar pelo ecrã, o lapidar da forma em nome da idéia. E como o personagem, o cinema proposto por Ruy Guerra, está do lado de fora da “grande” cinematografia nacional, e ou, mundial, lançando seu olhar lúcido pelo avesso. Longe de ser uma história contada no cinema, é o cinema contando a história.

¹ Andrei Tarkovski, *O tempo impresso*, em *Esculpir o tempo*, São Paulo, editora Martins Fontes, 1990, pág. 74

Amores made in Taiwan

Por Alfredo Maney

Uma corretora de imóveis tenta matar pernilongos num dos apartamentos vazios que é sua tarefa vender. Solitária, ela fica ali alguns minutos, espalmado o ar. Os únicos clientes a chegar em horas são esses mosquitos, e o drama de vidas como a de May está em se livrar deles. Há outros apartamentos como esse em Taipei, e muitos outros mosquitos a espera de May. Como aqui, as outras cenas de *Viva o Amor* (1994) compõe a idéia de que o estado no qual se encontram os personagens nasce de uma queda livre a um estágio de pré-sociabilidade. Idéia que não é colocada pelo filme sob a luz nostálgica de momentos históricos de solidiedade ou de comunhão coletiva deste século, pois trata-se da dissolução de formações sociais mais antigas como a família, o clã, as relações de troca e sexo. Em Taiwan, a especulação imobiliária dos anos 80 deixou aos seus habitantes uma das maiores concentrações de apartamentos vazios do mundo. Numa cidade que concentra 6 milhões de pessoas,

onde o espaço não é abundante (as urnas funerárias são meras caixas de sapatos), é natural a violência visual do duplex vazio, e a naturalidade com que ele se torna palco das fantasias dos personagens.

May vende imóveis, cola os cartazes e fala com seu chefe por telefone; Hsiao-kang, o vendedor de urnas, prepara e distribui os folders que divulgam seu serviço, são iguais e radicalmente autônomos, vivem situações onde as relações pessoais comuns ao mundo do trabalho não chegam a se estabelecer. Os clientes de uma não aparecem, e os clientes do outro... enfim, estão mortos. No filme de Liang, os personagens estão condenados a descobrir por conta própria qualquer sentido de existência para além do trabalho, e em nenhum momento dá-se certeza de que esse sentido sequer continue a existir na Taipei modernizada ao redor. Se existem regras, não há nenhum mestre de cerimônias para introduzi-las. Dá-se então um aprendizado inerte e quase inconsciente a partir de estilhaços cada vez mais ausentes de um mundo anterior, ao qual o morto-vivo deste mundo deve sua origem; de espaços alheios cujos donos não tem fisionomia; de cacôs de passado.

Ah-jung, segundo suas próprias palavras, lida “com exportações e importações”. Estas “importações e exportações” são vendidas numa calçada do City Bank de Taiwan, ao lado de outros importadores como ele, onde parte fundamental do trabalho é ficar de ouvidos atentos a sirenes. O terceiro vende urnas funerárias nos tipos Individual, Para Casais e Para toda a família, tamanhos e adornos dependendo dos dotes do morto. No caso desse personagem, o homossexualismo não se estabelece como fruto de uma tomada de consciência ou ativismo sexual e nem como



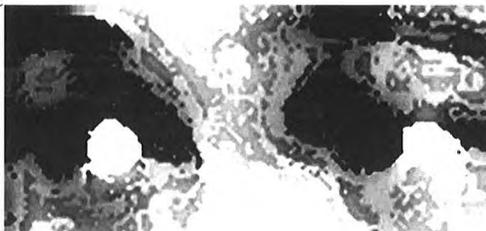
afirmação de identidade (como nos filmes de Almodóvar), mas de um sentimento anterior de isolamento radical e carência física, onde os personagens transitam por situações absurdas muitas vezes como consequência desse “não estar” em mundo algum.

O cinema de Taiwan tem nos revelado cineastas de alto nível, como Hou-Hsiao-Hsien, Edward Yang e Tasi-Ming Liang. Diferentemente do cinema de gênero que predomina em Hong-Kong, e do cinema de época Chinês para exportação, os taiwaneses tem se destacado por um mergulho nas grandes consequências sociais e comportamentais da modernização asiática.

Embora Tsai Ming Laing seja responsável por alguns dos trechos mais cruéis da década de 90, principalmente em seu terceiro filme, *O Rio*, de 1997, em *Viva o Amor* ele nos revela a faceta mais absurda da precariedade contemporânea, através de uma comicidade quase inverossímil do subsenvolvimento. A cena dos mosquitos tem eco na dos cartazes sendo pedurados mecanicamente e no esconde-esconde bizarro dentro do apartamento. Liang consegue em algumas cenas um humor muito elegante, próximo ao de Jacques Tati, o grande gozador da modernização européia, mas sem o lirismo que o francês ainda conseguia resgatar. A imagem de Taiwan como um tigre asiático, vendida por alguns e comprada por muitos na década de 90, acaba sendo um alvo involuntário do filme de Liang. O bem-estar social está muito além ou aquém dos três personagens do filme, mas ele ronda como uma promessa insensata na revista pornô, na Budweiser gelada, na melancia, na ducha quente da banheira, na colchão sem lençóis, em cores que se destacam da arquitetura como forças

resistentes ou como últimos suspiros. Chega-se a duvidar que esse bem estar possa de fato existir em algum lugar de Taipei. Diante de uma promessa constantemente adiada, se estabelece em todos a administração do desespero.

Sobra a Liang a desenvoltura de um iconoclasta e de um pintor agressivo, a explorar perspectivas sombrias, cores nauseantes, corredores que não levam a lugar algum. Só um cineasta-pintor



poderia elaborar imagens que transcendem a narrativa e permanecem como assombrações. Não esqueceremos do milk-shake verde nas mãos de May, nem de Hisao-kang (interpretado pela ótima inexpressividade de Lee-kan sheng) jogando boliche com sua melancia no apartamento vazio, e nem do parque devastado no fim, o único e último bastião público de Taipei (visto que as ruas que Liang enquadra não têm calçadas e nem travessas, como a Nove de Julho, em São Paulo). Ao invés de descobrir o amor prometido no título irônico do filme, a heroína só pode se reencontrar fora dos arranhacéus fantasmas, numa praça destruída que se assemelha a seu espírito igualmente devastado. O terceiro-mundo, no qual Taipei e São Paulo são cidades irmãs, está deixando de ser um lugar habitável e o século XX, para quem o filme responde com uma ironia-título sublime, poderá durar uma eternidade antes que possamos superá-lo.



Os reis de Ibiza

Novos filmes de Orson Welles chegam em DVD

Por Alfredo Maney

Dois filmes de Orson Welles recentemente lançados pela Continental em DVD, “Mr. Arkadin” e “Verdades e Mentiras”, poderão trazer luz a uma pergunta que obcecou o cinema no século passado: até que ponto Welles amava seus vilões?

Em entrevista a Andre Bazin, a perguntava não aparecia mas assombrava. Nela, Welles descartava Nietzsche como a afinidade eletiva para os jogos de espelhos e labirintos narrativos presentes em seus filmes, aceitando melhor a auto-imagem de um aristocrata em dissonância com uma *m o d e r n i d a d e* burguesa, na qual via uma miopia sentimentalista. Shakespeare, de quem Welles adaptou “Othello” e “Macbeth” para o cinema e outras tantas peças para o teatro, não se interessava por burgueses. Fez-os sempre palhaços. Ou assim pensava Welles, que tinha certo incômodo com as leituras românticas de Shakespeare na América. “I didn’t know you had this flair for melodrama, Emily”, diz Charles Foster Kane,

quando a esposa que lavar a roupa suja com a amante de Kane. Welles preferia oferecer um senso de realza aos seus personagens de um mundo já sem Nobreza.

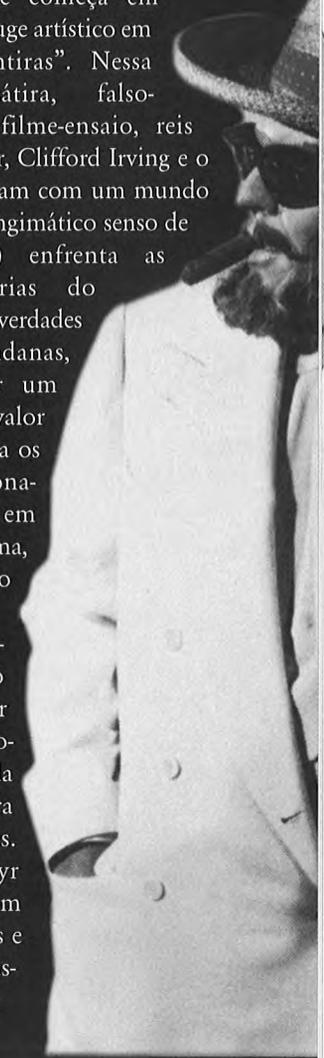
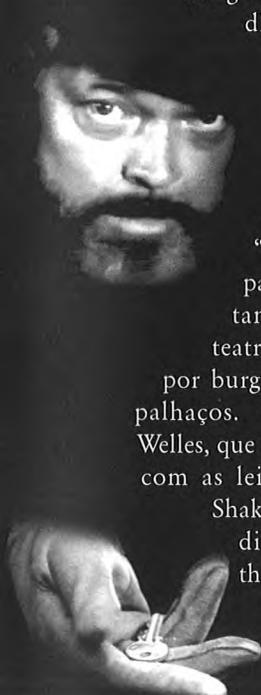
Welles se interessava mais pelo caráter que pelas virtudes de seus personagens. Esse dado rege a sedução da grande angular pelo tycoon de “Cidadão Kane”,

bem como em “Mr. Arkadin”. Caráter é outro nome para essa estranha sabedoria que leva o xerife Quinlan acertar intuitivamente quem pôs a bomba no início de “A Marca da Maldade”. E é essa mesma sabedoria vital que leva o escorpião a trair a rã (e a si mesmo) na passagem pelo rio, porque essa, como diz o escorpião, é sua natureza. Racionalmente e socialmente um caráter pode ser detestável, mas sua sedução, ao permanecer na modernidade, coloca uma interrogação nas condenações mais simplistas em nome da virtude. Daí a intrigante obsessão de Welles pelo caráter de homens entranhados no poder ou ocultos pela fama (Hugues, Kurtz, Kane, Lime, ele próprio). Nos filmes surge um individualismo radical dessas figuras públicas ou lendárias, não reconciliadas com o sistema que paradoxalmente elas representam. Tal estratégia pode ser vista como uma forma de por em cheque, dentro das regras do melodrama, um público a espera de virtude e bons exemplos ou de vilanizações extremas.

Falsificadores talentosos

Embora Hollywood tenha historicamente feito a virtude imperar sobre o caráter no fim de seus filmes, não pôde impedir Welles de deixar em suspenso a condenação definitiva dos inescrupulosos Quinlan, Kane, ou Harry Lime, de “O Terceiro Homem”. Nem a justiça poética do melodrama impediu a poesia inescrupulosa dos melhores diálogos desses personagens. Essa sedução que começa em “Kane”, chega ao auge artístico em “Verdades e Mentiras”. Nessa mistura de sátira, falso-documentário e filme-ensaio, reis destronados (Elmyr, Clifford Irving e o próprio Welles) lidam com um mundo onde um velho e enigmático senso de verdade (caráter) enfrenta as cotações arbitrárias do mercado de arte, as verdades e mentiras mundanas, estas regidas por um novo referente: o valor de mercadoria. Para os aristocratas destronados, resta colocar em pane o novo esquema, mas sem perder o estilo.

Clifford Irving, biógrafo do pintor falsificador Elmyr, é um personagem que nasce da realidade direto para a galeria de Welles. Para Irving, Elmyr teria construído com seus falsos Matisse e Modiglianis um castelo de ilusões,



onde projetaria sua própria infalibilidade moral, e jamais o crime. As trapaças, falsificações, fugas da polícia não teriam significado maior para Elmyr, senão talvez uma prova de seu talento com o pincel. Mas Irving é também um vigarista de mão cheia, processado por ter armado uma falsa biografia de Howard Hugues. Embora Irving puxe para si a manga da sensatez nos depoimentos, Welles evita na montagem que o biógrafo emplaque essa imagem, criando uma ciranda de dúvidas, onde a única certeza é a eficácia da falsificação para abalar.

Reciclando uma filmagem anterior feita por François Reichenbach (à moda dos documentaristas soviéticos e de Pelechian), Welles recruta a montagem como carro chefe do discurso. Rápida demais para o reconhecimento de uma linha de tempo, a montagem aborta as imagens de seus contextos, transformando os depoimentos em quase “citações” recuperadas de um outro texto ao qual Welles recorre para formar o seu próprio ensaio. De certa forma, é como reconhecer que na filmagem é sempre cedo demais para o reconhecimento e articulação das sinuosidades sutis da fala, das informações certas e pistas falsas. E Welles sabe que está diante de dois mestres da charlatanice e da simulação. Mais de uma vez, Welles sugere que estaríamos diante de um tribunal, e o diretor na moviola como juiz, também sob nosso julgamento, ele também um charlatão, operando imagens que explicitam as versões conflitantes de, digamos, mentiras alheias.

A mentira como mandato artístico

“Um charlatão”, se define Welles, logo no início, deixando o espectador sob alerta de um grande truque que está por vir. “When I start to make a fool of myself there is very little that

can stop me”, dizia Michael O’ Hara, sobre as primeiras imagens de “A Dama de Shangai” Mas com a explicitação do truque convive já aí um regresso romântico para o enfeitamento do coelho que sai da cartola, uma constatação do segredo na magia, e uma farpa a um certo pseudo-modernismo cinematográfico e cinéfilo da época, explícito na cena em que Welles faz desaparecer uma chave diante de crianças. “A chave não significa nada. Este não é esse tipo de filme”.

E se trata então de que tipo de filme? O gosto de Welles pelo quebra-cabeça e pelo indefinido dirigiu sua obra à mistura de gêneros. Sátira ao documentário clássico, mas também à grande tradição ocidental de percepção do espetáculo. A verdade e a realidade, nos diz Welles, são mundanas, como “a escova de dentes esperando você no banheiro, uma passagem de ônibus, ou um túmulo”. A mentira, no mínimo, exige inventividade e indiscrição de espírito. Nem Welles consegue esconder o próprio riso na montagem, conseqüente do embaraço que a corrente de mentiras estimula no mercado da arte, como um vírus sorridente e devorador a paralisar uma bolsa de valores. Sejam os valores morais já sedimentados no mundo moderno, ou os altíssimos valores das obras de arte no mercado regido por um mais ou menos articulado consórcio entre especuladores financeiros e “experts em arte”. Mas o embaraço também pode se estender ao público, principalmente nos minutos finais do documentário, onde o próprio Welles irá exercer a mentira como mandato artístico em extinção.

Nesse sentido, o endereço da sátira é também Los Angeles, cujas imagens de Mc Donalds, postos de Gasolina e longas freeways são vistas sob os comentários de Welles sobre a importância do especialista em arte no



mundo da mercadoria, comentário cujo alcance não ignora quem quem ignorou Welles no fim de carreira. A cidade de Hollywood contrasta com Ibiza, a ilha no mediterrâneo que o falsificador homossexual Elmyr escolheu como refúgio. A arquitetura de uma remete ao mito do exílio romântico do artista à procura da singularidade de seu percurso, a outra nos leva à artificialidade e a perda da aura no mundo em que a imagem é mercadoria e o pintor de talento como Elmyr vê-se diante de duas alternativas: ser um expert, legitimar o mercado de arte, ou colocá-lo em pânico através de suas falsificações. Função que Welles havia cumprido com talento nas tansmissão da “Guerra dos Mundos” em 1939.

Relendo seus escritos e entrevistas, revendo seus filmes (eles próprios contendo uma camada de leitura personalista mas auto-crítica do próprio Welles), uma idéia passa a reluzir, a de que Welles foi também um de seus melhores críticos, nos textos e filmes que concebeu. Tudo indica que os vilões de Welles continuarão seduzindo por mais um século.

Um Raio Parado no Ar

Por Maurice Capovilla

Uma centena de roteiros cinematográficos, lidos na tarefa de seleção para vários concursos, me traz ao pensamento a idéia de que estamos no centro de uma crise, como tantas, não apenas financeira, comercial ou produtiva, mas muito mais grave, de criatividade.

Esses trabalhos, provindos na sua maior parte do eixo Rio - São Paulo, são projetos que se destinam à realização. Quer dizer, são textos, na sua maior parte, que se apresentam com a intenção de serem filmes brasileiros, documentários e de ficção, produzidos com apoio nacional e internacional.

O que chama atenção no conjunto, e agora vou ser claro e preciso, mas em sentido figurado, é uma falta, uma ausência, uma luz que não acende no fim do caminho e avançando na metáfora, um raio que não soa, não brilha e não fulmina o espectador possível. Fica parado no ar.

Essa sensação não provém de uma carência técnica da narrativa, o que evidentemente existe em muitos casos pela precariedade de formação sistemática e profissionalismo regular, não é fruto da proposta dos temas, em bom número sintonizados com a realidade e não se deve ao caráter dos personagens e seus conflitos dramáticos.

O que está faltando no conjunto desses roteiros, para usar um velho termo, é uma concepção cinematográfica, que Glauber generalizando chamava de "uma idéia", mas que no fundo era algo mais complexo, isto é, um sentimento, uma

intuição, uma emoção primitiva, anterior portanto ao processo que dá origem à razão, que sobe à cabeça só depois de ter passado por uma química orgânica sem explicação.

O que está faltando é a explosão interior, sem limite, sem nome, sem definição, que dá início ao processo intuitivo e racional que vai resultar na obra de arte, seja ela o filme, o romance, o poema, a música, a dança, a pintura, enfim, o gesto ou seja lá o que for que possa ser considerado uma expressão humana.

O diagnóstico está feito sem nostalgia dos anos 60, com a isenção possível e o preconceito afastado, na tentativa de determinar tendências predominantes nos processos criativos no presente momento.

O que chama a atenção em segundo lugar é o que vou chamar de "afastamento" do autor em relação ao seu tema e personagem. Não o afastamento brechtiano, crítico e inquisitivo, mas o afastamento descompromissado, envergonhado, para não dizer hostil e algumas vezes, cínico. É como se o autor não tivesse nenhuma responsabilidade sobre a história que revela, na pele de um apresentador de telejornal que narra sem querer a notícia. A história se desenrola mecanicamente, em muitos casos sem direção, em outros, num circuito oval, traçada às vezes com técnica fria e rebuscada ou de forma ingênua e primitiva. Os personagens trafegam por entre os conflitos, não sofrem, não choram, não gritam, não xingam, não berram, também não riem, não exteriorizam a



felicidade, não passam por ela, ou se passam, não percebemos, não está devidamente indicada, não é transmitida. Não falta competência, aprendizados em escolas nacionais e internacionais, histórias originais, boas intenções; sobra amorosismo, desconhecimento dos elementos básicos da linguagem audiovisual, exercitação escolar mal aprendida.(1)

O autor não se envolve emocionalmente, não torce pelo seu personagem, não entra na história, não interfere, não faz digressão para meter a colher no caldo, não assume uma posição, não sacode a estrutura dramática, jogando com o tempo ou mexendo com a perspectiva do espaço.

Não passa pelo cenário disfarçado de entregador de pizza como um Hitchcock caboclo, nem tenta enganar o espectador com falsa informação. Não assusta, não horroriza, não brinca, não causa mal-estar, não agride, não escandaliza com nú frontal ou efeito especial. Não surpreende. É totalmente neutro, seja quando sabe o que quer dizer, seja quando se revela totalmente perdido. E essas duas categorias autorais, diferenciadas pela competência ou pela incongruência com a nobre arte de contar histórias, parecem unidas pela sensação que transmitem de que não têm, dentro de si, uma "imagem" definida, qualquer que seja, do homem brasileiro, do seu contorno existencial e ideológico, capaz de revelar seus dramas sociais ou suas tragédias burguesas, os sucessos e as derrotas, os ideais e os valores morais, os princípios pelos quais vale a pena lutar, a esperança e a busca do sentido da vida, o pensamento e o sentimento do amor dos que vivem e sofrem a sua perda, elementos que compõem o drama humano e que são a matéria-prima da dramaturgia. (2)

Enfim, pelo que se vê, não estamos construindo verdadeiros personagens para nossas telas, sejam heróis ou bandidos, que expelem sangue, suor e lágrimas e pelos quais vale a pena entrar no cinema para admirar, amar ou odiar. Perdemos o humor, a graça, a ingenuidade, a sabedoria, a musicalidade, a raiz, o ser. (3)

Em última instância, estamos ficando cada vez mais distantes do nosso tempo, quer dizer, do nosso público.

Agora, o que chama a atenção por último, é que esse autor, o competente e o incompetente, o que sabe contar uma história e o que não sabe, não está em busca de nada. Perdeu o sentido da aventura que é a busca incessante do conhecimento, não tem dúvida nem curiosidade, não tem angústia nem medo pela sua ignorância, que é a morte da sua alma ou do seu espírito se for um bom materialista, enfim, perdeu o sentido da vida.

Penso que estamos perdendo mesmo é o sentido do humanismo, essa categoria de pensamento, ou melhor, esse movimento intelectual que parece ultrapassado e ambíguo, mas que serve ainda para definir e diferenciar culturalmente a humanidade.

Não sei de que forma essa perda pode afetar o ato da criação, no caso específico do cinema, mas se formos a fundo na questão vamos descobrir que, no emaranhado das doutrinas que definem o humanismo em contraposição ao teísmo, ao pragmatismo e ao agnosticismo, existe simplesmente a tese de que humanista é o ato do homem que se esforça por compreender um mundo de experiências humanas com os recursos do seu espírito, utilizando como instrumentos de conhecimento os valores culturais do seu povo e a sua língua. E é desse esforço que surge, além da ciência e da tecnologia, a expressão máxima que é a obra de arte



Notas

1. Na percepção desse "afastamento" diferenciado do distanciamento crítico, analisei várias narrativas centradas em crianças de rua. Com exceção de um roteiro, que enfocava três personagens bem construídos e penetrava em seus dramas, os outros trabalhavam com estereótipos.
2. A neutralidade ou a isenção é rompida, em muitos casos, com maniqueísmo. Personagens retirados de fatos reais, outros construídos com superficialidade e simplismo, caracterizaria uma visão inquisitorial da história.
3. O que surpreende é a inexistência de adaptações literárias. Não se buscou a literatura como a fonte temática que tanto enriqueceu o cinema brasileiro.

Novos rumos para o ensino de cinema

Por *Maria Dora G. Mourão*

Estamos em uma época “privilegiada”, as novas tecnologias aplicadas à produção de imagens e sons são muito estimulantes e nos obrigam a repensar a linguagem do cinema e do audiovisual em geral.

A introdução de sistemas eletrônicos e digitais nos processos de realização audiovisual estabelece variações na gramática do continuum espaço-temporal assim como foi definida pelo cinema tradicional.

A integração entre as novas tecnologias da comunicação e os processos digitais é uma revolução que oferece ao realizador novas oportunidades e plataformas para sua criatividade. Os formatos que dão prioridade à convergência de sistemas de produção (película, vídeo e processos digitais) ampliam seu espaço.

A incorporação de um modo globalizado

de produção, resultante da expansão mundial dos novos sistemas aplicados à indústria do audiovisual, surge como decorrência de novas formas de exibição que estão sendo determinadas pelas redes de satélites e pelo avanço da digitalização das imagens e sons.

Amplia-se a dificuldade de falar em um único mercado e sedimenta-se a idéia de pensar em “mercados” diante da diversidade de demandas de consumo que, num aparente conflito com o modo globalizado de produção, são cada vez mais específicas e diferenciadas. Estamos falando de TV a cabo, de Internet e de TV Interativa que determinam produtos específicos para atender à exibição segmentada.

O cinema está inserido nesse amplo contexto fato este que impõe uma questão: o cinema deve renovar suas estratégias em função da nova realidade?

Expresso de uma outra forma, o cenário mundial que envolve as maneiras como nos comunicamos está mudando rápida e dramaticamente. A multimídia aliada a sistemas interativos é cada vez mais difundida como forma de entretenimento e de informação que se acredita será dominante num futuro próximo.

Será que as novas tecnologias vão mudar o conceito criativo e industrial da realização cinematográfica como nós a conhecemos?

O ambiente digital está, realmente, ameaçando a forma do filme?

Ou, por outro lado, devemos ver isto como um outro estágio na evolução da mesma linguagem audiovisual?

As escolas de cinema e televisão estão diante de um impacto inevitável. Algumas delas já iniciaram o processo de atualização do ensino de cinema aproximando-o dos outros meios de expressão e aplicando a convergência tecnológica para diversificar a produção.

A tendência que se evidencia é a de se proceder a uma profunda mudança na orientação tradicional dos programas de ensino. Isto é inevitável.

Várias são as questões que se colocam:

- estamos prontos - e capacitados - para mudar nossos conceitos acerca do ensino?

- temos uma visão profissional acerca do futuro da indústria do audiovisual, com atenção particular à influência das novas tecnologias?

- o que é este “novo profissional”?

- como fazer para que o estudante entenda seu papel nesse caldeirão intrincado, complexo e sempre em ebulição?

Pensemos nas instituições de ensino brasileiras e em como estão enfrentando essa situação.

Durante o recém criado Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual (FORCINE) foi feito um panorama das condições das escolas, do tipo de curso que oferecem e dos resultados a que chegam. De maneira geral a visão foi desalentadora. Se, por um lado, as escolas tradicionais estão à procura de renovação e atualização e os cursos mais recentes lutam para se sedimentar, por outro há um

grande desconforto ao se notar a falta de incentivos e de apoio por parte de políticas públicas que orientem o debate sobre o ensino e a formação profissional na área do cinema e do audiovisual.

Nos últimos anos o descompasso entre o papel da escola e a realidade profissional e tecnológica vem se evidenciando. Se considerarmos a escola como um microcosmo do mundo profissional fica mais fácil entender a situação.

O surgimento das escolas de cinema no Brasil deu-se a partir de meados dos anos 60 acompanhando uma tendência mundial. Na época o cinema de autor ganhava força e os cursos de cinema, na sua maioria implantados dentro das Universidades, seguiam o mesmo perfil. Formavam-se, então, autores -realizadores para os quais o filme se constituía como obra já no momento da cópia final. A divulgação, distribuição e exibição do filme não pertenciam ao trabalho criativo e, portanto, era uma preocupação desnecessária.

Os vários ciclos pelos quais o cinema brasileiro passou foram, de certa maneira, acompanhados de perto pelas escolas. Houve períodos nos quais a produção de filmes curriculares foi muito significativa, com filmes que facilmente se inseriam num contexto artístico-cultural e alunos que, formados, tiveram um papel preponderante na produção cinematográfica.

Os novos rumos de produção determinados pelo avanço tecnológico e a nova configuração do espaço da comunicação audiovisual onde o cinema se insere obrigou as escolas a repensarem seu modelo de ensino.

A escola tem obrigação de desvendar o que está além da aparência, de descobrir o que está encoberto pelo discurso

ideológico, de perseguir o que se apresenta como real e fazer a releitura necessária. De abrir espaço para a experimentação. De propor ao aluno que se aproxime de sua realidade cultural e de orientá-lo no processo de tradução dessa realidade para o gênero e o meio que ele deseje empregar.

Formar profissionais do audiovisual pressupõe conhecer o conjunto de experiências universais a partir do acesso a todas as cinematografias e produtos audiovisuais, e não somente deter-se em indústrias hegemônicas ou na do próprio país. O conhecimento sobre o outro, o exercício de voltar o olhar para além de seu próprio mundo, é fundamental para ter uma visão mais crítica de si mesmo.

E é essa visão crítica que permitirá ao profissional desenvolver a capacidade de expressar-se seja através da idéia de autoria, seja através de um modelo de produção onde as funções técnicas, criativas e gerenciais são bem delimitadas configurando-se, assim, a idéia de equipe realizadora.

No entanto, quanto mais o mundo profissional sofre mudanças e os modelos de produção se adaptam à nova realidade tecnológica; quanto mais se configura a necessidade de formar profissionais que possam atuar nos vários mercados, mais a escola entra em contradição. A marca que o cinema de autor deixou no cinema brasileiro e, por conseqüência, nas escolas, ainda é forte.

Enfrentar essa tradição e abrir espaço para novos modelos de produção é ampliar as perspectivas profissionais para nossos estudantes sem que, necessariamente, fique configurada como a morte do conceito de autor.

O enfraquecimento dos atuais modelos de ensino se evidencia nos filmes e vídeos produzidos recentemente pelas escolas. Se o olhar universal é importante para o desenvolvimento de uma visão crítica, ele tem que estar necessariamente sustentado no conhecimento de si mesmo. É partindo de nossas próprias histórias que poderemos chegar a dialogar ou, por que não, a confrontar as outras cinematografias. No entanto, o que vemos é um olhar interiorizado que, antes de levar a um conhecimento de si mesmo, leva a uma individualidade que derrapa na própria individualidade. As histórias são pouco originais e longe de serem representativas da própria realidade. Copiam-se fórmulas narrativas já sedimentadas sem dar espaço à experimentação, à ousadia, à surpresa. Ou ainda, ao prazer, à emoção e à reflexão crítica.

Há exceções sem dúvida, mas ainda muito pouco. As escolas de cinema continuam sendo um microcosmo da situação do cinema brasileiro.

As potências do DVD

Por Alfredo Maneyra

Frequentemente se esquece de que uma das mais importantes etapas da formação cinematográfica é assistir aos filmes. Filmes de todos os gêneros e cinematografias. É fundamental vê-los em grande quantidade e de preferência, por um longo período de tempo. O encontro com os filmes, no entanto, não vem sendo facilitado na história recente do cinema nacional. É também para nos fazer pensar que surge o DVD, essa miraculosa e delicada taxa de compressão que oferece um estranho e ambíguo feitiço: o de carregar um filme na palma da mão, sem que isso sacrifique a sua integridade.



Se é ingenuidade acreditar que uma nova tecnologia pode por si só compensar a ausência de um política firme de formação cinematográfica de um país, o revés disso seria ignorar o avanço tecnológico como um parceiro possível e necessário para a difusão do cinema não apenas num espectro mais amplo da população, mas de uma forma diferenciada.

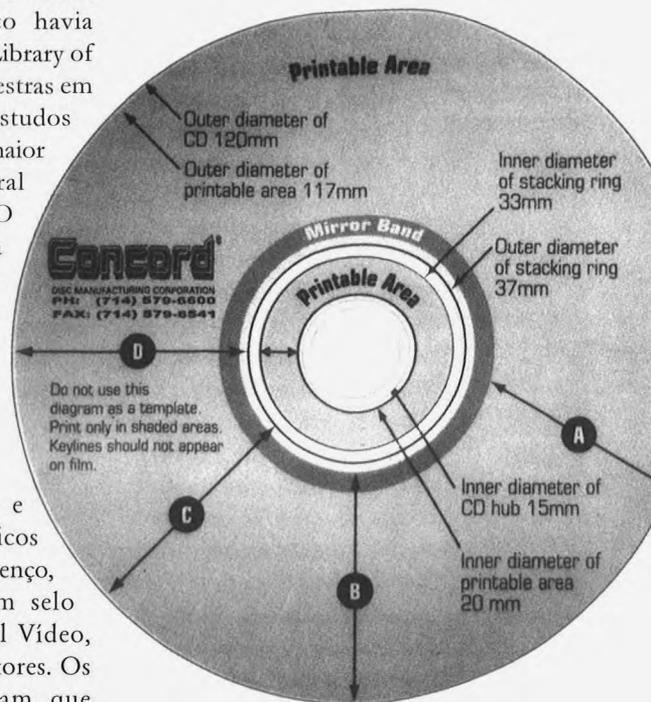
Um furo de agulha na represa

Nos anos 80, antes de abrir sua própria distribuidora de vídeo, a Continental, Edelman Lourenço circulava pelas feiras de cinema dos Estados Unidos adquirindo títulos de filmes. No Brasil, ele mais tarde iria revendê-los às grandes distribuidoras atuantes no mercado brasileiro, acumulando experiência em programação e lançamento de

filmes em vídeo. Além de ter uma sólida formação em direito, Lourenço havia concluído uma série de cursos na Library of Congress, em Washington, e palestras em Roma. No Brasil, completou estudos com o mestre Antonio Chaves (maior especialista em direito autoral falecido há pouco tempo). O horizonte maior de Lourenço era o domínio pleno da aquisição de direitos de filmes, incluindo aí os de domínio público.

A invenção de um mercado

A experiência na aquisição e venda de direitos de filmes clássicos tornou-se uma especialidade de Lourenço, culminando na abertura de um selo próprio em 1992, a Continental Vídeo, onde Edelman é hoje um dos diretores. Os colegas concorrentes acreditavam que Lourenço havia enlouquecido ao anunciar que os primeiros lançamentos da



A felicidade não se compra?

Em 1998, a lei dos Estados Unidos estabeleceu que dentro do próprio território americano um filme só se torna de domínio público após 75 anos, substituindo o limite de 56 anos que vigorava até então (um exemplo são alguns filmes de Frank Capra). O Brasil é signatário da convenção de Roma, onde se estabelece que o filme estrangeiro com mais de 50 anos está em domínio público. Para direitos internacionais, os Estados Unidos também são signatários dessa convenção, o que viabiliza a aquisição de direitos de todos os filmes anteriores a 1950 que tenham masters disponíveis (fitas betas com o filme telecinado). No entanto, mesmo adquirindo o filme de domínio público, é preciso comprar a master, registrar na Secretaria da Cultura, fazendo um contrato de licenciamento para que o filme entre legalmente no país.

Continental seriam *Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), *O Garoto* (Chaplin, 19) e “King Kong” (193). “Ninguém vai querer ver esses filmes em preto e branco, quase mudos”, advertiram os donos de distribuidoras, hoje concorrentes de mercado.

Mas a boa acolhida na imprensa impulsionou as vendas de *Nosferatu*, através de mídia espontânea em cadernos culturais,

enquanto os concorrentes tinham que pagar por anúncios. O filme de Murnau tinha um perfil perfeito para um primeiro lançamento: agradava os críticos, os cinéfilos interessados no expressionismo alemão e a incalculável legião de fãs de cinema de horror e fantástico. Nos anos 90, o vídeo no Brasil já começava a desapontar as melhores expectativas dos anos 80. As distribuidoras de vídeo se limitaram a prolongar o sucesso de filmes que estreavam no cinema, sem arriscar uma política própria de relançamento de títulos e (por que não?) de produção de títulos. Com o tempo, o mercado de vídeo acabou se tornando um reflexo menor das salas de exibição.

A Continental, como novo selo, contrariava um mercado que parecia predestinado a subordinar-se aos lançamentos do circuitão. Após lançamento, os três títulos alcançaram a marca de 10 mil fitas vendidas de cada título, um pacote solicitado pelas Lojas Americanas, alcançando assim um sucesso equivalente a

um lançamento comercial.

Numa certa medida, a Continental se predisponha a inventar um novo mercado, assumindo os riscos com base em outras experiências que deram certo fora do Brasil. Nos EUA, as majors têm políticas permanentes de restauração e difusão dos clássicos do cinema, e contrariando o que muitos acreditam, costumam faturar alguns milhões de dólares com os clássicos do cinema em sell-through (venda direta aos consumidores) e em venda para as locadoras. No Brasil, em quase 20 anos de mercado, esses setores são quase uma sombra do que é nos EUA. Por trás disso, persiste a idéia de que no Brasil não existe um público interessado em conhecer os clássicos.

A invenção do desinteresse

Mas há de fato um desinteresse, e ele está nas grandes distribuidoras, cujos diretores em sua maioria têm formação de administradores, e entendem mais de estatísticas que de filmes. Não haveria problema, se tal falta de conhecimento não implicasse também em perda relativa de lucros. A premissa de Lourenço, que além de direito estudou cinema e TV, é que não só existe esse público, como ele está em grande parte esta apto a adquirir os DVDs que a Continental começou a lançar em 1999. E o sucesso da Continental vem provar o quanto a política de lançamentos predatória das majors é arbitraria em termos culturais, e o que surpreende, econômicos. Na verdade, isso é tudo o que desejamos: acreditar que tudo isso seja arbitrário e reversível e não uma direção planejada.

Tecnologia mais cara, pois recente, o DVD player ainda é pouco conhecido entre os que possuem o VHS. O DVD oferece um aumento de 40% de definição em

relação ao VHS, a multiplicação de legendas (até 32), e das pistas de áudio (o que possibilita que um filme seja dublado em oito línguas, ou comentado por diretor e roteirista). Sobra ainda espaço para os conteúdos extras, que é outro grande trunfo do DVD para o VHS. Mas irão as distribuidoras estrangeiras voltar a nivelar o segmento por baixo?

Por ora, algumas atitudes são preocupantes, como a política adotada pela Warner. Um mesmo clássico cheio de extras lançado nos EUA, é lançado no Brasil sem extra algum, irritando os consumidores pelo desrespeito arbitrário. Além disso, a Warner vem lançando grande parte de seus filmes em formato tela cheia, standard, subestimando a inteligência do público. A Columbia e a Continental vêm primando como exceções a essa regra, com políticas permanentes de difusão de clássicos, contextualizando os filmes com informações, entrevistas, ensaios críticos.

“Lourenço decidiu investir em DVDs há dois anos quando percebeu o crescimento da tecnologia nos EUA e diante do salto de qualidade em imagem do VHS para o DVD”, explica Eduardo Beu, que é diretor de programação dos títulos da Continental. Beu e Lourenço decidiram sair na frente do mercado brasileiro, conhecer a fundo a tecnologia e não esperar a afirmação (leia-se fechamento) do novo mercado.

DVD - conheça o processo

Antes da replicação de DVDs (feita no exterior), é realizada a autoração (execução de capas, menus animados e conteúdos extras que preenchem o largo espaço de armazenamento de informações que sobram para além do filme: biografias, trailers,

Sonic DVD Creator™

áudios extras, legendas em diversos idiomas, documentários bonus, making ofs). No começo, a Continental confiou a autoração a terceiros, mas logo percebeu que se dependesse da agilidade de outras empresas logo passaria a atrasar lançamentos e perder capacidade de reação imediata ao mercado). Hoje, a Continental faz a sua própria autoração e presta serviços para outras distribuidoras, percebendo que essa também é uma forma de abrir espaço para o crescimento e difusão do DVD no Brasil.

É na Internet que o sucesso de vendas da Continental acontece, correspondendo a quase 80% das compras, o que entrevê o sell-trough como o futuro do DVD, assim como foi para o CD. “Cidadão Kane”, “Sétimo Selo”, “A Paixão de Joana Darc”, “Othelo”, “Verdades e Mentiras”, são alguns sucessos de venda da Continental. “Um DVD que venda 3000 exemplares é considerado um sucesso absoluto”, explica Beu, mas avisa que por volta do Natal esse número de vendas será facilmente ultrapassado numa verdadeira explosão de consumo por todo Brasil (o preço do DVD player caiu 50% em um ano).

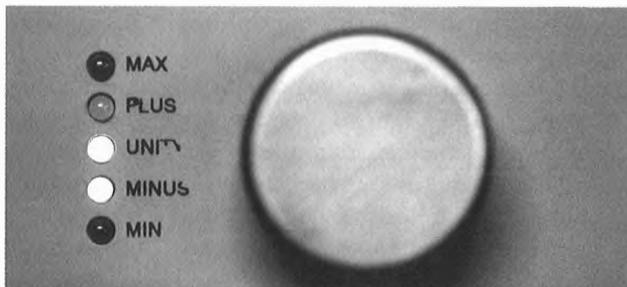
A rápida absorção do DVD no mercado (comparativamente maior que a do CD, em sua época), vem mostrando que o novo formato está para o VHS assim como o CD para os antigos longplays. Nesse sentido, são poucas as locadoras que alugam e investem em DVDs, e são muitas as que desconfiam do formato. E isso por que? Ora, em parte, o DVD vem atraindo mais o interesse de compra em detrimento da locação, sendo o fetiche ideal aos olhos de quem gosta de um filme. Por outro, o disco é extremamente frágil e desaconselha um manuseio constante por diversos usuários. Ligadas pelo umbigo ao VHS, as locadoras temem valorizar um mercado que pode

gerar seu próprio aniquilamento.

Um mercado de arte e ensaio?

Louenço e Beu não acreditam que as majors venham a interferir nessa fatia de mercado ocupada pela Continental. Por ora, elas se limitaram a lançar seu vasto acervo de clássicos através de subselos. Beu acredita que “a entrada de uma empresa de médio porte voltada para clássicos é improvável”. A opinião de Beu se apoia também no claro desinteresse demonstrado na época do VHS. Pior para o público e para formação cinematográfica dos brasileiros (na média, muito pobre). Nos EUA, a empresa modelo na qual se inspira a Continental, é a Criterion Collection, que lança nos EUA filmes de Kurosawa, Fellini, Tarkovski, Ophuls, Cocteau e Eisenstein. A Criterion acaba de anunciar em seu site um *pack* com três DVDs de Sergei Eisenstein (*Ivan o Terrível* e *O Velho e o Novo*), acompanhados de comentários do teórico David Bordwell. A Continental está de olho nesses masters e promete também lançar uma coleção Eisenstein.

A qualidade da digitalização de imagem e conteúdo em anexo dos extras pode tornar o DVD uma ferramenta útil para a preservação de filmes e, principalmente, para a difusão dessa memória (por ora, restrita às melhores cinematecas do mundo na Europa, e aos poucos privilegiados que têm acesso a elas). A maioria dos filmes vem sendo lançados em DVD com uma versão widescreen, o que viabiliza a apreciação integral de clássicos (como *Picnic*, *Ano Passado em Marienbad*) e seu posterior estudo. Para um pesquisador, essa fidelidade



é fundamental para a precisão de análise e interpretação dos filmes. Houve um tempo em que estudar o filme clássico consistia em se debruçar sobre restos deteriorados de velhos negativos, de telecinagens mal realizadas, de uma definição pobre de áudio. Hoje essa situação anacrônica é mais atual do que nunca, mas isso pode mudar com políticas de digitalização desses filmes.

Quanto aos extras, tudo convergeria para que se divulgassem artigos, entrevistas com diretor e outras informações de contextualização, fundamentais para a formação de uma cultura cinematográfica viva e mais acessível.

Prós e contras da tecnologia

Resultado de taxas altíssimas de compressão, o DVD é um investimento conjunto das grandes majors de cinema e equipamento, idealizado para ser um upgrade do VHS e vigorar no mínimo por 15 anos. Mas surge a pergunta: a velocidade com que a tecnologia vem se superando, e quebrando recordes de compressão não sugere um futuro em que um filme estará compactado num CD e poderá ser copiado infinitamente, arruinando os lucros das majors? E quanto às disputas com outras tecnologias que ainda assombram o DVD, como a fita VHS com qualidade digital (vantagem: não é tão frágil como o DVD, que estraga com qualquer risco)?

Beu acredita que o investimento foi pesado demais e tem total apoio dos grandes estúdios para que haja ao menos 15 anos de hegemonia de DVD. Porém, a ameaça para esses estúdios (não necessariamente para os consumidores) ainda são os hackers, que já decodificaram a compressão do DVD para downloads na Internet e cujo horizonte é reduzir ainda mais o tamanho de um filme, distribuindo-os de graça por meios paralelos. A divisão por área de distribuição foi a primeira tática para frear a pirataria e preservar as janelas de lançamento. Embora ela tenha irritado muito os consumidores, eles podem mudar o foco das preocupações: essa estratégia já envelheceu diante dos problemas mais sérios que hoje enfrentam as majors e deve logo ser abandonada.

Nas fábricas de replicação, Beu explica, já existem mecanismos para evitar que se copie de um DVD para outro, ou de um DVD para um VHS. No entanto, Beu assume que mais cedo ou mais tarde haverá um Napster.com para filmes na Internet. A pirataria é um mundo paralelo de distribuição cheio de potenciais ainda

pouco compreendido e estudado. Na China, por exemplo, já foi lançado “Star Wars – Ameaça Fantasma” em DVD a partir de uma cópia adquirida clandestinamente nos EUA, e que vem circulando de forma pirata.

A vantagem de trabalhar com múltiplas legendas é o alcance no mercado externo. A continental já tem pré-acordos com Espanha e Itália. Nesse sentido, certo será apostar em filmes nacionais para distribuição externa, onde inclusive haveria diferencial de extras que só podem ser feitos por pesquisas de ponta que vêm sendo realizadas no Brasil sobre cinema brasileiro. Cabe ainda dizer que o DVD seria uma ótima forma de divulgar essas pesquisas.

Quando no começo da década de 80, o VHS se popularizou, o movimento cineclubista internacional, mais ou menos organizado, estava no seu auge, impulsionado pela projeção em 16 mm, bem mais acessível que os 35mm. O VHS ofereceu uma gama de títulos a uma nova geração, mas por outro lado substituiu a

celebração coletiva e pública dos filmes pelo sofá e a mínima chama da TV, dispersando a cinefilia em gostos individuais e passivos diante de uma unilateral programação das distribuidoras de vídeo no Brasil.

Incerta futurologia

O DVD, quando projetado digitalmente, possui uma qualidade que viabiliza a apreciação da obra próxima à que os estudiosos de pintura podem obter diante de uma reprodução fiel de um quadro de Van Gogh. Por ora, infelizmente poucos investiram nesse



Lançamentos para 2001 da Continental

DOLLAR
de Gustaf Molander
com Ingrid Bergman

INTERMEZZO
de Gustaf Molander
com Ingrid Bergman

O ESTRANHO
de Orson Welles
com Welles e Edward J. Robinson

A GRANDE ILUSAO
de Jean Renoir
com Eric Von Stronhein

SONATA DE OUTONO
de Ingmar Bergman

IADRÕES DE BICLETA
de Vittorio di Sica

O MORRO DOS VENTOS UIVANTES
de Willian Wyler

COLECAO BORISKARLOF,
COLECAO IRMAOS MARX,
COLECAO “O CINEMA
REVOLUCIONARIO SOVIETICO.”
(com filmes de Eisenstein, Vertov, Pudovkin,
Protazanov,
Tarkovsky)

tipo de projeção, mas consideremos que estamos na infância do novo formato e o futuro está sendo disputado cotidianamente em regras que estão permanentemente se redefinindo diante das mudanças tecnológicas e da adoção de políticas culturais.

Poderíamos voltar aos termos de uma exibição cada vez mais independente, coletiva

e conectada ao melhor do cinema clássico e moderno? Poderíamos pensar na reconstrução de um cineclubismo que rime com recepção inteligente e ativa? E tudo isso se atreveria a passar pelo DVD e pela projeção digital?

Da parte da Continental, há o compromisso de até o final do ano lançar *Soberba* e o *Processo*, ambos de Orson Welles,

e de no ano que vem apostar numa coleção "Cinema Revolucionário Soviético", com filmes inéditos em vídeo, além de apostar no cinema pouco visto de John Cassavetes.

De nossa parte, é incerta qualquer futurologia. Tudo dependerá das decisões a serem tomadas pelos novos exibidores independentes, reitores e produtores

culturais de todo o país. Eles

surgem sem cessar e esbarram nos altos custos da projeção e na má qualidade do vídeo. O objetivo

proclamado deles é devolver o cinema às pessoas, mas frequentemente procuram se inserir no que já está

estabelecido e não em estratégias alternativas. São os produtores e agitadores culturais em suas cidades, em

suas universidades, que devem começar a pensar a projeção digital e o acervo de DVDs como um caminho novo e

viável para que a platéia interessada cresça e se estabeleça em permanente interação com importantes filmes

realizados ou que ainda estão por se realizar, sejam eles clássicos, modernos, bons ou ruins. E para

que os futuros cineastas brasileiros - tendo realizado seus filmes - não lembrem da sua vida de

espectador como uma breve e apagada temporada no lado precário da existência social, mas como uma

paixão estimulante e surpreendente, sempre capaz de renovar o modo como se pensa e se realiza

cinema. O resultado aparecerá nítido e chamativo nos bons filmes que

começarão a surgir.





Cinema na Web

Por João Massarollo

As novas formas de produção e distribuição dos conteúdos audiovisuais na Internet representam um importante canal de escoamento do cinema independente. A partir dos portais e sites de filmes on-line, é possível estabelecer um parâmetro de análise da produção audiovisual contemporânea em relação à experiência analógica, acumulada em mais de um século de imagem em movimento. Nesses espaços de convergência entre as técnicas cinematográficas e a linguagem da Internet, os produtores de conteúdos para mídias digitais desenvolvem pesquisas sobre linguagens audiovisuais e estabelecem novos modos de uso dos modelos cinematográficos. As vantagens criativas que a tecnologia digital oferece são enormes, possibilitando uma maior liberdade de expressão a custos menores, ao mesmo tempo em que permite integrar num mesmo sistema os procedimentos de produção em cinema, vídeo e televisão. Na realização do documentário *Buena Vista Social Club* (1999), Wim Wenders utilizou o sistema Digital 24P High Definition (esse sistema grava na mesma velocidade do cinema, enquanto o vídeo convencional trabalha a 30 quadros por segundo). Um dos principais recursos desse sistema é que ele permite o controle absoluto das texturas

visuais e sonoras, interligando a película ao suporte digital através da produção de efeitos digitais. *O Auto da Compadecida* (Brasil, 1999) de Guel Arraes, é uma síntese desse processo de convergência estética entre o cinema e a televisão. Num futuro não muito distante, será a vez da DTV. Na minissérie *A Invenção do Brasil* (2000), de Guel Arraes e Jorge Furtado, a Rede Globo de Televisão fez experiências com o sistema HDTV (TV de alta definição). O mais interessante é que esse novo ambiente promove e incentiva uma reconfiguração das linguagens audiovisuais, oferecendo as condições necessárias para o surgimento de novas formas de representação da imagem em movimento.

Para as gerações alfabetizadas pelos seriados televisivos e que cresceram jogando Atari, e Nintendo, a interatividade é uma peça essencial na engrenagem do entretenimento digital. Para esse público, acostumado aos atrativos visuais da produção multimídia, o cinema na web é a extensão natural de uma “língua” que eles conhecem e dominam por analogia. Essa geração, lúdica e competitiva, busca espetáculos cinematográficos baseados nos signos visuais da caverna digital, sendo capaz de reconhecer nos produtos audiovisuais oferecidos pelos portais das distribuidoras de filmes na Internet, o universo dos games e a estética videoclipe. O princípio

ativo que orienta e impulsiona essa geração plugada em máquinas e conectada a banco de dados, comunicando-se via Internet e imersa no ciberespaço com o apoio da incipiente inteligência artificial, é o conteúdo audiovisual interativo. Com o advento da Internet banda larga e da TV Interativa, as grandes empresas e os conglomerados multimídia se preparam para investir em portais que integrem, de forma ágil e dinâmica, conteúdos informativos e de entretenimento, para a disseminação de seus produtos. Recentemente, a Volkswagen americana em parceria com a AtomFilms, (www.atomfilms.com), desenvolveu um projeto para exibição de curtas em seu site.

O portal da AtomFilms possui uma das melhores bibliotecas virtuais de cinema com arquivos de ficções, animações e documentários. O acervo é catalogado por gênero e exibido em diferentes canais, sendo os filmes preferidos da audiência encontrados no canal da Atom Today. No Extreme Chanell, um canal que exhibe filmes transgressivos e politicamente incorretos, predominam as produções de baixo orçamento e a estética trash. Em *Bikini Bandits Go Dutch*, Steven Grasse mistura sexo, violência e erotismo, numa história que é narrada em episódios, sobre um grupo de mulheres que utilizam o sex-appeal para atrair e seduzir suas vítimas. Na realidade, os filmes exibidos neste canal provocam a reflexão porque tratam os



assuntos com uma crueldade assustadora, ao mesmo tempo em que se desfazem de suas personagens bizarras e estranhas com a mesma naturalidade de quem não precisa manter as aparências para agradar o espectador familiarizado com a linguagem videoclipe. Esses filmes fazem o gênero papo-cabeça, bem ao gosto dos freqüentadores de chats na Internet, provocando no espectador indagações filosóficas para as quais não oferecem uma resposta, no estilo da série televisiva *Arquivo X*, um dos maiores fenômenos dos anos 90.

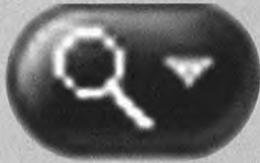
Um curta-metragem realizado por George Lucas nos tempos de universidade também pode ser visto na web. Na ficção científica *Electronic Labyrinth* (EUA, 1967), disponível em (www.cntv.usc.edu), o cineasta esboça o desenho dramático de *THX 1138* (EUA, 1971), antecipando o que viria a ser, mais tarde, uma das marcas da LucasArts. Os produtos dessa empresa abrangem filmes, jogos de computador, séries de TV, DVD e CD-Áudio. Para a criação de sinergia entre os produtos, a LucasArts transforma os filmes em produtos multimidiáticos destinados às salas de cinema, às televisões de sinal aberto ou fechado, ao sistema home-vídeo, pay-per-view e parques temáticos, entre outros. A DreamWorks, de Steven Spielberg, utiliza essa mesma estratégia e numa parceria com os estúdios Aardman, de Nick Parker, criador das séries *Wallace and Gromit* e *Angry Kid*, produziu o longa de animação,

A Fuga das Galinhas (*Chicken Run*, 2000). Essa animação de massinhas, retoma os vínculos humanistas que fizeram o sucesso da galeria de personagens do diretor. No portal da Pixar Animation Studios (www.pixar.com), *Geri's Game*, uma animação vencedora do Oscar/97, impressiona pela qualidade foto-realística de suas imagens. Quem utiliza a tecnologia Macromedia Flash (www.macromedia.com/) na produção de cartoons interativos, é produtora independente de Joe Cartoom (www.joecartoom.com). *Where is my Dog* e *Frog Bender 2000*, são alguns títulos dessa coleção de cartoons interativos realizados em série, com diferentes personagens e disponível para download. Nos seus filmes, Joe Cartoom utiliza os recursos da interatividade para criar humor e fazer avançar a história. Ao clicar sobre a imagem, o espectador aciona novos links da série de imagens animadas. Os episódios da série *Stainboy*, do cineasta Tim Burton, utilizam a tecnologia Shockwave (www.shockwave.com), e podem ser vistos no site (www.timburton.com).

Uma das características mais importantes dos filmes produzidos para a rede é a estrutura serial. Questões técnicas, relacionadas às limitações da tecnologia Streaming Media, estabelecem padrões de produção como a duração média e o conseqüente predomínio da narrativa ficcional, que se faz presente na

maioria dos títulos lançados pelas distribuidoras de filmes na Internet. Esses parâmetros de produção, próprios de uma estrutura industrial, propiciam a convergência das estruturas lúdicas do videogame e a narrativa multilinear. No que diz respeito às questões dramáticas, essa tendência não é estranha ao público familiarizado com a técnica dos múltiplos plots, que caracterizam a simultaneidade das ações narradas no cinema de Robert Altman. Em *Corra, Lola, Corra* (*Lola Rennt*-1999) de Tom Tykwer, a abertura do filme obedece ao estilo frenético de um videogame, provocando sensações extradiagéticas no espectador. A seqüência de animação dessa abertura funciona como um ponto de partida para o desenvolvimento dos múltiplos plot-points, fazendo com que a história corra em diferentes direções, através de frágeis fios narrativos. O interessante é que esses caminhos encontram-se linkados tematicamente ao enredo que, subseqüentemente converge para uma nova situação para, em seguida, tomar uma nova direção e assim por diante, sucessivamente.





A ruptura das unidades de espaço e tempo, que vigora tanto no videogame quanto na estética videoclípe anos 90, fornece a base da estrutura em episódio.

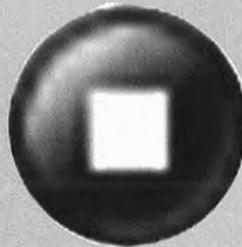
Na IFILM (www.ifilm.com), distribuidora especializada em filmes de curta duração como a AtomFilms, o “web movie do ano” escolhido pela revista Rolling Stone apresenta as características de um blockbuster de ação convencional, mas de curta duração. *405* (EUA, 2000), de Bruce Branit e Jeremy Hunt, artistas de efeitos especiais, narra o pouso de um DC-10 em uma autopista de Los Angeles, para o espanto de um abnegado jovem que trafega por ali e a indignação de uma senhora idosa. O filme utiliza a tecnologia de compressão de imagem MPEG4, a mesma utilizada pelo sistema DVD para facilitar a visualização do filme. Esse formato aumenta a taxa de velocidade na transmissão de dados, eliminando obstáculos gerados pelo efeito buffering.

“Todo mundo é diretor” funciona como uma senha no portal da Eveo (www.eveo.com). Especializada em filmes de curtíssima duração, essa distribuidora seleciona projetos por meio de vídeos demo, que são encaminhados para a indústria audiovisual. Na categoria comédia, a Eveo oferece uma versão linear da história de *Frog Bender 2000*, onde ao invés do sapo e do liquidificador, entra em cena um peixe no aquário. *Superfly*, uma outra comédia disponível no portal da Eveo, ironiza a presença do espectador no outro lado do desktop, fazendo referências

metalinguísticas ao próprio cinema. O filme, produzido em película, é uma crítica bem humorada ao comportamento passivo do espectador cinematográfico.

A possibilidade do espectador intervir numa obra é explorada no site

Psycho Studio Verson (www.saulbass.co.uk/psychostudio/psychostudio.html), criado por Brendan Dawes. As ferramentas de edição permitem ao espectador reeditar uma das mais famosas seqüências da história do cinema. Esse trabalho interfere diretamente na lógica do suspense hitchcockiano, dotando de sentidos a “seqüência do banheiro”, de *Psicose* (*Psycho*, 1960).

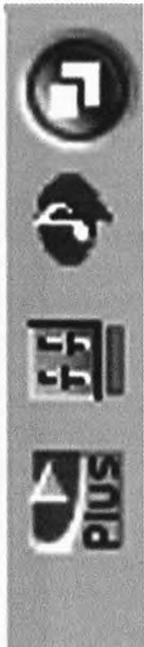


Para acompanhar a troca de correspondências entre duas jovens que estudam no mesmo colégio, basta clicar sobre a imagem delas no site (www.lettersfromhomeroom.com). Letters From Homeroom é um hipertexto audiovisual, que permite múltiplas formas de acesso à história narrada. No entanto, todas elas conduzem para um mesmo final.

A formação de público do cinema na web é uma especialidade da distribuidora D.FILM (www.dfilm.com). A empresa promove o Festival itinerante de filmes on-line, exibindo em sua página uma lista de endereços dos principais eventos sobre o tema. O portal entrou na onda do “faça o seu próprio filme” e disponibiliza

ferramentas na rede em parceria com The New Venue (www.newvenue.com), para a realização de filmes curtos.

O estudo dessas e de outras ferramentas de trabalho disponibilizadas na rede é uma forma de parametrizar o diálogo entre os procedimentos analógicos e os recursos digitais, aplicados não somente nos canais de cinema na web, mas na produção audiovisual em geral. Nesse novo ambiente, tem lugar uma importante reciclagem dos modelos e das técnicas cinemáticas, principalmente no campo de produção dos efeitos digitais. O resgate da linguagem audiovisual e a atualização dos conteúdos cinemáticos fazem parte desse processo de integração dos procedimentos de produção. Na era do entretenimento digital, esse processo converge para produtos em DVD, jogos de computador e pesquisas sobre realidade virtual, entre outras virtualidades expressivas. Embora não existam dúvidas de que a Internet é uma mídia ideal para a exibição e a promoção de filmes on-line, algumas questões permanecem em aberto para o conjunto da produção audiovisual independente. Uma das questões centrais é a relação entre os produtores de conteúdos para as mídias digitais e as empresas de telefonia e congêneres, principalmente no que tange aos direitos autorais.



Ilustrações retiradas da coleção de flipbooks Fliptum, gentilmente cedidas por Rodrigo John

Curta brasileiro recente

Que nos primórdios o cinema era curto, isso todos sabem. Da mesma forma, é conhecimento difundido o processo pelo qual o longa-metragem tornou-se o principal meio de realização e principalmente de exibição de filmes no mundo. A partir do momento em que isso acontece, no entanto, o curta-metragem passa a atender principalmente a três interesses: o de servir como porta de entrada ao cinema para jovens realizadores que não possam gastar tanto fazendo seu filme; o de permitir as experimentações de linguagem; e o de restar como salvaguarda do documentário, que também vira um gênero de difícil difusão. Pois bem, a produção brasileira de curtas nos anos 90 consegue contrariar todas estas premissas. Há algo de positivo nisso, não há dúvida, mas também há algo de muito perigoso, se formos analisar as razões desta mudança.

Os anos 90 viram o cinema se tornar um passatempo muito caro. Dessa forma, mesmo para realizar um curta, dificilmente um jovem realizador pode dispôr pessoalmente do dinheiro para pagar pelos equipamentos, laboratório, insumos (é fato que o digital pode mudar isso em breve, mas nos atemos aqui aos anos 90). Além disso, os anos 90 viram desaparecer o espaço de exibição aberto pela Embrafilme antes dos longas, o que muitas vezes incentivava e subsidiava a produção de curtas. Como resultado do primeiro processo (encarecimento), os campos da experimentação e do documentário perdem espaço, pois dificilmente se pode experimentar com altos custos, e menos ainda filmar documentários, que requerem geralmente mais negativo. Como resultado do segundo (fim da exibição), os curtas se mudam para o circuito cada vez maior dos festivais de cinema. Com isso, ao invés de um público maior, passam a

enfrentar apenas os olhos “educados” da platéia especial desses eventos, onde pouco se discute e muito se aplaude. E também onde um prêmio significa dinheiro, então devemos agradecer também ao júri e comissões de seleção.

Pior do que tudo isso, porém, é o fato de que, uma vez terminados os meios de financiamento próprios ou de investimento direto, o curta apela para uma forma de garantir sua produção que antes não era comum: os concursos de roteiro. Embora deva-se a eles a maior parte da produção universitária de curtas nos anos 90, e por isso eles são muito bem-vindos, a predominância deste modelo levou a distorções fantásticas no que se pensa como curta. Pois roteiro é roteiro, filme é filme. Não vamos aqui começar a discussão da relação entre um bom roteiro e um bom filme. Vamos apenas constatar que um concurso de roteiros contempla apenas um tipo de produção. Não o experimental, nem o documentário, que dificilmente se explicam como roteiros. E nem todo tipo de ficção, mas aquela que possui bons diálogos, boas sacadas, piadinhas, etc. Filmes de papel, não de película. Com isso, a produção brasileira nos cinco últimos anos da década, embora cresça muito em quantidade, cai muito em qualidade. Isso se não entendemos qualidade como a “fotografia bela”, ou a “risada fácil”, ou o “bom som”. E sim, especialmente no curta, campo primeiro da novidade, como as experiências que levam o cinema mais adiante. Com os riscos e erros que tanto nos fascinam e ensinam. Pior, como os concursos de roteiro, em sua maioria, pedem currículos, nem como lançador de valores o curta sobressai mais, pois vemos inúmeros filmes de “figuras carimbadas”.

O resultado tem sido uma produção de ficção extremamente comportada, cheia de piadinhas fáceis e mini-longas inconclusos para cada filme efetivamente interessante. O ano de 2000 tem sido especialmente fraco neste sentido, embora com uma produção maior do que todos os outros. Nenhum curta arrebatado de fato (embora alguns curtas do segundo semestre tenham estreado em festivais a que não compareci). O único sopro parece vir do Nordeste, com o único curta verdadeiramente inovador do ano, *A.M.A. Ceará*, de Pedro Martins, não por acaso um filme bancado com recursos próprios, em 16mm. Há ainda os outros filmes pernambucanos, paraibanos e cearenses que foram, no geral, disparados os melhores do ano. É pouco se pensamos nos curtas que já nos foram proporcionados em décadas anteriores, ou mesmo nesta.

É claro que os mais espertos tentam virar este discurso pela multiplicidade ao contrário. Vejam bem, está longe de ser minha intenção pedir a extinção dos concursos, nem dizer que tipos exclusivos de filmes devemos fazer, como os alguns vão querer entender neste texto. O fato é que, discretamente e “democraticamente” estão já fazendo isso, tolhendo e proibindo. O que se deve brigar é por outras maneiras de incentivar esta produção que não a dos concursos. Viva os concursos, que continuem e se multipliquem. Viva a produção do filme-piada e do longuinha. Mas não podemos aceitar que seja só isso. Pois é caso de perguntar: para quê afinal serve o curta hoje??

E aí, um prêmio como o dedicado aos novos realizadores no Festival Internacional de Curtas de São Paulo, o Prêmio Revelação, que permite a realização de um segundo curta aos estreantes, vai para um filme de uma produtora de comerciais, com todos os tiques de “qualidade” e clichês possíveis, permitindo assim a quem já tinha os recursos para tal, realizar um próximo clássico do cinema, com certeza. Só para constar, Pedro Martins era um estreante, como também André Francioli (ver texto pg. 79), Otávio Pedro (ver texto pg. 80), Liz Donovan, para citar realizadores de belos e corajosos filmes em 2000. Não é caso, mais uma vez, de se querer “dirigir” premiações nem contestar julgamentos. O importante é ter olhos e ver o que este prêmio “revela” do curta brasileiro em 2000. Só não entende quem não quiser...

Eduardo Valente

*Editor da Revista Contra-Campo
Organizador do Festival Universitário de Cinema*

A.M.A. CEARÁ

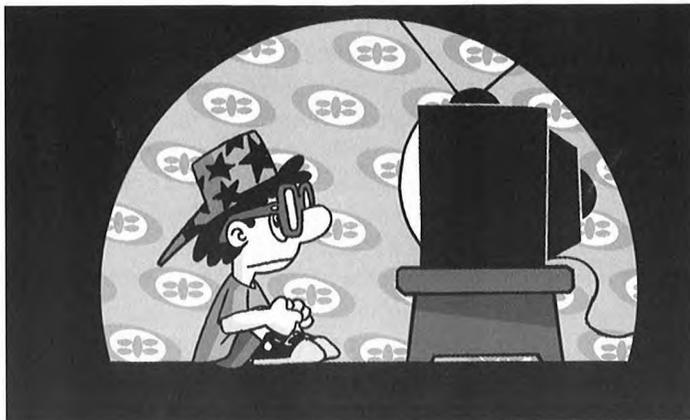
“A diversidade da mostra se explicita com o surpreendente *A.M.A. CEARÁ* de Pedro Martins. Desgovernado, anárquico e insolente, embora desbragadamente amoroso em cada fotograma dedicado ao seu artista, artesão e personagem, Martins mistura todas as linguagens do cinema em seu curta-metragem de estréia. Mestre Alves, escultor à faca, é um performer magistral que aceita todas as regras lúdicas propostas pela lógica da espontaneidade. Vamos reinventar o cinema, parece propor o diretor, mas buscando todas as delícias do improviso planejado. Há espaço para todos os cúmplices: o fotógrafo mistura matizes e densidades cromáticas e o montador alça vôo ao sabor do descompasso.

Na antológica, e quase bíblica, seqüência final, por sugestão do próprio artesão-personagem, o cinema dá vez à alegria da camaradagem. Vida e obra se integram, numa inédita conclusão dionisiaca.

Outro escândalo: *A.M.A. CEARÁ*, um dos mais ovacionados em São Luís, nem foi selecionado para o festival do Estado em que foi filmado!”

Carlos Reichenbach

*Cineasta,
na coluna de cinema do site Terra, durante o festival Guarnicé.*



Um curta-metragem de placa

No curta-metragem *O Mundo Segundo Sílvio Luiz*, realizado em 16 mm por André Francioli, a imagem esperada do gol antecede um longo beijo que o torcedor dá na animadora de torcida da Confederação Paulista de Futebol. A voz over Sílvio Luiz vai ao delírio. Os dois na grama, amassados e enrolados na rede compõem uma imagem bela e utópica de quem está do lado de cá do futebol: o sonho é pular a vala, entrar com bola e tudo no gol, tripudiar (sem deixar de usufruir) a repressão que as bundas dessas meninas representam dentro de campo, intocáveis ao torcedor como uma promessa constantemente adiada de uma trepada “de placa”, de um orgasmo sem impedimento ou apito do juiz.

É então que vemos a imagem de uma mala bem próxima à câmera e cercada pelas traves de um gol. Ao forjar na tela a “grandeza ditatorial” dessa mala, distorcendo suas proporções e eclipsando as traves do gol, ao prolongar o tempo do plano exigindo que a leitura do espectador (e a de Sílvio Luiz) rastreiem possíveis significados dessa imagem, o enquadramento e a montagem fazem a mala significar “algo mais que si mesma”. A mala torna-se o clube dos 13, ou a CBF, ou o Eurico Miranda (como diz o próprio Sílvio Luiz na locução improvisada), passa a ser uma imagem síntese, conceitual, significativa, virulenta, metonímica do que se tornou o futebol privatizado brasileiro, dos times que se tornaram fazendas de engorda para exportação de craques, e por que não, do que se tornou o cinema brasileiro. A certa altura do improviso do locutor (feito na etapa da montagem, e não do roteiro) o próprio Sílvio não agüenta e pede: “chega, tira essa mala daí”. Mas a mala continua como um buraco negro que suga todas as interpretações possíveis e que já não é mais possível nomear. O filme homenageia Sílvio Luiz, mas vai além da “leitura” do locutor, numa provocação agora endereçada a ele como um espectador cuja leitura esbarra em limites que ficam visíveis como as próprias traves do gol.

De todos os locutores da televisão brasileira, Sílvio Luiz é o menos ufanista, e é com certeza o mais cafajeste e bem-humorado. É, enfim, aquele que melhor encarna a figura do

torcedor brincalhão, com a garganta molhada de cerveja, mais interessado no que o espetáculo pode ter de espalhafatoso, loucura e surpresa, e pouco voltado ao institucional, aos interesses das emissoras. De certa forma, é o oposto do estilo histérico nacionalista de Galvão Bueno e do bom-mocismo paulistano do yuppie Luciano do Valle. O timbre de voz estilo “machão” de Sílvio Luiz lembra um pouco o Paulo César Pereio de alguns filmes dos anos 70, o que não é coincidência num filme que recupera parte da tradição do cinema moderno brasileiro através de uma articulação de montagem e voz over que lembra a inspirada montagem de Sílvio Reynoldi em *O Bandido da Luz Vermelha*. Pensando o filme mais a partir da montagem que do roteiro, Francioli multiplica os papéis da locução: ela comenta e interpreta as imagens, chega a desistir delas, oferecendo no fim autonomia à imagem, onde as duas bandas (sonora e visual) correm juntas, mas sem uma associação imediata. Quanto mais Sílvio Luiz se esforça em interpretar o mundo cinematográfico, mais esse mundo se fortalece e resiste a sua interpretação, como se indicasse um segredo. As imagens falam por si e ultrapassam o sentido verbal. A montagem por sua vez acaba por estabelecer um dinâmico conflito entre as imagens e o “falar sobre elas”, num filme onde o espectador (presente na locução) é parte orgânica da narração. Sílvio Luiz torna-se assim uma referência ao prazer de falar de cinema, à reflexão como um estímulo possível, necessário e às vezes poético gerado pelas imagens (mostrando proximidades e distâncias entre uma cultura de futebol, já formada no Brasil, e a de cinema, ainda por ser formada).

No fim de *O Mundo Segundo Sílvio Luiz*, vemos a arquibancada quase vazia sublinhada agora pela gaita inglesa, como um eco longínquo das origens do futebol. Hoje percebemos, um pouco, tarde, que o futebol e o cinema perderam a ousadia, a travessura como provocação ao adversário, o gol que surge de uma jogada improvisada, o elemento surpresa, em troca de esquemas táticos rígidos e ternos italianos, seja na FIFA, seja nas cerimônias do Oscar. Sintoma disso é que nos filmes dos anos 90 a imagem de uma cartola significou sempre uma cartola (como aquela na cabeça do Barão de Mauá) e nunca um cartola como Ricardo Teixeira, para ficarmos no óbvio.

Alfredo Manevy
Editor da Revista Sinopse

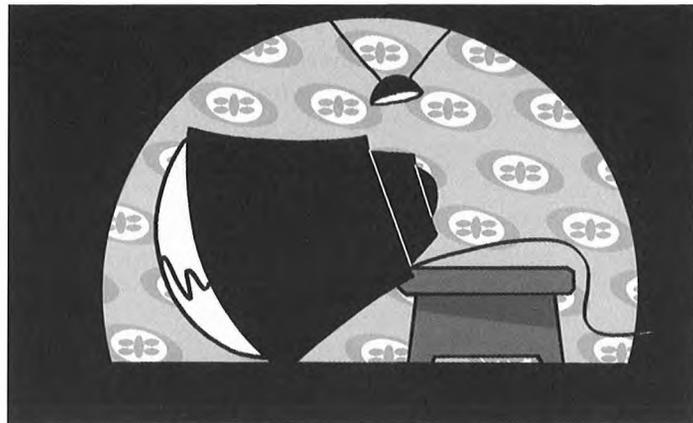
Chico do Barro, artista do Terceiro Mundo

Chico do Barro – artista do Terceiro Mundo é o primeiro filme em 16 mm de Otávio Pedro. Produzido no Ceará, esse curta, em princípio, insere-se na tradição documental local das fitas que costumam privilegiar a dita cultura popular como tema. Subentenda-se ser essa cultura aquela produzida pelo que nós, da classe média, no fundo, entendemos por “povo”: uma vasta e idealizada camada social dos que não se sentam à nossa mesa e que, eventualmente, nos prestam serviços indignos para nossa posição. Morando nos distantes sertões ou em subúrbios, ou ainda em espaços até fisicamente próximos (sob viadutos, favelas etc, quando então fingimos não percebê-los), eles, às vezes, merecem nossa admiração pela “autenticidade” de suas manifestações culturais. E isso nos conforta tanto quanto uma piedosa campanha assistencialista. No mais, o povo só adentra nossa casa virtualmente, pelo tubo do televisor, ou concretamente, pelo elevador de serviço, o que dá no mesmo.

Assim, *Chico do Barro* induz tais considerações sobre o fosso social, ainda que, à primeira vista, pudesse estar exaltando a cultura popular de “resistência”, noção privilegiada por uma cinematografia dita participante. Mas, aqui, essa resistência do povo é desnudada em sua fragilidade ante a realidade perversa da miséria. Na abertura do filme, o personagem-título do documentário é ouvido em off, através do boneco que manipula, o Casimiro Côco. O artista de mamulengo dá voz a esse

personagem astucioso, mestre na arte de safar-se para sobreviver. Mas, no final, sobre fotos do próprio Chico, ouve-se ainda sua voz, agora a comentar o trágico destino de Casimiro. Quer dizer, comenta sua própria sorte, através dessa espécie de *alter ego*. O boneco haveria de ser tragado pelo bicho medonho que compõe seu espetáculo. Na vida real, é Chico quem é vitimado, mas pela miséria, pela necessidade de comer, enfim. Sua arte mostra-se insuficiente para o acúmulo do dinheiro básico para o sustento. Ele tem uma família de bonecos, que fora apresentada simultaneamente junto à sua família de carne e osso. Seu imaginário artístico-cultural popular pode se dar o luxo, sob os nossos aplausos, de não inserir-se no mundo das relações capitalistas. É folclore. Já seus filhos, reais, interessam, no máximo, como anônimos dados de fria estatística social que não nos diz respeito.

Antes de ser devorado também, Chico prefere vir a Fortaleza (a muitos quilômetros de sua pequena Itapipoca), onde pede dinheiro, nas esquinas, aos motoristas parados diante do semáforo. Se o filme findasse por aí, arriscaria cair em outra denúncia sobre “mais um artista do povo em indigente condição etc”. Se ecoa algo desse ranço, logo isso é desviado através de recurso de efeito provocador e incômodo: a invariável pergunta que o diretor, na condição de repórter, lança aos motoristas à espera do sinal verde. “Você se considera culpado ou inocente?”, é a indagação. O constrangimento dos surpreendidos entrevistados, me parece, é repassado ao espectador. Claro que, hoje em dia, certas abordagens assim, de chofre, já compõem um repertório meio familiar aos que vêem televisão. Porém, mesmo quando as respostas são bem-humoradas (inclusive, já noutro espaço, um cinema de shopping), a tal pergunta



insiste em nos tirar da piedosa contemplação passiva ante o triste flagrante de Chico do Barro, o artista popular, a mendigar.

Otávio Pedro, evidentemente, pega aquele mote do filósofo social Frantz Fanon, via Fernando Solanas de *La Hora de Los Hornos* (1968). Mas o diretor não pretende, necessariamente, construir um discurso sociológico sobre a cultura popular, nem muito menos dissecar a estrutura econômica que permite aceitarmos com naturalidade a fome “dos outros”. Ao estampar essa condição, invocando nossa “culpa” ou “inocência”, o filme até poderia ser visto por alguns como “panfletário”. Mas creio que essa talvez fosse uma acusação simplista dos que reivindicam maiores conceituações sobre o tema. Afinal, quem estaria sendo digno de tal cuidado metodológico, o artista faminto, é visivelmente tragado. Ante a mais clara evidência do fato urgente, *Otávio*, por certo contando com suas fundamentações teóricas pertinentes à questão, vai direto ao ponto. O que lhe interessa sobretudo, assim parece, é intrigar o espectador, sacudilo. Para isso, serve-se de recursos de linguagem audiovisual que acentuam tal propósito.

O filme associa-se à tradição mais experimental do documentarismo. Além de Solanas, ecoa algo de Glauber Rocha, de Santiago Alvarez. Nesse conjunto, ainda vale frisar uma certa forma brutalista vinda do cinema marginal brasileiro. Mas nada disso faz desse curta algo que escape de um nítido rigor construtivo. A abertura e conclusão do filme já demonstram a preocupação de se delimitar claramente as relações entre o artista e seu boneco mamulengo. Entre ele e o personagem que manipula nasce a idéia de um destino trágico em comum. E tudo isso é posto dentro de um quadro onde cabe até subdivisão em capítulos (“da arte terceiro-mundista de fazer dinheiro”, partes 1 e 2). Tal recurso

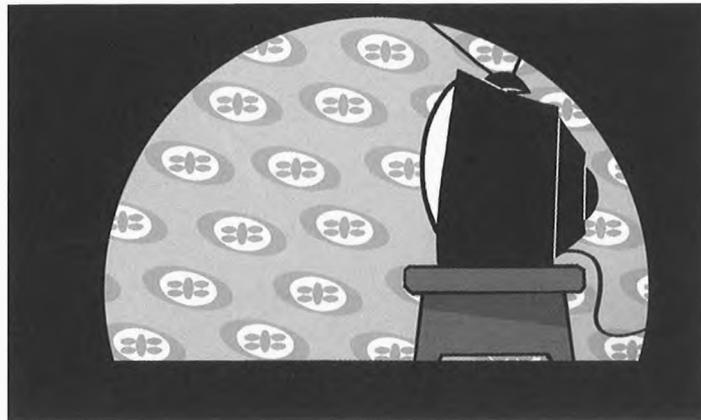
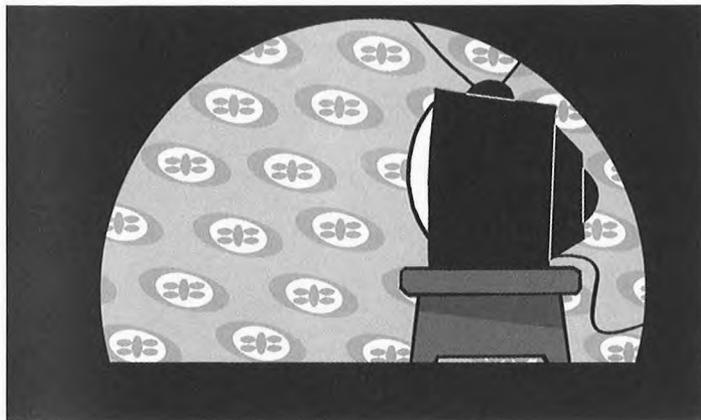
soa irônico em seu aparente zelo didático, nos remetendo, por sua vez, ao método dramaturgico de Bertolt Brecht. Os capítulos anunciados introduzem as cenas em que Chico obtém seu dinheiro difícil, seja como artista de rua, seja, posteriormente, como pedinte. Naquele primeiro momento, vê-se ao fundo do quadro o mercado de cereais, em Itapipoca; no outro, um cenário de bancos e de prosperidade, em Fortaleza. Entre Chico e os tais panos-de-fundo, o desejo de ter dinheiro e comer, um vazio maior que o de seu estômago.

Assim, o experimentalismo, ainda incluindo o “distanciamento” provocado pela intromissão de sons e imagens usualmente ocultados pelo ilusionismo cinematográfico, não constitui um efeito aleatório. Casa-se com o próprio desvendar do espetáculo de bonecos (cena da estação ferroviária), desmistificado ao ser visto pelos bastidores. O discurso de intervenção do diretor diante da realidade retratada também é desdobrado no tratamento do próprio material filmico e da técnica que adota.

Chico do Barro é um dos melhores e mais estimulantes filmes do atual ciclo de produções cearenses. Creio que provocará discussões oportunas, já que a temática da cultura popular ainda prevalece em tantas realizações locais e está a exigir reflexões sempre adiadas. Otávio Pedro não hesita em fazer cinema ideologizado, contrariando quem não admite tal “heresia” frente à “boa arte”. Trata da “estética da arte da fome” e nos indaga se o sertanejo é antes de tudo um forte.

Firmino Holanda

*crítico de cinema e professor
do Departamento de Comunicação
da Universidade Federal da Bahia*



Exibição de curtas no RS e um exemplo a ser seguido

Curtas nos cinemas comerciais

Em Porto Alegre, é possível assistir a curtas-metragens em todos os cinemas comerciais da cidade, filiados ao Sindicato dos Exibidores do Estado do Rio Grande do Sul. Isto significa que 11 empresas de cinema exibem curtas antes de um longa estrangeiro. O projeto intitulado “Curta nas Telas” é fruto de uma negociação entre a APTC-ABD/RS, o Sindicato dos Exibidores, a Coordenação de Cinema e Vídeo de Porto Alegre e a Câmara Municipal – especialmente dos vereadores Lauro Hagemann (PPS) e João Motta (PT). Depois de um ano de negociação, a idéia virou realidade em setembro de 1996. Os filmes, em 35mm e com duração máxima de 15 minutos, são selecionados a cada três meses por uma comissão com representantes das entidades envolvidas. A programação é feita em sistema de rodízio – a cada quinze dias uma sala da cidade abre espaço para a exibição de um curta. R\$ 1.500,00 é a remuneração que o produtor do filme recebe pelo aluguel da cópia e o pagamento sai dos cofres da Prefeitura.

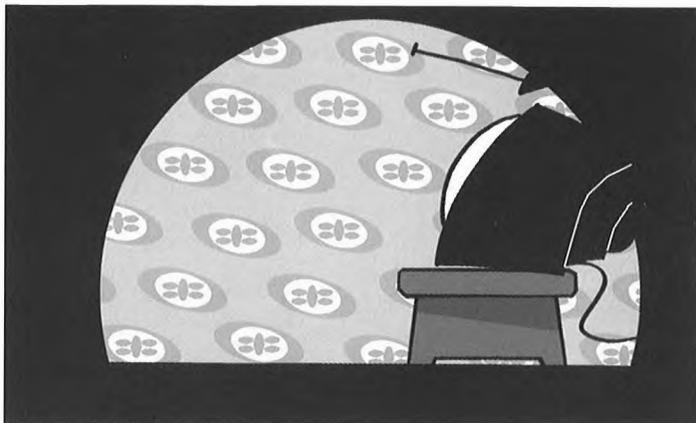
Segundo Beatriz Barcellos, responsável pela Coordenação de Cinema e Vídeo, o que destaca o “Curta nas Telas” é o fato de ser baseado em uma negociação entre as partes, e não em uma imposição. “Além disso, o cachê pago pela Prefeitura valoriza o realizador”.

Rogério Brasil Ferrari, presidente da APTC-ABD/RS, entende que o apoio das autoridades é fundamental: “A Prefeitura, por entender que o incentivo à exibição é tão importante quanto o dispensado à produção, que já é uma tradição no Estado, teve a sensibilidade necessária para viabilizar esta iniciativa.”

A parceria entre exibidores e a APTC é boa e na opinião de Ferrari, isto tem colaborado com o projeto.

Tanto na APTC, quanto a Coordenação de Cinema são unânimes em dizer que a qualidade dos filmes é ótima e a aceitação do público é excelente. Para Ricardo Diffini Leite, presidente do Sindicato dos Exibidores do Estado, a situação é um pouco mais polêmica. “Acho que o curta tem que melhorar muito em termos de qualidade e se preocupar mais com as exibições comerciais. Entretanto, percebo um grande avanço, especialmente na produção gaúcha. A receptividade não é tão calorosa e às vezes os espectadores reclamam. Na minha opinião, a aceitação depende do filme. Os exibidores tentam associar curtas e longas que sejam compatíveis. Além disso, os resultados são melhores quando o produto tem um apelo mais comercial, trata de temas mais próximos ao cidadão comum”. De qualquer maneira, Ricardo explica que o Sindicato apóia o Projeto porque acha importante esta parceria com a Prefeitura e com a APTC.

Para Ferrari, não existe nenhum problema de receptividade. “Os curtas estão ocupando até importantes espaços na TV! Não temos dúvidas quanto à aceitação das platéias. Além disso, o projeto tem uma grande importância tanto pela conquista do espaço de exibição quanto pela formação de público”.



Os curtas conquistam a televisão aberta em horário nobre

Os curtas-metragens gaúchos também ocupam espaço na tela da televisão aberta. A RBS TV, afiliada da Rede Globo no Estado do Rio Grande do Sul, estreou, em 18 de março de 2000, o programa *Curtas Gaúchos*. Nele, a produção gaúcha de cinema nos formatos 16mm e 35mm é exibida para os 497 municípios do Estado, atingindo dez milhões de habitantes e três milhões de domicílios com aparelhos de TV.

Esta é a primeira experiência da RBS com curtas metragens em canal aberto. A rede gaúcha tem um horário optativo nas tardes de sábado, cedido pela Rede Globo. “O ‘Curtas Gaúchos’ foi criado inicialmente como um projeto para quatro semanas. Mas os resultados foram tão surpreendentes, em termos de repercussão e audiência, que vamos manter o programa até o final do ano” – informa Gilberto Perin, diretor geral do programa. Para ele, apenas uma pequena parcela da população tinha acesso aos filmes, mesmo os mais premiados. “O grande público, aquele que mora no interior, nunca teve a oportunidade de ver a produção cinematográfica gaúcha.”

A apresentação do programa é feita pelo cineasta Werner Schünemann. Diretores e atores dão depoimentos sobre o filme na abertura, que dura em média 2 minutos. “No primeiro bloco, tentamos despertar o interesse do telespectador”.

O público respondeu à iniciativa devido à curiosidade de conhecer a produção regional. Além disso, a possibilidade de ver na tela as paisagens, os costumes, os atores gaúchos e de reconhecer a cultura estadual são outros atrativos. Segundo Perin, as pessoas ficaram sabendo que o curta metragem é um excelente produto, com cuidado técnico e artístico.



A RBS reconhece os méritos do programa. “Considerando o aspecto cultural, estamos mostrando obras locais. A emissora tem uma relação direta com a comunidade e, por enquanto, está absolutamente focada na produção do Estado, pois é o mercado onde a rede atua. Queremos ver este mesmo mercado se desenvolvendo cada vez mais. Em termos de audiência, que é o que sustenta uma emissora comercial e, portanto, não pode ser esquecida, conseguimos ótimos resultados”.

Os curtas gaúchos passam por uma seleção e os exibidos recebem um cachê de R\$ 300,00 para duas exibições. “Escolhemos os filmes, em primeiro lugar, pelas suas condições técnicas. Em segundo, pela temática que possuem”.

O programa tem quatro cotas de patrocínio, que sempre estiveram preenchidas. “Tem patrocinador na fila de espera: quando sair um, automaticamente entrará outro”.

Até agora, 25 curtas já foram apresentados. O Ibope tem registrado a audiência de 37 pontos, com picos de 43 pontos, números excelentes para as tardes de sábado.

Curtas em vídeo

A Casa de Cinema de Porto Alegre, uma das produtoras mais atuantes no mercado cinematográfico, lançou um projeto inovador – cinco fitas de vídeo, com 21 filmes de curta e média metragem produzidos no Estado. O projeto “Curtas em Vídeo” está sendo comercializado desde novembro do ano passado. Os materiais são organizados de acordo com seus temas, formando um painel com cinco volumes – Histórias da Cidade, Histórias do País, Histórias de Amor e Morte, Histórias Reais e Histórias Radicais.



A iniciativa foi financiada pela Casa de Cinema e pelo Fumproarte, um fundo municipal de apoio à produção artística. Segundo a produtora Luciana Tomasi, o auxílio do Fumproarte foi muito importante, pois dificilmente as vendas pagariam o alto investimento.

O principal objetivo do projeto é aumentar o espaço de distribuição dos filmes. “Não queremos ficar apenas no circuito de festivais. Pretendemos aumentar o alcance ao público”.

A produção das fitas foi feita pela própria Casa de Cinema, que teve muito fôlego para realizar o projeto. “As dificuldades foram muitas. Levamos dois anos para conseguir a qualidade que queríamos.”

A distribuição para todo o território nacional é feita em parceria com as distribuidoras Cult Filmes e Funarte-DECINE. Stella Natale, gerente comercial da Cult Filmes, conta que as fitas foram bem aceitas pelas locadoras “profissionais”, porque conhecendo seus clientes, entendem que o importante é diversificar. Infelizmente, essa categoria é minoria. “É muito difícil comercializar esse tipo de produto. A maioria das locadoras não aposta na compra, pois acredita que não existe público para curta-metragem. De qualquer maneira, acredito que a distribuição em vídeo é uma boa alternativa para o curta, mas é necessário estimular a procura por este material.” – explica Stella.

Pensando nisso, a Casa de Cinema, a partir dos próximos meses, vai aumentar o trabalho de divulgação. “As fitas ainda são muito novas no mercado. É preciso que todo o país tome conhecimento do lançamento”, afirma Luciana Tomasi.

O diálogo entre governantes e entidades: um modelo a ser seguido

Outros projetos de distribuição de curtas metragens ainda estão por vir. O Rio Grande do Sul terá, ainda este ano, um circuito estadual de exibição. A iniciativa, explica Angelisa Stein, diretora do IECINE, Instituto Estadual de Cinema, prevê a projeção de curtas antes de longas-metragens e será realizado em salas comerciais do interior do Estado. Filmes de todo o país serão selecionados e, como deve ser, os produtores serão remunerados.

Além disso, uma parceria com a TVE/RS está sendo formada para a exibição semanal de curtas gaúchos. O programa intitulado *Curta Cinema na TVE* tem como principal objetivo a formação do público.

É importante ressaltar que os projetos que já estão em funcionamento, bem como os futuros, fazem parte de uma ampla política de desenvolvimento do setor audiovisual do Rio Grande do Sul. Beto Rodrigues, gerente executivo da Fundacine, explica que a raiz do êxito institucional do cinema gaúcho é o diálogo mantido entre governantes e entidades. Segundo Angelisa, o Estado reconhece o esforço das organizações e dialoga, obtendo assim um somatório de forças. “Desta forma, as soluções encontradas sempre estarão mais

próximas da eficiência, pois são o resultado de uma organização do setor”.

A participação do poder público é tida como fundamental para o desenvolvimento do cinema. Rogério Brasil Ferrari, presidente da APTC-ABD/RS, acredita que o Estado deva administrar o sistema de distribuição, eliminando as arestas entre produtores, exibidores e distribuidores, além de remunerar este circuito. “O Governo fomenta a produção. Então, como produtor, ele deve ter o interesse de que os filmes alcancem os espectadores.”

As iniciativas de distribuição têm como principal objetivo aumentar o contato do público com a produção. Beto Rodrigues enfatiza que o grande mérito desses projetos é a possibilidade do cineasta contar com a oportunidade de ter a sua obra fruída, degustada e avaliada por um público aleatório.

Para o realizador Tarcísio Lara Puiati, cinema só é válido quando tem espectadores. O “Curta nas Telas” e o “Curtas Gaúchos” fazem nascer uma cultura de exibição, que conquista um público novo. Flávia Seligman, produtora e diretora de curtas, que já teve seus curtas exibidos nos cinemas e na TV, acrescenta que a remuneração dos produtores é uma prova de respeito e valorização do curta-metragem.

O ideal é que programas como estes sirvam de modelo para novas conquistas do curta no Brasil. “Nós, gaúchos, temos orgulho dos projetos que estão em funcionamento. Mas sabemos que isto não é o suficiente para nós e nem para o cinema brasileiro. Queremos ver esta realidade espalhada por todo o território nacional”, declara Rogério Ferrari. “É importante um esforço para a implantação de um sistema nacional de exibição de curtas nas salas comerciais. O público brasileiro precisa conhecer a produção do seu país”, finaliza Angelisa Stein.

Aleteia Selonk



A revisão da produção curta-metragista nordestina dos anos 90 revela o impasse da representação vivido pelos realizadores diante das contradições entre tradição e modernidade. De forma semelhante, todo esforço crítico que se dá a partir da investigação de recorrências temáticas e retóricas converge para a questão da representabilidade – desafio comum.

Da Bahia, Ceará, Paraíba e Pernambuco, estados de maior produção na região, colaboram os críticos de cinema André Setaro, Firmino Holanda, João Batista de Brito e Kleber Mendonça. O *Dossiê Nordeste* espera ser uma contribuição inicial para uma necessária revisão na cinevideografia de curta-metragem, extensiva não apenas aos demais estados nordestinos, como a outras regiões brasileiras.

Paulo Alcoforado

A expressão curta-metragista baiana nos 90

O cinema curta-metragista baiano na década de 90 é bastante escasso se comparado às décadas precedentes. Com a crise da era Collor, o curta também sofreu as conseqüências da “desmontagem” collorida, ocasionando uma quase paralisia na sua produção. Se, por um lado, a crise determinou uma visível escassez na produção cinematográfica, por outro, o *boom* do vídeo fez eclodir quase meia centena de *videomakers*, os quais, reproduzindo em maior escala a febre do Super-8 nos anos 70, deram asas à imaginação no desenvolvimento da expressão imagética.

“Não fossem os concursos de roteiros do MinC e da Fundação Cultural, a Bahia não teria produção em 35mm”. O cineasta José Araripe Jr realizou os curtas *Mr. Abrakadabra* e *Rádio Gogó*. Último trabalho do ator Jofre Soares, o primeiro trata, com humor, no estilo de representação da estética da arte muda, a decadência de um mágico. O segundo, no entanto, sobre um narrador-torcedor de futebol, não se soluciona bem cinematograficamente. Agnaldo “Siri” Azevedo se despediu da vida com o filme *O Capeta Carybé*, não por acaso sua obra mais elaborada. O documentário constrói a personalidade do artista (Carybé) por meio das solicitações orais do texto que se bifurcam em detalhes de quadro, pessoas, ambientes. Fernando Beléns realizou três filmes: em *Heteros, a Comédia*, um grave e austero professor da Faculdade de Medicina, aos poucos, metamorfoseia-se numa “senhora”; com Umbelino Brasil realizou *A Mãe*, sobre D. Lúcia Rocha e sua luta para a preservação da memória do filho, uma viagem ao passado da mãe de Glauber Rocha que, na sua cidade natal, Vitória da Conquista (Bahia),



passando pelos velhos casarões, relembra a infância do cineasta; em fase de finalização, *Pixaim* se passa no Pelourinho nas décadas de 70 e 90, mostrando problemas raciais do ponto de vista de um salão de beleza que “espicha” cabelos. *Oriki*, de Jorge Alfredo e Moysés Augusto, é um documentário com certos vícios da estética videoclipe sobre Yemanjá, a rainha das águas.

A Fundação Cultural do Estado patrocinou em 1996 um concurso de roteiros do qual saíram vencedores *Agora é Cinzas*, de Sérgio Machado, *Diário de um Convento*, de Edyala Iglesias, e *O pai do Rock*, de José Araripe Jr. O primeiro aborda a decadência do carnaval tradicional através da figura de um rei momo que, durante tantos anos majestade, vê-se, de repente, marginalizado do trono. *O Diário do Convento* retorna no tempo, procurando ajustar ao barroquismo arquitetônico seus personagens intimistas. *O pai do Rock* é uma visão irônica da música axé tragada pelo marketing e pela voracidade comercial. Estes três curtas em 35mm formam um longa intitulado *Histórias da Bahia* (vale dizer que o último longa baiano data de 1980 – *Abrigo Nuclear*, de Roberto Pires).

A produção 16mm se restringiu à iniciativa “alienígena” alemã que, concretizada no longa intitulado *Os Sete Sacramentos de Canudos*, teve dois documentários, entre os sete episódios, realizados pelos baianos Póla Ribeiro e Joel de Almeida. A expressão cinematográfica desses filmes não foge à “escola” do documentário *made in Brasil*.

A carência de recursos para a produção em película levou muitos dos cineastas à produção em vídeo, entre os quais Edgard Navarro, que, deixando de lado muitos projetos engavetados (entre os quais o longa *O Homem que não Dormia*), realizou *Talento Demais*, uma panorâmica sobre o cinema baiano onde mistura o documento à representação ficcional sempre na chave irônica. *Talento Demais* confirma a regra da preocupação com a composição (tendência de seguir um roteiro) das produções em vídeo de reconhecidos realizadores em celulóide.

É indicativo que na expressão videográfica a maior característica esteja no estabelecimento de um discurso que se destina à eclosão inorgânica de significados dispersos. Na maioria dos vídeos apresentados em festivais, o que se observa é uma ausência completa da pré-visualização. A idéia, rascada, é colocada em imagens sem, contudo, uma preocupação “orgânica”. Os vídeos, “aprioristicamente”, são mal “pensados”. Eles se “presentificam” na realização, como se fossem poemas-processos. A expressão videográfica estabelece-se dentro de um prisma livre, iconoclasta, sem grillhões ou amarras anteriores. Faz-se uma piada, um discurso amoroso, uma imagem de choque, um ensaio poético, um grito quase parado no ar. Os conteúdos são mais adjetivos do que substantivos, reinando mais, nestes vídeos, a leveza e a superficialidade. A estrutura narrativa, quando existe, é totalmente desorganizada. Os videoastas

manipulam o tempo e o espaço sem nenhum constrangimento, sem nenhuma cerimônia, como se estivessem a utilizar ao pé da letra a *câmerastyle* preconizada por Alexandre Astruc. Esta desorganização libertária se, por um lado, é estimulante, por outro, porém, deixa ao realizador pouca responsabilidade para “formatar” o seu discurso imagético “dentro” de um fluxo mais uniforme e harmônico. Estaria nisso, nessa extrema liberdade de filmar, a diferença no *modus operandi* entre o cineasta do celulóide e o videoasta?

É necessário, ainda, notar que os filmes em celulóide e os vídeos dos anos 90 são destituídos de afinidades em relação a um projeto audiovisual baiano. As obras produzidas, desenraizadas de qualquer compromisso com uma linha de ação ou, mesmo, criação (como tiveram os curtas e longas do Século de Pérides da Bahia nos anos 50 e 60, quando da eclosão do chamado “Ciclo Bahiano de Cinema”). Não é que se queira exigir, aqui, um compromisso, mas, pelo menos uma identificação, uma identidade (veja-se as cinematografias iraniana, chinesa, entre outras, e até a americana dos *blockbusters*, que, identificada com os anseios e a ideologia do *establishment*, impõe o *american way of life*). Aliás, a narrativa audiovisual baiana reflete a ausência de rumo do cinema brasileiro atual, *on the road*, à procura de sua identidade.

No frígir dos ovos, no entanto, há, também, no curta-metragismo soteropolitano obras que se constituem em exceções, gotas d’água no oceano da mesmice: *Talento Demais*, de Edgard Navarro, e *O Capeta Carybé*, de Agnaldo “Siri” Azevedo. Ressalte-se também as experiências realizadas em fita magnética por Marcondes Dourado, cujo exercício videográfico é revelador de um domínio formal surpreendente, uma virtuosidade (666, um exemplo).

Seguindo a sina do documentário “chapado”, farquiniano, com a narração autoritária a reforçar desnecessariamente o que já estava sendo dito pelas imagens, o curtametragismo baiano não conseguiu ainda crescer cinematograficamente, limitando-se os cineastas à perpetuação do equívoco segundo o qual o conteúdo seria a “substância” da expressão, enquanto a narrativa (o modo pelo qual se articula o discurso cinematográfico na manipulação dos elementos lingüísticos determinantes) mais não seria do que a “forma” mediante a qual a substância seria esteticamente expressa.

O universo cultural baiano é pouco retratado nos curtas (sejam vídeos ou filmes). A oferta não corresponde à demanda. Faz-se filmes para festivais e, no caso do vídeo, para a satisfação de egos, ainda que a recepção deles seja intensa com o festival anual patrocinado pela Fundação.

André Setaro

crítico de cinema e professor
do Departamento de Comunicação
da Universidade Federal da Bahia

Curta-metragem

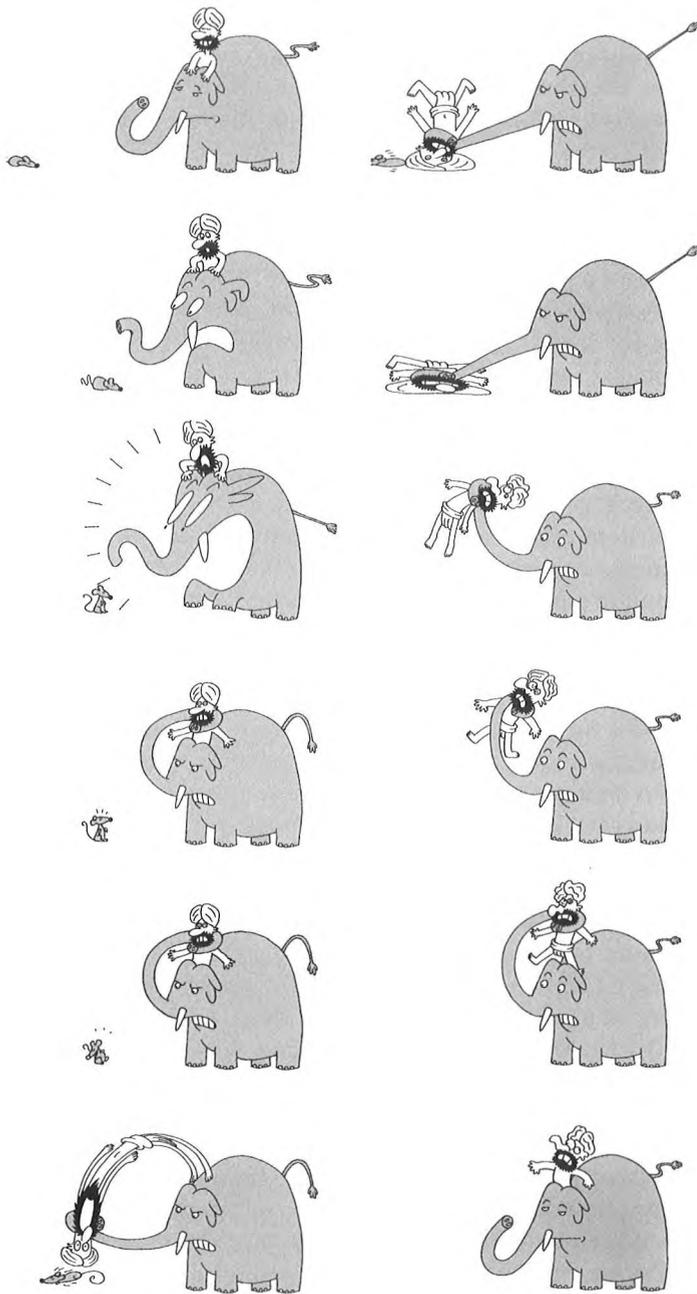
cearense

(a exceção e a regra)

**“No familiar, descubram o insólito.
No cotidiano, desvelem o
inexplicável”
(Brecht)**

O cinema cearense hoje faz incursões mais ou menos freqüentes no terreno do longa-metragem. Mas permanece essencialmente curta-metragista, com ênfase no documentarismo. Com raras exceções, até fins dos anos 80, não se via em Fortaleza maiores possibilidades do audiovisual ser exercido profissionalmente fora da propaganda ou da televisão. Por certo, tirando-se o Centro-Sul do país, nossa realidade deveria ser bem próxima à de outros Estados. Poderia-se imaginar a presença de um gosto mais livremente experimental entre os realizadores. Digo experimental no sentido amplo da palavra, não necessariamente no tratamento de pesquisas formais à maneira das vanguardas históricas. Embora pontuasse, aqui e ali, alguma animação sob influência de Norman McLaren, aquilo não se configurou, salvo exceções.

Nos anos 80, quando a onda superoitoista deu lugar ao suporte magnético, de custos mais baixos, não se percebeu grandes alterações temáticas e estéticas. Poderia-se gastar mais material para registro de imagens e dispor de novas possibilidades plásticas próprias desse suporte. Mas novas aberturas audiovisuais, mais ousadas, não se configuraram. E isso continuou pela década seguinte, inclusive já com a disseminação da computação gráfica. Os anos 90 foram aqueles em que cultivou-se a idéia de um “pólo industrial” de cinema e vídeo no Ceará. Voltou-se a trabalhar mais continuamente com película fotográfica, com o amparo de verbas de lei estadual. Creio que o desejo de se exercitar em cinema veio tolher um pouco a liberdade. Preferiu-se investir em modelos expressivos já consagrados, que serviram de base a temas de abordagem e conceitos também já testados e aceitos.



Tomemos como ponto de discussão a persistência temática de tantos filmes e vídeos cearenses, desde longa data: a cultura popular, com cenário rural, mas também desdobrada na realidade de um grande centro urbano como Fortaleza (marcado pela mentalidade atávica, apesar do verniz modernizador, que só em “plano geral” camufla as misérias cotidianas). Nota-se que, apesar de outras possibilidades temáticas, que sempre pontuaram essa produção, não houve indício de declínio de filmes sobre aquele amplo universo, sinal de que o assunto permanece legítimo e necessário.

Entender essa realidade, nela intervindo, seria a meta. Mas tal intenção, por mais louvável que seja, quando atrelada a *um modo de mostrar* exaurido, tende a cair na mera ilustração de uma visão de mundo já sedimentada. A interferência do autor torna-se inócua, fechada em si mesma. Estamos aí nos tempos dos filmes de observação dos Lumière, acrescidos de cores e falas, estas invariavelmente de ordem etnográfica: aqui um cantador de feira, ali um vaqueiro na pega do boi ou um artesão com seus produtos. O mundo parece imutável. Nós temos as câmeras e, por trás delas, nossa visão de classe, nossa cultura particular que procura incorporar também a bela e “pura” cultura do *outro*, posicionado frente à máquina.

Seja no filme de feição antropológica ou ainda de denúncia social, é o mundo dos oprimidos ou excluídos, como alguns preferem chamar, que se presta a esse *resgate* audiovisual a perpetuar algo em suposta via de desaparecimento; algo representativo de um período pré-industrial, que idealizamos como mais equilibrado e justo. Faz-se então um preventivo “tombamento” audiovisual. Claro que, aqui, contamos com as providenciais exceções, entre as quais destaca *Chico do Barro – Artista do Terceiro Mundo*, de Otávio Pedro. É um filme desmistificador no que diz e como diz.

Outro dado a ser ainda considerado refere-se diretamente à forma. Se a cultura popular constitui vertente tão forte nessa cinevideografia, todas as suas ricas possibilidades plásticas (xilografia, cerâmica, renda etc) não mereceram o devido estudo que implicaria numa fonte inspiradora de imagens. E isso seria de particular interesse aos diretores de animação (em 1991, Reneude Andrade explorou, no filme *Corareia*, pela primeira vez, os efeitos possíveis dos desenhos das típicas garrafinhas de areia).

Entender os processos e as tramas criativas que envolvem aquelas construções artísticas populares não seria apenas um recurso formalista, porém um meio de entender mais profundamente (no imaginário inconsciente) essa realidade.

Essa busca experimental poderia também se desdobrar na pesquisa sonora. Intensificando a ambiência rural predominante nas animações *Campo Branco* (Telmo Carvalho) e *O Nordeste e o Toque de sua Lamparina* (Ítalo Maia), ou no documentário *Uma Nação de Gente* (Tibico Brasil e Margarita Hernandez), a trilha musical também adere a um modelo *típico* regional. Isto resulta num pano-de-fundo que preenche os sentidos do espectador de modo a entorpecê-lo. Não se trata de julgar o valor intrínseco da música, mas de sua relação com o específico cinematográfico.

A paisagem sertaneja ainda é vista em recentes curtas ficcionais. Está no cômico cordelístico *Auto de Leidiana* (Rosemberg Cariry) ou no trágico *Durvalina* (Francis Vale), este baseado em conto de Moreira Campos (raro autor cearense a ter obra adaptada à tela, questão que merece reflexão). Mas o sertão visita o mar no documentário *Pedro Oliveira* (Cariry), sobre um rabequeiro, que tem tratamento mítico. É o inverso de *Chico do Barro*, materialista, onde o artista popular vem a Fortaleza para mendigar. Na mesma cidade, em *O Herói do Sertão* (Iziane Mascarenhas), um vaqueiro instala-se em museu que expõe coisas típicas de seu cotidiano rural, mas o homem de lá é expulso.

A recorrência à cultura popular, ao contraste cidade-campo etc, poderia ser o objeto de uma necessária reflexão, já que não entendemos e nem discutimos bem o que aqui produzimos, quais as linhas definidoras, formal e conteudisticamente, dessa produção. Então, apesar da eventual qualidade artesanal de alguns filmes, as possibilidades de avanço criativo são limitadas. Mantendo-se fórmulas narrativas que já não surpreendem, sacrifica-se o discurso, o que nos faz indagar: o que o audiovisual cearense tem a declarar, de fato, a propósito dos temas abordados, que visão de mundo e que papel social se espera de nossos realizadores?

Firmino Holanda
crítico, pesquisador e professor
da Universidade Federal do Ceará

Cinema paraibano hoje

Se há um ponto de referência para o cinema paraibano este é *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960). Associado por Glauber Rocha ao nascimento do Cinema Novo Brasileiro, *Aruanda* deflagrou na Paraíba um movimento documentarista, de cunho antropológico e social, que iria revelar, nos anos 60, nomes como Vladimir Carvalho, João Ramiro Melo, Ipojuca Pontes, Manfredo Caldas, Jurandy Moura, e outros.

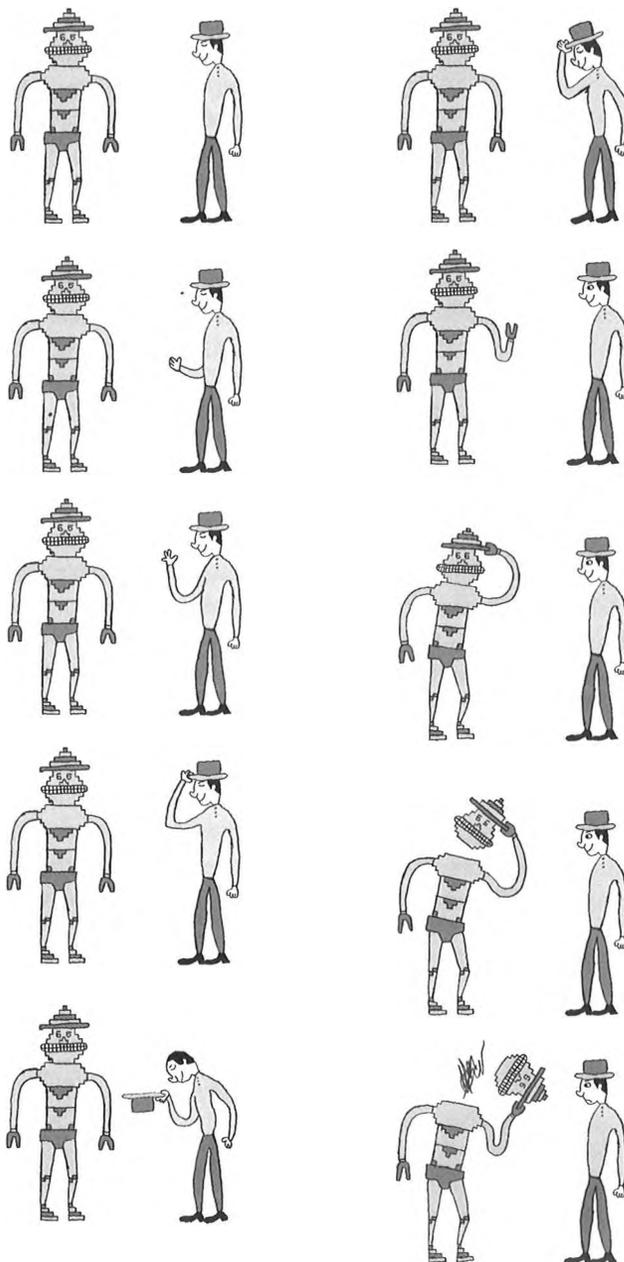
Com a consolidação da ditadura e a migração de cineastas para outros Estados, o cinema paraibano conheceria um certo arrefecimento nos anos 70.

No último ano dessa década, contudo, um fato importante aconteceu, que viria a dar novo alento ao cinema paraibano: em convênio com a Universidade Federal da Paraíba e o Governo estadual, foi realizada em João Pessoa, a VIII Jornada Internacional de Cinema e Vídeo da Bahia, um fórum de debates sobre cinema como a Paraíba nunca havia tido, com presenças tão marcantes quanto a do etnógrafo e cineasta francês Jean Rouch.

Uma consequência prática dessa Jornada foi a criação do Núcleo de Documentação Cinematográfica da UFPB, o NUDOC, que hoje, juntamente com a COEX (Coordenação de Extensão Cultural da UFPB) mantém boa parte da produção audiovisual paraibana. Durante o Festival foi assinado um convênio com a *Association Varan*, de Paris, pelo qual professores desta instituição viriam dar aulas em João Pessoa, e alunos locais iriam a Paris para complementar seus aprendizados, todos evidentemente na linha do cinema direto.

Graças a esse intercâmbio entre Paris e João Pessoa, e à atividade do NUDOC, onde funcionou, por algum tempo, primeiramente sob a direção de Pedro Santos, um "Atelier de cinema direto", foi treinada toda uma nova equipe de futuros cineastas. Entre os estagiários do programa estavam Marcos Vilar, Torquato Joel e Vânia Perazzo.

Ao longo da década de 80 foram realizados, em termos médios, cerca de 40 filmes em Super-8, e 20 vídeos em VHS, todos seguindo, mais ou menos, os princípios do que Jean Rouch entendia como "cinema direto": atores não-profissionais interpretando suas próprias vidas, com som direto e em longas tomadas, com montagem mínima.



Após o vazio-Collor da sua primeira metade, os anos 90 vão encontrar um grupo renitente de cineastas que não parou de pensar em cinema, realizando vídeos enquanto não era possível fazer outra coisa.

Em 1993, graças à premiação em um concurso de roteiros do Ministério da Cultura, Marcos Vilar realiza, em 35 mm, o curta *A árvore da miséria*, adaptando um conto popular medieval, a estória de uma mulher avarenta que é visitada pela figura da Morte, filme que recebeu, em festivais nacionais, o maior número de prêmios já conferidos a uma produção paraibana. Significativos em si mesmos, esses prêmios não podem deixar de ser computados ao meio dos fatores mais preponderantes para a continuidade do fazer cinematográfico num Estado pobre em que os cineastas lutam contra o descrédito do empresariado local, tão pouco receptivo às leis de isenção de impostos e incentivo à cultura.

Embora em *A árvore da miséria*, a temática social prevaleça, já se nota uma nova tendência no cinema paraibano contemporâneo, que é uma certa inclinação para o ficcional. O curta experimental de três minutos que Torquato Joel realizou, aproveitando as filmagens de *A árvore*, também foge ao documento: *O verme na alma*. Isso para não falar de toda uma gama de vídeos – como se sabe, potenciais precursores de filmes - realizados nos últimos anos quase sempre privilegiando a ficção.

Exemplo da busca ficcional está no trabalho do jovem cineasta Carlos Dowling, estagiário em *A árvore de miséria*: em 1998 realiza seu primeiro filme, o média-metragem em 35 mm *Funesto: uma farsa irreparável em três tempos* contando três estórias inusitadas cujo núcleo temático é a morte.

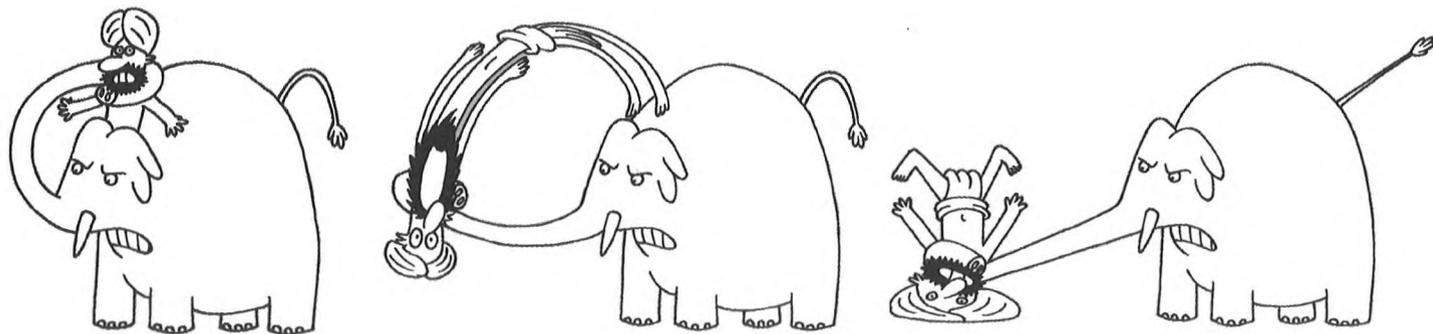
No mais, como no resto do país, a realização cinematográfica na Paraíba esbarra em questões de ordem financeira. Há dois anos esperando financiamento para finalização, está, por exemplo, o

média-metragem *Eu sou o servo*, de Eliézer Filho, com produção de Durval Leal, que retrata uma personalidade profundamente marcante na história nordestina, o Padre Ibiapina, em sua derradeira viagem pelos sertões. No momento atual, dois projetos em 35mm esperam captação de recursos: *A canga*, curta de Marcos Vilar, baseado em livro de Waldemar Solha, abordará os conflitos edipianos de uma família que sobrevive da terra estéril; e *Por trinta dinheiros*, longa-metragem, também ficcional, de Vânia Perazzo e Ivan Hlebarov contará a estória de dois artistas circenses que, interpretando os papéis respectivos de Jesus e Pedro na peça *A paixão de Cristo*, fogem com o borderô do circo e são perseguidos e confundidos com os personagens interpretados.

Existe um paradigma, de natureza estética, para o cinema paraibano contemporâneo? Difícil dar uma resposta afirmativa para uma cinematografia em processo, mas se for o caso, poderá-se dizer que os filmes realizados e os projetos em andamento apontam para uma fusão sábia e sensata entre o engajamento social, e a liberdade criativa. Quer nos parecer que o espírito documental originário de *Aruanda* e a postura direta da primeira fase NUDOC foram digeridos e transmutados para dar frutos autônomos, nem tão diferentes (pelo enfoque social), nem tão iguais (pela liberdade de invenção).

Um verdadeiro avatar desse paradigma é o curta em 35 mm *Passadouro* (1999), de Torquato Joel, que, como *A árvore da miséria*, vem arrebanhando prêmios nos festivais de que tem participado. Propositadamente indefinido entre o documento e a ficção, o filme de Joel assume nisso os traços estéticos da atualidade, que, tudo indica, devem ser desenvolvidos em realizações futuras.

João Batista de Brito
professor da UFPB e crítico de cinema



A subversão de uma imagem tradicionalmente imposta

O audiovisual brasileiro parece cultivar no Nordeste a imagem do “Brasil Real”. O Nordeste e sua representação clássica (aridez, pobreza) é visto como retrato do Brasil. Nesse contexto, o audiovisual pernambucano pode ser visto como alegremente subversivo sem, contudo, ignorar raízes, ou mesmo sua realidade.

Dois exemplos dessa *subversão* que burla amarras estéticas e temáticas num país dominado por imagens do eixo Rio-SP: Na música *TV a Cabo*, Otto canta com ironia que é “um nordestino bem alimentado”, ruptura com a idéia de “Brasil Real” (nordestinos secos e pobres). Subverte a identidade que lhe foi dada. No longa *Baile Perfumado* (35mm, 1997), de Lírío Ferreira e Paulo Caldas, chuvas deixaram locações sertanejas cobertas de verde, algo assimilado pelos realizadores com um sonoro “porquê não?”. A identidade habitual do sertão não é verde, mas cinza estorricado.

Em Pernambuco, essa postura do “porquê não?” é observada nos realizadores que surgiram ao longo da última década em

faculdades de comunicação e design. São os responsáveis por uma produção que incor-



pora elementos tradicionais do rótulo “cultura nordestina” (o popular) com ingredientes externos trazidos pelo vento (cultura pop, MTV). Curiosamente, são realizadores interessados na bagagem cultural regional, mas dotados de visão moderna que visa distanciamento de tudo que é visto como



“tradicional”, comentaristas modernos de suas próprias raízes.

Essa geração substitui, em estilo e temática, realizadores superoitistas dos anos 70, como o veterano Fernando Spencer, autor da série documental *História de Amor a 16 Quadros Por Segundo* (co-dirigida por Amin Stepple Hiluey), produção em U-Matic de 1992 sobre o Ciclo do Recife nos anos 20, posteriormente quinescopada para 16mm em 1998. Stepple realizou em 1994 *That's a Lero Lero*, curta em 16mm (em parceria com Lírío Ferreira) sobre farras de Orson Welles na antiga zona do hoje colorido Suvinil Bairro do Recife, em 1942. Kátia Mesel, no curta de 1997 *Recife de Dentro Pra Fora*, realizado em 35mm, relê o poema *Cão Sem Plumaz*, de João Cabral do Melo Neto, sob forma de clipe de rock progressivo com 15 minutos de duração, sonorizado por seus contemporâneos Elba Ramalho e Geraldo Azevedo.

Apesar de a relação entre realizadores e músicos de sua geração ser uma prática já realizada em *Recife de Dentro Pra Fora*, por exemplo, no que tange a articulação som/imagem, o novo paradigma para o audiovisual pernambucano talvez tenha surgido com a chegada da MTV no Recife, em 1991, em tempo para dar força à febre Mangue: vídeos como *Sammydarsh - Os Artistas de Rua* (U-Matic, 1992), de Marcelo Gomes, Adelina Pontual e Cláudio Assis, *A Perna Cabiluda* (Betacam, 1994), de Marcelo Gomes, João Jr. e Beto Normal, e os curtas *Maracatu Maracatus* (35mm, 1994), também de Gomes, e *Simião Martiniano - O Camêlo do Cinema* (35mm, 1997), de Clara Angélica e Hilton Lacerda, oferecem leituras fluentes de como o popular pode ser visto como algo popificado



via mix de academicismos e clipagens musicadas.

Os anos 90 não podem ser dissociados do chamado “Movimento Mangue”, responsável por uma rica produção de videoclipes entre 94 e 97, na então efervescente cena musical do Recife. Produções baratas foram realizadas em U-

Matic, Hi-8, Betacam, Super-8 e, talvez por isso, arrojadas e estimuladas pela vitrine possível da MTV. Curiosamente, clipes reprocessam a estética MTV via estética local. *Maracatu de Tiro Certo* (Chico Science & Nação Zumbi), de Helder Aragão e Hilton Lacerda, por exemplo, junta à marginalidade das favelas aguardente e a lama do mangue numa estrutura sacana, gravada em Hi-8 com auxílio de uma *Steadicam Jr.* Em 1996, os mesmos dirigiram em Betacam *Se Zé Limeira Sambasse Maracatu* (Mestre Ambrósio), através de uma expressiva animação digital de folguedos.

Inaugurando a safra digital, *Morto-Vivo* (35mm, 2000), de msim (codinome para Martim Simões), abre oficialmente a porta da nova tecnologia “numérica”. Gravado em DV e editado num G4 Macintosh, em casa, msim é o primeiro pernambucano a fazer um filme pensado em pixels. Ironicamente ele digitaliza o interior, e não o Recife urbano.

A forma videoclipesca desaparece, porém, nas experiências ficcionais - *Cachaça* (35mm, 1994) e *O Pedido* (35mm, 1999), de Adelina Pontual, *Clandestina Felicidade* (35mm, 1998), de Marcelo Gomes e Beto Normal, *Soneto do Desmantelo Blue* (35mm, 1994), *Texas Hotel* (35mm, 1999), de Cláudio Assis, e *O Velho, O Mar e O Lago* (35mm, 2000), de Camilo Cavalcante -, mesmo quando híbridas com o documentário, como se pode observar nos filmes *Vitrais* (35mm, 1999), de Cecília Araújo, *O Teatro e a Música de Valdemar de Oliveira e Nós Sofre, Mais Nós Goza* (Betacam, kinescopados para 16mm em 1998 e 1999), de Sandra Ribeiro.

Aliás, Camilo Cavalcante, o principal realizador-pesquisador na década de 90, gravou e filmou uma dezena de obras ficcionais e experimentais, trabalhando temas como o amor e a velhice, com discurso que parece saudavelmente distante do Mangue, de sua música e dos tons “pop”. De *Cálice* (VHS, 1994), feito na Universidade Federal de Pernambuco, passando por *Hambre Hombre* (SuperVHS/Betacam, 1996), às versões de *Os Dois Velhinhos* (1997/1999, Super-VHS e 16mm), *Leviatã* (Super-VHS, 1998), o curta *Ocaso* (16mm, 1997), ao já citado (e prova de sua maturidade) *O Velho, O Mar e o Lago* (35mm, 2000).



Kleber Mendonça Filho
crítico de cinema do *Jornal do Commercio*, Recife
e do site www.cinemascope.com.br

Comercialização e Distribuição

Editora Unesp

Praça da Sé, nº. 108
cep 01001-900 São Paulo- SP

Depto. de Vendas

Fone/Fax: 011 - 232 7171 ramal:415

E-mail: vendas@editora.unesp.br

Site: www.editora.unesp.br

Distribuidora Unesp/UnB

Riode Janeiro

Fone: 021 - 852 5067

Fone/Fax: 021 - 507 5141

E-mail: distr.unesp-unb@uol.com.br

Espaço Aberto

A Revista Sinopse está abrindo espaço para novos colaboradores.

Os interessados devem apresentar seus textos para o Conselho Editorial da Revista Sinopse, onde estarão sujeitos a uma avaliação editorial.

Enviar os textos para o seguinte endereço:

Rua da Reitoria, 109 - bloco K
sala 201, segundo andar
CEP: 05508-900
Cidade Universitária
São Paulo-SP

e-mail:

revista.sinopse@zipmail.com.br

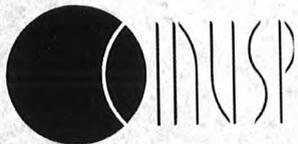
Envie o seu texto em disquete(ou como anexo por e-mail), seguindo as normas abaixo:

*Texto de, no máximo 5.500 caracteres
(incluindo espaços)
Intertítulos a cada 2.000 toques
Formato .doc*

**Para assinar a Revista
Sinopse ligue para o CINUSP:**

11 3818-3152

**grupo de
cinema**
DE SÃO PAULO



**Pró-Reitoria de
Cultura e
Extensão
Universidade**

Distribuição

**Editora
UNESP**



ISSN 9787139-7



9 779787 139005

00005