

MÍDIA ARTE VÍDEO EXPANDIDO VÍDEOS DO MST VÍDEO POPULAR FERNANDO MEIRELLES

SINOPSE

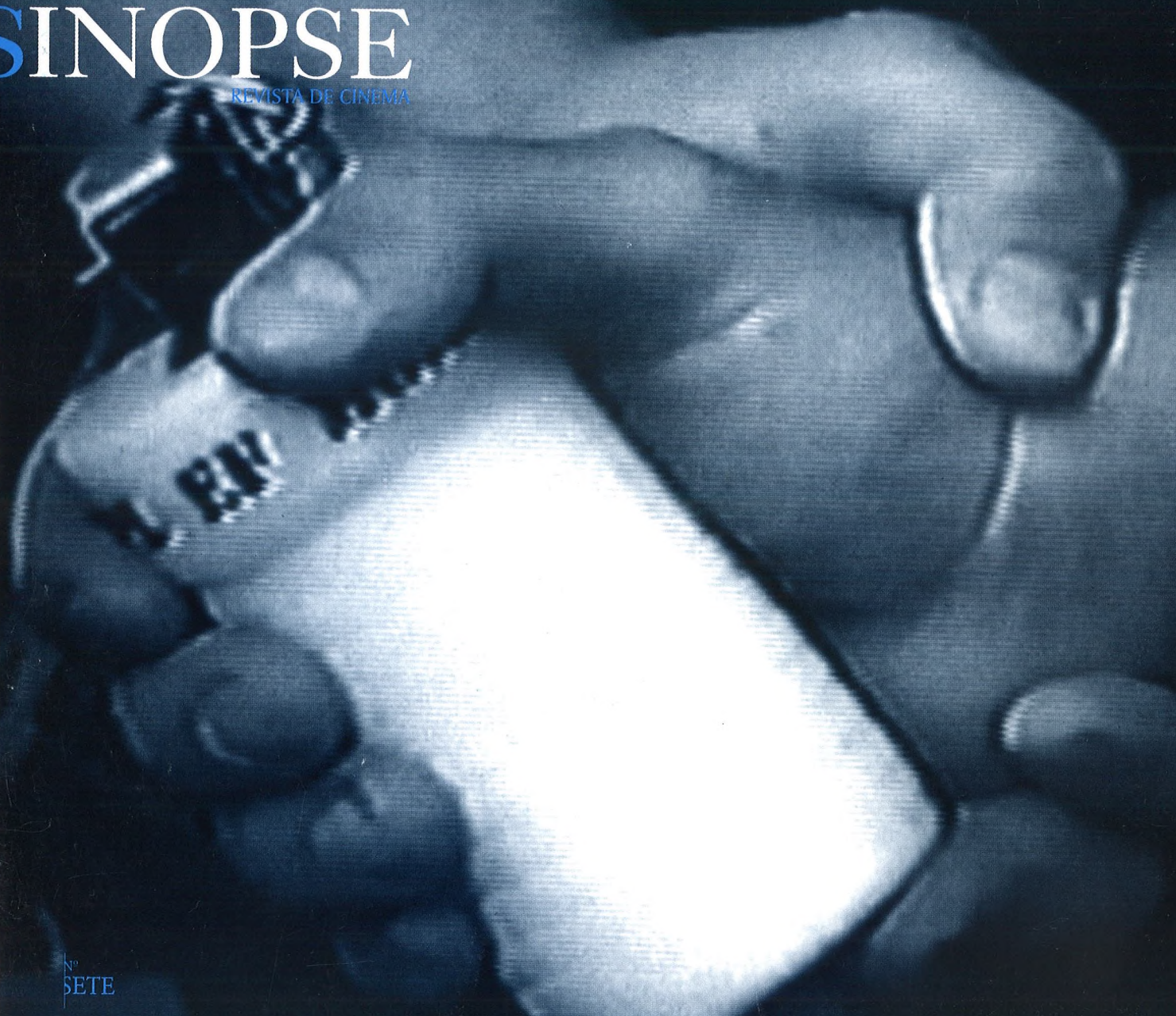
REVISTA DE CINEMA

VEJA NOUVELLE VAGUE BRAVA GENTE BRASILEIRA CRASH

7^o SETE

AMORES BRUTOS LAWRENCE DA ARÁBIA E TUDO VERDADE POLITICA CINEMATOGRAFICA

O CHAMADO DE DEUS GLAUCIOS TV SERRADO WALTER DURST O FIM DOS SEM FIM O 2



Catálogo

Mostra Superproduções em Debate

I Apresentação

III Horários, Sinopses & Fichas Técnicas

EDITORIAL

- 01 À Procura de Ar Fresco

PRIMEIRA FILA

- 02 Depoimento de Luiz
Fernando Santoro
Editado por Newton Cannito

- 08 Transformações no Vídeo
Popular
por Henrique Luiz Pereira Oliveira

- 16 Terra Prometida
por Paulo Alcoforado

- 22 As Três Gerações do Vídeo
Brasileiro
por Arlindo Machado

- 34 Vídeo Expandido - Participa-
ção e Interatividade em Vídeo-
Instalações
por Roberto Moreira dos S. Cruz

- 37 Media Art, Interfaces e
Interatividade
por Lucas Bambozzi

CONTRA-CAMPO

- 40 Fernando Meirelles
*por Leandro Saraiva e Newton
Cannito com colaboração de Marcos
Takeda*

VIA BRASIL

- 48 O Povo na Tela
por Paulo Alcoforado
- 50 Glaucos - Estudo de um
Rosto
por Maurício Hirata F.

OLHO CRÍTICO

- 52 Os Diferentes Chamados de
Deus
por Mariana Duccini

- 55 Rotas de Colisão no Cinema
Contemporâneo
por Alfredo Manevy

- 60 Quando o Cinema encontra o
Deserto
por Alfredo Manevy

FORA DO AR

- 62 A Telesociologia Global de
Brava Gente
por Élder Santos

- 66 O Pioneiro Constante
por Maria Rosaria Fabris

PAPO DE BAR

- 70 "O Caso da Violação do
Painel" (e a Tv Senado)
*Transcrito e editado por Mônica
Alterthum, Spensy Pimentel e Manoel Rangel*

PASSADO A LIMPO

- 78 Apresentação
por Rubens Machado
- 79 As Andanças da Nouvelle
Vague
por Michel Marie

ÍNDICE

CONTRAFOGOS

- 86 Os Sintagmas da Veja e o Sertão
Di Glauber
por Pedro Plaza Pinto

ESPECIAL

- 88 A Europa na Encruzilhada
Informacional: Inovação e Recursos
Humanos Face aos Modelos Culturais
por Artur Castro Neves



MOSTRA SUPERPRODUÇÕES EM DEBATE

Apresentação

A resposta não está aí, pronta a nos atender, com a mesma facilidade que a pergunta é formulada: afinal, como é possível pensar o que não estimula o pensamento?

É preciso, antes dar qualquer resposta, compreender esse mal-estar, que advém das conclusões mais pessimistas a respeito do papel da Indústria Cultural no mundo moderno (Adorno/Horkheimer), da certeza que a vida de Hollywood é também condicionada pela morte de cinemas nacionais que a enfrentem dentro e fora das telas. Ou pensemos ainda num espectador ignorante disso mas que note, apesar de tudo, que o filme na tela não foi feito para ele.

Em todos esses casos, justifica-se o mal-estar em falar do filme *standard*, *blockbuster*, que, na dinâmica internacional do capitalismo, já importa menos se é norte-americano. Mal-estar que, no caso de um especialista, pode se acentuar, visto que tais obras costumam repetir uma fórmula “que sendo sempre a mesma, necessita sempre convencer que é nova” (David Bordwell), apresentando então quase nenhum desafio para a análise artística.

Resta pouco então para discutir? Sim, do ponto de vista do especialista, que mui-

tas vezes prefere “fazer a denúncia” contra o *blockbuster*, e celebrá-la como vitória. Ou fazer o contrário e, num gesto de cinismo, misturar-se à publicidade do filme, “elogiando o que for possível”. Em certos casos, ele poderá humildemente reconhecer que o filme oferece de propósito mais de uma



leitura possível, sendo que uma delas foi feita para agradá-lo: o que, afinal, faz Truffaut no melhor filme de Spielberg?

Do mal-estar, nada resta. Porém retornamos à pergunta do começo: afinal, como a discussão pode ser produtiva? Primeiro, é necessário se desarmar diante dos

filmes: vê-los, é sempre um bom começo (são poucos os mestres, como o crítico Serge Daney, que podia render em torno de um filme que nunca vira, mas ouviu falar). Ver o filme, e com algum grau de entrega (“o cinema substitui nosso olhar por um mundo que se ajusta a nossos desejos” (André Bazin). Na conversa após a exibição, que deve ser leve e humilde para encontrar os parâmetros dentro do próprio filme, precisamos incluir nosso próprio percurso enquanto espectadores: aceitá-lo como parte fundamental da equação, e deixá-lo disponível para nossa análise e a dos outros.

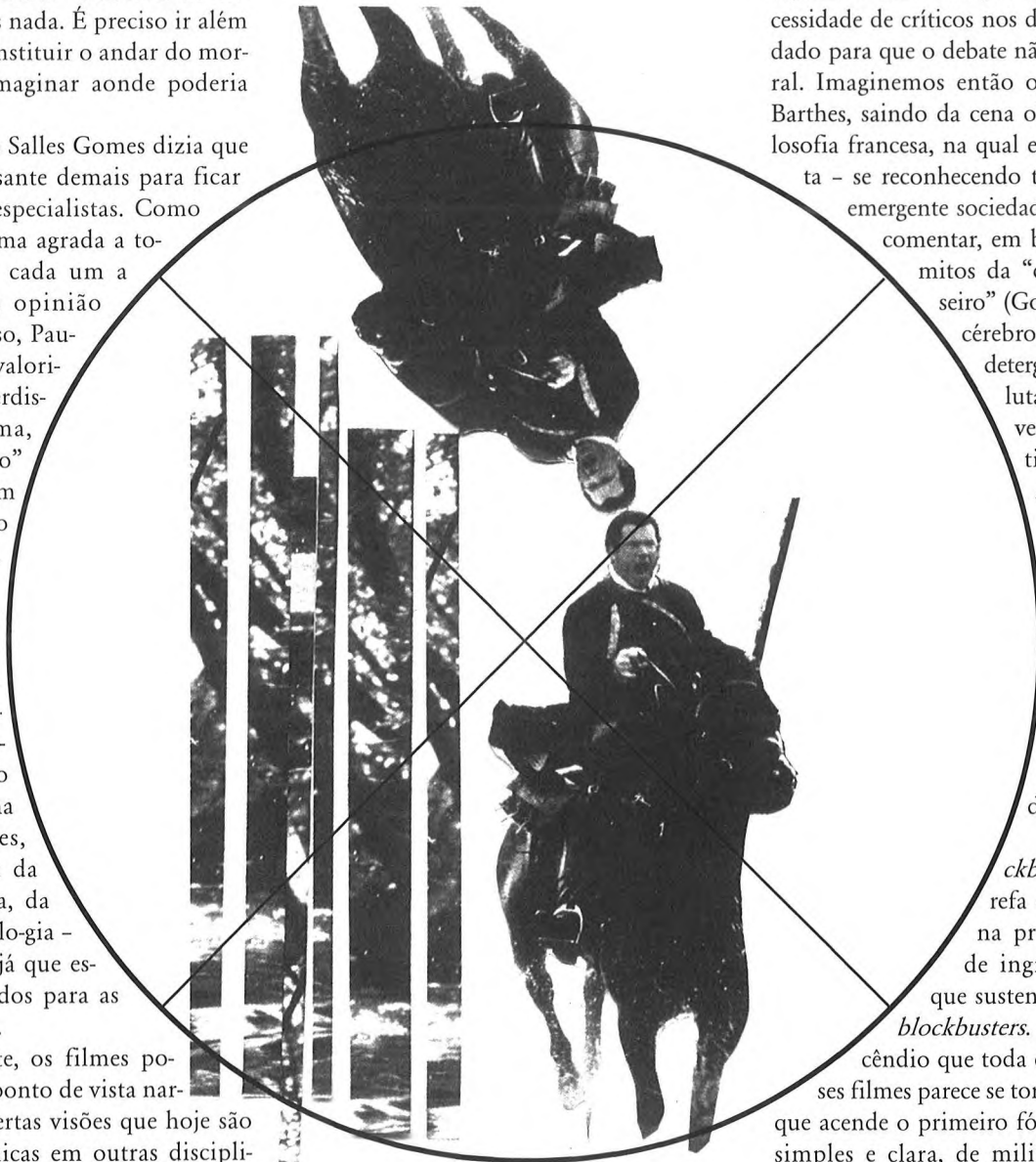
Outra meta importante será, quando analisarmos o filme, escapar da enganadora “interpretação primordial” do *marketing*, ou das más e tendenciosas traduções de títulos. A eles, voltaremos depois, com o devido cuidado, já que fazem parte da experiência do espetáculo. Talvez aí entendamos porque certos filmes, vendidos como românticos, são na verdade comédias românticas (diferença chave), ou obras que, aparentes veículos para uma estrela, têm um bom roteiro que merece nossa atenção.

Em seguida, precisamos separar o projeto do produto final. Se a execução do filme for ruim, numa boa discussão de cinema, tripudiar muito sobre ela pode ser um ótimo alibi para a “vitória virtual do

espectador”. Ele venceu Hollywood, sente-se bem, mas a discussão esmorece: do filme não se fala mais nada. É preciso ir além das carcaças, e reconstituir o andar do morto. Em seguida, imaginar aonde poderia ter chegado.

Paulo Emílio Salles Gomes dizia que o cinema é interessante demais para ficar à mercê dos seus especialistas. Como em futebol, o cinema agrada a todos, e inspira em cada um a autoconfiança da opinião definitiva. Com isso, Paulo Emílio queria valorizar o potencial interdisciplinar do cinema, não o “chutômetro” que se traduz num vale-tudo, quando falamos de cinema. Se não usássemos seu ensinamento como uma liberdade, mas como uma condição da reflexão, encontraríamos na discussão dos *blockbusters* uma gama de interesses, que vão da teoria da história à geologia, da antropologia à ufologia – sem preconceitos, já que estão todos convidados para as sessões do Cinusp.

Nesse tocante, os filmes podem encarnar um ponto de vista narrativo análogo a certas visões que hoje são (ou não) hegemônicas em outras disciplinas. Para que a discussão renda no âmbito interdisciplinar, no entanto, não podemos abandonar o filme enquanto estrutura



narrativa (dissecá-la é sempre o primeiro passo; não a abandonar, o segundo). Daí a necessidade de críticos nos debates, com o cuidado para que o debate não se torne unilateral. Imaginemos então o filósofo Roland Barthes, saindo da cena olímpica da alta filosofia francesa, na qual era um protagonista – se reconhecendo talvez acuado pela emergente sociedade de consumo – a comentar, em breves resenhas, os mitos da “civilização do traieiro” (Godard): por trás do cérebro de Einstein, dos detergentes infalíveis, da luta livre, e outras invenções do nosso cotidiano. Os *blockbusters* permanecem um prato cheio para a revelação dos mitos de ontem, e dos novos, de hoje. O cinema, afinal, permanece a atravessar tudo isso (ou ser atravessado, como queiram).

Falar de *blockbusters*: eis uma tarefa difícil e ignorada, na proporção oposta a de ingressos comprados que sustentam estes mesmos *blockbusters*. A justificar o incêndio que toda discussão sobre esses filmes parece se tornar, no gesto desse que acende o primeiro fósforo, está a idéia, simples e clara, de militância com amor (amor pelo cinema, pela civilização).

Alfredo Maney, editor da *Sinopse*

Dias 25 a 29 de Junho

MISSÃO IMPOSSÍVEL 2 (*Mission: impossible 2*, Austrália/EUA, 2000)

Diretor: John Woo

Elenco: Tom Cruise, Thandie Newton

Duração: 123 minutos

Sinopse: o agente Ethan Hunt (Cruise) é convidado a voltar de suas férias para resgatar e destruir Químera, um vírus letal fabricado em laboratório, além de seu antídoto, Belerofonte (referência ao monstro da mitologia grega que derrotou Químera). O tom da ação é dado por essa oposição que é expressa desde o início do filme pela frase: "Todo herói precisa de sua contrapartida, ou seja, um vilão". O novo filme da seqüência é assinado por John Woo (*A última ameaça*). O original foi dirigido por Brian De Palma e foi um dos campeões de bilheterias de todo o mundo em 1996.

Dias 02 a 06 de Julho

GLADIADOR (*Gladiator*, EUA, 2000)

Diretor: Ridley Scott

Elenco: Russell Crowe, Joaquin Phoenix, Connie Nielsen, Oliver Reed

Duração: 155 minutos

Sinopse: após comandar as tropas que venceram o último foco de resistência ao avanço do exército romano rumo à Alemanha - essa seqüência, filmada em um bosque em Farnham, na Inglaterra, utilizou mil figurantes e mais de dez mil flechas - o general Maximus (Crowe) quer apenas voltar para casa, onde a mulher e o filho o aguardam há quase três anos. Mas Marco Aurélio (Richard Harris), velho e doente Imperador de Roma, pretende fazer do general o seu sucessor, o novo César incumbido de varrer a corrupção que ameaça as estruturas do Império. Entretanto, Commodus (Joaquin Phoenix), o desequilibrado filho de Marco Au-

rélio, acreditava tanto que o cargo por direito lhe pertencia que, ao saber dos planos do pai, resolve matá-lo e ordenar a seus guardas que fizessem o mesmo com o general Maximus.

DEBATE: com Newton Cannito, editor da *Sinopse*, dia 05/06, após a sessão das 19h.

Dias 09 a 13 de Julho

BELEZA AMERICANA (*American beauty*, EUA, 1999)

Diretor: Sam Mendes

Elenco: Kevin Spacey, Annette Bening, Thora Birch, Wes Bentley

Duração: 121 minutos

Sinopse: o filme mostra a patética vida de uma típica família americana e a chegada de novos vizinhos, que traz uma nova perspectiva para todos. O filme não foge do molde aprovado pela Academia Americana, mas esconde seus clichês com originalidade e perspicácia. Não que a velha história da família infeliz não esteja lá, pois há um pai que não gosta do trabalho (Spacey) e já não mantém relação com a esposa Martha (Bening), uma agente imobiliária cuja maior ambição é "manter uma aparência de sucesso". Não entendem a filha adolescente, e esta os odeia. Sobre, ainda, uma ponta de mudança, representada pelo personagem de Kevin Spacey, que larga o trabalho, compra um carro novo, volta a fumar maconha e tenta conquistar a amiga da filha.

Dias 16 a 20 de Julho

O PATRIOTA (*The patriot*, EUA, 2000)

Diretor: Roland Emmerich

Elenco: Mel Gibson, Heath Ledger, Joely Richardson

Duração: 164 minutos

Sinopse: "*O patriota* passa-se durante a guerra da independência dos EUA e narra o nascimento de uma nação com som, fúria, tiros e pancadaria como o público de Mel Gibson gosta. Quando começa, Gibson, em nome da unidade de sua família, coloca-se contra o alistamento de voluntários para combater os colonizadores ingleses. Ele perde um filho, a casa. Pega em armas e vai combater o inimigo. Torna-se um dos líderes da guerra de guerrilhas que os americanos movem contra os colonizadores. A guerra, é claro, é encenada segundo a lógica de Hollywood - muita gente nas cenas de combates e puro maniqueísmo na concepção dos personagens" (Luiz Carlos Merten).

Dias 23 a 27 de Julho

O INFORMANTE (*The insider*, EUA, 1999)

Diretor: Michael Mann

Elenco: Al Pacino, Russell Crowe, Christopher Plummer

Duração: 160 minutos

Sinopse: *O informante* traz uma história baseada em fatos reais sobre a vida de Jeffrey Wigand (Russell Crowe), um ex-cientista da companhia de cigarros Brown & Williamson que resolve denunciar a companhia quebrando um contrato de sigilo. Com a ajuda de Lowee Bergman (Al Pacino), investigador e produtor do programa *60 minutes*, Wigand irá enfrentar uma grande batalha para divulgar suas acusações científicas sobre a indústria de tabaco e seus processos viciantes na fabricação de cigarros. Embora o tema seja o caso bombástico sobre a indústria do tabaco, o grande ponto forte do filme é a revelação dos bastidores da rede de televisão CBS, responsável pelo programa em que seria exibida a entrevista de Wigand.

DEBATE: com Alfredo Manevy, editor da *Sinopse*, dia 26/07, após a sessão das 19h.

Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP
CINUSP "Paulo Emílio" Rua do Anfitatro, 181 - Colméia, favo 04
Fones: 3818-3152/3540 Fone/fax: 3818-3364/E-mail: cinusp_prceu@recad.usp.br
Entrada franca/Sessões às 14h00 e 19h00



SINOPSE

REVISTA DE CINEMA

nº 7 ano III agosto 2001

Diretora Executiva: Maria Dora Genis Mourão
Editores: Alfredo Manevy, Leandro Saraiva, Manoel Rangel e Newton Cannito
Diretor de Arte: Maurício Hirata F.
Conselho Editorial: Maria Dora Genis Mourão, Alfredo Manevy, Leandro Saraiva, Newton Cannito, Maurício Hirata F., Manoel Rangel, Mauro Baptista e Rubens Machado.
Diagramação e Ilustrações: Anderson Cavalcante
Fotografias: Maurício Hirata F.
Revisão: Gustavo Biscaia de Lacerda
Colaboradores: Arlindo Machado, Artur Castro Neves, Êlder Santos, Henrique Luiz Pereira Oliveira, Lucas Bambozzi, Mariana Duccini, Maria Rosaria Fabris, Michel Marie, Pedro Plaza Pinto, Roberto Moreira dos S. Cruz.
Projeto Gráfico: Officinae Design
Agradecimentos: Mônica Alterthum, Spensy Pimentel, Luciana Lopes.

Entre em Contato Conosco

Atendimento ao Leitor
e Assinaturas

Tel: (011) 3818-3152

End: Rua do Anfiteatro, 181 Colméias

Favo 37

CEP: 05508-900



FOTOGRAMA



Reitor: Jacques Marcovitch Vice-Reitor: Adolpho José Melfi Pró-Reitor de Cultura e Extensão Universitária: Adilson Avansi de Abreu Coordenadora Geral do CINUSP e Responsável pela Programação: Maria Dora Genis Mourão Coordenador de Atividades do CINUSP: Eduardo Alves Secretária: Maria José C. Ipólito Projeccionista: Peter Aparecido Pinilha Estagiários: Fransueldes de Abreu e Júlio Pessoa

À Procura de Ar Fresco

O que mais, além da televisão e do cinema, conformou a realidade audiovisual brasileira? Vídeos, vídeo-arte, vídeo-instalação, vídeo popular. No mundo uma experiência originada nos anos 60; no Brasil, uma experiência que possui raízes nos anos 70, com o surgimento do *videotape*. Para ela acorreram artistas plásticos, cineastas experimentais e jovens fascinados com a televisão. Acorreram outros, aqueles que, marginalizados da televisão e do cinema brasileiros, desejaram fazer sua opinião circular, influir sobre a construção da sua própria imagem e intervir na formação da imagem do país. Em uns e outros o mesmo desejo de se fazer ouvir, de falar para muitos, de uma forma nova, a mais contemporânea possível.

O caminho insinuado lá atrás, difundido nos anos 80 e sobrevivente nos anos 90, segue buscando condições adequadas para instalar-se. Nesse tempo a TV não se democratizou, o cinema não se tornou mais barato, os meios digitais apenas esboçam a liberdade que o vídeo prometeu e não entregou, pela absoluta concentração dos meios de exibição. Entretanto, é desse barateamento dos meios de produção e circulação (no caso da internet) que poderá originar-se a oxigenação da produção audiovisual brasileira, na TV e no cinema, necessitadas de ar fresco, destes que sopram com criatividade e vigor no campo e nas cidades do nosso país.

É na busca de criatividade e vigor que *Sinopse* segue acompanhando toda a produção audiovisual brasileira. Voltamos à televisão, tema do último número, discutindo um episódio da série *Brava gente brasileira*, surgida com frescor mas já dando sinais de bolor na sua aproximação rasa com a literatura e a cultura do país. E fomos à TV Senado acompanhar o fenômeno mais importante do ano no audiovisual, a cobertura da violação dopainel do Senado brasileiro, lição de cinema aos cineastas brasileiros.

Por fim, um tema sempre caro à revista: os documentários. Três artigos discutem a atual produção de documentários no Brasil - o termo por si quase uma licença poética, tal o número de reportagens que tomam o seu lugar. É do corpo-a-corpo com os filmes e da lição dos mestres que seguem a filmar sem perder a mão que retiramos coragem para seguir acreditando que o ar fresco virá, repondo o documentário e sacudindo a produção ficcional "autista" brasileira.

Os Editores

Apresentação

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 Associação Brasileira de Vídeo Popular - ABVP - entidade que reúne produtores de todo o país que dividem a mesma concepção de comunicação ligada aos movimentos populares.

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, atra-

vés de uma análise das produções, que a história recente da América Latina estava sendo contada muito mais em vídeo do que em cinema.

Autor de *Imagem nas mãos - vídeo popular no Brasil*, Santoro foi também assessor de vídeo da CUT, co-fundador e diretor de produção da TV dos Trabalhadores, 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.

Em seu depoimento para a revista *Sinopse* o Prof. Santoro relata as principais questões do movimento do vídeo popular dos anos 80, reinserindo-as nos debates atuais. Ele faz ainda uma análise das TVs comunitárias, questionando o modelo em curso no Brasil, muito restrito no canal concedido pelas TVs por assinatura e incipiente em termos de produção, linguagem e participação popular. Mais do que uma discussão estética, a abordagem do Professor Santoro sobre o vídeo e a televisão popular é *política*.

O surgimento do movimento de vídeo popular

O que se costuma chamar de vídeo popular foi mais um movimento do que um produto. Foi realizado por grupos ligados a partidos políticos, a sindicatos, a movimentos sociais e a ONGs. Eles resolveram trabalhar com vídeos como forma de viabilizar que grupos marginalizados construíssem sua própria informação.

No início dos anos 80 a idéia de registrar a história dos movimentos sociais começou a ganhar importância. Várias experi-

ências começavam a ser realizadas, em instituições de ensino, em sindicatos e por produtores independentes.

Eu tinha acabado de voltar da Europa onde tinha trabalhado com animação sócio-cultural e vídeo. Na França assisti aos vídeos do Godard e participei do Festival de Teatro em Avignon, onde eles exibiam vídeos na rua, acompanhados de performances. Chegando ao Brasil, escrevi vários artigos e dei um curso na USP sobre animação cultural, TV e vídeo comunitário. Eu falava de uma revolução feita através do vídeo, não numa revolução em nível de sociedade, mas em

nível de grupo de transformação, colaborando para que grupos pudessem se expressar e construir sua própria informação. Uma releitura de Paulo Freire. Na época, quase ninguém falava disso no Brasil e para efetivar essa idéia nós criamos a "Associação Brasileira de Vídeo Popular" (ABVP). Publicamos um pequeno jornal e ministramos cursos no Brasil inteiro. O movimento do vídeo começou a crescer.

Repercussão internacional

O movimento chegou a ter repercussão internacional. Eu participava do Comitê de

Cineastas da América Latina no início dos anos 80 e, durante o Festival de Cuba, fizemos um movimento para valorizar o vídeo e inseri-lo no Festival Latino-americano. O vídeo não tinha o *glamour* do cinema, não tinha grandes nomes como realizadores e a qualidade nem sempre agradava. Mas, apesar de não serem muito bons, os vídeos davam conta de coisas impressionantes: a tomada da Corte de Justiça colombiana por guerrilheiros, as revoluções na América Central etc. Nós argumentamos que era através dos vídeos, e não através do cinema, que a história recente da América Latina estava sendo contada. Os cubanos ficaram muito sensíveis ao movimento, houve um forte impacto na opinião dos participantes dos festivais e criou-se, assim, o início do movimento latino-americano de vídeo.

uma revalorização do trabalho de autoria. Eu não penso que isso seja ruim. É diferente. Muito provavelmente o resultado final será esteticamente melhor. Mas eu sinto a falta da existência de um projeto coletivo.

O conceito de vídeo popular

O conceito que criamos de vídeo popular não se restringia à produção do vídeo. Era um conjunto de atividades que incluía também a difusão, a utilização, o estudo sobre o vídeo etc. Eu sempre tentei romper o conceito de vídeo popular como sendo apenas um produto. Isso gerou polêmica com o pessoal que trabalhava o vídeo como expressão artística, que dizia: "isso aí não é vídeo, é uso do vídeo". Na minha opinião, todo e qualquer vídeo só se efetiva na exibição, na relação, seja qual for, com o espectador.

Leonardo Boff rezando uma missa. Exibimos o filme no FestRio e o público não reagiu com muito interesse. No entanto, quando eu exibia esse vídeo em Comunidades Eclesiais de Base, envolvidas com o problema da relação entre a militância socialista e a religião católica, a recepção era totalmente diversa. Eles curtiam cada momento. Era essa a questão: nós tínhamos feito o vídeo para aquelas pessoas. Não era um espetáculo para o grande público. Era um vídeo para público segmentado.

A "qualidade" dos vídeos populares

Não é possível analisar o vídeo popular apenas do ponto de vista da produção. O mais importante era o vínculo entre os produtores de vídeo e os movimentos sociais. É por isso que o início do vídeo popular foi

"Defendíamos que o processo de produção era mais importante do que o produto."

SMS

Autoria *versus* trabalho coletivo

Uma coisa muito importante no movimento de vídeo popular é a idéia de trabalho coletivo. O vídeo popular nunca foi uma produção autoral. Muito pelo contrário: os realizadores encaravam a produção como uma missão política e existia uma grande disposição em fundir idéias. Defendíamos que o processo de produção era mais importante do que o produto. Gravávamos, editávamos e discutíamos. O fazer juntos era o que nos mobilizava.

Hoje não é mais tão simples fazer um projeto coletivo. Estamos caminhando para

A experiência da exibição

A experiência de exibição era muito importante no movimento do vídeo popular. Muitos vídeos pareciam ser desinteressantes mas, quando você os exibia no lugar certo, eles funcionavam.

Eu tive uma experiência que ilustra bem isso. Fiz um vídeo acompanhando a visita do Leonardo Boff e do Frei Betto à União Soviética em 87. Era um vídeo completo: procurou explicar a relação do socialismo e religião, o pensamento e as principais idéias desses teólogos. Tinha uma hora de duração e terminava na Lituânia com o

muito mal entendido. Para algumas pessoas ele era apenas um registro de má qualidade técnica. Ao se referir aos vídeos elas falavam: "esteticamente isso não é nada!". E era verdade! Nós colocávamos uma câmara na mão de trabalhadores, por exemplo, e gravávamos uma determinada situação. Os realizadores não tinham formação estética e isso se refletia na baixa qualidade dos vídeos. Nós tínhamos consciência dessas limitações mas, naquele momento, optamos por deixar a discussão puramente estética de lado. A discussão política era mais importante.

O fato é que esses vídeos da primeira fase foram, antes de tudo, um registro da

1-128
ZXN10

"Nós precisamos que as TVs Comunitárias sigam uma lógica diferente da lógica da TV Aberta."

S
VHS

história dos movimentos populares. Eram realizados por pessoas que chegavam da militância política e usavam o vídeo para registrar situações que nunca tinham sido registradas pelas câmaras de televisão. E esse era, em si, um conceito inovador!

Limitações técnicas

Além do limite estético existia também um limite técnico. A captação era feita com câmaras sem qualidade e os produtores não tinham sequer uma ilha de edição. Faziam a edição de VT para VT. Hoje, com o barateamento das ilhas não lineares, a história talvez fosse outra.

Distribuição dos vídeos

O projeto mais freqüente dos grupos de vídeo era o de exibição e discussão local. Quase todos concebiam os vídeos para uso interno. No entanto, quando o movimento começou a crescer em meados dos anos 80, as escolas, os movimentos sociais e as comunidades de base pediam os vídeos para utilizá-los em discussões em grupo.

A ABVP conseguiu um financiamento da Fundação Ford e começou a atuar também como distribuidora. Em 1987 terminou a minha gestão na direção da ABVP mas o pessoal continuou na mesma linha, ligada aos movimentos sociais. Mais tarde ela começou a distribuir qualquer tipo de vídeo educacional, abandonando em parte o conceito inicial de educação e vídeo

popular. Na verdade, com as mudanças políticas do país, aquele conceito inicial foi mesmo perdendo a razão de ser. Não tinha mais sentido falar de revolução através do vídeo.

O surgimento da tv dos trabalhadores

A TVT surgiu no final dos anos 80. Era financiada pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, por ONGs e projetos nacionais e internacionais. Foi criada como projeto de impacto e procurou dar um salto na qualidade técnica: tinha bons equipamentos e profissionais contratados que atuavam junto com os operários de São Bernardo.

A TVT tinha um projeto que, na minha análise, era mais global e com mais visibilidade do que a ABVP. Entre outras coisas, prevíamos constituir uma rede de comunicação dos trabalhadores e colaborar com a eleição do Lula para a Presidência da República. Rapidamente a TVT ganhou projeção internacional. Nós recebemos muitos convites para ir exibir trabalhos no exterior e ganhamos alguns prêmios.

O projeto da rede de comunicação dos trabalhadores era um dos mais interessantes. Juntamente com Regina Festa, desenvolvemos inúmeros projetos, como o registro coletivo da Greve Geral de 86. Recebíamos material do Brasil inteiro, montávamos um vídeo e distribuíamos novamente para todo o Brasil. Apesar do pequeno impacto na opinião pública, essa distribuição tinha impacto nos próprios sindicatos.

Eu saí da TVT com a frustração de não ter efetivado o meu principal objetivo: o projeto do telecurso do trabalhador. Era um projeto de educação pela televisão que já estava todo planejado e praticamente viabilizado. Eu saí exatamente nesse momento, quando já fazia a redação dos textos básicos.

Relação com o movimento de democratização da comunicação

Mesmo com a redemocratização do país a partir de 84, pouca coisa mudou na área de comunicação. Permaneceu vigente o mesmo modelo: cinema de altos custos e televisão inacessível. Infelizmente, quando no início dos anos 90 começou a crescer a discussão sobre democratização da comunicação o movimento do vídeo popular já havia perdido um pouco da sua força. Talvez as expectativas individuais não tivessem sido cumpridas e muita gente já estava se afastando daqueles projetos coletivos.

O fato é que na nova configuração de canais deu-se um espaço mínimo para os canais comunitários, que deveriam ser os canais naturais para veicular a produção dos movimentos sociais.

Um modelo de produção para os canais alternativos

De início o discurso predominante era: "vamos multiplicar os canais para ter maior acesso ao grande público". De certa forma, isso foi conseguido, temos muitos canais mas

pouca coisa mudou. Nos dias de hoje o discurso se repete: é a internet que vai, supostamente, ajudar na democratização da produção. É sempre assim: as pessoas depositam suas esperanças nas novas tecnologias, mas ali na frente chega um outro problema que ninguém está enxergando.

No entanto, para mudar de fato não basta uma nova tecnologia. Nós precisamos que as TVs comunitárias sigam uma lógica diferente da lógica da TV aberta. Elas devam se tornar um centro de produção e mobilização audiovisual, dando real abertura aos produtores. Se você tem uma instituição fechada, onde tudo é organizado, você dificulta o surgimento do novo. Além

disso, para que o cidadão comum tenha o direito de fazer seu próprio programa é necessário:

a) equipamento disponível: a TV Comunitária (e mesmo a TV Universitária) poderia utilizar o equipamento até de segunda mão, sucateado, das grandes redes e disponibilizá-lo para os vários segmentos de público.

b) Uma grade de programação que admita o único: hoje, na TV Comunitária, e até mesmo na Universitária, ainda é difícil veicular um vídeo único. Mesmo que seja um vídeo espetacular, encontra dificuldades para entrar na grade de programação, cheia de formatos fixos.

Um modelo de programação para canais alternativos

O modelo de programação que eu visualizo para esses canais é próximo ao que experimentamos na rádio USP, de 85 a 86. Nós fizemos uma programação com alguns programas semanais e forte divulgação na imprensa. Existia grande abertura a novas idéias e eram veiculados vários programas experimentais. Um fenômeno interessante foi o fato da Rádio-USP ser o segundo lugar de audiência em alguns horários e o último lugar em outros. Eu considero isso, no mínimo, interessante. Afinal, os programas veiculados eram voltados para públicos especí-



ficos. Eu não vejo problema nenhum em, num mesmo canal, acabar uma telenovela *gay* e começar um programa de jardinagem. Dentro do nosso conceito de democracia, imaginamos um canal comunitário que tenha espaço para todos os nichos, para a diversidade de visões de mundo.

A importância da formação

Por fim, para termos um canal comunitário realmente eficaz é necessário aliar a tudo o que já foi dito um bom projeto de formação audiovisual. É ele que dará condições a grupos que querem ter seu próprio programa poderem criar com autonomia, a partir daquilo que conhecem. Para tanto, um amplo referencial audiovisual é funda-

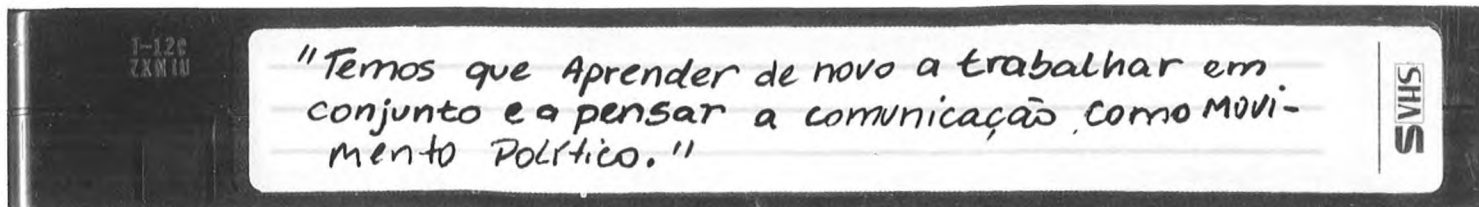
Faculdades particulares que são apenas propaganda de cursos irrelevantes. Além disso, a organização da grade dificulta a sedimentação de um público para um determinado programa.

Na TV Universitária de hoje ninguém faz educação à distância. E esse é um projeto sempre necessário. Faz pelo menos 15 anos que o país não tem um grande projeto de educação à distância. O primeiro foi o Instituto Universal Brasileiro, depois veio o Mobral e a Fundação Roberto Marinho. No momento, estamos pensando na Universidade São Marcos na implantação de um programa de educação a distância que atue na junção internet e televisão. Mas são projetos caros. O gran-

as das mais interessantes que já aconteceram em termos de comunicação.

O projeto desses grupos era simples. Eles escolhiam um tema (desemprego, por exemplo) e recebiam materiais de emissoras comunitárias e produtores independentes de todo o país. Editavam esse material e enviavam-no via satélite aos Estados Unidos inteiro. As emissoras gravavam e reproduziam quando queriam.

Alguém pode dizer que tinha impacto restrito, menor que o das redes abertas etc. Mas são projetos como esse que oferecem a informação paralela, e ajudam a construir uma nova opinião pública. A Guerra do Golfo foi um bom exemplo. Os americanos começaram a ficar em dúvida, des-



mental. Ninguém cria do nada, sem uma boa referência de produtos e experiências anteriores.

Essas características de TV Comunitária até aqui expostas estão presentes, por exemplo, no Canal Comunitário de Berlim.

TV Universitária e educação à distância

Outro espaço que, infelizmente, não é bem aproveitado é o das TVs universitárias. É um equívoco a forma como a TV Universitária está estruturada atualmente. O canal é dividido entre várias universidades da cidade e cada uma emite o que bem entende. Eventualmente você tem um programa interessante feito pela USP ou pela PUC. Mas depois você tem uma série de programas de

de segredo da Fundação Roberto Marinho e do Mobral foi a capacidade de mobilização nacional.

Os Estados Unidos e a contra-informação

No Brasil, as TVs comunitárias e rádios livres estaduais não fascinam mais enquanto processo político. Pode até surgir uma boa emissora mas, enquanto processo político, nada de impacto acontece.

Nos EUA sempre aparecem experiências relevantes. Há uma faixa ampla da população sedenta por informação alternativa às grandes redes, que gerou grupos que atuam há mais de uma década ativamente, como o *Paper tiger TV* e *Deep dish TV*, experiênci-

confiando que o governo não estava mostrando o que realmente acontecia. Como a mídia estava comprometida com a guerra, a população estava sedenta por outro tipo de informação. Foi aí que os participantes do *Deep dish TV* fizeram uma série de 10 programas sobre a Guerra do Golfo, mostrando o outro lado da guerra. Nesses programas está presente a outra informação. Tem pai falando: “eu não quero que o meu filho morra!” Há um desertor que diz: “eu não vou morrer pela Texaco!” Foram programas de muito forte impacto na opinião pública americana, que tinha um enorme segmento contra a guerra e que encontrava quase nenhuma informação nas grandes redes de TV.

Em um outro programa, sobre a questão dos imigrantes ilegais, eles mostraram Cuba para os americanos, como eles nunca haviam visto nas TVs. A série teve também grande impacto na opinião pública.

Hoje a *Deep dish TV* tem apoio das grandes fundações (Rockefeller, Ford etc.) e tem um canal de satélite fixo. Transmitiram ao vivo o Fórum alternativo de Seattle. Os americanos entendem que eles são importantes para o equilíbrio da sociedade americana.

O caminho atual da comunicação popular

É importante saber que não basta ter a tecnologia disponível. O mais importante é ter estratégia política. Os canais estão precisando de programação e já existe espaço para veiculação dos programas alternativos. No entanto, pouca coisa tem sido feita. É curioso como, nos anos 80, mesmo sem a existência de canais alternativos, vários movimentos sociais tiveram um projeto de comunicação. Hoje, esses projetos migram para a internet, e são raros na TV.

O trabalho dos grupos norte-americanos pode ser um bom exemplo para o produtor brasileiro. O que eles mostram é que, mesmo na produção voltada para as TVs comunitárias, nós temos que imaginar coisas de impacto. Um exemplo: porque não juntar todas as TVs comunitárias em rede e discutir a CPI da Corrupção, com forte divulgação nos jornais impressos?

Uma das dificuldades é que não existe uma entidade que sirva de canal institucional para os grupos e entidades preocupadas com a comunicação fora dos grandes veículos. Existe, no máximo, tentativas pontuais de organização. O mais interessante do movimento de vídeo dos anos 80 foi sua capilaridade, despertando interesse em todo o país. Mas essa também sempre foi a maior dificuldade: como traduzir essa organização capilar em proposta política? O fato é que, se quisermos ter novamente alguma eficácia no movimento de comunicação, temos que repensar os caminhos de organização. Temos que aprender de novo a trabalhar em conjunto e a pensar a comunicação como movimento político.

*Contato - newcannito@ig.com.br

A ABVP

ST-120^{PRO}

A Associação Brasileira de Vídeo Popular foi criada em 1984, reunindo produtores independentes, pessoas e grupos realizadores de vídeo com atuação nos movimentos populares e sociais. Com o objetivo de fortalecer o movimento e a organização daqueles que trabalham com vídeo popular e independente no Brasil, a ABVP vem atuando em três áreas: distribuição, capacitação e informação.

Desde 1987, a Distribuidora da ABVP é um canal alternativo de circulação e distribuição de vídeos realizados no contexto da produção independente e alternativa, e dos movimentos populares e sociais organizados. Atualmente, são 500 títulos que contam uma outra versão da história recente no Brasil. Os programas vêm de toda parte do país, trazendo à tona (ou à tela!) as vozes e os rostos do nosso povo.

Maiores informações no site www.abvp.org.org ou enviando e-mail para abvp@alternex.com.br.

MONO STEREO AUDIO NR HI-FI PCM

SVHS

Transformações no Vídeo Popular

por Henrique Luiz Pereira Oliveira

O movimento de vídeo popular teve como proposta dar voz àqueles que, excluídos econômica e politicamente, não tinham acesso aos meios de comunicação. Pretendia-se que os vídeos não apenas fossem feitos *sobre e para* os movimentos populares, mas, fundamentalmente, *pelos* movimentos populares. Diversas ações foram levadas a efeito para que efetivamente esses movimentos participassem da maneira mais ampla possível do processo de produção dos vídeos. Todavia, um dos traços que singularizou o vídeo popular foi o fato de que essa produção correspondeu a um momento em que as pessoas que atuavam junto aos movimentos sociais (comunicadores, educadores etc.) tiveram elas mesmas o acesso aos meios de produção de audiovisuais.

Os vídeos populares foram produzidos visando a contribuir para a dinamização dos movimentos populares e, para tanto, seus produtores tinham a intenção de promover transformações nos indivíduos, incitando-os a se tornarem sujeitos ativos nestes movimentos. Nesse sentido, interessa-nos verificar qual trabalho foi realizado sobre os indivíduos e o que se pretendia fazê-los perceber nas situações que eram abordadas nos vídeos: o que podemos constatar não são as transformações que os

vídeos efetivamente promoveram nos movimentos sociais, mas sim as transformações nos objetivos e procedimentos dos produtores de vídeos populares.

lhados pelo país, os quais, em sua grande maioria, mantiveram vínculos com a Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), entidade criada em 1984. Para compreender as mudanças ocorridas nas abordagens dos vídeos é preciso correlacioná-las com as transformações ocorridas na produção teórica e na prática dos movimentos sociais. Uma análise do conjunto dos vídeos existentes no acervo da ABVP evidencia um claro deslocamento daquilo que é configurado como movimento social. Poderíamos esperar, dentro de uma determinada perspectiva de engajamento político, que a abertura política ocorrida no país com o término da ditadura militar resultasse na realização de vídeos que assumissem uma discussão mais radical sobre a ordem social vigente e sobre a transformação estrutural da sociedade. Todavia, não foi esse o itinerário da produção dos vídeos.

“É preciso que isto mude!”

Para entender as transformações que ocorreram na forma dos vídeos populares formulamos o modelo do que seria o vídeo popular típico. Estamos supondo que o vídeo popular típico, para promover o seu efeito no espectador, buscava deixar patente uma sentença do tipo “é preciso que isto mude!”.

Por conseqüência, os vídeos testemunham algumas metamorfoses ocorridas nos investimentos sobre a percepção em um dado momento histórico. Esse trabalho sobre a percepção envolve tanto as soluções formais utilizadas para engajar os espectadores quanto o sentido que se busca fazer emergir nas situações abordadas nos vídeos.

Utilizamos o conceito de Movimento de Vídeo Popular para denominar o conjunto de concepções e de práticas adotadas por uma gama de grupos e instituições espa-

Essa sentença fica mais evidente em duas modalidades de vídeos: os *vídeos de denúncia* (que mostram situações de miséria, opressão, violência, destruição etc.) e os *vídeos de luta* (que registram ações como uma greve, ocupação de terra etc.). Alguns vídeos contemplam essas duas modalidades, como dois momentos de um mesmo processo: a motivação (ou justificação) e a ação. O que necessitamos verificar, para caracterizar o vídeo popular e conhecer as suas transformações, são os elementos mobilizados que permitem instaurar o imperativo “é preciso que isto mude!”.

O vídeo popular pretendeu se diferenciar do entretenimento e da notícia. Ele não foi produzido com a finalidade de servir ao lazer, sobretudo na fase inicial, nem de apenas noticiar acontecimentos da mesma maneira como o fazem os jornais televisivos. Esse diferencial não decor-

ria apenas do conteúdo dos vídeos mas dependia dos vínculos que eram estabelecidos com as comunidades que eram enfocadas e com o público a que os assistia. A noção de participação, no sentido mais amplo, para além de um envolvimento no processo de produção dos vídeos por parte das comunidades neles enfocadas e da interação com os espectadores no processo de exibição, compreendia a participação da coletividade na transformação das suas próprias condições de existência.

Para um dado mundo se tornar perceptível (uma sociedade injusta ou uma so-

cidade melhor, por exemplo) deve se constituir como seu correlato uma forma de percepção necessária à apreensão deste mundo, o que implica ativar a experiência de realidade dos espectadores e positivar determinados componentes da sua condição de agentes. A criação de um plano de realidade capaz de incitar à ação requer a delimitação do campo de observação, centrando o foco em um aspecto específico da existência, de modo a deixar patente o que está errado, ou

seja, o problema. A materialização de uma realidade-problema freqüentemente é efetuada pela exploração do caráter documental da imagem. A câmera é utilizada para expor a realidade na sua crueza, de modo a produzir evidências “rea-

Imagens inaceitáveis

Muitas vezes os vídeos sustentavam seu apelo na densidade da situação enfocada: miséria, violência, opressão, resistência etc. A condição de vida e de trabalho dos moradores vizinhos ao aterro sanitário do Bairro Alvarenga, em São Bernardo do Campo, é o tema de *O último garimpo*¹. O espectador é exposto à imagem de pessoas que convivem com o lixo e dele extraem a sua sobrevivência. Pessoas transitam no lixo, manipulam o lixo. Crianças comem e brincam no lixo.

Imagens de pessoas vivendo do lixo, atualmente, já foram banalizadas. Em 1984 (ano em que foi produzido *O último garimpo*) as imagens da miséria ainda não povoavam os meios de comunicação de massa. Através da contundência das imagens, do incômodo causado por elas, pretendia-se promover a indignação do espectador. A situação dramática de trabalhadores mutilados pelas máquinas utilizadas para esmagar as palmas do sisal é o tema de *Na terra dos corta-braços*². Devido à falta de dispositivos de segurança, mais de dois mil trabalhadores já haviam sido mutilados na Bahia até 1989. As imagens acentuam o real perigo: a mão que repetidamente se aproxima da engrenagem – gesto que é repetido em média três mil vezes por hora. Evidenciam também os efeitos da máquina: mãos e

¹ *O último garimpo*, São Bernardo do Campo, 1984, 23', U-Matic, direção de Waldir Martins e Nelson Baltrusis, *ria Popular do ABC; ganhou o Prêmio Alceu Amoroso Lima de Direitos Humanos - 2º lugar -, da Comissão de Justiça melhor documentário U-Matic no Festival Fotóptica-Videobrasil de 1985.*

² *Na terra dos corta-braços*, Brasília, 1989, 17', U-matic, direção de Achiles Pantazoupoulos, produção de Jaime Sautchuk; direção e melhor tema da 12ª Jornada de Cinema e Vídeo do Maranhão.

braços decepados. O que as imagens não mostram – os acidentes – é descrito em detalhados depoimentos.

O vídeo *Batalha em Guararapes* desenvolve de modo exemplar o processo de justificação da ação: um grupo retorna de uma atividade de lazer e se depara com a situação de um morador ameaçado de despejo³. A ameaça que pesa sobre ele é comum aos demais moradores do conjunto habitacional e também era compartilhada por muitos daqueles que, em reuniões de associações de bairros, assistiram ao vídeo. Em *Com união e trabalho* também se parte de uma realidade que não pode ser tolerada: a morte de um operário da construção⁴. O meio mais direto de materializar um plano de realidade abominável é fazer ver aquilo que não pode ser tolerado: corpos mutilados, pessoas misturadas ao lixo, corpos sem vida, violência, exploração e humilhação. Mas a indignação frente à uma situação intolerável não basta para gerar uma ação. O desencadeamento de uma ação supõe que se explicita a relação entre uma situação localizada e um todo maior. A falta de investimento na segurança dos trabalhadores do sisal vincula-se à maximização do lucro na comercialização da fibra. É a relação entre a morte do operário e o sistema de exploração capitalista que permite que em *Com união e trabalho* se aponte para a organização sindical como sendo a ação necessária. A situação imediata de *Conversando a gente se entende* é o estado de alienação e conformismo da família proletária, cujo vínculo com uma situação maior, o uso dos meios de comunicação para manter a dominação na sociedade capitalista, é explicado no programa de um sindicato a que a família assiste na TV⁵. São as relações entre alienação, consumismo e as estratégias de utiliza-

ção dos meios de comunicação na manutenção da ordem capitalista que permitem aflorar a criação de formas de comunicação alternativas como a ação necessária.

Apontando os sentidos do mundo

A inserção do problema específico em uma realidade mais abrangente permite diagnosticar a ação necessária, o que remete àquele que deve agir mas também aos procedimentos que este deve adotar para atingir os seus objetivos. Duas situações se desdobram: os procedimentos pelos quais indivíduos e grupos se tornam sujeitos e os procedimentos que devem pautar as suas ações.



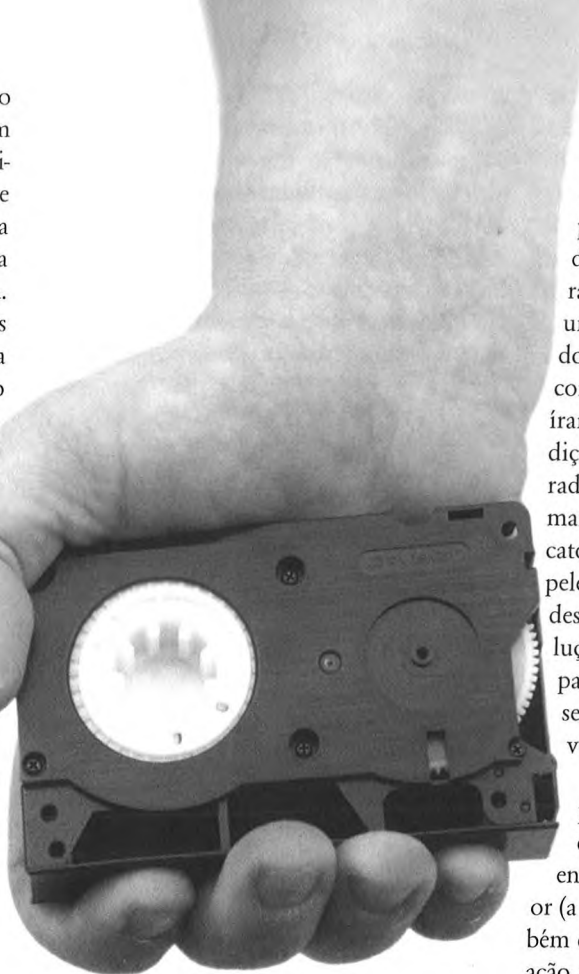
Neste ponto, os vídeos *Com união e trabalho* e *Batalha em Guararapes* também são exemplares. Tornar-se sujeito implica, no primeiro vídeo, vincular-se às lutas sindicais, e no segundo, participar das lutas das associações de moradores. Esses dois vídeos também discutem os procedimentos que devem nortear a ação dos sujeitos. *Batalha em Guararapes* descreve o conjunto de fazeres que propiciam a consecução dos objetivos, consubstanciados nas diversas tarefas necessárias à organização. *Com união e trabalho* enfatiza as atividades que devem ser realizadas pelos trabalhadores quando retornarem aos seus espaço de trabalho: o fortalecimento dos sindicatos e a realização do trabalho de base.

O vídeo popular típico seria, dessa forma, aquele que solicitava a asserção do espectador quanto à necessidade de mudar uma determinada realidade. Ou seja, tratava-se de contribuir para a percepção de alguma coisa que deveria ser transformada. Mais ainda: tratava-se de engajar a vontade de indivíduos e grupos em uma ação, o que implicava torná-los agentes de uma ação transformadora. Há assim, em primeiro lugar, uma linha que recorta uma parte do mundo como problema. A parte do mundo recortada é então colada sobre um fundo, um todo mais amplo, o que permite visualizar a ação necessária e o sujeito que deve agir. No vídeo popular típico, o território da existência diagnosticado como problema, em geral, remete ao mundo do trabalho e o sujeito da ação é invariavelmente um sujeito coletivo: ele se configura como agente por pertencer a uma organização que o unifica e potencializa a sua ação, daí resultando que as reuniões e assembléias sejam lugares recorrentes. Pela organização o sujeito toma consciência da possibilidade de agir e de transformar.

Para se tornar sujeito é preciso que o indivíduo se amplifique em um coletivo, em uma exterioridade. Esse movimento que unifica o indivíduo em um coletivo supõe que uma parte do ser seja tomada como matéria a ser trabalhada. A parte do ser privilegiada, a substância em que se investe é a consciência. Tanto as personagens dos vídeos quanto os espectadores tomam consciência de uma dada realidade. Mas se a consciência é a parte do sujeito a ser trabalhada no processo de organização e de transformação da situação, é muitas vezes pela emoção, pelos sentimentos suscitados no espectador que ele se solidariza com a causa que lhe é apresentada. Da mesma forma que a indignação, a revolta, a tristeza, o entusiasmo são os meios pelos quais o espectador se solidariza e participa da consciência da necessidade de mudar uma situação; muitas vezes esses mesmos elementos emocionais fazem parte do processo pelo qual os personagens tomam consciência da sua situação e se decidem a lutar. As emoções são um meio para despertar a consciência.

Montando sujeitos coletivos

Como motivar o espectador para uma ação no território de existência que lhe é próprio? Um vídeo pode confrontar o espectador com uma situação que suscite indignação, mas pode também criar uma identificação do espectador com personagens (individuais ou coletivos) que se vêem confrontados. A transformação de indivíduos que inicialmente, por medo ou por acomodação, recusavam-se a participar das ações de um



movimento que lhes dizia respeito, para num segundo momento se tornarem sujeitos ativos, é exibida em alguns vídeos populares. Essas transformações na vontade dos indivíduos aparecem de maneira mais elaborada em situações ficcionais. *Batalha em Guararapes* mostra a resistência de alguns moradores do conjunto habitacional em participar da luta contra os despejos, mas relata também a modificação de alguns de-

les, como ocorreu com D. Iraci, que inicialmente recusou os convites para discutir com os membros da associação de moradores de um bairro vizinho e posteriormente encabeçou a luta na condição de presidente da Associação dos Moradores do Jardim Guararapes. *Entre nós*, um vídeo sobre a conquista do Sindicato dos Sapateiros de Sapiranga por setores mais combativos, conta como Pedro e Maria saíram do campo em busca de melhores condições de vida na cidade de Sapiranga⁶. Narrado por Maria, o vídeo relata como seu marido, Pedro, decepcionado com o sindicato, então sob o controle de uma diretoria pelega, opunha-se a participar das atividades da oposição sindical, optando por soluções individualistas. Gradualmente Pedro passou a entender a importância da luta e se tornou um membro entusiasmado e ativo do movimento sindical.

Mas as ações não findam em si próprias. Da mesma forma que o diagnóstico da ação necessária decorre da ligação entre o problema imediato e um todo maior (a estrutura social), as ações imediatas também estão encadeadas em uma ação maior. A ação maior, a teleologia que conduz as ações é mais evidente em vídeos com temáticas sindicais, como *Com união e trabalho* e *Entre nós*, que encadeiam a prática sindical com a transformação global da sociedade.

No vídeo popular típico as ações locais estão sempre associadas a uma transformação global da sociedade, que não necessariamente é a revolução, mas implica o conjunto da sociedade. O que denominamos de vídeo típico não constitui a maioria dos

³ *Batalha em Guararapes*, Rio de Janeiro, 1984, 42', U-Matic, direção de João Luiz van Tilburg e Luiz Rodolfo Viveiros de Castro, produção da FASE - Regional Sudeste-Sul.

⁴ *Com união e trabalho*, produção da FASE - Regional Sudeste/Sul, Rio de Janeiro, 1983, 33', U-Matic.

⁵ *Conversando a gente se entende*, direção de José Barbosa, Mara Conleiro e Dirk Segal, produção do Centro de Documentação e Publicações Populares, João Pessoa, 1989, 15', VHS.

⁶ *Entre nós*, direção de Flávia Seligman e Pity Ramanauskas, produção de Camp Vídeo e Jaisson Souza, Sapiranga (RS), 1992, 20', S-VHS.

vídeos existentes na ABVP, mas evidencia uma maneira particular de propor uma ação sobre a existência que caracterizou uma tendência do vídeo popular. É sintomático que, apesar do término do regime militar, a tendência dos vídeos não foi a radicalização da discussão política, nem mesmo o desenvolvimento de reflexões mais aprofundadas das relações entre as práticas de comunicação e de educação popular e a formulação de um projeto político para a sociedade. Ao contrário, o que se verificou foi o repúdio a tais enfoques, que foram estigmatizados como aquilo que era “velho”, que deveria ser superado. Através da crítica ao vídeo panfletário e chato, e da apologia ao “novo”, também se desqualificava um determinado projeto político.

O velho e o novo: desfazendo cabeças na Nova República

Nas discussões que opõem o velho ao novo, o velho corresponde à intenção de “fazer a cabeça”, e pode ser associado ao que estamos denominando de vídeo popular típico. Em muitas situações foi possível manter a estrutura da denúncia (criação de um plano de realidade insuportável), e a configuração da consciência como a parte fundamental a ser trabalhada nos sujeitos, sem que a transformação radical da sociedade aparecesse como finalidade última da ação. A luta por uma nova sociedade deu lugar, em muitos vídeos, a transformações mais circunscritas a determinados espaços da existência. A pluralidade de sujeitos tornou problemática a definição de uma linha geral para a ação, de uma direção que unificasse a diversidade de ações⁷.

Embora os vídeos ligados às lutas sindicais, urbanas e rurais tenham sido predominantes entre os vídeos mais antigos dispo-

níveis no acervo da ABVP (esses vídeos datam de 1982), rapidamente ocorreu uma profusão de temas: habitação, minorias, práticas culturais, ecologia, sexualidade, saúde e prevenção à AIDS etc. A configuração de novos territórios de existência e de novas modalidades de luta tornava cada vez mais complexa a articulação entre as ações específicas e a transformação estrutural da sociedade.



As mudanças que separam os vídeos de 1984 daqueles de 1995 – esses onze anos correspondem à existência da ABVP enquanto articuladora de um movimento de vídeo popular de caráter nacional – parecem apontar para uma tendência à ampliação do território sensorial mobilizado pelos vídeos, que foi acompanhada da sofisticação dos recur-

sos utilizados na produção de estados no espectador. Tal tendência seria correlata ao crescimento da tematização do corpo e da percepção, ao interesse pela diversidade de formas de vinculação dos indivíduos para além das relações de trabalho (a multiplicidade de grupos não-sindicais: mulheres, crianças de rua, homossexuais, prostitutas, índios, negros, sem-teto etc.), e ao interesse pelas estratégias de resistência desses grupos. Gradualmente se tornou menos incisiva a denúncia das relações de trabalho e de exploração, ao mesmo tempo que a problematização da responsabilidade individual se acentuou. Haveria então uma correlação entre as transformações nos mecanismos utilizados para mobilizar a percepção e os afetos do espectador e as transformações daquilo que nos seres e nas suas existências é escolhido como parte a ser trabalhada.

No Brasil, essas novas modalidades de luta efetivamente tomaram corpo no decorrer dos anos 80 e tiveram no vídeo popular um importante meio de expressão. Ao dar visibilidade a novos problemas, instaurou-se já nos primeiros anos do movimento de vídeo popular uma tensão entre aquelas formas de encadeamento das ações que remetiam à transformação estrutural da sociedade e novas modalidades de encadeamento que já não apontavam necessariamente para essa grande transformação. Os realizadores de *Batalha em Guararapes* pretendiam superar algumas concepções que matizavam uma determinada tradição na produção de materiais destinados aos movimentos sociais. Com base nos estudos sobre percepção, criticaram a noção de que os meios de comunicação “fazem a cabeça do povo”. Como consequência, não bastaria ao trabalho de educação e comunicação popular ape-

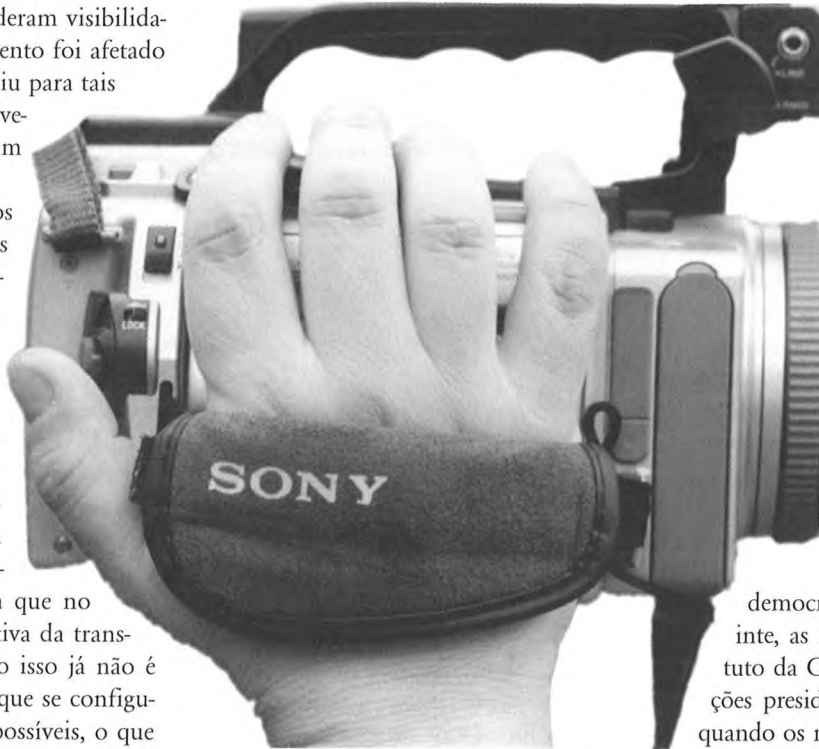
⁷ Um caminho de pesquisa, que não é aquele que desenvolvemos, seria relacionar a crise da teleologia da revolução com as teorias do pós-moderno.

nas mudar os conteúdos veiculados; também já não se tratava de levar uma mensagem pronta ao povo, mas de “devolver às massas de forma organizada o que elas nos ensinam desorganizadamente”⁸.

O vídeo foi apropriado como instrumento de luta em um momento quando no Brasil ocorria uma mutação no próprio sentido das lutas. Essa transição já estava em curso quando iniciou o movimento de vídeo popular, mas os vídeos lhe deram visibilidade. Desde o início o movimento foi afetado e ao mesmo tempo contribuiu para tais mutações, de modo que o “velho” e o “novo” coexistiram nos vídeos produzidos.

A demanda por vídeos mais agradáveis muitas vezes contribui para desfocar as incertezas quanto à direção, para aumentar a hesitação em relação à mensagem e em relação aos objetivos dos vídeos. A crítica à pretensão de uma vanguarda esclarecida que iluminaria o povo através de uma mensagem libertadora não era um problema enquanto se supunha que no povo havia latente a perspectiva da transformação social. Mas quando isso já não é dado como certo, quando o que se configura é uma multiplicidade de possíveis, o que fica? Indeterminação dos sujeitos, indeterminação das ações, indeterminação do vir-a-ser almejado. Indeterminação do papel que cabe ao realizador-mediador.

Os mesmos procedimentos que permitiram avançar, ultrapassando antigos impasses, propõem novos riscos. A superação dos esquemas maniqueístas e do modelo problema-indignação-(re)ação também desfocou aquilo pelo que se lutava. Os sujeitos que emergem fora da polaridade classista permitem a percepção de novos problemas e de novas realidades, mas ao mesmo tempo



torna-se confuso determinar para onde caminham. No lugar dos sujeitos que lutam pela transformação da sociedade entram em

cena outras figuras: o sujeito consumidor, o sujeito soberano do seu corpo (da sua sexualidade), o sujeito que busca a sua identidade, o sujeito cidadão. Esses novos sujeitos lutam por causas mais imediatas e palpáveis, que não podem aguardar a transformação das estruturas sociais, nem necessariamente remetem a ela⁹.

Na década de 80 os movimentos sociais compartilharam a crença de que através de ações coletivas, da participação popular, era possível mudar efetivamente a sociedade brasileira, e os produtores de vídeo popular puderam acreditar que seus vídeos jogavam um peso significativo nesse processo, contribuindo para fortalecer os movimentos e para assegurar a participação a camadas mais amplas da população. Os vídeos dos anos 80 registraram momentos intensos da história recente do Brasil, vividos coletivamente, como a campanha pelas eleições diretas para Presidente da República, os movimentos para democratizar a discussão da Constituinte, as mobilizações em torno do Estatuto da Criança e do Adolescente, as eleições presidenciais de 1989 etc. Momentos quando os movimentos sociais ganharam as ruas, dançaram, brigaram, apanharam, mas sobretudo vislumbraram a possibilidade de uma participação efetiva do coletivo na transformação da sociedade brasileira.

⁸ TILBURG, João Luís van: “Apertar o botão da câmera, basta?”. *Proposta*, nº 28, 1986, p. 15-19.

⁹ Segundo Maria da Glória Gohn, nos anos 80 “as lutas se articulavam num panorama de busca de mudanças político-sociais, de ordem estrutural”, vinculadas a um projeto político implícito, que tinha o modelo socialista como o grande inspirador. Nos anos 90 a “mola impulsional é menos um projeto de transformação social futuro e mais o desejo de alterações pontuais, o desejo de liberdade e de autodeterminação para a expressão das individualidades” (GOHN, Maria da Glória: *História dos movimentos e lutas sociais: a construção da cidadania dos brasileiros*. São Paulo: Loyola, 1995, p. 205-207).

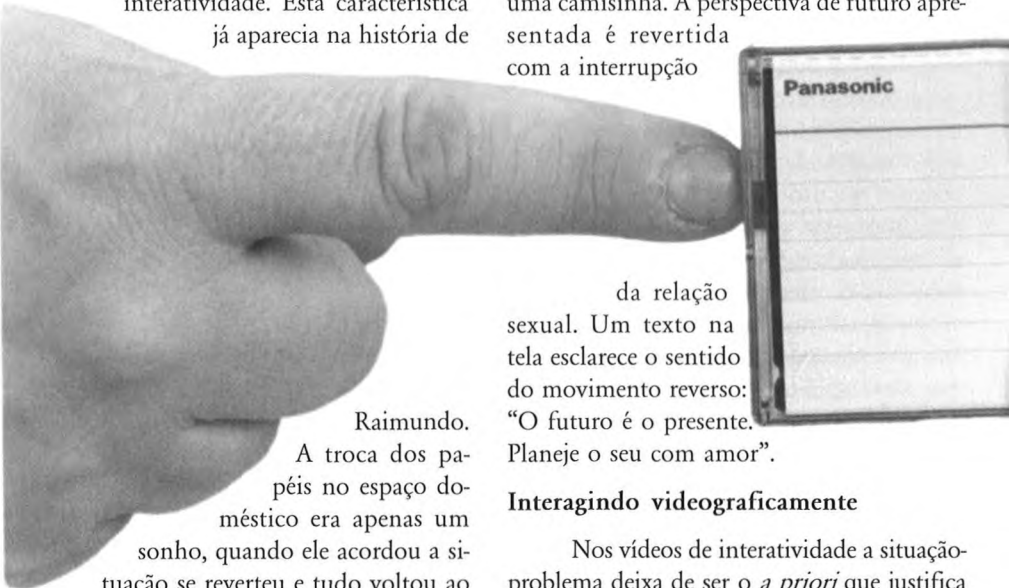
Enquadramentos mais fechados na história e no vídeo

Parece que, gradualmente, nos anos 90, em decorrência de sucessivas derrotas, paralelamente à inflexão dessas esperanças, também declinou a expectativa que se tinha em relação ao vídeo. É como se as derrotas tivessem abalado a euforia e a certeza de que através de ações coletivas se estava construindo um novo país. A confiança na possibilidade do coletivo participar da transformação da história arrefeceu juntamente com a confiança na possibilidade de o coletivo participar ativamente no registro da história.

Um conjunto de vídeos produzidos na primeira metade da década de 90 ostenta procedimentos que simulam uma relação de interatividade com o espectador. Já não se trata de propor uma saída de mão única (a definição da ação necessária), mas de situar o espectador em um campo de escolhas, de possíveis. No lugar de um problema previamente dado e de uma seqüência de argumentos que induzem a determinada ação, o espectador é chamado a participar do exercício mental de construção do problema. Não lhe cabe apenas ser o agente da solução que é apresentada, pois a ação que se espera dele é o envolvimento no manejo dos dados, no equacionamento do problema. Que estratégias caracterizam estes vídeos de interatividade? Um primeiro traço seria o erro, a indução ao engano. Nesse sentido podemos apontar dois vídeos como precursores: *Acorda, Raimundo... acorda!!!* (1990) e *Olha! Isso pode dar bolo...* (1991)¹⁰. Coin-

cidentemente há uma reticência no título de ambos os vídeos, que têm em comum a omissão intencional do comportamento que se esperaria dos personagens. Tudo leva a crer que os personagens constatariam a necessidade de mudar a maneira de ser, que realizariam a ação esperada, mas somos induzidos ao erro. É o equívoco, a inesperada mudança de rota, que engaja o espectador. O que se encaminhava como sendo a ação necessária não ocorre e o espectador é convocado a se posicionar.

A reversibilidade é um segundo traço presente em alguns vídeos que sugerem interatividade. Esta característica já aparecia na história de



Raimundo. A troca dos papéis no espaço doméstico era apenas um sonho, quando ele acordou a situação se reverteu e tudo voltou ao “normal”. Em *Amor em dois tempos*¹¹ um casal de adolescentes está prestes a fazer sexo. A câmera vasculha o chão e fecha em uma foto em preto e branco. Em preto e branco o vídeo segue, mas em outro tempo. O garo-

to aparece procurando emprego. Depois de diversas tentativas, como não tem escolaridade completa, apenas consegue uma vaga na construção civil e suas notas na escola vão mal. A menina está grávida e os dois vão morar juntos. A criança nasce e o relacionamento do casal rapidamente se degrada. No auge de um desentendimento do casal há um corte e retorna a cena inicial: os dois adolescentes na cama. Aquilo que foi vivido em um outro tempo, na imaginação, interrompe o fluxo do presente. Ao invés seguir a ação iniciada, o garoto sai para “descolar” uma camisinha. A perspectiva de futuro apresentada é revertida com a interrupção

da relação sexual. Um texto na tela esclarece o sentido do movimento reverso: “O futuro é o presente. Planeje o seu com amor”.

Interagindo videograficamente

Nos vídeos de interatividade a situação-problema deixa de ser o *a priori* que justifica a ação. Sem dúvida ainda há uma situação-problema, mas ela torna-se a ação. A ação torna-se o exercício mental de construção do problema. A divergência não é o que se opõe à ação, mas passa a compor os dados que possi-

¹⁰ *Acorda Raimundo... acorda!!!* Rio de Janeiro, 1990, 16', betacam, direção de Alfredo Alves, produção IBASE Vídeo e ISER; vencedor do Festival Internacional do Novo Cinema Latino-Americano de Cinema, Televisão e Vídeo, Cuba, 1990, e escolhido como melhor vídeo pelo júri oficial e popular da Jornada do Maranhão de 1991. *Olha! Isso pode dar bolo*, direção de Alfredo Alves, produção IBASE Vídeo, Rio de Janeiro, 1991, 25', U-Matic.

¹¹ *Amor em dois tempos*, produção de Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, Salvador, 1993, 8', U-Matic. O vídeo foi produzido a partir do roteiro de Carlos Ernesto Valerio, um aluno de 17 anos de uma escola da Rede Estadual de Ensino de Salvador.

bilitam que o problema seja equacionado. No vídeo *Morô?!* questões de múltipla escolha aparecem na tela, solicitando a participação do espectador no desenrolar de uma discussão sobre reforma urbana¹². Questões de múltipla escolha que propiciam a multiplicação de vozes; cada pergunta é seguida por pequenas histórias, que apresentam posições diversificadas, servindo de apoio para desencadear reflexões sobre temas como a violência das cidades, o caos dos engarrafamentos, a exclusão e as diferenças entre os habitantes, o déficit habitacional, a distribuição dos recursos públicos e os interesses conflitantes que interagem na discussão da reforma urbana. A multiplicação de vo-



zes não aponta para uma única direção, mas insere o espectador na complexidade do problema.

O que está em jogo nesses vídeos não é o deslocamento do enfoque, que teria passado das relações sociais para o espaço das relações pessoais. Não se trata simplesmente de uma mudança no território da existência que é enfocado. O que é proposto neles é a transformação das formas de perceber a realidade, de maneira que as reações suscitadas nos espectadores parecem já não remeter ao exterior, mas tendem a permanecer circunscritas à atividade mental, aos conceitos e às escolhas, daí porque muitos deles remetem às experiências íntimas (sexualidade) e ao âmbito das relações familiares. São interrompidas as ampliações sucessivas que caracteri-

zavam o vídeo popular típico, nos quais o problema remetia às estruturas sociais e a ação necessária se desdobrava na perspectiva de transformação da sociedade. Essas ampliações correspondiam a uma prática política mas também a uma forma de exposição, de encadeamento narrativo; em ambos os casos serviam para motivar a ação.

O documentário reflexivo torna as convenções de representação mais aparentes justamente para questionar a impressão de realidade, impressão que, regra geral, não é posta em questão pelo gênero documen-

tário. Nos vídeos que designamos por interativos, as estratégias reflexivas, no mais das vezes, servem mais como dispositivos para envolver o espectador do que para pôr em questão as práticas através das quais se cria um efeito de realidade. É verdade que os vídeos que analisamos, em sua maioria, são programas didáticos, que intercalam encenações com cenas documentais (depoimentos, imagens de arquivo), alinhavadas por uma personagem que cumpre a função de narrador. O recurso à metalinguagem e a simulação de uma rela-

ção dialógica, ao incitar o espectador a reformular seus conceitos sobre a realidade, não desnudam o fazer persuasivo dos realizadores nem problematizam o modo como eles figuram na tela o “mundo histórico”.

Ainda que os vídeos de interatividade não problematizem as próprias representações que neles são construídas, esses vídeos têm por objeto o questionamento das representações e conceitos socialmente construídos, revelando afinidades com uma tendência da produção historiográfica brasileira das décadas de 1980 e 1990. A passagem do acento na participação durante o processo de produção, que permeou o vídeo popular típico, para a ênfase na participação durante a recepção, característica dos vídeos de interatividade, corresponde a um deslocamento da incitação às ações coletivas para um exercício de desconstrução de conceitos e representações, implicando uma mudança no modo de engajar o espectador nos problemas enfocados pelos vídeos.

A ruptura com a linearidade, as situações que induzem ao erro e à correção, a possibilidade de reversão dos acontecimentos, a pluralidade de vozes dissonantes, a presença dos equipamentos ou de sinais do processo de produção dos vídeos e o cuidado com a estética são elementos recorrentes em uma tendência dos vídeos populares na primeira metade dos anos 90, mais visivelmente a partir de 1992. Ao mesmo tempo que testemunham os deslocamentos ocorridos nos movimentos sociais nesse período, os vídeos com estratégias de interatividade evidenciam mudanças no modo como realizadores abordam estes movimentos e na forma como pretendem operar sobre a percepção dos espectadores. A forma e o conteúdo desses vídeos incitam os espectadores a redefinir o modo de perceber a realidade.

¹² *Morô?!*, direção de Júlio Wainer, produção do Instituto Cajamar e TV dos Trabalhadores, São Paulo, 1995, 19', U-Matic.

Terra Prometida

por Paulo Alcoforado *

Campo de batalha

No dia 17 de abril ocorreram manifestações no Brasil e no exterior, lembrando o massacre de Eldorado dos Carajás, quando policiais fizeram uso de “bombas de efeito moral” e armas de fogo contra trabalhadores rurais que obstruíam a rodovia PA-150, assassinando 19 e ferindo 66. Imagens veiculadas mundo afora levaram organizações camponesas de 67 países articuladas na Via Campesina a instituírem a data como Dia Internacional da Luta Camponesa.

Essas imagens foram captadas por câmeras que sempre se somaram à sanha de preservação do latifúndio, esmerando-se em planos gerais, até que em 1996 a expressão sem-terra fosse incorporada ao repertório dos apresentadores de telejornal, que calaram o “baderneiros obstruem rodovia...” em favor

do “19 sem-terra morrem em confronto com a polícia”.

Precisamente doze anos após as primeiras invasões conjugadas no Rio Grande do Sul e sua articulação com outras frentes regionais em torno da questão da terra, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-terra passou a existir na realidade virtual das imagens da televisão aberta.

Ritual de justiça social

Pelas mãos de intelectuais orgânicos, muitas vezes ligados a ONGs estrangeiras, surgiram os primeiros vídeos a registrar o dia-a-dia nos acampamentos e assentamentos. Partindo da região Sul, onde nasceu o movimento, o enquadramento se expande para outras áreas de conflito (SP, MS, PE e PA) e manifestações, como a Marcha para Brasília.

A experiência da regional gaúcha, por outro lado, é sintomática dos modos de produção dos primeiros filmes do MST: tendo já possuído uma câmera S-VHS, o Setor de Educação está adquirindo outra igual para formação de professores e registros de atividades. Uma parceria com o Sindicato dos Telefônicos, que dispõe de equipamento de captação e edição em VHS, viabiliza a produção de vídeos históricos para cursos e encontros estaduais.

À força desses registros já se somam obras que se assumem enquanto discurso e demonstram capacidade de estabelecer cumplicidade com o movimento. É o caso de *Raiz Forte (42')*, realizado em 2000 por Aline Sasahara e Maria Luisa Mendonça, com captação em mini-DV e finalização não-linear, produzido com recursos da *Global Exchange*, ONG dos EUA.



Entrevistados, camponeses falam da superação da desconfiança no movimento. A câmera segue homem que bate de porta em porta numa pequena cidade, apresenta-se como integrante do MST, conta sua experiência e convida os locais a uma reunião. O registro da assembléia tem força testemunhal, com a câmera colocada entre os que ouvem um Sem-terra explicar a estratégia da ocupação. O vídeo celebra a ocu-



O meio ambiente

A dinâmica de ocupações cumpre uma função de fiscalização sobre as terras produtivas do território nacional, semelhante à ação dos produtores culturais que, ao tentar captar recursos via leis de incentivo fiscal, acabam denunciando involuntariamente a inadimplência do empresariado brasileiro são processos semelhantes que não



pação registrando já de dentro da fazenda dezenas de camponeses arrombarem o cadeado da cancela e se ajoelham nos primeiros metros da propriedade, um ritual de justiça social. Seguem-se imagens do embrião de cooperativa que não pode ser confundida com subsistência.

A perspectiva ideológica é reiterada por uma montagem atenta à transformação geopolítica, assimilando registros de violentos confrontos e contemplando os fenômenos da falta de trabalho no campo, do êxodo urbano e da corrente de solidariedade concretizada pela liderança de recém-assentados. O corpo estranho na montagem é a entrevista de Sebastião Salgado avalizando a luta do MST. O fotógrafo, aliás, já é "citado", consciente ou inconscientemente, no enquadramento de um pé de unhas carcomidas calçado com sandálias *Havaianas*.



curiosamente não se associam em favor de um filme sobre os sem-terra.

Não se tem notícia de filme sobre esse fenômeno social cuja produção tenha desfrutado dos atuais mecanismos de apoio à cultura, à exceção de *Cooperunião (28')*, episódio da série *Brasil Alternativo*, realizado em 2000 por Renato Levi, com captação em betacam e finalização não-linear. Relatos de trabalhadores rurais sobre a prosperidade após o assentamento confluem para a poesia do real através da re-construção de ícones, imagens da lida no campo a ilustrar texto de José Saramago e músicas de Chico Buarque, peças do livro-disco-ensaio fotográfico *Terra*. Da mesma obra, fotografias de Sebastião Salgado são "preservadas" dos limites da tela por uma moldura de edição.

O vídeo goza do Fundo Nacional do Ministério do Meio Ambiente e de uma

co-produção com a TV Cultura, esforço de produção que sustenta no conceito ambiental a vídeo-reportagem sobre um assentamento catarinense de doze anos que substituiu o adubo químico pela adubagem verde, e no qual um camponês fala em algum momento. Essa sutileza fez de *Cooperunião* o único filme sobre o MST veiculado nacionalmente durante a “Semana do meio ambiente”.

Sonho de integração social

O MST tem colaborado mais para o surgimento de novos realizadores audio-visuais, via vídeo, do que essa classe produzido filmes sobre a questão agrária. Uma das exceções é Tetê Moraes que, com *Terra para Rose* (82'), realizado em 1986 com captação em 16mm e finalização em 35mm, numa das últimas fornadas da Embrafilme, aborda o processo de ocupação e assentamento da fazenda

Annoni, no Rio Grande do Sul. Mãe da primeira criança nascida no acampamento, Rose morreu atropelada por um caminhão que ia contra manifestantes - antes de materializar seu “sonho”, palavra usada por ela em depoimento.

Realizado dez anos após, *O Sonho de Rose* (93') é um reencontro da cineasta com suas personagens. Captado em betacam e finalizado em 35mm, o filme patrocinado pelo INCRA/PNUD se encerra com imagem dos filhos de Rose vivendo na cidade com o pai e a nova com-

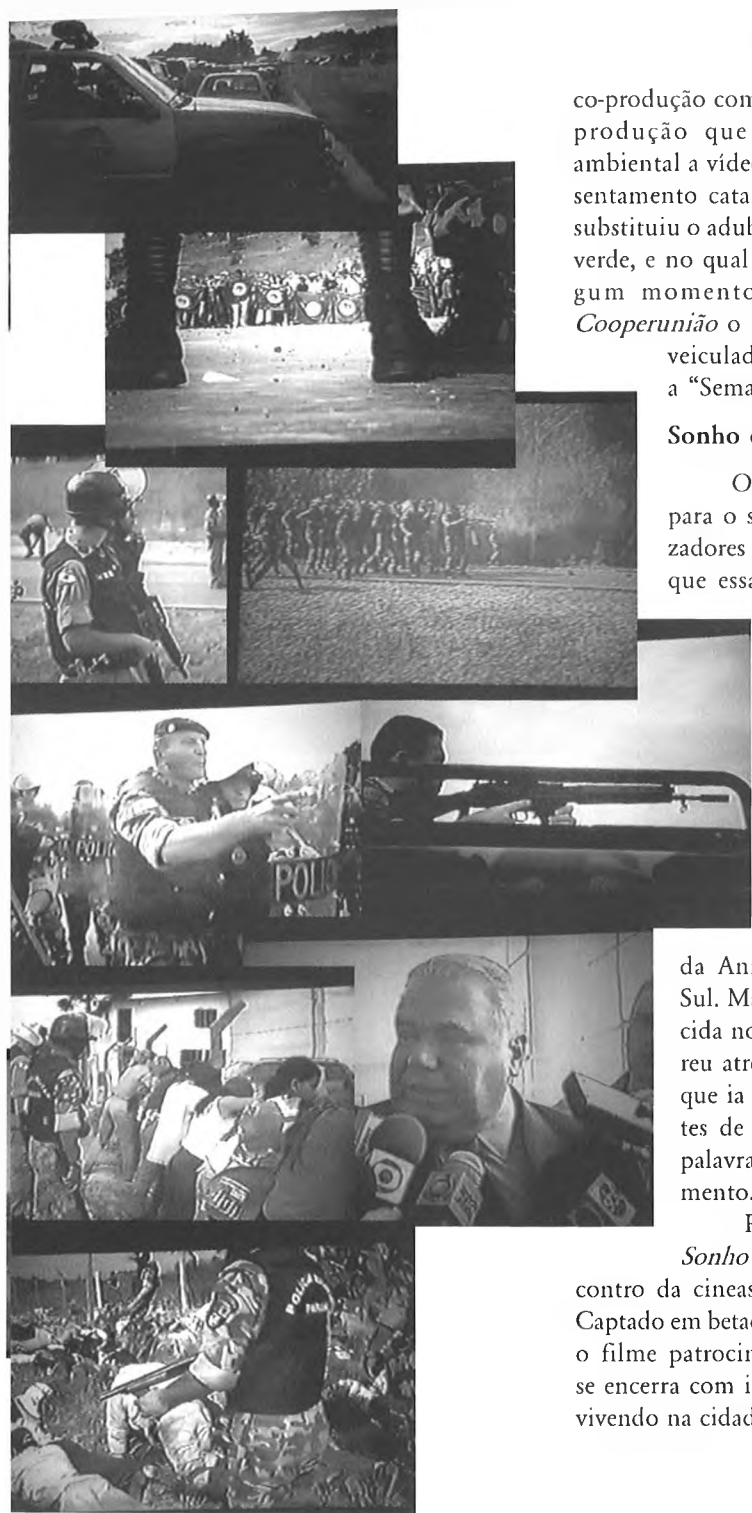
panheira, sonhando ainda com a terra. Mas o que se extrai das entrevistas com os assentados, tônica do filme, é a conquista da cidadania como fruto da lida na terra. Numa delas, famílias de assentados cooperados e a cineasta assistem a gravação de reportagem do *Jornal Nacional*: “a área de um dos maiores conflitos de terra no país mudou de cara”. Imagens de produção agroindustrial revelam alguns dos que assistem à reportagem com a cineasta. Para além de a seqüência ser exemplar do sonho de integração social, é reveladora da adesão do filme à legitimação da experiência pela televisão aberta.

Embrão de uma nova imagem

Em maio de 2000, foi realizada a 1ª Oficina de Linguagem Audiovisual FILO/MST, no assentamento Dorcelina Folador, no Paraná. Coletivamente, 35 homens e mulheres entre 17 e 30 anos realizaram o vídeo *Uma luta de todos - o MST pelo MST* (27'), captado em VHS e finalizado em U-MATIC, sob coordenação de Berenice Mendes e produção do MST e do 33º Festival Internacional de Londrina.

Promotora do festival, a Universidade Estadual de Londrina cederia suas instalações para edição em S-VHS. O preconceito de funcionários da ilha forçaram, porém, Berenice Mendes a um rearranjo: alugar em sua casa os 5 alunos-editores, e dispor sua ilha U-MATIC. Durante a edição os alunos reagiram ao massacre da Polícia Militar paranaense a 700 trabalhadores sem-terra na BR-277, concebendo um filme-denúncia de três minutos de duração, que introduz *Uma luta de todos*.

Árdua conquista da linguagem, a oficina inaugura uma nova frente de luta do MST. Não se vê no primeiro filme coletivo



consciência de classe aplicada ao audiovisual. Duplicando a reportagem televisiva, o filme utiliza-se de locução didática, entrevista-enquete, e *flash* de reconstituição, à dinâmica de planos de sete segundos de duração. Ainda assim, *Uma luta de todos* é uma vitória da formação de um germe de imagem que transmita essa riquíssima experiência social.

“Filmes policiais”

No Paraná também foi realizado o documentário de montagem *O arquiteto da violência* (17’), com finalização não-linear. Trata-se de exemplar recodificação de imagens e sons, rigorosamente um panfleto audiovisual, assinado pelo MST e Comissão Pastoral da Terra. O filme justapõe a típicos registros de “badernas”, tomadas a concessionárias, impressionantes imagens captadas por policiais paranaenses: treinamentos de guerra, despejos a acampamentos, ações conjuntas com milícias privadas, o massacre da BR-277 e assembléia de policiais sob os olhos da bancada ruralista, quando um comandante orienta subordinados a votarem em Jaime Lerner.

Contrapostas a imagens de concessionárias e da polícia, fotografias de Sebastião Salgado: pele “rachada” do rosto de idosa, unhas carcomidas de pés de camponeses, caixões na carroceria de caminhão, crianças etc. Essas três naturezas de imagem sofrem interferências de texturas horizontais e verticais para imagens em movimento e fotos fixas, respectivamente, e de saturação, descolorindo imagens das concessionárias, conservando, esmaecidos, apenas os vermelhos das bandeiras e bonés dos Sem-terra. Então, é apresentada a quarta imagem, sobreposição de feições do “arquiteto da violência”, o governador Jaime Lerner.

Essas imagens se articulam com ininterrupta trilha excitante, sob locução *over* que só cala para o som dos “filmes policiais”. Os créditos finais suprimem ficha técnica, explicando acesso a esses registros (ex-policial que hoje goza do Programa Brasileiro de Proteção às Testemunhas) e convocando os espectadores a manifestarem-se junto ao Governo do Paraná e Presidência da República. Endereços, telefones, faxes e *e-mails* dos senhores Jaime Lerner e Fernando Henrique Cardoso permanecem visíveis o tempo suficiente para o espectador tomar nota.

Esta é a nossa bandeira

Onze mil pessoas se reuniram em Brasília em agosto de 2000 para a realização do 4º Congresso Nacional do MST, objeto do vídeo homônimo (18’) resultante de uma segunda oficina, conforme informa cartela de abertura: “curso para formar jovens documentaristas do MST”. Coordenados por Aline Sasahara, Maria Luísa Mendonça e Jovana Cestile (Setor de Comunicação do MST), os 15 participantes, muitos da oficina paranaense, dividiram-se em grupos, munidos com seis câmeras VHS, S-VHS e mini-DV, com autonomia para registrar manifestações e realizar entrevistas, para depois reunirem o material e discutirem a construção do vídeo, cuja edição não-linear não pôde ser realizada coletivamente.

Do informal registro de memória que alterna manifestações da coletividade e



depoimentos emocionados como o de Aleida Guevara, destaca-se a associação entre as bandeiras do Brasil e do MST, feita desde o auditório, quando a Bandeira Nacional é formada por chapéus de homens e mulheres que puxam a multidão no coro “este é o nosso país, esta é a nossa bandeira; é por amor a esta pátria, Brasil, que a gente segue em fileira”, refrão da canção *Ordem e progresso*, de Zé Pinto.

A multidão ganha as ruas e as bandeiras são multiplicadas, já através de uma reprodução de montagem que as justapõem, ao som do Hino Nacional. Formas rituais de manifestação coletiva que evoluem para a

social até a cooperativa, culminando no verso “este é o nosso país, esta é a nossa bandeira”.

Mística é um rito realizado após o café da manhã nos acampamentos e assentamentos, quando a comunidade celebra a coletividade e convida à reflexão através de representações dramáticas, como as do congresso, quando pessoas deitadas sob lona soltavam pombas por pequenos furos, representando a liberdade brotando da terra. Nessas manifestações a expressão passa pelo saber de cada um e goza de grande agilidade de assimilar fatos cotidianos.

Subordinada a objetivos imediatos como comunicação e ensinamento, as místi-

tribuição também deve muito ao vídeo, pela facilidade de custeio, manipulação e reprodução. Direcionado para formação política, o vídeo é utilizado em cursos e atividades culturais, quando são priorizados os filmes nacionais.

As projeções herdam um legado dos rádio-postes, alto-falantes que trabalham com utilidade pública e organização interna. A fácil instalação e cobertura de grandes distâncias faz do rádio o principal recurso para uma base social de camponeses, muitos sem terem iniciado o ensino básico. Rádios comunitárias são mais raras, como demonstra a implantação da Rádio Terra Livre em 1999, no assentamento Con-



montagem interna de linhas vermelhas preenchendo o campo visual, em direção ao Congresso Nacional.

A Mística

O vídeo *4º Congresso Nacional do MST* não registrou a “mística audiovisual” responsável por grande momento do encontro, a exibição do vídeo *Um homem, uma mulher, uma bandeira* (8’), realizado em 2000 por Aline Sasahara e Maria Luísa Mendonça, sob encomenda do movimento. Colagem de imagens captadas durante a realização de *Raiz forte* ilustram ode de Pedro Tierra, exaltação do heróico processo de conquista da terra, desde a exclusão

cas remetem a leis do pensamento primitivo, onde há uma correspondência entre modo de produção e processo social, político e espiritual de vida. Se há semelhanças com o cerimonial católico – e há –, o sentido religioso é determinado porém pelo processo de apropriação desse conteúdo, movendo-se da construção fixa e sofrendo contínuas deformações a cada nova apropriação, determinando uma “autoria no todo”.

Latifúndio eletromagnético

A projeção coletiva é o ritual de fruição do MST nos acampamentos, assentamentos, fóruns (apoio a debates) e congressos. Essa rede informal de exibição-dis-

quista da Fronteira, em Hulha Negra, logo apreendida pela Polícia Federal.

Fora dos acampamentos e assentamentos, a videografia do MST dirige-se à opinião pública, mas essas imagens habitam de maneira restrita a programação da TV brasileira, tendo como principais veiculadores a TV Comunitária de Brasília, Canal Comunitário do Rio de Janeiro, TV Cultura de São Paulo, e TVE gaúcha, que exibiu em 2000, na *Semana de luta pela terra*, reportagens e vídeos sobre reforma agrária, em horário nobre.

Mesmo as TVs públicas se retraíram a partir do incidente do programa da TV Cultura *Opinião Brasil*, quando a TVE recusou-

se a somar-se em rede, sob alegação de que o entrevistado João Pedro Stédile sofria processos. Talvez isso explique a longa espera a qual foi submetido *Raiz forte*, há um ano sem resposta da TV Cultura, mas amplamente exibido no circuito de TVs públicas e universidades dos EUA, ou *Uma luta de todos*, inicialmente cotado pela GNT, e logo descartado devido a condições técnicas. Há todo um latifúndio eletromagnético a ocupar...

A Paixão de Cristo

A produção audiovisual do MST tem como objetos a violência sofrida e os avanços da luta, tensas dinâmicas que, no corpo



dos filmes, tendem a se acomodar nos limites da legalidade. Um camponês entrevistado fala que “Deus deu a terra pra todos”, mas a locução lembra que a Constituição Federal só encoraja o acesso a terras que não cumpram sua função social.

Os filmes aqui analisados repetem imagens carregadas dessa tensão entre graça e cidadania: bandeiras, cruzeiros, crianças, guerra civil (concessionárias), o homem e a terra, produção agro-industrial, o corpo calejado, multidão. Imagens replicantes que se acumulam como marcas de uma história de provação. Esperança e reivindicação de integração social. Promessa de mercado a cada nova ocupação.

Mas não há metamorfoseamento em *broadcast*, simulando integração. À exceção de *Cooperunião*, real aproximação da fatura publicitária, essa “iconografia em movimento” tem outra dinâmica de construção, confirmada pela onipresença de Sebastião Salgado, através da utilização em série de suas fotografias, “citações” às mesmas pelo enquadramento do vídeo, entrevistas e batismo de uma das cinco equipes da 1ª Oficina Audiovisual.

Mesmo “corrompida” pelo suporte videográfico e submetida a interferências de edição, cada fotografia conserva as qualidades de celebrar a abstrata personagem histórica enquanto lamenta sua vida real. O mais doméstico vídeo deve ser capaz de conferir esse carisma a cada criança, mulher e homem; deve buscar em cada trabalhador rural sem-terra um personagem da Paixão de Cristo.

A utopia da terra concretiza-se, porém, nas virtudes desse personagem complexo, que “põe com carinho a semente pra alimentar a nação” (canção *Ordem e progresso*). Imagens de produção agroindustrial sinalizam para a contrapartida da reforma agrária, apontando o mercado como “portal para a cidadania”.

Mas esse filme ainda não foi feito, não foi transmitida essa experiência em ficção que materialize esse sonho, para lembrar Bazin, ou documentário sobre a agroindústria brasileira. No mesmo ano que nascia o MST da Comissão Pastoral da Terra, Eduardo Coutinho representou em *Cabra marcado para morrer* a desintegração social a partir de conflitos no campo, aparentemente o inverso da “vocação” dos filmes desse movimento social.

*Contato - palcof@hotmail.com



AS TRÊS GERAÇÕES DO VÍDEO BRASILEIRO

por Arlindo Machado

Primeiras gerações: os pioneiros

Os relatos referentes às primeiras experiências com vídeo no Brasil são obscuros e contraditórios. De concreto, sabemos que o primeiro brasileiro a mostrar publicamente obras de videoarte foi possivelmente Antônio Dias, mas isso aconteceu no contexto italiano, onde ele vivia. Entre os críticos, há um consenso de que o vídeo, encarado como um meio para expressão estética, surgiu oficialmente no Brasil em 1974, quando uma primeira geração de artistas, convidada para participar de uma mostra de videoarte na cidade norte-americana da Filadélfia, realizou aqui os primeiros *video tapes*, parte dos quais sobrevive até hoje. Embora o convite tivesse sido extensivo a artistas brasileiros em geral, na época apenas os cariocas conseguiram viabilizar a produção, graças à intermediação de Jom Tob Azulay, que acabara de trazer um equipamento *portapack* dos Estados Unidos e o colocou à disposição de alguns artistas do Rio de Janeiro (Sônia Andrade, Fernando Cocchiarale, Anna Bella Geiger e Ivens Machado). A esse grupo somou-se ainda Antônio Dias, que produziu com os meios que conseguiu levantar em Milão. Logo a seguir, outros artistas vieram

engrossar a primeira geração de realizadores: Paulo Herkenhoff, Letícia Parente e Miriam Danowski, todos ainda ligados ao contexto carioca. Em São Paulo, os primeiros trabalhos começaram a aparecer em 1976, quando o MAC-USP, dirigido por um entusi-

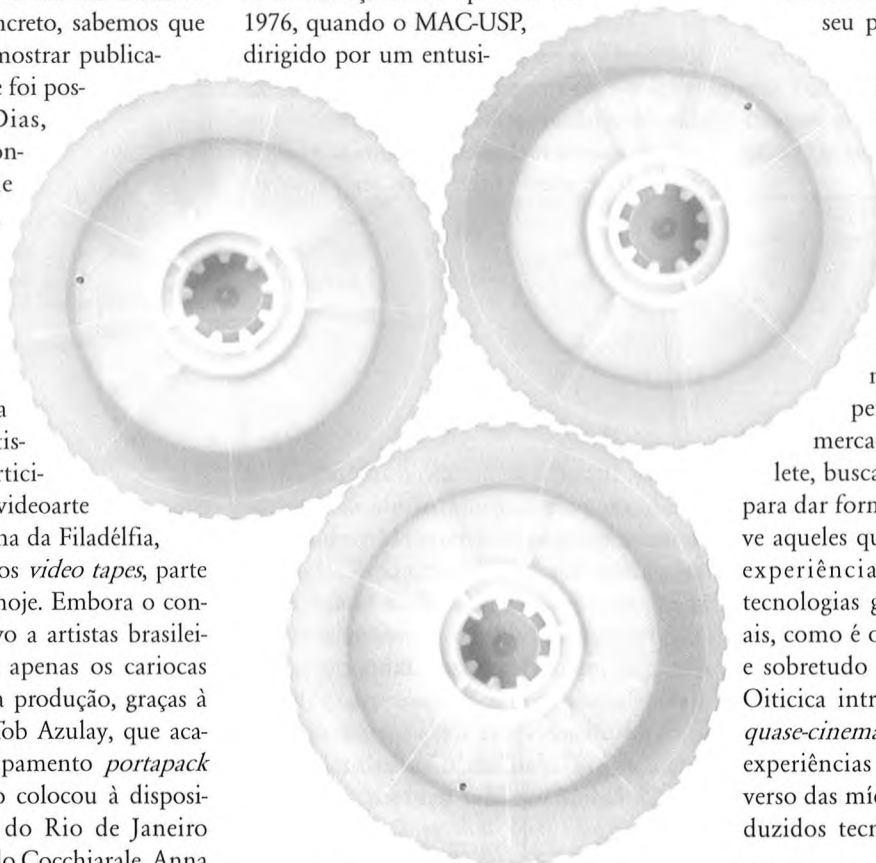
asta da videoarte (Walter Zanini), adquiriu um equipamento *portapack* e o dispôs aos artistas da cidade. Regina Silveira, Júlio Plaza, Carmela Gross, Donato Ferrari, Gabriel Borba, Marcelo Nitsche e Gastão de Magalhães são os primeiros a experimentar essa nova tecnologia em São Paulo, mas é preciso considerar também o caso isolado de José Roberto Aguilar, que trouxe do Japão o seu próprio equipamento.

Na verdade, não se poderia ainda classificar tais autores como *videomakers*, no sentido em que hoje empregamos esse termo. Eles eram, na sua maioria, artistas plásticos preocupados com a busca de novos suportes para a produção. Como se sabe, a partir de meados da década de 60 muitos artistas tentaram romper com os esquemas estéticos e mercadológicos da pintura de cava-

lete, buscando materiais mais dinâmicos para dar forma às suas idéias plásticas. Houve aqueles que foram buscar materiais para experiências estéticas inovadoras nas tecnologias geradoras de imagens industriais, como é o caso da fotografia, do cinema e sobretudo do vídeo. Nos anos 70, Hélio Oiticica introduziu a idéia fertilíssima do *quase-cinema*, para designar um campo de experiências transgressivas dentro do universo das mídias ou das imagens e sons produzidos tecnicamente.

Um novo suporte para as artes plásticas

Num certo sentido, é impossível compreender a primeira videoarte fora desse movimento de expansão das artes plásticas



ou de reapropriação dos processos industriais, que já havia antes acumulado experiências no terreno do audiovisual (projeção de diapositivos) e do cinema de 16mm ou Super-8 (Antônio Dias, Barrio, Iole de Freitas, Lygia Pape, Rubens Gerchman, Agrippino de Paula, Arthur Omar, Antônio Manuel e o próprio Oiticica). Na verdade, o vídeo foi uma tecnologia particularmente privilegiada nesse movimento, em decorrência do seu baixo custo de produção, de sua absoluta independência em relação a laboratórios de revelação ou de sonorização (que funcionavam como centros de vigilância da produção na época da ditadura militar) e sobretudo pelas características lábeis e anamórficas da imagem eletrônica, mais adequadas a um tratamento plástico. De qualquer maneira, toda a primeira geração de criadores de vídeo era constituída de nomes em geral já consagrados no universo das artes plásticas ou em processo de consagração, como foram os casos de Antônio Dias, Anna Bella Geiger, José Roberto Aguilar, Ivens Machado, Letícia Parente, Sônia Andrade, Regina Silveira, Júlio Plaza, Paulo Herkenhoff, Regina Vater, Fernando Cocchiarale, Mary Dritschel, Ângelo de Aquino, Miriam Danowski, Paulo Bruscky e tantos outros. O vídeo nasceu, portanto, integrado ao projeto de expansão das artes plásticas, como um meio entre outros, mas nesse processo criativo ele nunca chegou a ser encarado com exclusividade. Às vezes, era mesmo difícil compreender os trabalhos de videoarte fora do conjunto da obra do autor.

A maioria dos trabalhos produzidos por essa primeira geração de realizadores de vídeo consistia fundamentalmente no regis-

tro do gesto performático do artista. O dispositivo básico do primeiro vídeo brasileiro consistia, portanto, quase exclusivamente no confronto da câmera com o artista. A título de exemplo, num dos trabalhos mais perturbadores do período, a artista Letícia Parente bordou as palavras “*Made in Brazil*”



sobre a própria planta dos pés, apontada para a câmera num *big close up*. Num certo sentido, a experiência dos pioneiros brasileiros faz eco a uma certa ala do vídeo norte-americano do mesmo período, representada por gente como Vito Acconci, Joan Jonas, Peter Campus etc., cuja obra consistiu – como

observou na época Rosalind Krauss – em colocar o corpo do artista entre duas máquinas (a câmera e o monitor), de modo a produzir uma imagem instantânea, como a de um Narciso mirando-se no espelho.

Apesar da precária tecnologia, alguns trabalhos muito fortes foram produzidos no período. Sônia Andrade, por exemplo, realizou quase uma dezena de experimentos de curta duração que podem ser incluídos entre os mais maduros de sua geração. Ora temos o rosto da artista totalmente deformado por fios de náilon, ora ela se impõe pequenas mutilações, tosando os cabelos do corpo com uma tesoura, ora ainda ela prende a própria mão numa mesa com pregos e fios. São trabalhos de uma autoviolência latente, meio real e meio fictícia, através dos quais Andrade discorre sobre os tênues limites entre lucidez e loucura que caracterizam o ato criador. Um outro aspecto do trabalho da artista é a intervenção crítica sobre a própria televisão, abrangendo tanto os seus aspectos estruturais quanto ideológicos. *A morte do horror* (1981), por exemplo, é uma reflexão metalingüística sobre o próprio ato de enunciação televisual. Nos seus seis episódios brevíssimos, que mais parecem haicais audiovisuais, a tela da televisão nos mostra, antes de mais nada, a moldura de uma outra tela de televisão dentro da nossa. Ao longo desses episódios, a tela vai sendo sucessivamente esvaziada de seus conteúdos habituais, até não restar senão uma infinidade de aparelhos receptores colocados uns dentro dos outros, como nas construções em abismo da heráldica.

Na mesma direção situa-se também o trabalho de Leticia Parente, embora com uma perspectiva mais irônica: muitas vezes, trata-se, na obra videográfica dessa artista, de tornar sensível, através do absurdo das situações colocadas em cena, as convenções da representação e a hegemonia de modelos iconográficos que nos são impostos pela cultura de massa. Essa veia irônica aparece também nos vídeos de Anna Bella Geiger, que chegam muitas vezes a assumir abertamente a inversão paródica como forma criativa, à medida que as implicações ideológicas do universo das artes e do contexto político vão sendo colocadas cada vez mais enfaticamente em discussão. Desde as séries *Declaração em retrato* e *Passagens* (ambas de 1975) até a videoinstalação realizada para a XVI Bienal de São Paulo (*Mesa, friso e vídeo macios*, 1981), a artista vem estendendo para o vídeo experiências iniciadas antes no âmbito das artes plásticas. Seus *Mapas elementares* (1976 a 1977), por exemplo, são jogos irônicos envolvendo mapas do Brasil e da América Latina ou aberturas de telejornais, nos quais se explora a plasticidade do mapa-múndi, objetos lembrando a forma do continente latino-americano e os próprios trabalhos da artista sobre o assunto (como as suas famosas fatias de pão com falhas no miolo imitando o mapa do Brasil). Nesses jogos de fundo conceitual, Geiger procura discutir o modo como se formam determinados clichês ideológicos e explorar certas similitudes semânticas ou formais (“antropomorfismo”, no dizer da pró-

pria artista) entre o gesto pictórico e determinados ritmos musicais.

José Roberto Aguilar, por sua vez, é o primeiro a trazer para a cena do vídeo toda uma (anti)estética tropicalista e *underground*, que já tomava forma, por exemplo, no cinema (Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci, Arthur Omar, entre outros) e no teatro (Zé Celso, Antunes Filho e o argentino Victor Garcia). Os primeiros trabalhos de Aguilar, realizados parte no Brasil e parte nos Estados Unidos ou no Japão, seguem a linha conceitual dos *tapes* cariocas, com planos longos e performáticos, editados com corte mecânico e fita adesiva. Posteriormente, o trabalho de Aguilar foi se tornando mais complexo e voltando-se para a exploração de possibilidades instalativas. *Divina comédia brasileira* e *Sonho e contrasonho de uma cidade* (ambos de 1981) são trabalhos estruturados como concertos de videoarte, em que se utilizam dois gravadores e dois monitores sincronizados em contraponto, “dialogando” entre si sobre o sentido da arte.

Um pouco depois da experiência carioca e da experiência paulistana do MAC-USP, mais exatamente a partir de 1977, Roberto Sandoval, retomando o elo com a videoarte internacional, despontaria como o primeiro

videoartista brasileiro a explorar imagens inteiramente abstratas (na série *Segmentos*, produzida entre 1979 e 1981), ao mesmo tempo em que a sua escola de arte em São Paulo (a *Áster*) e logo depois a sua produtora de vídeo (a *Cockpit*) se converteriam nos principais pólos de aglutinação e de apoio instrumental para toda uma geração de videoartistas paulistanos. Justamente por dispor de recursos próprios e mais sofisticados do ponto de vista tecnológico, Sandoval acumulou um repertório de *tapes* e cassetes dos mais amplos. E o fato de dispor de uma ilha de edição permitiu-lhe desenvolver uma técnica de montagem acelerada, com planos brevíssimos cortados em ritmos sincopados, técnica essa que acabou por identificar o seu estilo particular. Desgraçadamente, porém, toda a obra de Sandoval e de grande parte dos outros artistas de seu círculo de influências desapareceu numa das catástrofes enchentes da cidade, que inundou a produtora *Cockpit*, onde estava depositado.

Do grupo ligado a Sandoval, quem produziu um dos trabalhos mais originais foi Regina Silveira, autora de vídeos rigorosos como uma equação matemática. *Sobre a mão* (1980), *A arte de desenhar* (1980) e *Morfás* (1981) estão entre os melhores trabalhos produzidos pelos pioneiros do vídeo brasileiro. O último, particularmente, dá continuidade à desmontagem dos códigos convencionais de representação, que a artista vem realizando através de suas obras pictóricas nas

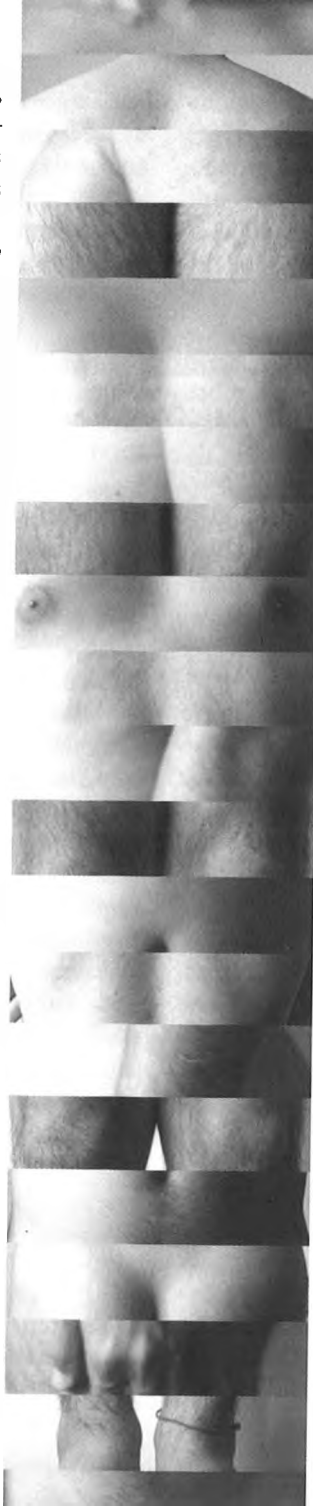
últimas décadas. *Morfãs* é uma sucessão de panorâmicas sobre objetos banais da vida caseira (escova de dentes, sabonetes, pentes, utensílios de cozinha etc.), apresentadas de tal forma que o recorte extremamente fechado do quadro e a proximidade exagerada da câmera lhes dão uma fisionomia estranha, como se os objetos formassem um bestiário sobrenatural.

Da primeira geração de realizadores, a maioria logo desistiu do vídeo e partiu para outras experiências plásticas. Poucos foram os que se mantiveram fiéis aos seus princípios básicos e continuaram a sua tradição ao longo das décadas seguintes. Dentre aqueles que deram continuidade ao projeto estético dos pioneiros (simplicidade formal, uso moderado de tecnologia, inserção “narcísica” do próprio realizador na imagem, auto-exposição pública), o nome mais importante foi, sem dúvida, o de Rafael França.

Como acontecia em quase toda a obra da primeira geração, a personagem principal dos vídeos de França é quase sempre ele mesmo, seja figurando pessoalmente como protagonista, seja se fazendo projetar num outro. França encontrou no vídeo um meio adequado para meditar e especular sobre seus próprios conflitos interiores, sobretudo sua obsessão maior: a fatalidade da morte. Sua obra, de cunho bastante pessoal, esteve também centrada numa indagação dramática sobre a questão da homossexualidade. Talvez seja possível dizer que *Without Fear of Vertigo* (1987) ocupe um lugar estratégico nessa obra. No vídeo, o próprio França e vários amigos brasileiros e norte-americanos discutem as experiências do suicídio e do enfrentamento da morte, exatamente num momento em que a aids começa vagarosamente a aparecer como um flagelo, mas um flagelo restrito (até aquele momento) à comunidade dos homossexuais.

França morreu em 1991, vítima da aids, depois de ter-nos presenteado com um dos testemunhos mais autênticos da fidelidade a si próprio. Seu último vídeo, *Prelúdio de uma morte anunciada* (1991), terminado alguns dias antes de sua morte, é uma verdadeira celebração dos valores que nortearam sua vida e dos quais ele jamais abriu mão, nem mesmo nos momentos de maior agonia de sua doença. No vídeo, o próprio França troca carícias com seu companheiro Geraldo Rivello, enquanto aparecem na tela os nomes de todos os amigos brasileiros e norte-americanos que foram vitimados pela aids e a trilha sonora deixa correr uma dilacerante interpretação de *La traviata* pela soprano brasileira Bidu Saião, gravada em 1943. A última coisa que aparece no vídeo é o texto: “*Above all they had no fear of vertigo*” (“Apesar de tudo, eles não tiveram nenhum medo da vertigem”), que claramente interliga *Without a Prelúdio*.

Um dos aspectos mais ricos da obra de Rafael França é justamente a experimentação de alternativas criativas para a *ficção* videográfica. Mas não se espere encontrar nos vídeos de França narrativas clássicas, à maneira de uma certa literatura ou de um certo cinema, que nos habituaram com al-



guns modelos canônicos de ficção. As narrativas de França são totalmente experimentais, absolutamente elípticas e descontínuas, explorando coisas como o contraste dinâmico entre cortes muito rápidos e muito lentos, seqüências inteiras apresentadas quadro a quadro (como se fossem projeções de *slides*), *faux raccords* com planos seccionados em plena duração de uma frase, imagens fora de foco, ausência de sincronia entre som e imagem, diálogos apresentados de trás para a frente, uso de diferentes texturas de cores ou preto e branco e assim por diante. *O silêncio profundo das coisas mortas* (1988), por exemplo, é uma história de amor e traição entre dois amantes homossexuais, no qual presente e passado, realidade e memória, experiência e desejo são misturados de maneira intrincada e contaminados ainda pela intromissão do social, do urbano (a cidade, o trânsito, o carnaval) na intimidade dos amantes. *Reencontro* (1984) parece uma interpretação moderna (ambientada nos duros tempos da ditadura militar, com referências explícitas a métodos de tortura) da parábola de *William Wilson*, célebre narrativa de Poe sobre uma personagem perseguida

pelo seu alter-ego e que termina se matando para fugir de si mesma. *Getting Out* (1985) é uma narrativa tensa e claustrofóbica sobre uma mulher que simula a situação de estar trancada em casa num edifício que se incendia.

San Diego. Esse vídeo daria início a uma série de experiências, que se desdobrariam durante toda a década de 80 e no começo dos anos 90, envolvendo uma estranha espécie de ficção científica videográfica, com exploração de recursos eletrônicos até então inéditos.

maneira paradoxal, prestava-se de modo perfeito à tela pequena, utilizava com adequação o tempo televisual e usava criativamente os recursos eletrônicos de estúdio. As possibilidades criativas da televisão só puderam, portanto, ser exploradas fora da televisão, em



No período de transição do vídeo brasileiro, deve-se citar ainda a intervenção diferenciada de Artur Matuck, que também desenvolveu parte de sua obra nos Estados Unidos. Ao todo, o trabalho de Matuck compreende pouco mais de uma dezena de vídeos, dos quais uma parte significativa tem inspiração ecológica. *Emanatio-Profanatio* (1977), por exemplo, trata do sacrifício de bezerros por um fazendeiro do estado de Wisconsin movido por motivos políticos, enquanto *Brahminicide* (1977) mostra o processo tecnológico de matança de porcos na cidade de Iowa. Numa perspectiva mais politizada, Matuck fez também *Maurício Prisoner* (1981), reconstrução fictícia do lento processo de enlouquecimento de um militante tupamaro numa prisão uruguaia. Para a realização desse trabalho, Matuck utilizou apenas um ator, um pequeno quarto com uma escada e os objetos comuns ali encontrados. As imagens do mundo exterior vão se transfigurando lentamente em projeções interiores da fantasia alucinada do prisioneiro. Ainda em 1981, Matuck fez

Segunda geração: o vídeo independente

No começo dos anos 80, uma onda nova de realizadores viria reorientar a trajetória do vídeo brasileiro. Tratava-se da geração do vídeo independente, constituída em geral de jovens recém-saídos das universidades, que buscavam explorar as possibilidades da televisão enquanto sistema expressivo e transformar a imagem eletrônica num fato da cultura de nosso tempo. O horizonte dessa geração é agora a televisão e não mais o circuito sofisticado dos museus e galerias de arte. Muito sintomaticamente, essa outra vaga se opõe à videoarte dos pioneiros pela tendência ao documentário e à temática social. Com sua entrada barulhenta em cena, o vídeo começou a sair do gueto especializado e conquistou seu primeiro público. Surgiram os festivais de vídeo, apareçam timidamente as primeiras salas de exibição e começaram a se esboçar estratégias para romper o feudo das redes comerciais de televisão.

circuitos (fechados) alternativos. Mas a marginalização do vídeo independente lhe dava maior intensidade. Menos comprometido com a centralização de interesses e com o alto custo do capital verificáveis no modelo *broadcasting* de televisão, o vídeo independente, produzido e difundido fora dos circuitos oficiais, podia investir no aprofundamento da função cultural da televisão, avançando na experimentação das possibilidades da linguagem eletrônica, dando ressonância aos graves problemas sociais do país e buscando exprimir as inquietações mais agudas do homem do nosso tempo. Ele podia executar, portanto, uma função cultural de vanguarda, no sentido produtivo do termo: ampliar os horizontes, explorar novos caminhos, experimentar outras possibilidades de utilização, reverter a relação de autoridade entre produtor e consumidor, de modo a forçar um progresso da instituição convencional da televisão, demasiado inibida pelo peso dos interesses que são nela colocados em jogo.



Ataris Vort in the Planet Megga (primeira versão; haveria ainda uma segunda, preparada para a Bienal de São Paulo, em 1983), um enredo experimental de ficção científica, no qual o autor usa fartamente os efeitos eletrônicos a que teve acesso na Universidade de

Mas essa televisão ousada e criativa, que trazia à luz temas muitas vezes incômodos, permaneceu, durante muito tempo, ausente da televisão propriamente dita. Esta última ignorou sistematicamente a produção independente, essa produção que, de

TVDO

Se fosse possível contar todos os grupos e talentos individuais que surgiram na onda do vídeo independente, é provável que eles somassem por volta de uma centena.

Uma vez que seria impossível tratar isoladamente da experiência de todos esses grupos, vamos nos deter no exame das experiências que se revelaram mais férteis e que tiveram maior número de seguidores. A primeira é a de um grupo estreitamente ligado aos meios

tribuinando para tornar mais “acessíveis” e generalizáveis conquistas formais e temáticas que se deram na vanguarda da invenção estética, sem incorrer todavia em diluição.

A súpula do universo conceitual sugerido pelo grupo está num vídeo dirigido

rais populistas e os valores urbanos “importados”, o nacionalismo tropical ufanista e o cosmopolitismo predador, o grotesco da cultura de massa e o ranço das sobrevivências eruditas. Como o vídeo não pode mais explicar coisa alguma, *Non Plus Ultra*



vanguardísticos da cidade de São Paulo e que despontou, no início dos anos 80, com propostas renovadoras de indiscutível impacto. Conhecido pelo nome inventivo de TVDO (lê-se “TV Tudo”), esse grupo, constituído pelos *videomakers* Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes, Paulo Priolli e Pedro Vieira, talvez tenha sido a melhor tradução para a mídia eletrônica do espírito demolidor e anárquico do cinema de Glauber Rocha. TVDO é também responsável pelas experiências mais radicais do ponto de vista da invenção formal e da renovação dos recursos expressivos do vídeo. Nesse sentido, seus trabalhos se aproximam estreitamente de atitudes e procedimentos da videoarte dos pioneiros e são muitas vezes confundidos e consumidos como tal. No entanto, a familiaridade do grupo com a televisão e com as formas em geral da cultura de massa, a sua resoluta decisão de operar na fronteira entre a cultura popular e a erudita (conforme, por exemplo, *Ivald Granato in Performance* (1984), um “vídeo de artista” trabalhado



por Tadeu Jungle: *Non Plus Ultra* (1985). O que é, afinal, esse vídeo? Um pouco de tudo: a performance de uma atriz (Maria Alice Vergueiro, interpretando Brecht), a peregrinação de um fictício diretor italiano de filmes classe B (Paulo Maia), entrevistas com personalidades, tais como Fernando Henrique Cardoso (em francês) e Wesley Duke Lee (em inglês); depoimentos exaltados de artistas como Júlio Bressane e Zé Celso; fragmentos de encenação de *Ubu rei* pelo grupo Ornitorrinco; pseudo-reportagens de rua, com Tadeu Jungle criando situações insólitas com os transeuntes; quase videoclipes com o grupo Ultraje a Rigor; Walter Silveira, paranóico, correndo infinitamente numa paisagem industrial; e mais gritos, galinhas, favelas, bananas, mar, Noris Lisboa repetindo infinitamente “*Desespoir!*” e pentecostais falando línguas estranhas. Uma verdadeira salada tropical, sem qualquer outro nexa amarrando os planos a não ser uma noção puramente musical de ritmo. A experiência radical do fragmento é a resposta das

radicaliza a experiência da dispersão e da dúvida. “É o primeiro vídeo de um outro tempo: o filiarcado” – diz um dos letrados iniciais, numa referência explícita à derrocada do patriarcado (ou seja, da autoridade do Pai, do Mestre ou do Guardião da Verdade), em benefício da prole e da multiplicidade infinita de alternativas.

Olhar eletrônico

Um outro grupo importante no movimento dos independentes é o Olhar Eletrônico (cuja configuração foi variável ao longo do tempo, mas o seu núcleo central era constituído basicamente por Marcelo Machado, Fernando Meirelles, Renato Barbieri, Paulo Morelli e Marcelo Tas). Tal como TVDO, foi um dos grupos que mais ajudaram a sacudir o bolor da mídia eletrônica, experimentando soluções arrojadas e jamais antes encontradas na rotina televisual. O Olhar começou realizando vídeos brevíssimos, de três ou quatro minutos de duração, nos quais experimentava uma lin-



como se fosse um espetáculo circense, ou inversamente, *Caipira In* (1987), uma festa popular desconstruída e tratada como matéria-prima para uma decantação erudita), bem como a sua vontade de intervir criticamente na realidade do país, tudo isso acabou con-



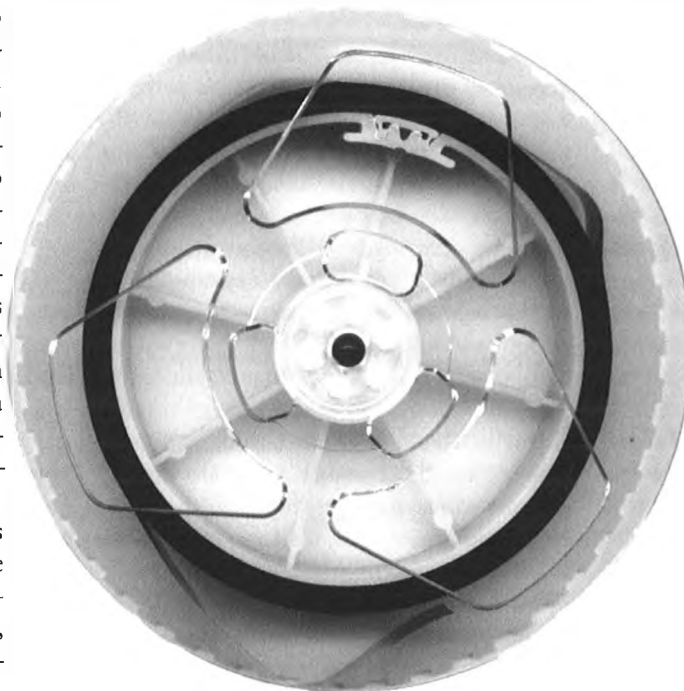
novas gerações às tentativa de totalização histórica e de síntese teleológica das gerações intelectuais anteriores, obcecadas pelo projeto utópico de construção de uma “identidade nacional”. Agora, o espírito paródico e o humor cínico corroem tudo: as “raízes” ru-

guagem de extrema concentração e explorava de maneira inventiva aquilo que os americanos chamam de *machine-gun cut* (corte-metralhadora). Na verdade, a técnica da montagem acelerada, com planos bastante breves e cortados em ritmos sincopados, havia sido

introduzida no Brasil por um pioneiro da videoarte, Roberto Sandoval, o que fez o Olhar foi dar-lhe consequência como forma poética. Assim aconteceu, por exemplo, em *Tempos* (1982), um pisca-pisca eletrônico com imagens “pirateadas” da televisão e editadas praticamente no quadro a quadro; ou também em *Marli normal* (1983), o dia-a-dia de uma escriturária, narrado através de planos rapidíssimos em ritmos alternados, por muitos considerado o melhor trabalho do Olhar. Numa outra linha de experimentação, o Olhar buscou também quebrar os modelos de representação que nos são impostos sutilmente através dos aparatos de codificação (câmeras, ilhas de edição) e pelos canais de difusão. Posteriormente, à medida que as preocupações sociais foram ganhando maior dimensão, esses procedimentos formais passaram a ser utilizados com menor radicalidade, já que o tipo de trabalho que se passou a desenvolver era televisual, em programas como *Antena*, *Crig-rá* e *O mundo no ar*.

Na busca de uma relação mais produtiva com a complexa realidade brasileira, o Olhar Eletrônico inventou a figura do anti-repórter trapalhão, chamado Ernesto Varela (interpretado por Marcelo Tas), cuja ingenuidade notória lhe permitia estabelecer um contato inteiramente novo com o motivo enfocado. Varela é, ao mesmo tempo, uma paródia corrosiva do telejornalismo convencional e uma nova proposta de jornalismo, em que a equipe busca se aproximar mais do homem comum, ganhar a sua confiança e a sua adesão, para melhor lhe dar a palavra. Informal, confuso, sem esconder a sua ignorância em relação aos temas que aborda, solicitando

constantemente a ajuda intelectual de seu *cameraman*, ele faz o avesso do modelo de televisão implantado no Brasil, com seus programas assépticos. O Olhar Eletrônico reinventou a entrevista televisiva, com suas perguntas “impossíveis” e inesperadas, que estimulam respostas pouco convencionais e barram qualquer recurso ao repertório de chavões. Perguntas-surpresa, às vezes até mesmo absurdas, despertam a criatividade pesso-



al dos abordados, abrindo espaço para uma apresentação mais pessoal e mais autêntica.

Esse esforço em quebrar qualquer relação de saber ou de autoridade que possa existir entre realizador e sujeito enfocado está presente num documentário do Olhar Eletrônico, fora da programação para TV, que merece destaque: *Do outro lado da sua casa* (1986). Nessa obra exemplar, os realizadores Marcelo Machado, Renato Barbieri e Paulo Morelli

enfocam o universo cotidiano de um grupo de mendigos que vivem mais ou menos à margem da sociedade. Não há aqui, entretanto, mais nada daquele sentimento de comiseração ou de culpa que marca uma certa maneira cristã ou católica de se encarar as populações humildes. Pelo contrário, à medida que o vídeo evolui, os indigentes começam a impor o seu próprio discurso e a colocar com autonomia e singularidade sua visão de mundo.

Um dos mendigos, inclusive, acaba por assumir a própria enunciação do trabalho e, de microfone em punho, passa ele mesmo a dirigir as entrevistas com seus parceiros. Aqui, numa virada perturbadora, o objeto da investigação passa para trás das câmeras e se torna também sujeito da investigação.

A constante busca de formas capazes de romper com os estereótipos estabelecidos pela TV e pelo cinema fizeram o Olhar Eletrônico marcar época na produção audiovisual brasileira e abrir para ela novos caminhos.

Terceira geração: o vídeo de criação

A terceira geração de *videomakers* brasileiros não apresenta propriamente uma virada radical de estilo, forma e conteúdo em relação às outras duas fases já vividas pelo vídeo. Na verdade, essa nova geração, que desponta publicamente nos anos 90, tira proveito de toda a experiência acumulada, faz a síntese das outras duas gerações e parte para um trabalho mais maduro, de solidificação das conquistas anteriores. A maioria dos representantes dessa nova geração vem do ciclo do vídeo inde-

pendente. Muitos tomaram parte do movimento e integraram grupos no período, preferindo optar, a partir dos anos 90, por um trabalho mais pessoal, mais autoral, menos militante ou socialmente engajado, retomando portanto certas diretrizes da geração dos pioneiros. Percebe-se também nesta terceira geração um certo afrouxamento das preocupações locais, a fixação em temáticas de interesse universal e um vínculo mais direto com a produção videográfica internacional.

Éder Santos

Éder Santos talvez seja o mais conhecido e difundido dos atuais realizadores brasileiros de vídeo. Esse fato chega a ser surpreendente, porque talvez não exista atualmente no Brasil uma obra audiovisual mais difícil e desafiadora do que a de Santos. Na verdade, pode-se caracterizar os vídeos desse realizador mineiro como as experiências mais radicais e mais isentas de concessões de toda a produção videográfica brasileira. Tanto no que diz respeito aos temas abordados quanto aos recursos estilísticos invocados, a obra de Santos é de uma originalidade a toda prova e desafia continuamente os nossos modelos convencionais de leitura.

Dentre as razões principais da dificuldade, podemos citar o fato de tais obras serem constituídas predominantemente de ruídos, interferências, “defeitos”, distúrbios do aparato técnico, às vezes roçando mesmo os limites da visualização. Em muitas de suas

videoinstalações, Santos faz projetar imagens de vídeo sobre paredes texturadas e rugosas, ou ainda sobre dunas de areia ou chão irregular, de modo a perturbar a inteligibilidade das imagens ou a corromper a sua coerência figurativa. Na videoinstalação *The Desert in My Mind* (1992), por exemplo, os espectadores deviam caminhar *sobre* as imagens, com toda a carga semântica desmistificadora que pode existir no ato de *pisar nas ima-*



gens. Não satisfeito com isso, Santos introduz ainda manchas de luz pulsantes sobre a superfície da tela, ruídos visuais simulando os arranhões característicos dos velhos filmes cinematográficos; também compromete a estabilidade da imagem através de interferências sobre o sinal de controle vertical ou através de uma câmera “tremida”, que lembra os exercícios ingênuos de amadores. Embora tudo isso seja, na verdade, resultado de

processamento da imagem em sofisticadas máquinas de efeitos digitais, o que se vê na tela não lembra nem de longe os produtos assépticos que normalmente se obtêm com tais recursos. Às vezes, Santos reprocessa inúmeras vezes uma mesma imagem para que, ao longo das sucessivas gerações de cópias, o sinal figurativo original obtido pela câmera entre em processo de degeneração. A verdade é que, pelo menos nos casos limítrofes, quase nada sobra para se ver, a não ser pálidos vestígios de imagens.

Nas três obras em que essa postura existencial está melhor colocada – *Não vou à África porque tenho plantão* (1990), *Essa coisa nervosa* (1991) e *Enredando a la gente* (1995) –, uma interferência deliberada sobre o dispositivo técnico (*wipes* sucessivas e muito rápidas, simulando perda constante do sincronismo vertical dos *frames*) faz que as imagens oscilem o tempo todo diante do olhar do espectador, tornando difícil, às vezes impossível, a visualização. Já em *Poscatidevium* (1993), espetáculo multimídia concebido em conjunto com o músico

Paulo Santos (do grupo Uakti) e para o qual Éder Santos concebeu as imagens projetadas e um vídeo de documentação (se é que se pode dizer isso de um vídeo de Santos), a imagem se reduz a puros grafismos nervosos, riscos e manchas destituídos de qualquer homologia com formas conhecidas do mundo visível. Nesse trabalho, como também em muitas das suas instalações mais recentes, Santos opera como um Pollock da

era eletrônica, fazendo uma arte em que a imagem é mais um gesto iconizado do que o índice de alguma coisa reconhecível em termos de verossimilhança. Ademais, a indiferenciação técnica entre imagens videográficas e cinematográficas (eletrônicas e fotoquímicas) produz uma desconcertante variação de texturas plásticas, no lugar da convencional e reconfortante homogeneidade da imagem industrial a que estamos habituados. O resultado disso tudo é o envolvimento do espectador numa situação de desconforto visual que será fundamental para o seu enfrentamento da temática proposta.

Compreende-se bem essa fúria desconstrutiva com relação ao audiovisual: Santos ataca em seus vídeo justamente a perda de vitalidade das imagens, sua redução a clichês gastos pelo abuso da repetição e, nessa investida contra a atual degeneração das imagens, ele se mostra implacável como poucos. A trivialidade da vida cotidiana, o comportamento estereotipado, o turismo de massa e a futilidade dos cartões-postais são materiais de que o realizador lança mão para construir contra eles, mas a partir deles, uma reflexão implacável sobre a civilização contemporânea.

Há em toda a obra de Santos uma tendência inequívoca de contrapor-se à atual promiscuidade das imagens, de lançar fogo contra um certo tratamento de superfície que predomina na atual vaga do audiovisual e de praticar, ao mesmo tempo, uma espécie de ecologia do olhar. Embora a televisão não esteja explicitamente nomeada nas obras, ela é sem dúvida o alvo principal da investida desses vídeos e filmes. É com a televisão e seu fluxo de imagens na maior parte das vezes promíscuas que Santos polemiza o tempo todo e é na televisão que ele quer, no mesmo ímpeto, retomar uma certa energia

primordial, sufocada pelo tráfico de lixo comercial. Em *Enredando a la gente*, há mesmo uma referência metafórica a “civilizações controladas pelas imagens” que se deixam invadir por elas, contaminar-se por elas, mobilizar-se por elas, como as religiões lograram concretizar até algum tempo atrás.

Na direção contrária, uma obra como *Janaúba* (1993) mostra o ideal que Santos busca incansavelmente: recuperar a energia primordial das artes visuais, restabelecer o sentido e a força das imagens, que se teriam perdido no atual oceano de imagens industriais. Inspirado remotamente num filme antigo e mitológico do cinema mudo brasileiro (*Limite*, de Mário Peixoto), *Janaúba* é quase um retorno às origens do audiovisual, na tentativa de retomar valores que a civilização olvidou.

Sandra Kogut

Outra é a perspectiva do trabalho de Sandra Kogut, que parece concentrar e exprimir as tendências mais decisivamente inovadoras da arte do vídeo, ao mesmo tempo em que radicaliza o processo iniciado por Nam June Paik de eletrificação da imagem e de desintegração de toda e qualquer unidade ou homogeneidade discursiva. A técnica da escrita múltipla que marca esse trabalho, em que texto, vozes, ruídos e imagens simultâneas se combinam e se entrecrocaram para compor um tecido de rara complexidade, constitui a própria evidência estrutural daquilo que modernamente nós convençamos chamar de uma estética da *saturação*, do excesso (a máxima concentração de informação num mínimo de espaço-tempo) e também da *instabilidade* (ausência quase absoluta de qualquer integridade estrutural ou de qualquer sistematização temática ou estilística). Se for possível redu-

zir a uma palavra o projeto estético que está pressuposto na obra videográfica de Sandra Kogut, podemos dizer que se trata de uma procura sem tréguas dessa *multiplicidade* que exprime o modo de conhecimento do homem contemporâneo. O mundo é visto e representado como uma trama de relações de uma complexidade inextrincável, onde cada instante está marcado pela presença simultânea de elementos os mais heterogêneos, e tudo isso ocorre num movimento vertiginoso, que torna mutantes e escorregadios todos os eventos, todos os contextos, todas as operações.

Veja-se o exemplo da série *Parabolic People* (1991): recursos de edição e processamento digital permitem jogar para dentro do quadro televisual uma quantidade quase infinita de imagens (mais exatamente, fragmentos de imagens), fazê-las combinarem-se em arranjos inesperados, para, logo em seguida, repensar e questionar esses arranjos, redefinindo-os em novas combinações. A técnica mais utilizada consiste em abrir “janelas” dentro do quadro para nelas invocar novas imagens, de modo a tornar a tela um espaço híbrido de múltiplas imagens, múltiplas vozes e múltiplos textos. No interior de uma tomada de Tóquio, abre-se uma “janela” para uma tomada de Dacar, outra de Nova York e mais uma do Rio de Janeiro. Não se trata de sugerir, evidentemente, que todos estão no mesmo lugar, mas de estudar formas possíveis de leituras desses eventos simultâneos e de descobrir ligações sutis, inéditas, às vezes também absurdas, entre eles.

Trabalhos como *Parabolic People* nos fazem crer que o vídeo aponta hoje para a possibilidade de uma nova “gramática” dos meios audiovisuais e também para a necessidade de novos parâmetros de leitura por parte do sujeito receptor. A tela (do monitor, do

aparelho televisor) torna-se agora um espaço topográfico onde os diversos elementos imagéticos (e também verbais, sonoros) vêm inscrever-se, tal como na pintura e sobretudo na pintura moderna. O processo de leitura torna-se, por conseqüência, mais complexo e mais veloz, porque deve não apenas relacionar as imagens ao longo do eixo da sucessão (um plano depois do outro), mas também combiná-las enquanto uma simultaneidade de estímulos audiovisuais contemporâneos. Isso exige, é claro, velocidade de leitura e reflexos rápidos para captar todas (ou parte de) as conexões formuladas, uma vez que, agora diferentemente da pintura, o vídeo não espera que o receptor se demore na descodificação de seus elementos, mas despeja seu fluxo de imagens e sons de maneira ininterrupta, numa velocidade que pode mesmo parecer estonteante a um “leitor” não familiarizado com seu modo de articular sentidos.

A força do trabalho de Sandra Kogut, todavia, nem sempre tem sido notada com a devida ênfase. A predominância de leituras de tendência antropológica, viabilizadas sobretudo como decorrência do projeto das videocabinas, que notabilizou a realizadora no plano internacional, tem obscurecido um pouco a percepção de seu verdadeiro alcance. De fato, o projeto das cabinas (de que resultou, pelo menos, duas obras marcantes de Kogut: *Videocabinas são caixas pretas* (1990) e a série *Parabolic People*) consiste preliminarmente numa coleção de pequenos depoimentos, mensagens ou performances de pessoas comuns, tomados em

várias partes do mundo no interior de cabinas fechadas, instaladas em logradouros públicos, onde as pessoas podem ficar aparentemente em isolamento. Encarados como registros puros e simples, os depoimentos dos transeuntes parecem exprimir alguma espécie de saber etnológico a respeito da diversidade (e da homogeneidade) cultural, lingüística e fisionômica dos vários povos do planeta. Para muitos, isso parece resumir todo o alcance



do trabalho de Sandra Kogut. No entanto, as tomadas obtidas nas videocabinas de Kogut apresentam pouco interesse antropológico, pelo menos se comparadas a enquetes sociológicas *stricto sensu*, como as praticadas nos campos do *cinéma vérité* ou do vídeo etnográfico das Américas do Sul e do Norte. Não se quer dizer com isso que o material recolhido pela realizadora não tenha interesse por si só. Pelo contrário, boa parte das figuras que desfila na tela se mostra dotada

de raro espírito de invenção e de improviso, de modo a tornar sensível, para além de qualquer saber sociológico, a verdadeira dimensão da criatividade popular. Mas basta ver um minuto de qualquer trabalho de Kogut para se perceber que a realizadora não se restringe apenas à celebração de um referente interessante ou pitoresco. É no trabalho de articulação dessas intervenções, no comentário astucioso do que é dito e do que é calado, no

forma com que as falas são jogadas umas contra (ou a favor de) as outras, na maneira enfim com que tudo acaba sendo de alguma forma ironizado, que está o traço mais importante da produção autoral de Kogut. Há uma distância brutal entre os aspectos pitorescos da intervenção popular nas videocabinas e o fulminante resultado obtido após os trabalhos de montagem e finalização, com destaque para a utilização maciça de recursos computadorizados de pós-produção.

Walter Silveira e Arnaldo Antunes

Outros dois nomes importantes no contexto da terceira geração de realizadores brasileiros são Walter Silveira e Arnaldo Antunes. Coincidentemente, os dois foram originalmente poetas e emergiram do movimento da *poesia concreta*. Esse movimento, que produziu sobre a cultura brasileira um impacto tão grande quanto a bossanova na música e o Cinema Novo no cinema, procurou experimentar uma poesia de feição radicalmente contemporânea, com grande ênfase dedicada aos aspectos mais

propriamente visuais e sonoros do poema. A poesia de Silveira, por exemplo, deve grande parte do seu impacto aos aspectos gráficos da escrita, ao uso expressivo das cores e à tipologia de suas letras manuscritas, exigindo muitas vezes do leitor um trabalho de “decifração” prévia dos caracteres. No campo do vídeo, Silveira optou por experiências limítrofes com a linguagem da mídia eletrônica, de que *VT preparando AC/JC* (1986, realizado em parceria com Pedro Vieira) constituiu o melhor exemplo: numa homenagem apaixonada ao compositor do silêncio (JC – John Cage) e ao poeta da página em branco

televisão de São Paulo (TV Gazeta) e, vez por outra, dirigiu sensíveis interpretações pessoais sobre o trabalho de outros artistas brasileiros, como fez com a obra de Betty Leiner em *Les êtres lettres* (1991); com a de Ivaldo Granato em *Painter: Model in Video* (1991); com a de Wesley Duke Lee em *My Trip with Duke Lee* (1992), e a de Maria Bonomi em *Xilo-VT ou o Elogio da Xilo* (1995).

Por sua vez, Arnaldo Antunes é um nome bem mais conhecido no Brasil como *pop-star*, uma vez que foi líder de uma das mais famosas bandas brasileiras de rock: os Titãs. Nos últimos anos, entretanto, após

combina letras animadas com cores mutantes, imagens tomadas por meio de câmeras de vídeo, oralização e música. Tal como o *Parabolic People* de Kogut, é mais um passo na direção de uma arte multimídia, capaz de combinar todas as artes anteriores numa síntese perfeita.

Ainda entre os realizadores da terceira geração, deve-se destacar também o nome de Lucila Meirelles, que já fora antes colaboradora de Aguilar, nos idos dos anos 70, e depois se converteu numa das mais ativas divulgadoras e produtoras de eventos relacionados com a história da videoarte brasilei-

(AC – Augusto de Campos), os realizadores concebem um vídeo em que predomina a tela em branco, pulverizada vez ou outra por rapidíssimos *flashes* de imagem, mais freqüentemente de ruídos, impulsos e distorções do próprio dispositivo técnico, com o *pixel* da televisão colocado em evidência graças a um processo de amplificação.

Nos anos 80, Silveira foi um dos fundadores do grupo independente TVDO, de que já tratamos. Após a dissolução do grupo, no começo dos 90, Silveira se engajou no trabalho diário de um pequeno canal de

romper com a banda, ele tem se voltado para uma antiga paixão: a poesia. De fato, tal como Silveira, Antunes tem sido um dos poetas mais talentosos da geração emergida do movimento da poesia concreta, tendo inclusive publicado cinco antologias poéticas de sua autoria. Depois de 1992, ele mudou o curso de sua poesia e começou a experimentar uma nova forma de literatura, uma literatura feita no computador e destinada a ser lida na tela do aparelho de televisão. Utilizando recursos de computação gráfica e de vídeo, lançou, em 1993, uma seleção de 30 impressionantes videopoemas (*Nome*), que

ra. O trabalho criativo de Meirelles é *sui generis* e não tem similares em nossa videografia. Antes de mais nada, trata-se de uma pesquisa de transferência do olhar, na tentativa de experimentar um outro ponto de vista sobre o mundo, um ponto de vista “interno” a certos grupos humanos “atípicos”, como o das crianças autistas (*Crianças autistas* – 1989), ou das crianças transgressoras e confinadas em prisões disfarçadas de internatos (*Pivete* – 1987), ou ainda dos sertanejos cegos pela luz do sertão (*Histórias luminosas do sertão* – 1997). Meirelles busca não exatamente construir um

discurso sociológico ou antropológico sobre o outro, mas criar alguns dispositivos semióticos que nos permitam, sob certas condições, “assumir” o ponto de vista (e o ponto de audição) do focalizado, situando-nos em “seu” mundo. Tarefa difícil, sem dúvida, e que Meirelles conduz sem nenhuma ingenuidade, conhecendo bem todas as ciladas, mas cujos desafios ela tem enfrentado com uma eloquência e com uma dignidade que encontra poucos similares na arte brasileira mais recente.

Uma antiga nova geração: Arthur Omar

Mas a grande surpresa da virada dos 80 para os 90 foi a adesão ao vídeo de três importantes nomes do cinema experimental: Andrea Tonacci, Júlio Bressane e Arthur Omar. Este último foi o realizador que conduziu da forma mais consistente e consequente esta passagem, trazendo ao vídeo noções até então pouco conhecidas de intensidade dramática, eloquência de edição e supremacia da trilha sonora. Na verdade, a incorporação da eletrônica pelo cinema é um fenômeno que começou a acontecer de modo gradativo a partir dos anos 80 em todo o mundo, na maioria dos casos para dar respostas a determinados problemas insuperáveis dentro da especificidade da cinematografia *stricto sensu*. Aos poucos, enfrentando a desconfiança geral, alguns cineastas mais ousados e inquietos começaram a mesclar as tecnologias. Eles partiram do pressuposto de que o equipamento disponível e os métodos de trabalho acabam por submeter as idéias criativas a normas de todas as espécies (estéticas, profissionais, institucionais), de modo que, às vezes, é preciso recorrer a um instrumental ainda não inteiramente afetado pelos hábitos para poder descobrir novas possibilidades e uma outra maneira de produzir

algo diverso. No universo do cinema experimental, a passagem é mais natural, inclusive mais lógica – até porque a estética do vídeo não faz senão dar conseqüências a um conjunto de atitudes conceituais, técnicas e estéticas que remonta às experiências não-narrativas ou não-figurativas do cinema de René Clair e Dziga Vertov no começo do século e às invenções do cinema experimental (Deren, Brakhage, Jacobs etc.) que surgiu posteriormente. Como já foi observado por Raymond Bellour, obras videográficas como as de Bill Viola ou Gary Hill apenas dão continuidade àquilo que já vinha antes sendo feito por Snow ou Frampton no âmbito do cinema. Não por acaso, muitos cineastas do movimento experimental (Hollis Frampton, Ed Emshwiller, o japonês Taka Limura, entre outros) simplesmente mudam de suporte quando os equipamentos eletrônicos se tornam disponíveis a custos razoáveis, ou passam a trabalhar indiferentemente com as duas tecnologias. Para dar conta dessa ampliação das possibilidades de produção de filmes, Gene Youngblood cunhou, nos anos 60, o termo *Expanded Cinema* (cinema expandido), através do qual ele assimilava ao universo do cinema experiências que se davam no âmbito do vídeo e da informática, bem como experiências híbridas, que se davam na fronteira com o teatro, com a pintura e com a música. No contexto brasileiro, Omar será o melhor representante dessa tendência.

A produção videográfica de Arthur Omar é já bastante vasta e inclui tanto vídeos *single channel* como instalações para vários monitores, sempre todos muito fortes no tocante ao impacto sensorial. Em *Nervo de prata* (1987), por exemplo, o espectador é atirado no interior de um túnel sem começo e sem fim, onde acontecem situações estranhas e desconcertantes, envolvendo gêmeas

siamesas unidas pelos cabelos, cobras, sapos e dentistas à beira de um ataque de nervos. Em *Férias do investigador* (1994), instalações e esculturas do artista Milton Machado são interpretadas pela câmera e pela montagem de Omar, mas essa interpretação, no mesmo instante em que amplifica a estranha lógica do artista, dialoga com ela, resiste a ela, às vezes até parece que se opõe a ela, como num jogo dialógico. Já em *A Coroação de uma rainha* (1996), o realizador parece resolver à sua maneira um certo impasse dos grupos independentes dos anos 80: em lugar de uma dissolução do outro na cultura dos próprios realizadores, em lugar da simples busca de um contato com o outro, Arthur Omar adere inteiramente ao outro, converte-se à sua religião e se torna um crente como todos os demais protagonistas de seu vídeo. Assim, *Coroação* não nos dá uma visão “informada” da cerimônia popular, não uma interpretação dela através do saber antropológico ou sociológico, mas (da mesma forma como nos vídeos de Meirelles, se bem que numa perspectiva bem diferente) o ponto de vista extasiado do devoto. Na verdade, esse vídeo consiste numa reelaboração de um antigo filme do mesmo autor – *Congo* (1972) – no qual, apesar do título, nenhuma imagem da congada era mostrada; a cerimônia era apenas sugerida através de textos alusivos aos eventos, tal como eles apareciam na imaginação erudita. Com o novo reposicionamento, Omar opera uma espécie de regressão propositadamente selvagem: o vídeo deixa de funcionar como um instrumento de saber e se converte num dispositivo de transferência perceptiva, através do qual podemos, num certo sentido, vivenciar a experiência do outro como alguém que faz parte dela.

< < < < **VÍDEO EXPANDIDO** > > > >

Participação e interatividade em vídeo-instalações

por Roberto Moreira dos S. Cruz

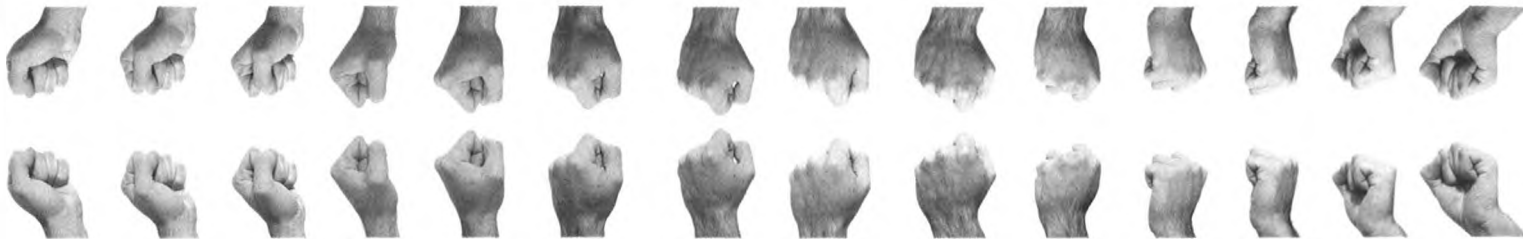
Quando alguns artistas, como Bruce Nauman, Vito Aconcci, Keith Sonnier e Joan Jonas, começaram a migrar para os domínios estéticos das artes conceitualistas, em meados da década de 1960, o vídeo também surgiu como um veículo através do qual se poderia produzir uma linguagem original. As obras dessa fase embrionária predeterminaram um *modus operandi* na arte do vídeo, ao apresentarem propostas que mesclavam elementos da linguagem

criativo do vídeo, principalmente quando este se apresenta como *performances* e *sculptural installations pieces*², ou, numa tradução mais genérica, como vídeo-instalações.

Vídeo-instalações: uma expansão espaço-temporal

Os trabalhos de vídeo sob a forma expandida de instalações enfatizavam a noção de tempo-espaço no processo de significação da mensagem. A obra passava a ser um

nal que deu visibilidade a essa produção foi organizada por Suzanne Delehanty, então diretora do *Institut of Contemporary Art* da Universidade da Pensilvânia, nos Estados Unidos. A exposição *Video art* reuniu trabalhos de mais de 80 artistas de todo o mundo³ e foi exibida em museus e centros de arte dos Estados Unidos no decorrer de 1975. As vídeo-instalações representaram uma parcela significativa da produção experimental de vários dos artistas presentes no evento.



audiovisual às outras modalidades de expressão.

John Hanhardt¹ considera que a vídeo-arte não se fez imune aos efeitos da estética das outras artes, como a escultura, a música, a dança e o teatro, e ao se apropriar de seus repertórios, transformou-os em uma rica e sugestiva iconografia de gêneros e estilos. Foi a essa natureza híbrida da videografia que o autor denominou de *formas expandidas*, uma qualidade que atesta uma série de propriedades intrínsecas para o entendimento do uso

evento, ela *acontecia*. Operando em tempo real, através do circuito interno e do registro imediato, ou através da exibição das imagens em telões e monitores, o discurso videográfico já se definia como uma arte caracterizada pelo apelo à inclusão sensorial do espectador. Esses dados são uma constatação de que desde as suas primeiras manifestações o vídeo já se firmava com propriedades de uma arte intermídia e participacionista.

A primeira grande mostra internacio-

Numa delas, o artista e arquiteto americano Dan Graham se interessou pela utilização do circuito-interno de vídeo, explorando as relações entre a imagem, o ambiente e o observador. Em *Present continuous past* (1974), o espectador, ao entrar em um pequeno quarto com espelhos, via a sua imagem, que estava sendo captada por uma câmera, reproduzida alguns segundos depois em um monitor ali colocado. Esse dispositivo de retardo permitia ao artista inserir a ação do presente reproduzido em um passado

¹ HANHARDT, Jonh: "Expanded forms, notes towards a history". *World wide video. Arts and design Magazine*, London, n. 31, 1993, p. 20.

² *Ibidem*.

³ Participaram dessa exposição os brasileiros Fernando Cocchiarale, Sônia Andrade, Antônio Dias, Anna Bella Geiger e Ivens Machado; conferir *Video art, Catálogo da exposição (Pennsylvania: Institut of Contemporary Art-Falcon Press, 1975)*.

transmudado em ficção através das imagens de vídeo⁴. O antagonismo entre ficção e realidade criava uma instigante situação em que o tempo-espaço real se confundia com o tempo-espaço da narrativa, pois ambos se tornavam simultâneos. A experiência vivenciada no ambiente da instalação fazia do olhar do espectador o olhar de um outro, reproduzindo o que potencialmente era visto, numa imagem especular às avessas.

Rompendo a barreira sujeito-objeto

Nesse contexto de amadurecimento da estética do vídeo, definida por excelência como um código híbrido, as vídeo-instalações passaram a apresentar modos criativos

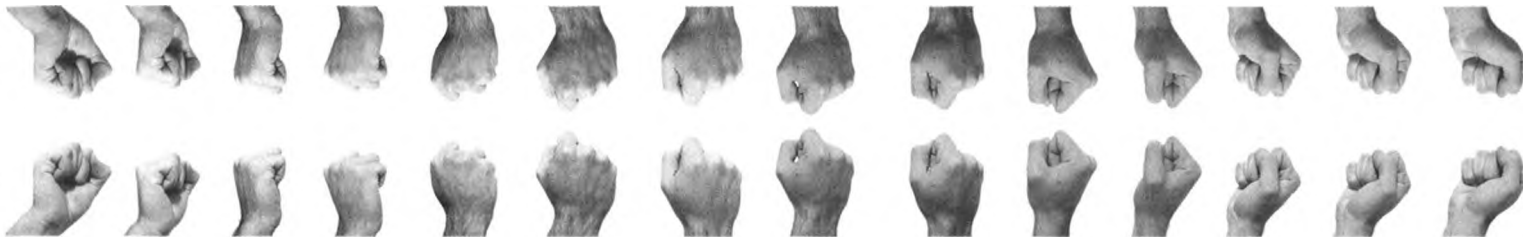
e uma dispersão, ou dissipação, do olhar fixo ao invés de uma concentração focada⁵. Como consequência disso, o movimento constante das imagens passa a não permitir uma absorção contemplativa passiva, exigindo uma atenção múltipla por parte do espectador, que se atenta para a topografia do espaço instalado, para os objetos empregados na composição cenográfica e para as nuances visuais provocadas pelo fluxo imagético do vídeo.

A expansão virtual pelos mundos digitais

Em *A medium matures*⁶ Gene Youngblood anunciava o que seria o Novo

mas de expressão que utilizem imagens e sons videográficos, digitais ou analógicos, e que sejam passíveis de integrar sistemas multimídia de difusão e interação como o CD-rom, o *laserdisc*, o *digital video disc* (DVD), assim como o computador e as redes telemáticas.

Os processos digitais de síntese e operacionalização da imagem videográfica vieram dispor uma série de recursos para os artistas que trabalham com vídeo-instalações. Estes aditivos tecnológicos ressaltam ainda a mais as características de participação e de derivação, além de permitirem uma efetiva interação do espectador com a obra. Este passou a ser uma espécie



cada vez mais distintos, ao incorporarem gravadores e reprodutores de vídeo (VCRs) e utilizarem processos de exibição em sistemas multicanais de imagem – vários monitores ou telas dispostos no ambiente da exposição. A inserção destes equipamentos eletrônicos e do potencial audiovisual do meio ampliaram significativamente os recursos intermídia dessas obras. Como ressalta Henrich Klotz, “a exibição paralela de diferentes *videotapes* numa série de monitores apresentam uma multiplicidade de imagens sincronizadas, criando uma tensão nervosa

Renascimento das artes audiovisuais, a partir da eminente fusão do vídeo com o computador. Como previa o autor, uma das utilidades fundamentais do computador seria a sua capacidade de traduzir a continuidade temporal do mundo analógico para as distintas unidades numéricas do domínio digital. Desde então o que se tem noticiado é a confluência cada vez mais acentuada dessas mídias e a produção de uma iconografia sintetizada a partir desses dispositivos. Numa acepção contemporânea, o termo *vídeo* deve passar a definir genericamente todas as for-

de usuário, que interfere na própria enunciação, através de dispositivos ou interfaces informatizadas que o possibilitam atuar como um agente ou co-autor da obra. O corpo em trânsito pelo ambiente se torna o próprio elemento desencadeador destas articulações audiovisuais. Seus gestos, atitudes ou interferências podem ser descodificados por interfaces interativas (*inputs*) e alterar a ordem ou a seqüência da exibição. Nesses casos, mais do que a casualidade da ação de estar circulando pelo ambiente audiovisual instalado, o es-

⁴ ZUNZUNEGUI, Santos. “Espacio del sentido e escritura narrativa en el vídeo de creación”. *Télos*, n. 9, mar-mayo, 1987.

⁵ KLOTZ, Heinrich. *Video Art*. In: *Catálogo da exposição Mediascape*. Guggenheim Museum Soho: June-Sept., 1996, p. 8.

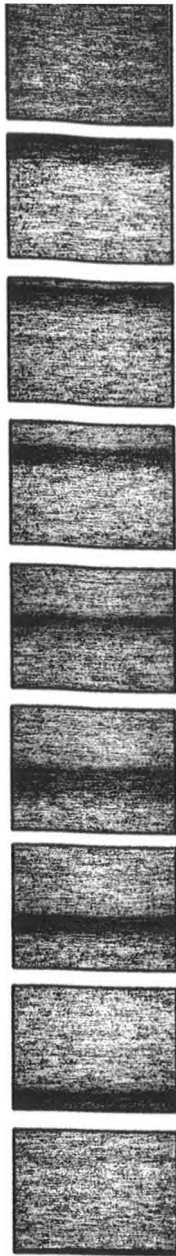
⁶ YOUNGBLOOD, Gene. “Mature media”. In: DRUCKREY, Timothy. *Ars Electronica - facing the future*. Cambridge: Massachusetts Institut of Technology Press, 1999, p. 44.

pectador é solicitado como agente, que integra e transforma a própria estrutura do discurso audiovisual.

Pistas do novos caminhos

A vídeo-instalação interativa de Gary Hill denominada *Tall ships* (1992) é um exemplo notável de como o espectador e as imagens podem se integrar, mesmo em um ambiente neutro e sem referências cenográficas. Imagine-se entrando em um longo corredor escuro, no qual a única luz surge de pontos luminosos projetados à meia-altura nas paredes. À medida que você se aproxima, nota-se que esses pontos de luz são imagens de pessoas que passam a caminhar em sua direção. Num determinado momento, a imagem dessa pessoa e você se encontram cara a cara, à proximidade de um toque. A experiência de mediação entre o espectador e a imagem do outro é organizada por Hill, de maneira que essa simulação de um encontro casual só ocorre se o primeiro o assim desejar. Isso porque a ação do espectador dentro do corredor é que determina a ação da imagem. Se há a intenção do encontro, a imagem responde fazendo a personagem projetada também se aproximar. Se há uma recusa, isto é, se o espectador não se aventura a prosseguir e recua, o mesmo gesto será repetido pela personagem, que também não se aproximará.

Essa estranha coerência entre o com-



FILA

portamento do espectador e da imagem é arranjada pela dinâmica construtiva da vídeo-instalação. *Tall ships* é composta por 16 canais de *laserdisc*, 16 projetores de vídeo e um computador controlando os sensores interativos, que acionam as projeções específicas para cada posição do corpo no cenário. Este projeto interativo de Hill contou com a participação do técnico Dave Jones, que desenvolveu uma série de sincronizadores de *laserdiscs*, que permitiam controlar as imagens, selecionando-as de acordo com as informações emitidas pelos sensores ao serem acionados pela presença do espectador. A vídeo-instalação de Hill é como uma metáfora que representa essa característica bastante própria das obras interativas, que é a de ser afetada, alterada pela ação do espectador, ao se deslocar pelo ambiente. Neste caso, a própria luz que se intensifica à medida que a imagem é acionada, tornando-se passível de ser percebida, só se constitui como tal quando se dá este efetivo ato de agenciamento do processo. Sem o espectador, o sujeito da ação, não se concretiza o evento, nem tampouco se define a luminância da imagem.

Legible city (1993) de Jeffrey Shaw se tornou uma obra antológica por apresentar as potencialidades de um projeto estético de alto grau de interatividade. Essa instalação computadorizada é composta por uma grande tela, colocada frontalmente a uma espécie de bicicleta ergométrica. Essa bicicleta funciona

como uma interface do computador que controla as imagens, em tempo real, de acordo com os movimentos de direção e velocidade dados por quem a pedala. O ambiente por onde se trafega virtualmente corresponde ao plano das ruas da ilha de Manhattan, mas, ao invés da representação imagética do lugar, o artista compôs um longo texto que se organiza tal qual o desenho urbanístico e arquitetônico da cidade. Frases, sentenças e pontuações no lugar das ruas, esquinas e quarteirões.

Ao pedalar por essa *cidade-alfabeto*, o espectador executa uma aventura literária ao ler um texto que vai se articulando de acordo com o caminho que escolhe fazer. Assim, para cada novo trajeto uma nova história será contada, uma nova gama de significações será permitida. Em *Legible city* a tecnologia é utilizada como sistema ordenador de toda a estrutura de composição do texto, permitindo estabelecer as possibilidades combinatorias previstas neste repertório. Porém, é no processo de interação que este texto é articulado, sendo atualizado a cada participação e aceitando as escolhas e inferências do condutor-leitor.

Sobre esses princípios de imersão e interação, observados aqui nos exemplos de Hill e Shaw, Duguet⁷ considera que essas obras requerem a confrontação de dois impulsos diferentes por parte do espectador: o da exploração de um ambiente imagético virtual e o da necessidade de controlá-lo ao manipular dispositivos e tomar decisões. O que possibilita essa mediação entre a imagem e a experiência real são as interfaces. Mais do que ser um elemento técnico, as interfaces são parte intrínseca da obra, com suas próprias qualidades plásticas e visuais.

⁷ Apud FERNANDEZ, Maria & PENNY, Simon. "Reviews - Jeffrey Shaw - a users manual and from expanded cinema to virtual reality". *Leonardo Electronic Almanac*, v. 6, n. 6, July 16, 1998 (www.mitpress.mit.edu).

MEDIA ART, INTERFACES E INTERATIVIDADE*

por Lucas Bambozzi

O que se entende hoje por arte digital, obras eletrônicas, *web-art*, *net-art*, *communication art*, ou qualquer outra arte tecnológica, é resultado, sem dúvida, de um longo processo. Este final de século talvez seja especialmente sugestivo para entendermos melhor a forma como a arte é/vem sendo afetada pela era industrial, eletrônica e agora digital, e não exatamente como a arte se torna tecnológica, eletrônica ou digital¹.

É comum dizer que a tecnologia não é em si nenhum suporte artístico, mas uma solução técnica e/ou viabilizadora. O que importa é o uso que se faz dela. É essencial entender a arte resultante da tecnologia como um princípio de apropriação de mídias, uma subversão dos meios básicos de comunicação para propósitos artísticos. Esse seria o traço mais marcante das obras sob o conceito da *media art*. Essa forma de “fazer arte” a partir de novas tecnologias tem origem em apoios não tão recentes e envolvem a intersecção de conceitos bastante conhecidos.

Antecedentes

As relações entre as inovações técnicas e os procedimentos artísticos existem desde a Antiguidade. Mas é mais conveniente falar sobre uma influência direta da tecnologia na arte a partir da revolução industrial, mais particularmente quando seus efeitos invadi-

ram a vida do indivíduo no final do século 19. Movimentos como o *Art nouveau* e o *Arts and crafts movement* na Inglaterra; escolas como a Bauhaus de Walter Gropius e o The Chicago Institute of Technology, fundado por László Moholy-Nagy em 1937, tiveram importância decisiva no nascimento de uma arte mais assumidamente tecnológica². De maneira ainda mais marcante, o Futurismo, o Dadaísmo e o Construtivismo não só influenciaram como determinaram rumos para isso que constitui nos dias de hoje uma arte



eletrônica ou digital. Em todas essas manifestações, houve alguma intenção de retratar e representar a realidade de um novo ambiente social em formação - a euforia em torno da máquina, da mecanicidade, do cinético.

O movimento concretista brasileiro e a própria poesia concreta são frutos disso. O *Nu descendo a escada*, de Duchamp, foi definido não como pintura mas como uma organização de elementos cinéticos. O construtivismo russo resultou, a partir de Malevitch, num movimento que repercutiu de maneira devastadora e vigorosa com o cinema de Eisenstein e Dziga Vertov. Outras obras cinéticas desse período (os *mobiles* de

Calder, o *Anemic cinema* de Duchamp) são experimentos que estabelecem relações com experiências sensoriais desenvolvidas mais recentemente. Esse passeio pelas vertentes cinéticas na arte endossa, assim, uma relação direta do fazer artístico com as ferramentas que o viabilizam. É legítimo, portanto, falar em arte digital, arte nas redes telemáticas - ou de uma arte que começa a travar questões com a biotecnologia, com o transgênico, com a física quântica - este é, inclusive, o momento quando o corpo emerge como lugar

de transformações, de transgressão de limites. Procuramos agora maximizar a interação com o ambiente, tanto o visível como o invisível, através de algo que passa a ser chamado de “cibercepção”³.

Todos esses sistemas - valendo-se ou não da comunicação - estão impregnados do desejo, mesmo que não manifesto, de uma apropriação/subversão dos meios que os geraram. Voltando à instabilidade das mídias de armazenamento de imagem, vale lembrar que o vídeo, por exemplo, surgiu de uma necessidade técnica de se acabar com os imprevistos da TV ao vivo. O *videotape* não é, em princípio, um apoio artístico, mas uma solução técnica.

¹ BAMBOZZI, Lucas. *In. Catálogo arte suporte computador. Casa das Rosas, 1997.*

² POPPER, Frank. *Art of the Electronic Age. Thames and Hudson-Abrams, 1993.*

Nos anos 60, o grupo Fluxus afirmou a imaterialidade da imagem e da ação como arte, passível de se constituir, assim, de sistemas não-físicos. O movimento, de rico legado, contaminou a arte definitivamente. Lembremo-nos das performances de Joseph Beuys com Paik, dos filmes radicais de Jonas Mekas, da música-conceito de John Cage, das obras plásticas de Wolf Vostel, formando um conjunto inequívoco de apropriações.

Enfim, as mídias que se proclamam arte seriam consequência imediata do espírito desses tempos, quando os sinais eletrônicos do vídeo, determinadas performances envolvendo aparatos tecnológicos, a TV e outros eletrodomésticos foram eleitos como suportes para arte ou transformados em objeto escultural e relacional. No âmbito das intenções artísticas, torna-se coerente falar mesmo de subversão, tal como já aconteceu com várias sistemas básicos e banais de comunicação, como a fotocopiadora, o mimeógrafo, o computador, o fax, o carimbo, o vídeo-texto, a *slow scan TV*, o telefone, e agora a antena, o satélite, a internet, a intranet, o *modem*, o cabo e mais uma vez o computador, ainda a “bola da vez” para experimentos com finalidades artísticas. No Brasil, existiram momentos brilhantes de apropriação desses meios e suportes (ambos se misturam), por artistas como Waldemar Cordeiro, Cildo Meirelles, Moisés Baumstein, Hudinilson Jr., Rafael França, Mario Ramiro, Gabriel Borba, Artur Matruck, Diana Domingues, Eduardo Kac, Regina Silveira, Regina Vater, Julio Plaza, J.R. Aguilar, Rubens Gerchman, Ana Bella Geiger e outros.

Panorâmica realista

No entanto, salvo algumas experiências localizadas, os meios eletrônicos parecem ainda bater à porta de entrada no círculo-circuito da chamada grande arte, que, *grosso modo*, apóia-se em valores e conceitos que datam de antes da Revolução Industrial e foram desenvolvidos numa sociedade baseada na imagem estática. Os circuitos ainda são excessivamente estanques e pouco dispostos a brilhar juntos sob o mesmo sol da arte. Por aqui, por exemplo, o termo *media art* sequer foi traduzido. O resultado é que o uso desses meios é compreendido pelos curadores, jornalistas, galeristas e público em geral como “arte-menor”. E convenhamos: essas *traquitanas* não são de fato amplamente aceitas como arte e a timidez dos circuitos existentes comprova isso.

Por outro lado nenhum setor produtivo foi tão desenvolvido nos últimos 20 anos quanto aquele associado à tecnologia das imagens. Fala-se em uma revolução em torno dos meios de comunicação sem precedentes desde a Revolução Industrial. A tecnologia das informações causou mudanças irreversíveis na sociedade, alterando noções de tempo, distância, poder, trabalho e prática social. O que dizer da arte eletrônica, com o auxílio do computador e suas interfaces? Para que possibilidades de expressão essas interfaces nos convidam?

Interatividades

Não é de hoje que obras interativas ou participativas vêm forçando uma reconsideração na esfera da arte – Lygia Clark e Helio Oiticica são apenas alguns dos que anteciparam conceitos parecidos entre nós.

Mesmo sistemas não-tecnológicos (ou que pelo menos não utilizam “alta tecnologia”) ampliam esse conceito de interatividade para o de “inter-relação”, que às vezes dispensa sofisticções e envolve apenas conexões e associações de ordem mental – assim, obras que proporcionam grandes imersões estão, no fundo, interagindo com as formas de percepção do espectador.

Instalações interativas por exemplo, são obras que causam estranhamento, são “trabalhos-limite” que se estendem por terrenos diversos, envolvendo comunicação, ciência, entretenimento, educação. Não são objetos físicos, no sentido em que o são a pintura ou a escultura. São impuros por natureza, miscigenados, contaminam-se entre si. Fica mais difícil de se atribuir valores qualitativos. São meios, suportes e técnica ao mesmo tempo. Desenvolvida “promiscuamente” entre diferentes áreas, a arte dos novos meios digitais se afirma como obra de transgressão. Ela não têm apenas um modo de existir (fisicamente falando), mas vários⁴ – tais ingredientes podem mudar os parâmetros que regulam a absorção e os circuitos de existência de um trabalho de arte.

Estamos habituados à interatividade comum aos computadores, *videogames*, internet, sistemas de realidade virtual e CD-ROMs. Curiosamente, o estágio atual de desenvolvimento desses sistemas remete a um panorama muito semelhante ao existente no final do século passado, quando o aperfeiçoamento dos sistemas fotográficos que resultaram na invenção do cinema, eram usados para fins estritamente de diversão, em feiras e parques de diversão. É seu uso expressivo que pode conferir aos inúmeros *gadgets* que povoam nossa vida uma existência mais “nobre”.

³ ASCOTT, Roy. “Cultivando o hipercórtex”. In: *A arte no século XXI*. Marília: Unesp, 1997.

⁴ DUGUET, Anne Marie. “Does interactivity lead to new definitions of art?”. *Media art perspectives*, ZKM Cantz Verlag, 1995.

Em alguns casos há que se ter o cuidado de distinguir melhor a interatividade da imersão ou participação. Obras que possuem duas ou mais possibilidades de conclusão (final triste ou alegre, por exemplo), estão mais próximas de um conceito de participação (às vezes coletiva) do que de interatividade. Vale questionar se a passividade proporcionada pela sala escura do cinema não seja de fato o grande trunfo do cinema de mercado – e de massas.

De qualquer forma, a miscigenação entre sistemas pode produzir oscilações entre signos de maneira aparentemente inegociável. Nas redes, o público e o privado se misturam em níveis profundos. A vigilância coletiva se torna mais sutil, eficiente e mordaz. Surgem novos paradoxos. As perspectivas imagináveis para instalações interativas introduzem experiências multissensoriais inéditas para o campo das artes. São situações em que todos os sentidos podem ser mobilizados. O predomínio do olho na organização do mundo visível, para dar apenas um exemplo, pode vir a ser radicalmente questionado. Outras formas de contato poderão ser experimentadas.

A arte interativa pode ir além da transformação do espectador em participante ativo (tão ativo quanto maior for o grau de imersão proporcionado). Nessa nova situação, a interface não deve ser apenas uma idéia suplementar – ela é o verdadeiro núcleo da obra, a chave para toda a disposição formal confrontada com seu conteúdo⁵. É certo que esses sistemas vêm causando uma redefinição radical na esfera da arte. Mais do que um provedor de conteúdos, o artista se vê atualmente diante da responsabilidade de articular sistemas de informa-

ção e conhecimento, conceitos em fluxo e movimento permanente.

Responsabilidades entre a representação e a apresentação

Anne Marie Duguet, pensadora francesa, analisa esses trabalhos tecnológicos aproximando-os da estrutura de uma partitura musical, ou de um desenho arquitetônico. Esses trabalhos podem existir dependendo de quem os executa, por exemplo. E há infinitas formas “corretas” de se executar essa obra. Enquanto as características inerentes (o conceito, o motivo) não mudam, pode-se dizer que as várias execuções são únicas, não reproduzíveis. Há uma temporalidade específica nesses trabalhos, a temporalidade da duração da experiência. Pertencem a uma arte da apresentação, não exatamente da representação (mesmo quando incorporam a representação nas imagens e nos conceitos).

Enquanto não se reestabelece um tempo em que artistas não estejam subjugados a curadores, estes que se virem para detectar onde há ou não qualidade. Sempre haverá resistências quanto a formatos onde a aferição de qualidade não acontece de modo preciso. Como se distingue o mal do bem quando as opções não são opostas ou conflitantes, mas complementares?

Num momento em que há uma diversidade de ofertas sem precedentes de produtos culturais, visuais, interativos e lúdicos, configura-se um momento em que direcionar a atenção torna-se uma grande responsabilidade. Esta talvez seja a grande função do artista nos dias de hoje. Apontar situações nas quais os conflitos ainda possam ser revertidos em nome de alguma

expressividade. Pois na medida em que os artistas se recusam a enxergar as novas potencialidades artísticas no âmbito da tecnologia e se utilizam das mídias apaticamente, seguindo as regras ditadas nos manuais de *softwares* sem maiores subversões, acabam por fazer tanto ou menos pela expressividade do meio quanto os programadores de sistemas ou uma multidão de adolescentes *game*-mânicos. Por outro lado, é interessante que a própria definição de “artista” se dilua e os limites entre *high* e *low art* se misturem mais uma vez, agora em escala planetária.

Para fazer frente a tal responsabilidade – não apenas de artistas ou teóricos –, devemos aprimorar também nosso senso crítico diante das inovações que nos são despejadas em nome de um “mundo melhor”, mas que inevitavelmente carregam interesses comerciais e mercadológicos. E são justamente os mecanismos interativos que desarmam com mais facilidade nossa atitude crítica, pois utilizam recursos lúdicos e interfaces culturais com as quais facilmente nos identificamos. Tais reflexões reforçam a convicção de que é necessário sim produzir pesquisa e obras que possam despertar o interesse por um aprendizado visual, que possam clarear os mecanismos de percepção e anular a estagnação cognitiva.

Eliminando fronteiras, relativizando regras, rompendo sacralizações, dando vazão ao instantâneo e valorizando identidades, com certeza estaremos trilhando caminhos não tão obscuros ou mistificadores. Nada disso no entanto pode evitar que estejamos de fato no limiar de um maravilhoso, profícuo e irreversível caos.

* Versão editada de texto escrito em 1998 e publicado originalmente na revista *Gerais-UFMG*, em dezembro de 2000.

⁵ MANOVICH, Lev. *A theory of cultural interfaces*. Nettime, 1998.

Fernando Meirelles

entrevista por Leandro Saraiva* e Newton Cannito** com a colaboração Marcos Takeda

Fernando Meirelles tem uma trajetória rara no audiovisual brasileiro. Nos anos 80, integrando o time da Olhar Eletrônico, participou de forma decisiva da produção independente em vídeo que agitou e transformou a linguagem audiovisual brasileira. A força dessa influência foi marcante nos setores mais dinâmicos da TV brasileira, os quais incorporaram-se rapidamente Fernando e seus companheiros. Transitando com desenvoltura entre as várias linguagens e mercados, Fernando Meirelles, em sociedade com o também ex-Olhar Eletrônico Paulo Morelli, passou à publicidade, fundando a O2 — atualmente a maior e mais premiada produtora de publicidade do Brasil. Recentemente, Fernando passou à direção cinematográfica, com o longa *Domésticas*, o curta *Palace II* (exibido no *Brava Gente Brasileira*, da Rede Globo) e o longa *Cidade de Deus*, atualmente em filmagem. Essa nova fase da carreira de Meirelles será tema da continuação dessa entrevista, no próximo número da Sinopse.

Sinopse: *Podemos começar por um plano geral da sua trajetória. Você começou na Faculdade de Arquitetura da USP [FAU] e hoje é um dos proprietários da O2, a maior produtora de publicidade brasileira. E agora está chegando ao cinema. Como foi esse caminho?*

Fernando Meirelles: Por volta de 1977, ainda no início da FAU, eu e mais dois amigos resolvemos fazer um desenho animado. Fomos na ECA [Escola de Comunicação e Artes, da USP], conseguimos usar os equipamentos de animação e produzimos dois curtas. Na mesma época eu participava do Cineclubes da FAU e também era um dos editores da revista *Cine olho*, feita por amigos da ECA. Os outros editores eram muito mais cabeça do que eu, então eu ajudava mais na diagramação, enquanto tentava entender os textos que estava colando.

No 5º ano da faculdade decidi fazer minha tese de graduação (TGI) em filme, quando surgiu a oportunidade de comprar um equipamento U-matic de vídeo profissional. Na época ninguém, fora as emissoras, tinha esse equipamento que acabara de sair

no Japão. Eu pensei: “ao invés de gastar meu dinheiro num filme, eu compro a câmera de vídeo e após o trabalho continuo a filmar”. O pessoal do Teatro Oficina também queria um equipamento de vídeo, para documen-

... o U-matic
... acabara de sair
no Japão. Eu pensei:
“ao invés de gastar
meu dinheiro num filme,
eu compro o vídeo
e após o trabalho
continuo a filmar”

tar a destruição do teatro, e eu fui para o Japão com a “missão” de comprar as duas câmaras portáteis. Trouxe via Paraguai. O Zé Celso (do Oficina) fez um grande *show* no

Ibirapuera, juntou dinheiro para pagar um dos equipamentos e a viagem. Eu fiquei com o outro equipamento, e fiz o meu TGI, que eu nunca mostrei e nem vou mostrar para ninguém além dos orientadores e dos meus pais [risos]. O vídeo terminava com a imagem de Jesus Cristo, meus dois orientadores eram judeus. Tirei 5, a nota mínima para sair da faculdade.

Sinopse: *E a produtora, como surgiu?*

FM: Como já tinha uma câmera e vontade de fazer cinema, juntamos quatro colegas, cada um pingou 8 mil dólares, eu voltei ao Japão e comprei uma ilha de edição. Com essa ilha fundamos a Olhar Eletrônico. A Olhar era uma casinha na Praça Benedito Calixto, que a gente alugou para trabalhar e morar, éramos cinco. A salinha da frente a gente falava que era a produtora, pois lá ficava a ilha montada, nós morávamos nos quartos. Fazíamos os testes de elenco para agências de propaganda, alguns vídeos institucionais e continuávamos a fazer vídeos experimentais. Sempre com o objetivo de fazer cinema ou televisão.

Em 78 apareceu o 1º Festival da Fotoptica (depois chamado VideoBrasil). Nós inscrevemos alguns desses vídeos e ganhamos 5 dos 10 prêmios em disputa. Era mais fácil. Tinha pouca gente fazendo vídeo. Com os prêmios, passamos a existir como grupo.

Sinopse: *Quem era a equipe do Olhar Eletrônico?*

FM: Nessa época era eu, o Paulo Morelli, o Marcelo Machado, o Dário Vizeu e o Beto Salatini. Depois entrou o Renato Barbieri, o Agilson Araújo, o Tônico Melo e o Marcelo Tas. Depois outros amigos foram se agregando.

Sinopse: *Como vocês chegaram à televisão?*

FM: No dia seguinte ao primeiro Festival da Fotoptica, o Goulart de Andrade nos convidou para fazer um programa de televisão. Ele tinha um horário vago na Gazeta e entrou na produtora convidando à queimadura: “Se vocês tiverem a fim de fazer um programa na TV, tenho um horário livre. Podemos começar na semana que vem”. Na semana seguinte estreou nosso primeiro programa, o *Antenas*. Era de uma precariedade total. Nós nunca tínhamos entrado num estúdio de TV e tínhamos que fazer um programa ao vivo. Usamos como cenário o que estava disponível no estúdio, botamos o amigo mais boa-pinta para apresentador, convidamos outros amigos relativamente famosos para serem entrevistados. O Marcelo Paiva foi nossa *pièce de resistance*. O primeiro programa é muito ruim mas “encheu” uma hora. Percebemos que foi um desastre total [risos]. Para o segundo começamos a gravar matérias na rua durante a semana e editá-las. Foi melhorando. O quinto programa era mais da metade editado e foi bem legal. A gente

não ganhava nada para fazer e achava lindo, porque também não tinha que pagar nada para aprender [risos].

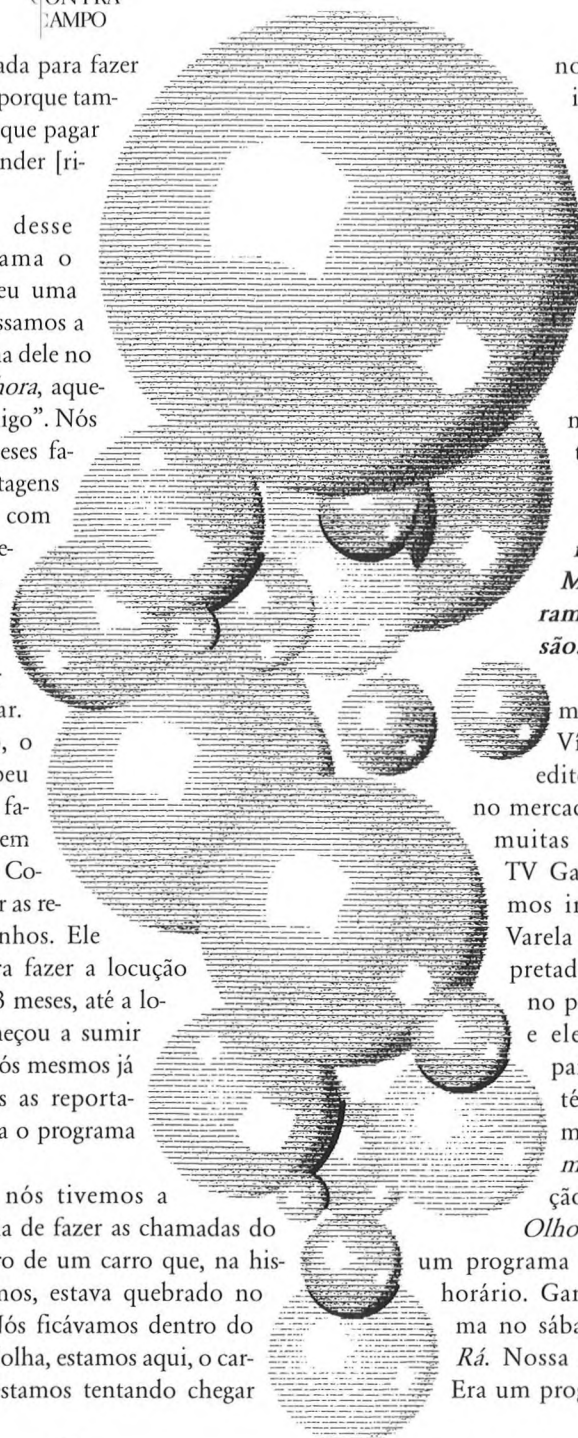
Depois desse quinto programa o Goulart nos deu uma promoção e passamos a fazer o programa dele no sábado, o *23ª hora*, aquele do “vem comigo”. Nós ficamos sete meses fazendo as reportagens na madrugada com ele. Todos nós revezávamos entre as várias tarefas, de produzir, fazer câmera, montar. Com o tempo, o Goulart percebeu que podíamos fazer as matérias sem a presença dele. Começamos a fazer as reportagens sozinhos. Ele só aparecia para fazer a locução *off*. Depois de 3 meses, até a locução dele começou a sumir do programa, nós mesmos já apresentávamos as reportagens. Ele assistia o programa dele no ar.

Um dia nós tivemos a “brilhante” idéia de fazer as chamadas do programa dentro de um carro que, na história que criamos, estava quebrado no meio da rua. Nós ficávamos dentro do carro dizendo: “olha, estamos aqui, o carro quebrou e estamos tentando chegar

no estúdio, enquanto isso assista tal e tal matéria”. Infelizmente era o meu carro, um Fiat e o patrocinador do programa era justamente a Fiat. O Goulart teve a surpresa em casa. Ficou furioso, com razão. O programa perdeu o único patrocinador e acabou.

Sinopse: *Primeiro erro, não é? Mas vocês continuaram atuantes em televisão.*

FM: Continuamos. Na época a Abril Vídeo, um braço da editora, estava entrando no mercado de TV e comprou muitas horas semanais na TV Gazeta. Nós já tínhamos inventado o Ernesto Varela (personagem interpretado por Marcelo Tas) no programa do Goulart e eles nos convidaram para fazer algumas matérias para o programa de domingo, *Olho mágico*. Nossa condição para participar do *Olho mágico* era ganhar um programa só nosso em outro horário. Ganhamos um programa no sábado à tarde: o *Crigrá*. Nossa menina dos olhos. Era um programa de variedades



Do outro lado da sua casa ... É um projeto pessoal, não era pra TV. Na TV não há tempo para isso, só cabe elaboração instantânea. Não é melhor nem pior, é apenas outro tipo de produto. Então nos dávamos tempo para criar vídeos mais consistentes.

Sinopse: E como foi o projeto do TV mix?

FM: Quando a MTV resolveu entrar no Brasil fizeram um acordo com a Manchete para a ocupação de um horário piloto. O Walter Clark coordenava o projeto e chamou a Olhar Eletrônico para executá-lo. O Marcelo Machado seria o responsável pela programação e passou um período estudando a MTV americana, passamos meses pensando em formas de nacionalizar os programas. Fizemos um projeto. O negócio entre a Manchete e a MTV não vingou, mas nós aprendemos como montar uma grade de programação de tv. Quando, logo a seguir, o Jorge Cunha Lima assumiu a TV Gazeta, ele sabia desse projeto e nos chamou para fazer a nova programação da emissora. O Marcelo Machado passou a ser o diretor de programação e me contratou para fazer o projeto do *TV mix*. Uma espécie de nepotismo entre amigos.

O *TV mix* era um programa-programação que durava 5 horas ao vivo, direto da redação. Ao invés de inventarmos um monte de programas para a emissora, resolvemos transformar a TV Gazeta numa espécie de rádio. Como ninguém tinha o hábito de ligar na TV Gazeta, o ideal era fazer uma TV-rádio, tipo MTV. Onde a pessoa possa deixar ligada e só olhar quando interessa. O *TV mix* começava às 7 da manhã e ia até as 11 horas, depois voltava à noite, das 8 às 11. A fórmula era a seguinte: nada fica no ar mais que três minutos. Tiramos as câmeras de dentro do estúdio, derrubamos várias paredes, e fizemos uma enorme redação com vis-

ta para a Paulista. Hoje todos os telejornais têm a redação no fundo, mas em 88 não era assim. Pode ser que ninguém tenha nos copiado, até porque pouca gente viu, mas fomos os primeiros a fazer isso aqui. O âncora entrava ao vivo e falava com outra câmera lá embaixo na calçada da Av. Paulista. A cada três minutos entrevistávamos um rádio-escuta, dando notícias que ele ouvia no rádio. Uma equipe de amigos com VHS fazia plano-sequências pela cidade, os abelhas, reportagens sem edição. Entravam também vários quadros de humor pré gravados. Tinha cliques, receitas, entrevistas, música, sexo. No total, eram 20 quadros que se intercalavam com o âncora na redação. Como nossa técnica era precária, havia muitos erros, fazíamos dos erros uma atração extra do programa. Espontaneidade forçada. Isso foi o *TV mix*.

A audiência era baixíssima, mas como laboratório o *TV mix* foi ótimo. Acabamos lançando muita gente boa. O Serginho Groisman, por exemplo, fazia um programa de rádio, insistimos muito para que ele tomasse vir para a televisão. A Astrid Fontenelle era uma repórter perdida na programação da antiga Gazeta e nós a colocamos como âncora. Fiquei trabalhando no *TV mix* diariamente por sete, oito meses. Depois cansei e entrou o Tadeu Jungle no meu lugar.

Mais tarde quando implantaram a MTV, eles chamaram o Marcelo [Machado] para dirigir a TV e ele levou toda galera do *TV mix*, inclusive a Astrid, o programador de cliques, o Rogério Gallo, o pessoal de técnica, editores, entre outros. Era uma garotada que na Gazeta ia ficar meio deslocada. A primeira geração da MTV saiu basicamente do *TV mix*.

Sinopse: Trabalhos como Marli Normal, Garotos do subúrbio, Do outro

para adolescentes. Ficamos no ar com este uns 6 meses. Tínhamos um tema por semana, cada semana mudava o diretor do programa, a equipe revezava na função de câmera, editor, diretor e repórter. Fazíamos tudo por conta própria, não havia ninguém contratado, nem motorista.

Depois que a Abril Vídeo saiu do ar fizemos o programa *Video surf*, na Bandeirantes, quadros para o *Fantástico*, documentário para TV Cultura, outros bicos na Globo e um segmento jornalístico/humorístico dentro do *Programa de domingo* da TV Manchete intitulado o *Mundo no ar*. Um dia fizemos uma matéria sobre pena de morte e o Bloch (proprietário da Manchete) não gostou e nos tirou do ar. Estávamos em 1988. Nessa época já estávamos fazendo algumas coisas em publicidade. Em 89 parei tudo para dirigir 180 episódios do infantil *Rá Tim Bum*, para a TV Cultura.

lado da sua casa, *que fizeram a fama da Olhar Eletrônico, foram trabalhos pessoais feitos paralelamente à produção na TV?*

FM: É isso mesmo. *Do outro lado da sua casa*, por exemplo, é um vídeo do Renato [Barbieri], do Marcelo [Machado] e do Paulo [Morelli]. É um projeto pessoal, não era pra TV. É muito mais elaborado. Na TV não há tempo para isso, só cabe elaboração instantânea. Não é melhor nem pior, é apenas outro tipo de produto. Então nos dávamos tempo para criar vídeos mais consistentes.

Sinopse: *E Brasília? Também não parece ter sido feito para TV. Um plano-seqüência por uma avenida estranhamente vazia no meio da capital. Em que contexto foi feito?*

FM: Aproveitamos uma oportunidade no meio de outro trabalho. Estávamos filmando uma corrida de bicicleta para a Calói, um *rally* que saiu de São Paulo e chegou a Brasília. O *rally* terminava no Eixo Monumental em Brasília minutos antes do início da parada de 7 de setembro. Quando entramos pelo Eixo na frente das bicicletas, para pegar a chegada, a avenida estava fechada, só com polícia militar dos dois lados por um longo trajeto. Aproveitei e gravei o percurso que era um pouco sinistro. Isso virou o vídeo *Brasília*.

Sinopse: *Há também, na produção do Olhar dos anos 80, programas muito interessantes feitos para a própria TV. Por exemplo, um quadro, ou mini-vídeo, chamado Alibabá, onde vocês saem pela rua perguntando para todo mundo "Onde está o dinheiro do Brasil?" Isso está editado com a trilha do disquinho infantil Ali Babá e os 40 ladrões, dando um tom*

de fábula cômica. Isso se encaixava como na produção para TV?

FM: Esse é um quadro bem do início, ainda do *Antenas*. Nós descobrimos esse formato de abordar temas gerais como a honestidade, a morte, o desejo no meio da rua, com a lente colada no rosto do entrevistado e dar um tratamento lúdico. Buscávamos temas não-datados, abertos. Fizemos matérias de rua desse tipo sobre sonho, tristeza, angústia. Fugíamos de matérias jornalísticas, nunca gostamos de jornalistas, é a categoria mais desinformada e presunçosa que existe, falta-lhes visão de conjunto. Vivem do incidente do minuto. Enfim, inventamos esse formato no *Antenas*, o Paulo Morelli fez os melhores vídeos nessa linha, levamos isso para o Goulart, e depois para o *Crig-Rá*. Como era na TV Gazeta, e ninguém nos levava a sério, nós usávamos muito filme em VHS sem pagar direitos no meio da edição. Como éramos pequenos, todo mundo sabia que não tínhamos dinheiro mesmo. Não valia a pena um processo.

Sinopse: *E o crescimento do Ernesto Varela?*

FM: O Varela apareceu no programa do Goulart. Como deu bom resultado passamos ele para o *Olho mágico*, que nos bancou grandes matérias, como Serra Pelada, União Soviética, Cuba, Copa do Mundo do México. Eu era o câmera Valdeci e o editor. No final o Tônico Melo assumiu a função de Valdeci.

Sinopse: *O mundo no ar nos pareceu um momento de maturidade, com domínio da linguagem de TV, usando muito paródia da própria TV. Tem aquele apresentador de voz empostada e visual antiquinho, à la telejornal, costurado com os quadros de gozação. Tem aquela comentarista com sotaque português – é uma referência à Maria da Conceição Tavares? – dizendo coisas seriíssimas de um jeito bem engraçado. Parece ter sido precursor, uma influência forte para o TV pirata, ainda que o programa do Guel Arraes fosse mais escrachado, com menos pé jornalístico que o de vocês.*

FM: O Marcelo Tas dirigia. Acho que nós poderíamos ter ido ainda mais adiante se o quadro não tivesse sido cortado. Quanto ao *TV pirata* nós fomos uma influência assumida. Antes de começar o *TV pirata* o Guel Arraes foi super-honesto e claro com a gente, nos chamou para ajudarmos a

A O2 está completando 10 anos em outubro de 2001. É a maior produtora do Brasil e deve ser o dobro maior do que a segunda colocada. Ano passado fizemos 416 filmes. É difícil ver meia hora de TV sem ver um filme nosso. (...) Temos 10 diretores, câmera pronta para filmar no estúdio, finalização no próprio local e 6000 atores catalogados.

criar o programa. Nos disse que a idéia era fazer um programa com a mesma pegada mas com mais recursos. Eu não quis ir para o Rio, o Marcelo Tas embarcou, foi fazer o *TV pirata* e depois outras coisas na TV Globo. Foi uma grande baixa na Olhar Eletrônico.

Sinopse: *Na sua opinião, o que parece ter sido o “segredo” do Olhar Eletrônico? O que fez a produtora ser a mais destacada dos anos 80?*

FM: Olha, eu acho que o centro, a razão pela qual a produtora funcionou, foi uma reunião que a gente fazia todas as segundas-feiras, chamada de “cultural”. Nós começávamos pontualmente às 9h da manhã e íamos até o meio-dia. Era religioso. Às 9h03 ninguém entrava mais, se alguém faltasse duas vezes era expulso. Alguns desses “culturais” nós mesmos preparávamos. Lembro que eu preparei um ciclo sobre Jung por três ou quatro meses. Houve ciclos sobre as civilizações, sobre religiões, a Giulia Gam fez um sobre tragédia grega. E nós trazíamos muitos convidados também. Vieram o Renato Janine Ribeiro, a Olgária Mattos, o Washington Olivetto, Walter Clark e muitos outros. Era muito diversificado, a regra era eger temas que não tivessem ligação com o trabalho do dia-a-dia da produção. Era o momento de sair do lugar comum. Quem segurava esse trabalho era nosso sócio mais culto, o Dario Vizeu, uma espécie de eminência parda da produtora. Ele era o nosso grilo falante e todos nós éramos o Pinóquio. Hoje ele faz esse trabalho na TV Cultura.

Sinopse: *E depois da experiência em TV, como foi a passagem para a publicidade?*

FM: Nós já estávamos razoavelmente

conhecidos quando a DPZ nos chamou para fazer uma campanha para a Telesp, usando o Varela. O Varela não topou, chamamos a Giulia Gam, que era amiga e até então só tinha feito teatro. Deu certo. Só para a Telesp nós fizemos 25 comerciais com a Giulia. Nosso preço era tão barato que começamos a ser muito solicitados e logo entramos na moda. Éramos a garotada bacana da publicidade: como não sabíamos como fazer publicidade fomos inventando um jeito, fazíamos filmes baratos e diferentes. Até percebermos que poderíamos ganhar mais com nossos filmes. O dinheiro da publicidade começou a entrar e a cara da produtora mudou. É impressionante: quando entra dinheiro, sai o sonho.

Quanto à técnica (a publicidade) me deu domínio e segurança(...). Me sinto como um escritor que não precisa parar para pensar em concordância, acentuação ou pontuação. A gramática está incorporada.

Em 1990 nós fechamos o Olhar, eu e o Paulão [Paulo Morelli] abrimos a O2 Filmes.

Sinopse: *Fale um pouco mais da O2. Há quanto tempo ela existe e qual o tamanho?*

FM: A O2 está completando 10 anos em outubro de 2001. É a maior produtora do Brasil e deve ser duas vezes maior do que a segunda colocada. Ano passado fizemos 416 filmes. É difícil assistir meia hora de TV

sem ver ao menos um filme nosso. Somos uma padaria. Nossos envelopes para mandar fitas para as emissoras trazem o slogan: *O2 Filmes, cópias quentinhas a toda hora!*

Além de três estúdios grandes em Cotia, temos também três pequenos estúdios, com uma equipe de 16 pessoas fixas, só fazendo teste de elenco. O trabalho com atores é o que deu projeção à produtora.

Sinopse: *A O2 tem outros sócios, além de você e do Paulo? Administrativamente, como está organizada a O2?*

FM: Tem a Andrea Barata Ribeiro, que é do atendimento e administradora. Ela sabe fazer negócios. A idéia foi montar uma estrutura para

publicidade e aproveitar essa mesma estrutura para outros projetos.

Nosso sonho sempre foi fazer cinema. Na verdade a O2 são três produtoras: eu tenho a minha, que se chama O2 Filmes Curtos. O Paulo tem a dele, que se chama O2 Filmes e tem a O2 Produções. Esta última tem 10 diretores contratados, e quem toca é a Andrea. Então, quando eu faço filme, eu ganho pela minha produtora, quando o Paulo faz, ele ganha pela dele. Se eu parar de fazer filmes eu não prejudico a produção geral. Nunca vai ter um sócio que fale: “pô,

eu fico aqui trabalhando e você...” Por outro lado, durante 8 anos, nós só reinvestimos o lucro da O2 Produções. A gente podia reinvestir porque eu ganhava na minha produtora e o Paulo na dele. Por isso que a O2 cresceu tanto, temos 6 estúdios, 3 câmeras, gerador, finalização, muita luz.

Há 3 anos, começamos a fazer curtas. Este ano lançamos o primeiro longa (*Domésticas*). Em 2001 vamos lançar *Cidade de deus* e *Meu marido, a vagabunda e os bandidos* [nome provisório] do Paulo.

horas, um filme para amanhã com um camelo, te garanto que o filme sai [risos]. Está tudo pronto, estúdio, câmeras, só precisa achar o camelo, mas isso a Célia, nossa coordenadora de produção, consegue em meia hora assim que o diretor decidir se quer com uma ou duas corcovas.

Sinopse: *Vocês têm uma história ligada à criação. Na publicidade vocês atuam apenas como produtora ou participam também da criação dos comerciais?*

A revista de publicidade *Criação* tem uma avaliação trimestral, indicando os melhores filmes do período. Nos últimos 2 anos a O2 esteve em primeiro lugar em todas essas avaliações(...) Fazemos bons filmes. Esse é o truque.

Sinopse: *Qual o diferencial da O2 em relação às outras produtoras?*

FM: A revista de publicidade *Criação* tem uma avaliação trimestral, indicando os melhores filmes do período. Nos últimos 2 anos a O2 esteve em primeiro lugar em todas essas avaliações. Numa edição especial que somou todos os números de 2 anos, a O2 teve 96 filmes selecionados, a segunda produtora teve 22. Fazemos bons filmes. Esse é o truque.

Nosso tamanho também nos faz mais ágeis. Nenhuma outra produtora tem 10 diretores, câmera pronta para filmar no estúdio, finalização no próprio local e 6 000 atores catalogados. Se me pedirem agora, às 14

FM: Na verdade cada diretor e cada agência tem um perfil. Tem alguns que fazem rigorosamente o filme do cliente. Eu prefiro trabalhar com clientes que deixam o roteiro um pouco mais aberto, gosto de dar uma contribuição na realização, fico mais estimulado se puder inventar cacos, mudar um pouco a estrutura dos filmes, às vezes meter a mão no texto mesmo. Tem coisas que só acontecem no set de filmagem mesmo, jamais ocorreriam a um cara sentado numa mesa.

Sinopse: *Existe “publicidade de autor”? Quer dizer, quando você vê um filme publicitário você consegue perceber o estilo de um diretor?*

FM: Em alguns casos sim. Há diretores que trabalham dentro de uma linguagem específica, eu reconheço no ar quem dirigiu alguns filmes. Acho que eu mesmo não tenho um estilo. Gosto de fazer filmes simples, às vezes pego uns pepinos de produção para resolver, com vários dias de filmagem, mas historinhas com atores é onde me sinto mais à vontade.

Sinopse: *Dentro de todos os seus filmes, tem algum comercial seu de que você goste especialmente?*

FM: Tem. A campanha da Brastemp, aquela campanha da poltrona por exemplo, eu acho bem resolvida. Quando vieram os primeiros roteiros não era uma poltrona, era uma mulher num apartamento, um homem no elevador, eram filmes em diferentes espaços. Resolvemos simplificar e fazer tudo parado, numa poltrona e só. Toda atenção ia para o texto e a interpretação. É meio minimalista, com pouquíssimos elementos, centrado apenas no detalhe.

Outro filme que eu adoro é um filme da Samello que tem uns caras passeando na Chapada. Foi feito como documentário: três pessoas de equipe e o elenco. Todo mundo carregando equipamento, num passeio enorme, de 3 dias. Fomos passeando e filmando, com uma camarezinha leve. Ficou bem bacana o resultado, parece um grupo de amigos passeando na chapada Diamantina. E era isso mesmo. Tem outros filmes que gosto.

Sinopse: *No caso do Samello você optou por uma equipe menor?*

FM: Acho que esse filme ganhou muitos prêmios justamente por isso, porque a filmagem tinha aquele clima de passeio de amigos. De outro jeito não dava. Cada filme

tem o seu “desenho de produção” adequado. Se fosse produzir da maneira correta, não teria ficado tão bom.

O “desenho de produção” é uma coisa que eu aprendi muito com o fotógrafo e grande parceiro César Charlone. Na verdade, a maneira como você arma a produção determina muito o resultado final do projeto.

Agora, por exemplo, estou finalizando um filme internacional de Coca-cola. É um filme com orçamento grande que estou fazendo junto com o César. Nós poderíamos ter levado uma equipe enorme para filmar na praia em um dia, mas achamos que não era o caso. Optamos por uma equipe pequena, mais barata.

Dessa forma tínhamos a possibilidade de ficar na praia quatro dias, meio de bobeira, esperando a luz certa, o momento adequado, o clima dos atores. O roteiro tem um pai e um filho surfistas que ficam esperando onda. Quisemos fazer tudo espontâneo. Pegamos pai e filho de verdade. Se tivéssemos pressa na filmagem não íamos conseguir esse clima. No fim o que era para fazer em quatro dias, conseguimos fazer em dois. Mas se eu tivesse uma equipe muito grande não teria conseguido o ótimo resultado que obtivemos.

Sinopse: *Em que pontos você acha que a publicidade lhe ofereceu possibilidade de aprendizado, tanto em termos técnicos quanto em termos de linguagem?*

FM: Em tudo. Quanto à técnica, me deu domínio e segurança. Se eu quero te enquadrar daqui onde estou, com aquele batedor da janela no limite do quadro, sei que preciso de uma lente 40mm. Me sinto como

um escritor que não precisa parar para pensar em concordância, acentuação ou pontuação. A gramática está incorporada. A experiência também me deixa muito relaxado no set. Já fiz comerciais no ar, debaixo da água, no meio da neve, já taquei fogo em edifícios, já capotei carros, fiz chover e ventar. Consigo não deixar o problema de produção se sobrepor ao que é importante na cena. Experiências com várias linguagens narrativas é o que mais faço.

...no cinema brasileiro falta a possibilidade de prática para os diretores que só fazem cinema.(...)Boas idéias podem se perder na realização por falta dessa prática.

Sinopse: *Existe um leque grande de possibilidade de experimentação na publicidade, em termos de linguagem, ou tem alguma limitação? Existe uma linguagem da publicidade ou muitas linguagens?*

FM: Existe um leque muito grande. No Brasil as agências interferem menos nos filmes. Os roteiros são sucintos, meia página, sem especificar estilo ou linguagem. Eles dizem qual é a idéia, a intenção, o clima que tem que ser passado, como fazer isso fica a critério do diretor. É uma escola fantástica.

Uso sempre meus comerciais para experimentar uma grua nova que chegou no

mercado ou copiar algum filme que eu tenha gostado. O bom da publicidade é que você chupa sem problema nenhum e as agências e os clientes topam. Quando assisto várias vezes uma seqüência de um diretor para imitá-la num comercial, acabo entendendo melhor esse diretor.

Se pegarmos uma fita, com meus trabalhos publicitários, posso ir mostrando qual era o meu interesse a cada filme. Eu tenho sempre uma segunda intenção muito clara em cada projeto, eu uso publicidade para aprender descaradamente.

Sinopse: *Na sua trajetória parece ter sempre uma espécie de auto-financiamento de sua formação pessoal. A impressão que nos dá é que você usa cada experiência para exercitar e dominar a expressão audiovisual de idéias. É desse tipo de sistematicidade de realização que sentimos falta no cinema brasileiro.*

FM: Realmente, no cinema brasileiro falta a possibilidade de prática para os diretores que só fazem cinema. Boas idéias podem se perder na realização por falta dessa prática. O curta-metragem é um jeito de exercitar, a publicidade é outro. Tenho sorte de poder estar filmando toda semana.

Continua no próximo número da Sinopse, discutindo a produção de cinema da O2 – entre eles os longa-metragens Domésticas e Cidade de deus.

*Contato - leandrosaraiva@hotmail.com

**Contato - newcannito@ig.com.br

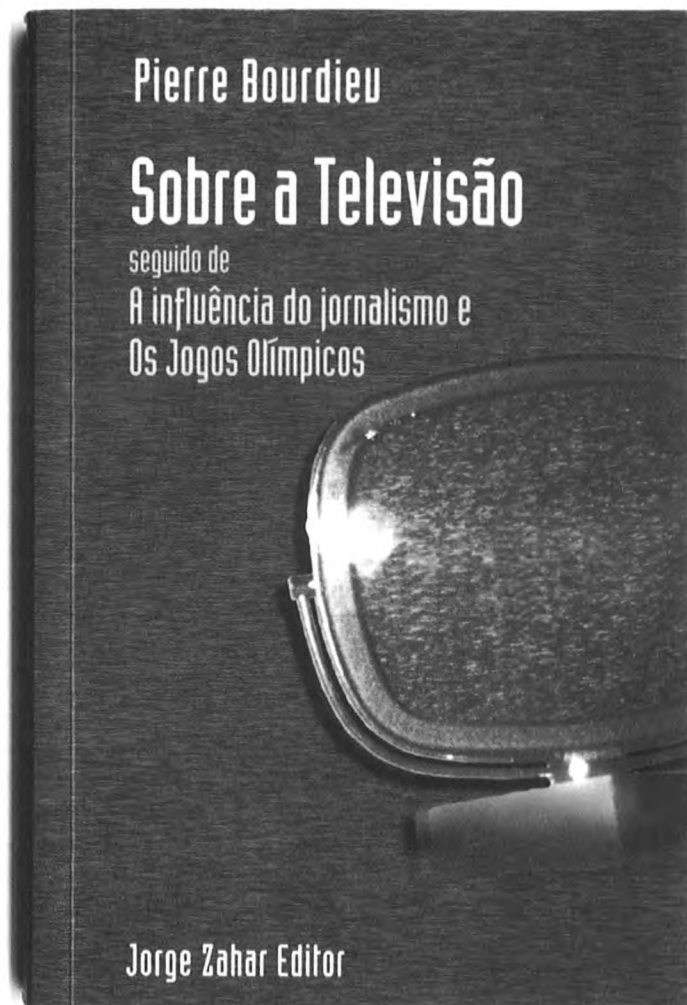
ATENÇÃO! ESTA PROPAGANDA É IDEOLÓGICA.

AQUI, A REVISTA SINOPSE ANUNCIA GRATUITAMENTE OBRAS E EVENTOS QUE ESTEJAM EM SINTONIA COM SUA POLÍTICA EDITORIAL.

Composto de três textos – os dois primeiros reproduções de um curso do Collège de France transmitido pela televisão francesa –, este novo livro de Pierre Bourdieu dissectiona e desmonta os mecanismos de censura que estão por trás das imagens e discursos exibidos na TV. *Sobre a televisão*, best-seller na França, gerou acirrada polêmica, a ponto de o autor acrescentar à presente edição brasileira um posfácio em resposta às críticas recebidas. Um alerta para os perigos que tais mecanismos representam para todas as esferas culturais, perigos que também ameaçam a vida democrática e política.

Ao se insurgir contra o pouco espaço que a televisão concede ao pensamento crítico, Bourdieu luta para que esse extraordinário instrumento democrático não se converta em instrumento de opressão simbólica.

JZ-E Jorge Zahar Editor



O Povo na Tela

Por Paulo Alcoforado*



Principal vitrine do documentário brasileiro, o Festival Internacional de Documentários “É tudo verdade” revela, senão uma tendência da produção, um pressuposto para a seleção. Em sua sexta edição, de inquestionável diversidade regional e “temática”, os filmes brasileiros coincidiram, *grosso modo*, na imprecisão do objeto, na opção por uma estratégia de abordagem comum, e na dificuldade de a levarem a cabo. Reunindo todas essas qualidades, o filme *O fim do sem-fim*, longa-metragem de Lucas Bambozzi, Beto Magalhães e Cao Guimarães, fornece o parâmetro para que algumas questões sejam propostas.

A relevância do fenômeno da extinção da função social como sintoma da modernidade, premissa do filme, não encontra eco em grande parte dos objetos elencados. Ascensoristas estão condenados ao desaparecimento pela lógica da automação, mas a ação

das parteiras predomina longe dos grandes centros, e é inversamente proporcional à expansão da cobertura médico-sanitária pelo território nacional. A substituição da escrita manual pela digitação não determina uma reforma administrativo-jurisdicional que ponha fim ao exercício do escrivão. A extinção da função do ferroviário não pode ser atribuída à modernidade. A economia dos países desenvolvidos está condicionada à sua agilidade de distribuição dos produtos, manifestada via de regra sob forma de vastíssimas malhas ferroviárias. A opção brasileira pelas rodovias deve-se à histórica subserviência a montadoras de automóveis estrangeiras, inaugurada pelo juscelinismo.

O “desfile” de inúmeras funções sociais em suposta extinção apresentadas sob forma de entrevistas revela como encarnações habitantes de dez estados brasileiros. A estrutura em mosaico tenta dar conta do país, mas o filme desvaloriza o exercício das funções, contentando-se com o relato de tipos “exóticos” que, claramente, constroem suas personagens para uma inusitada audiência. Sequer é verificada a relação material do exercício da função da personagem com o todo do povoado/cidade. O desprezo à pesquisa, seja ela prévia ou durante o processo de captação, condena o espectador, ignorante total da introdução da câmera nos ambientes, a confiar numa total falta de cumplicidade entre a equipe de cinema e a personagem real, na reportagem telegenialística.

Não há, portanto, justificativa retórica para captação em múltiplos suportes transcritos para 35mm, “matizes de um esforço de produção que precisou ferir a integridade da imagem”. As ampliações e cinescópicas (ou escaneamento *frame a frame*) de 16mm, S-8 e DV são manifestações auto-martirizantes que se apóiam na argumentação mambembe de “dar voz ao povo” – turismo cinematográfico. A celebração dos “moribundos” é também expressa através de construções poéticas que se seguem a cada entrevista, a exemplo da justaposição de rostos de crianças e adolescentes sobrepostos à imagem da mão da parteira, quem lhes trouxe à luz. É uma adesão à função social, mas não uma representação de sua extinção.

Perpassando os relatos, um homem sem função social definida exuberava exotismo e mostra-se merecedor da condição de “chefe de cerimônias do filme” ao praguejar especulações filosóficas, desferindo finalmente a expressão “fim do sem fim”.

No extremo oposto encontra-se *Babilônia 2000*, de Eduardo Coutinho, 35mm captado em vídeo, tendo como principal estratégia de abordagem também a entrevista, filme também selecionado para o “É tudo verdade”, tributário, porém, de uma tradição de aproximação às formas populares, apropriação do popular pelo erudito, com o fim de criar um espaço múltiplo que possibilite o afloramento pleno da matéria semântica.

Aqui, a adesão ao imaginário popular, crença milenar de que o ano 2000 encer-

ra profundas transformações, marcantes do início de uma nova era, determina como locações as favelas Chapéu Mangueira e Babilônia, “debruçadas” sobre o *show* pirotécnico do hotel Le Meridien. Essa permanência da consciência da marginalidade e de suas formas atuais é buscada pelo cineasta que passa o “último dia do milênio” com os favelados, dando o sentido ético do filme.

Isso se traduz na tentativa de apreensão dos discursos manifestados a partir de relatos, gestos, músicas e hábitos em geral, que “flutuam” na dinâmica da oralidade sem que se possa determinar um sujeito historicamente situado e identificável. O acesso aos códigos dessa série cultural é conquista de um processo composto por pesquisa prévia, explicitação da negociação dos termos da cumplicidade entre a equipe de filmagem e as personagens reais (traço estilístico por excelência para a aproximação das formas populares), e seqüência de entrevistas escalonadas segundo uma retrocontagem que culmina na “virada do milênio”.

Esse processo desenvolve-se extraordinariamente ao revelar um modo de produção paradigmático da cooperação (proprietários de mini-DVs) em favor de um projeto comum que, se parte de um conceito pré-determinado pelo cineasta, do qual imagens e sons derivam, dá margem à subjetividade de cada uma das cinco frentes de ação, que se fazem “imprimir” no corpo do filme. É o caso do plano da escada, enquanto se ouve a negociação entre um desses “co-diretores” e

uma moradora – o retrato –, traço estilístico levado a sua expressão maior em *Santo forte*, quando, ao relato de uma moradora da favela Vila Parque da Cidade de que estavam ela e o cineasta cercados por uma “legião de espíritos”, associou-se o plano do quintal vazio com varais, por exemplo.

Se essa estratégia pode ser vista até como uma auto-desmistificação do “Eduardo Coutinho que consegue tirar mais das pessoas”, ela acaba ratificando esse talento na seqüência em que o cineasta “salva” a entrevista com a rezadeira, inicialmente fechada à cumplicidade, ao tocá-la em sua vaidade, remetendo-se à foto desta, aos 19 anos, na parede do barraco. Uma correção de enquadramento coloca a foto ao fundo da rezadeira, reunindo num mesmo plano a negociação e o retrato, os traços estilísticos de *Babilônia 2000*.

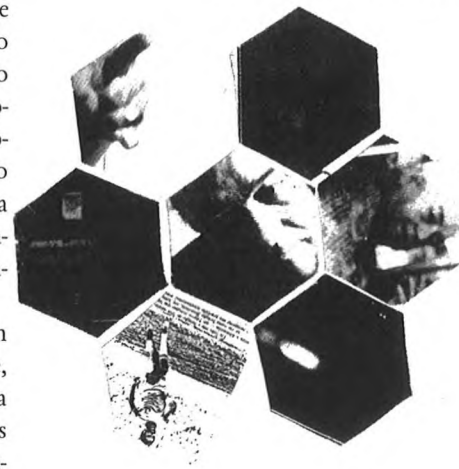
A(s) câmera(s) só desce(m) o morro com seus moradores, que vão se purificar nas águas da praia de Copacabana. A precariedade de iluminação marca a mudança de espaço e revela a força da montagem que transforma a tradicional queima de fogos em celebração do imaginário popular, o “despojamento” da produção em cinema espetacular. Restrito à comemoração de favelados na praia, e não ao diálogo no morro durante o dia 31 de dezembro de 1999, o filme resultaria num “espaço” a ser completado pelo imaginário do espectador, mistificação a serviço de uma totalidade harmônica.

Os discursos apreendidos convergem para uma consciência da marginalidade, consciência de classe, manifestada, não pela esperança da mudança, lugar que os pobres ocupam no imaginário da pequeno-burguesia, mas por uma tentativa de corrigir a má

impressão do morro, no prazer com que as pessoas abrem suas casas para a equipe de filmagem – não apenas para as câmeras –, no desejo de tomar um chope, comer um churrasco, compartilhar uma experiência.

Um festival de cinema e dois filmes apenas parecidos: o primeiro deles é expressão da perda do mandato de porta-voz da coletividade pelo cineasta brasileiro, reduzido a mímico da programação da televisão aberta, cuja política atual é celebrar o povo na tela (mercado do voyeurismo); o segundo, transmissão de uma experiência hoje rejeitada pelo grosso do documentário nacional.

*Contato – palcof@hotmail.com



Glauces estudo de um rosto

por Maurício Hirata F.*



O último festival de documentários “É tudo verdade” apresentou um panorama do documentário brasileiro que, se por um lado, possuía uma extensa diversidade de temas, o mesmo não se pode dizer das propostas estéticas. Pautados pela lógica do “povo na tela”, a maioria dos documentários do festival apoiava sua estrutura em entrevistas com as mais variadas pessoas, dependendo quase que exclusivamente do carisma e da articulação destas para dar conta do tema que se propunha a tratar. Essa estratégia produziu resultados desiguais. Alguns poucos, como é o caso de *Babilônia 2000* de Eduardo Coutinho, conseguiram ir além da mera reprodução do mosaico de opiniões e criaram estruturas cuja contraposição de entrevistas era capaz de gerar um sentido além do próprio relato. Outros – a maioria – não conseguiram

ultrapassar o pitoresco e no máximo revelaram personagens interessantes que por seu mérito (e não do cineasta) sustentam o documentário e lhe dão sentido.

Nesse panorama morno, de apostas estéticas tímidas (quando não completamente ausentes), *Glauces - estudo de um rosto* surge como uma dissonância. O fil-



me de Joel Pizzini vai na contramão do panorama apresentado no festival e aposta alto em um filme experimental construído apenas com imagens de arquivo da atriz Glauce Rocha.

Dando continuidade à sua obra, que inclui filmes como *Caramujo-flor* e *Enigma de um dia*, Pizzini é coerente, buscando novamente o diálogo do cinema com outra arte e criando um estudo experimental a partir dele. Se em *Caramujo-flor* o cinema se misturava à poesia, e em *Enigma de um dia* ele servia de base para um estudo sobre a experiência estética proporcionada por um quadro, em *Glauces* é a vez do teatro, mais especificamente do trabalho do ator.

Em uma construção ousada, Pizzini propõe um documentário construído apenas com trechos de ficção. O desafio que o cineasta se propõe é tentar recuperar por detrás das máscaras de suas personagens a atriz Glauce Rocha e nesse movimento reconstruir a complexidade de sua personalidade. Uma busca pelo real por detrás do ficcional, pela essência por detrás da aparência, por uma Glauce por detrás das *Glauces*.

A Glauce que Pizzini nos apresenta é complexa, contraditória e trágica, dividida entre suas várias facetas de mulher-amante, mulher-política, mulher-atriz, mulher-apaixonada e muitas outras. Mas que, ao mesmo tempo, encontra no choque de múltiplas personalidades a sua essência. Como a contagem progressiva no

começo e regressiva no final do filme vai marcar, Glauce é uma, duas, três, quatro, quinze, dezesseis, mas no final das contas é apenas uma.

Para construir esse panorama interior, o filme se apóia em uma estrutura rítmica, quase musical, de olhares, passos, gestos, abrires e fechares de portas, subires e desceres de escadas, cuja articulação, às vezes mais rápida, às vezes mais lenta, cria cadências visuais que orquestram, em sintonia com a edição sonora/musical, uma sinfonia de Glaucos que se chocam e se fundem. No entanto, apesar da ousadia e complexidade da proposta, é preciso fazer uma ressalva.

Embora Pizzini busque reconstruir sua personagem através do embate entre suas várias aparições ficcionais, ele acaba por se apoiar demais na articulação interna dos planos que escolhe. Em vários momentos, em especial aqueles retirados de *Terra em transe*, de Glauber Rocha, o material parece fugir ao controle do diretor e sua autonomia salta na tela verbalizando temas que deveriam estar implícitos na montagem. Para um filme cuja proposta se baseia em buscar uma verdade “entreplanos”, ou seja, de recuperar algo que esteja implícito nas várias imagens, *Glaucos* depende muito da verbalização, das reflexões de suas personagens sobre si mesmas, que Pizzini acaba por induzir que sejam aplicadas diretamente sobre Glauce.

Um exemplo que torna isso evidente ocorre no momento mais forte do filme, o monólogo de Glauce retirado de *Terra em transe*. Naquele momento, como no filme de Glauber, a personagem se revela em sua complexidade, contrapondo suas aspirações femininas prosaicas a seus ideais políticos. Mas, em *Glaucos*, o dis-



curso é aplicado diretamente à atriz, sem mediação ou contraponto. A respeito disso, podemos nos perguntar se talvez Pizzini tivesse localizado uma consciência maior de Glauber, que, em um movimento contrário, teria buscado em Glauce as características densas e contraditórias de sua personagem ficcional. No entanto, parece mais provável que Pizzini tenha se apropriado do monólogo como um modo de verbalizar algo que deveria estar presente na articulação entre as cenas, mas que ele não conseguiu estruturar de outro modo. Essa dependência dos discursos internos aos planos selecionados, presente não só no exemplo acima mas em vários outros no decorrer do filme, acaba por enfraquecer a obra e retirar-lhe um pouco da ousadia e agressividade que sua proposta possuía. Não que este recurso deva ser proibido, mas o seu uso indiscriminado acaba retirando força da articulação.

Nesta mesma linha, faço outra ressalva a respeito do poema recitado logo no início. Intitulado também *Glaucos*, e de autoria também de Pizzini, esse poema tenta explicar o conceito por trás do filme, mais do que acrescentar um novo dado estético. Assim como os trechos de filmes citados acima, o poema é redundante e acaba por antecipar um discurso intelectual que deveria surgir da fruição do filme em si.

Apesar dessas ressalvas, *Glaucos* permanece forte, ousado e instigante, possuindo uma proposta estética única dentro do panorama do documentário nacional (infelizmente).

*Contato - mauhirata@hotmail.com

Por Mariana Duccini*

Um primeiríssimo plano oferece-nos um rosto transfigurado pelo torpor místico. A voz parece desprender-se da composição cênica, assumindo a auto-suficiência das ladainhas que moldam pensamentos, graças à repetição de frases quase desconexas. Paralelamente, pessoas se aglomeram, como se estivessem a esperar pela salvação. Manifestações que beiram a histeria tornam-se a medida da fé.

A possível idéia de tratar-se de fanatismo religioso estrangeiro desfaz-se, já de início, nessa cena do documentário *O chamado de Deus*, de José Joffily. A personagem em questão é uma senhora brasileira, momentos antes do início de uma missa carismática, na paróquia do Padre Marcelo Rossi, em São Paulo.

O filme de Joffily procura demarcar os caminhos propostos, atualmente, por dois segmentos distintos da doutrina cristã: a renovação carismática e um outro grupo, cujos ideais aproximam-se da teologia da libertação (ainda que não se considere como tal). Apesar das seqüências que englobam imagens de missas, reuniões e agrupamentos humanos, a trajetória dos dois grupos é delimitada por meio de personagens individualizadas que, tendo recebido “o chamado”, pretendem abraçar a vida religiosa.

A diferença ideológica entre as duas orientações faz-se nítida desde a

configuração geográfica exposta no filme. Mais do que idéias religiosas em oposição, tem-se um retrato de dois “Brasis” que se opõem: o primeiro, urbano, é o espaço onde o ideal carismático encontra maior ressonância. Milhares de pessoas, entorpecidas pelos rituais-espetáculos, lotam paróquias e estádios de futebol. Para os líderes religiosos, a separação entre a religião e a atuação política é preponderante.

O outro, rural, é exposto como o terreno fértil das idéias religiosas libertárias. Nessas regiões, onde a pobreza é soberana, há a preocupação em se interligar a doutrina e a realidade sócio-econômica dos fiéis. A conscientização política é, talvez, o principal parâmetro a orientar as idéias disseminadas nos rituais.

As dimensões da fé

A partir do cotidiano dos seis jovens retratados no documentário de Joffily, podemos perceber as motivações que orientaram suas escolhas individuais, relacionando-as com o contexto social em que se inserem. A Igreja, assim como as demais instituições, adapta-se à realidade de seu público – sem, no entanto, despojar-se facilmente dos dogmas cristalizados através das gerações. O eventual anacronismo desses dogmas determinará as modificações lentamente incorporadas pela doutrina.

O momento em que as personagens devem fazer a opção pela vida religiosa é sempre retratado de maneira expressiva. O filme não se furta a ressaltar os conflitos individuais, a separação da família e a vida nos semi-

nários. Esse ponto de vista particularizado (aliado ao espírito de entusiasmo, inerente aos jovens) garante a composição lírica do documentário.

As personagens ligadas à renovação carismática apresentam, de modo geral, um aspecto comum, em relação à escolha: a maioria diz ter recebido “o chamado de deus” em momentos de grande fragilidade pessoal (mortes de familiares, por exemplo). O “chamado” teria sido responsável por lhes devolver a vontade de viver e determinar a mudança para os seminários, onde, entre uma partida de futebol e outra, aprendem táticas modernas de comunicação, a fim de “levar a palavra de Deus às massas”.

Os jovens da doutrina libertária não associam o “chamado” a um momento específico, mas a uma vocação inerente, que, desde muito cedo, motivou-os ao trabalho de conscientização política da comunidade, abrangendo discussões intimamente relacionadas ao cotidiano dos fiéis (algumas vezes, por meio de recursos lúdicos como músicas e dramatizações) – talvez porque o momento de fragilidade pessoal desses jovens coincida com a própria história de suas vidas, em um cenário em que a luta política é, possivelmente, o único meio de se escapar da fome.

A casa de deus tem quantas moradas?

O conflito expresso pelo documentário de José Joffily – regionalmente polarizado – delimita as áreas de atuação de dois segmentos religiosos, originários da doutrina cristã. A teologia da libertação, personificada por seminaristas da ordem dos franciscanos, tem seu espaço de realização no sertão da Bahia. A renovação carismática é representada por jovens seminaristas de Correias, no Rio de Janeiro.



Essa polarização, que constitui o fio condutor do filme, não é tão nítida em relação à realidade brasileira. O embate de idéias, entre os católicos, a respeito de como atrair os fiéis, a forma de organização de cultos e rituais e mesmo o posicionamento da instituição em face das questões sócio-políticas extrapolam a mera delimitação geográfica.

Grupos que abraçam a teologia da libertação são, também identificáveis em diversas regiões metropolitanas do país. As investidas carismáticas, igualmente, têm se tornado cada vez mais frequentes no interior.

As discrepâncias de opinião – inclusive entre cardeais – explicitam a crise que ronda a Igreja: no início da década de 90, o Bra-

sil contava com 110 milhões de católicos, dos quais apenas 5 milhões freqüentavam, com regularidade, os cultos e atividades paroquiais.

Paralelamente, o avanço das seitas pentecostais, popularmente conhecidas como evangélicas, agravava a situação. Essas seitas, utilizando-se maciçamente dos meios de comunicação para propagar sua ideologia, registraram um crescimento fenomenal: no período de 1989 a 1992 surgia em média uma nova igreja evangélica a cada dia útil, no Rio de Janeiro.

O contra-ataque católico foi organizado, principalmente, via renovação carismática. O apelo aos jovens, a espetacularização dos rituais e, sobretudo, a utilização da mídia fazem que os cultos carismáticos, em certa medida, se aproximem dos pentecostais.

A “nova roupagem” católica, todavia, apóia-se nas já conhecidas – e anacrônicas – idéias tradicionais, que determinaram o repúdio de alguns fiéis: a rígida hierarquização da instituição e o apego às orientações reacionárias do Vaticano.

A atuação política dos religiosos, sob a óptica dos carismáticos, é veementemente condenada. O distanciamento entre os dogmas e o contexto da comunidade é patente: com ares de modernidade, os padres da renovação fazem multidões pularem ao som de *hits*, como “O vira do Senhor”. No entanto, parecem incapazes de se sensibilizar com as necessidades concretas dos fiéis, como planejamento familiar e combate à miséria.

A realidade inviabiliza a tradição

A vocação é um chamado de Deus ou da realidade? Esta pergunta alimenta o filme de Joffily: os padrões de oposição, estabelecidos entre o grupo de franciscanos e o de

carismáticos, parecem – cada qual à sua maneira – esforçar-se pela resposta.

As “farpas” e comentários ácidos – de ambos os lados – reiteram a controvérsia: o grupo da teologia da libertação, abertamente, acusa o Padre Marcelo Rossi de “marqueteiro” e ridiculariza a “liturgia de festa” dos oponentes carismáticos. Por outro lado, estes fincam o pé nas tradições: “a política não é da conta dos religiosos”, afirmam.

As próprias vestimentas denunciavam a conduta dos jovens religiosos. Os da renovação usam roupas sóbrias, escuras, alinhadas (mais uma vez, nota-se o respaldo na tradição). Os da teologia preferem um visual claramente despojado: bermudas, camisetas e chinelos (provavelmente, em consonância com os ideais de comprometimento social, conscientização política e aproximação da realidade dos fiéis, que dispensam os sinais distintivos). Ainda quando há a utilização de alegorias, há também a preocupação crítica: os “palhaços franciscanos” (modo como se vestem para dramatizar – e didatizar – a situação política do país) buscam chamar a atenção dos fiéis, alertando-os sobre sua responsabilidade comunitária.

As “brigas” entre as duas facções – que se tornam mais calorosas e apaixonadas com o desenrolar do filme –, aliadas ao trabalho estético presente na obra, fazem brotar com clareza a opção ideológica do diretor, ressaltando a boa tradição do documentário que não se nega a tomar partido.

O grande mérito de Joffily, no entanto, é o de explicitar uma situação concreta de



divergências e conflitos, no interior da mesma instituição – um tiro de misericórdia na tentativa desesperada da Igreja Católica em manter-se una e indivisível em um país de contradições antagônicas.

*Contato - marianaduccini@yahoo.com.br

rotas de colisão no cinema contemporâneo

Por Alfredo Manevy*

Mas o cinema permanece aí, apesar de tudo. E, entre tantas previsões do tempo, muitas ocasionais, ele faz a sua, sobrevivendo ao descrédito geral (imagem digital, predomínio de Hollywood, perda do público).

Cinema: autopista de destino duvidoso. Diante de nós, quais os caminhos aponta-

via da sociedade da informação). Esse grupo seletivo de filmes vem preenchendo essa imagem vazia e ambígua da autopista, pronta a chegar ao futuro, com o choque de um ou mais automóveis, na rua ou na estrada, no trânsito de modo geral, evocando de diversas formas os percalços de uma civilização do au-

pelo caminho, acidentes colecionados (e humanizados) fragilizam humanos mecanizados, reificados: o Honda vai carinhosamente ao encontro de um Mitsubishi, trazendo a morte num beijo, enquanto os motoristas fazem culto a próteses e ferimentos cultivados. No filme de Sérgio Bianchi, além dos



dos pela produção contemporânea? Indago a partir de uma recorrência simples, uma situação (na falta de um termo melhor) do cinema de nossos dias, e que pode ser verificável pontualmente num grupo seletivo de filmes, de diversos países (inclusive o Brasil – de modo que não se trata de uma qualidade local). Antes da situação, o cenário, tão importante quanto o que nele possa acontecer: uma estrada ou uma rua, imagens de apelo notório, presente também em outras mídias (publicidade, TV, ou na capa do livro de Bill Gates, *A*

tomóvel, de um mundo ficcional como autopista. Cena central em *Crash* (1996), de David Cronenberg, no qual a colisão está associada a uma forma de fuga das rotinas, gesto libertário num mundo enquanto *freeway* (é o que se vê da janela de James Spader). Está em *Cronicamente inviável* (2000), na rua onde, após o acidente, a professora universitária atrasada acusa o miserável atropelado de traição. No primeiro mundo de Cronenberg (cinasta que São Paulo festejou em junho, no *Carlton Arts*), carros encontram carros

ferimentos (semelhantes ao de *Crash*) no corpo de Daniel Dantas (vítima do trânsito), o menino de rua atropelado arfa sob o enquadramento: ali asfalto e sangue se misturam, como consequências de uma única modernização.

Choques Libertários

Em *Amores perros* (2000), de Alejandro Gonzalez Iñárritu, a situação é central: os carros colidem, chocam-se destinos que de outra forma estariam compartimentados na vida so-

cial, alheios, relacionados de maneira tênue pelas invisíveis relações de produção e consumo, e pela TV (irmã da autopista, onipresente como ela). É no trânsito que se cruzam ainda: ou melhor, é no trânsito que esse cinema nos faz crer que ainda se cruzam. O choque possibilita a narrativa, que se constrói a partir dele, e se oferece como resposta enigmática à crise de representação que hoje vive o cinema de ficção. O cinema procura a dimensão física (visível) dessa relação abstrata: “as coisas mais distantes ainda têm relação”, é o que afirmam filmes que, contradizendo uma tendência contemporânea, estão empenhados em abraçar a totalidade do mundo, sem regressos românticos a formas clássicas.

Os pixotes mexicanos chocam-se com a modelo do *outdoor*: a imagem mistura o sangue de cães, ricos e desvalidos. Os que morrem se “libertam”, e os que permanecem encontram o corpo alterado definitivamente, condicionados a administrar os ferimentos como “marca irreversível” da autopista. Visão do insustentável, do que não tem retorno, o choque também é catarse (*Crash*): as personagens estão mortas e libertas dos destinos e das rotas definidas, parece afirmar o filme. Em seguida, assumindo a dimensão catarse-expição, cada cineasta irá trabalhar diferentemente com esse ambíguo sentimento: irá nos prolongar nele (Cronenberg), irá apontar o grotesco nos responsáveis (Bianchi), ou fazer do choque a metáfora de um encontro inesperado em *Amores perros* (tal como Ismail Xavier aponta quanto ao cinema brasileiro dos anos 90, ainda que em outra chave; já voltarei a ela). Apesar de as personagens não chegarem a trocar experiência, é do encontro que resultará o aprendizado dos envolvidos: Octávio e Susana, Chivio e “negro”, a modelo e o marido.

A demanda dos cineastas passa por aí: como aproximar coisas cada vez mais distantes, sem fazer apologia cega da alteridade e da globalização. Como escapar da tendência de repetir com violência as locações, como vemos no projeto interessante de *Wong-kar-wai* (os percursos mínimos dos seres monetários do mundo contemporâneo), fazendo da distância Buenos Aires-Hong Kong um mero problema de inversão de câmera?

Eis que o trânsito mata e liberta dos destinos traçados na vida moderna, sublinhando experiências de vida enquanto passagem, pois sem território e identidade (os temas que Antonioni trabalhara tão bem em *O passageiro - Profissão repórter*, de 1975, e, antes, na trilogia). Permite que a libido satisfaça – e desfaça o recalque – no banco de trás, enquanto o carro passa pelo lava-a-jato (*Crash*), revela-se palco teatral para a retórica reveladora das hipocrisias de sempre (sempre a nos surpreender), e, na versão *blockbuster* do choque, *Titanic*, de James Cameron (1998), faz da transa um ato simbólico e violado pela colisão do *transatlântico*, mas bem que poderia ser a desse carro emblemático em que o casal brinca pouco antes da colisão.

De modo geral, em filmes que internalizam em suas formas e temas a atual asfixia mundial pela reorganização ampla do trabalho, cada vez mais especializado e autônomo, mas unificado pelo culto à mercadoria (clara em muitos desses filmes, *Crash* à frente), o choque pode ser interpretado como uma relação social emblemática e ambígua, às vezes redentora, sempre para personagens já sem circulação social (só em *Titanic* Hollywood oferece o prazer dessa circulação, impossível nos outros filmes, feita pelo casal que corre através do navio, passando por distintas classes sociais). O choque é mais que uma sinalização do acaso, visto que ele pode ser

ritualizado (*Crash*), como qualquer outra relação social. Nesse sentido, as colisões problematizam a fórmula em que o acaso se faz presente em certos filmes, nos quais se trabalha a ambigüidade entre acaso e destino a oferecer justiça poéticas (*Cortina de fumaça*).

Como cenário, o trânsito promove o encontro de vários níveis de miséria, cruzando os atropelados sob o enquadramento, os pedestres desfocados, os meninos-mentex em *off*, os motoristas cujo contra-campo é eternamente o mesmo. Relativizando a idéia de dominantes e dominados, o trânsito desses filmes não oferece opulência efetiva, apenas níveis distintos de miséria: é uma imagem que o cinema contemporâneo parece afirmar, este mais centrado no espaço urbano, como a sugerir que a autopista vence a todos, e se afirma com vida própria, lógica autônoma.

Automóveis de 1968

Esse dado não aponta, é claro, para uma “tendência estética” do cinema contemporâneo, muito menos da estirpe que engendraram movimentos tal como a *Nouvelle vague* ou o Cinema Novo brasileiro. No entanto, há talvez nesses filmes uma pauta em comum, que nasce de cinematografias de todo o mundo, aproximando Canadá, São Paulo, Cidade do México, Hong Kong. Essa recorrência talvez só esboce a promessa de um cinema ainda por vir, recuperando em parte “a pauta” de um cinema anterior.

Em *Bang bang*, de Andrea Tonacci, filme brasileiro de 1971, o automóvel como produto emblemático da modernização conservadora brasileira e a idéia de uma nação enquanto hilária autopista, foram trabalhadas com enorme criatividade formal pelo cineasta, de modo a configurar um dos gestos mais brilhantes do dito cinema marginal brasileiro. Resposta ao AI-5, em franco diálogo



com Godard, *Bang bang* transformava ruas e estradas em prosclênios para a bem-humorada dissolução das expectativas do filme de ação, e das ações da nação. Num dos seus quadros menos irônicos, o diretor elevava a câmera lentamente diante de um automóvel pegando fogo à beira da estrada, com um corpo humano abandonado ao lado: a dimensão alegórica da cena era evocada com eficácia, e a estrada ganhava feição sepulcral. No final de *O desprezo* (Godard, 1963), Brigitte Bardot terminava morta em meio às ferragens, num quadro de ressonâncias políticas e cinematográficas inseparáveis, quase dando eco à frase dita por Jack Palance, como produtor do filme que Fritz Lang dirige: “Quando ouço a palavra ‘cultura’, saco meu talão de cheques”. A imagem do choque será a própria matéria-prima de *Weekend*, filme posterior de Godard (1968), no qual tudo começa no famoso plano-sequência do gigantesco congestionamento. Nessa crônica política, Godard escolhia o ócio e a estrada como cenários, mostrando o trabalho da luta de classe em meio à trégua do fim de semana, na procura de diversão dos parisienses.

Muita coisa derivou de imagens como essas, que proliferaram no ciclo do cinema moderno mundial, que povoaram o imaginário de toda uma geração (Godard é só um exemplo). Derivada desse cinema, a tradição dos *road-movies* fixou o cenário, e fez dos longos percursos, viagens e perambulações o mote ideal para as personagens sem território, ou para evidenciar o que seria a dimensão geológica do cinema moderno, com Wim Wenders à frente, nos anos 70, e, hoje, um cineasta como Ayoma Sinji (do neo-realista *Eureka*, 2000). A força telúrica de certas passagens de *Eureka*, filme em que os planos gerais enclausuram, aproxima Sinji de um certo tipo de resposta romântica à modernização que, nos bons momentos, prova render muito. No fil-

me japonês, é bom lembrar, tudo começa no extermínio dentro de um ônibus, num estacionamento vazio: o aprendizado da morte pelo menino (*Alemanha ano zero*, 1947) irá se dar nas beiras de estrada e terrenos baldios. Quando o *road-movie* é transformado em gênero por Hollywood, no fim dos anos 60, em parte influenciado pelo cinema europeu, essa dimensão se transforma em outra coisa, passa a fazer a elegia da motocicleta, caracterizando assim a restituição do fetiche, que neutraliza o que poderia haver de crítica no gesto romântico da estrada. Como vemos, de diferentes formas, o cinema contemporâneo está sendo “assombrado” por algumas dessas imagens.

Talvez isso ocorra pela crise de representação que vive a arte de modo geral, e o cinema em particular, o que leva muitos cineastas a negar a tarefa ou não a proclamar em entrevistas, ou mesmo negar a atualização das referências (do cinema, e da observação do mundo): nesse sentido, a rua, a estrada, o trânsito vêm se tornando pouco a pouco um dos últimos espaços de negociação entre a imaginação dos cineastas e uma idéia de mundo representado.

Encontros inesperados

Na sua entrevista sobre o cinema brasileiro dos anos 90, Ismail Xavier revelava a recorrência dos encontros inesperados entre personagens de origens distintas, cuja aproximação engendra troca de experiência positiva. “Na atualidade, as estratégias de alusão do cinema brasileiro são mais indiretas e se apóiam em experiências pontuais marcadas por certa singularidade, como os ‘encontros inesperados’ que a migração ou o espaço da cidade oferecem meio por acaso, numa leitura imediata, mas que dizem algo sobre as determinações vindas de processos mais amplos”. E, mais adiante, Ismail completa: “[...] O característico aqui é não o fato de que tais en-

contros sejam exclusivos ao mundo moderno, mas o fato de se criar um quase-gênero do cinema atual sinalizador de um humanismo ‘multicultural’ de tipo distinto daquele mais clássico que envolvia encontros em que a relação entre os dois indivíduos era pautada pelo que eles representavam enquanto membros de uma etnia, de uma classe social, de uma nacionalidade. Agora há casos em que interessa mais justamente o que não decorre diretamente desta ‘representatividade’ de cada um; instala-se uma relação oblíqua entre os atributos das personagens e o eixo do conflito em que estão inseridos” (*in: Revista Praga n 9*).

O choque de automóveis me parece uma derivação do tema detectado por Ismail Xavier, mas no qual a exacerbação da violência nas situações de choque introduzem ironia ou negam o que haveria de positividade em tais encontros (em *Amores perros* o encontro é fugaz, e traz a Chivio o cão assassino, detentor do aprendizado do extermínio).

Curiosamente, é nos filmes em que as personagens estão caracterizadas como tipos sociais que os choques ganham forma emblemática de uma conjuntura em crise – não chegando a esboçar um diagnóstico, mas favorecendo a idéia de “mal-estar” (que está também no *crack* do banco estrangeiro de *Nove rainhas*) –, que mostra aos vigaristas de rua quem de fato manda na especulação (filme brilhante que *Sinopse* discutirá em breve), ou nos avisos e recados que Juliette Binoche não chega a responder em *Código desconhecido* (cuja semelhança formal com *Cronicamente inviável* já daria um outro artigo).

No cinema brasileiro temos um caso que explicita a tendência na esfera do curta-metragem. *Rota de colisão* (1999) cruza tipos sociais, prometendo o choque na dinâmica do suspense e da ação paralela, bem à moda

do que se apreende em Griffith, mas “superando” a promessa de colisão com um gesto final, de ordem lúdica, que, em troca de um truque, evidencia a inteligência do roteirista e o descompromisso do filme em ir além.

Outro filme que trabalha com uma estrutura similar, ainda que mais elaborado na descrição dos tipos sociais de classe média alta, é *A estrada* (título emblemático) de Jorge Furtado, no episódio do longa metragem *A Felicidade é...* Furtado alterna o foco da narração entre dois casais que se preparam para o *weekend* à brasileira e um caminhoneiro, que pega um serviço a contragosto, e vem pela estrada na contramão dos casais. A montagem promete o choque, gera a expectativa, e nos coloca na situação ambígua de desejá-lo e temê-lo, na chave do suspense clássico. No fim, com um “pouco de sorte” ressaltada na voz *over* de Pedro Cardoso, os casais saem ilesos, na imagem-síntese final: o “esperado desencontro” se consome, com ironia. Se terminasse com o choque, o roteiro não seria tão inteligente, e talvez ganhássemos a imagem que nos remete a Godard, a Tonacci, e, mais recentemente, a *Amores perros*, *Cronicamente inviável* e *Crash*. A pauta obviamente iria solicitar um outro modo de narrar e de encenar. Parece-me que é desse recado irônico, ainda latente em certas passagens no trabalho do cineasta na Rede Globo, que se tornam possíveis as comédias do mundo privado após *Ilha das flores* (1989) e *Esta não é sua vida* (1992). Parece-me que *A estrada* funciona como um divisor de águas entre aquela Dona Anete que jogava fora o tomate, em *Ilha das flores*, e o momento em que essa mesma Dona Anete deixa de ser um tipo social e passa a ganhar mais interesse (cômico-dramático), apesar do lixo e da civilização de automóveis, que podem ou não se chocar.



*Contato - almanevy@hotmail.com

Quando o cinema encontra o deserto

Por Alfredo Manzey*

Lawrence aventureiro. Lawrence sanguinário. Lawrence lendário. Ai estão, já disponíveis em DVD, as três faces do inglês blasfemador, que conquistou o deserto, em 1914-18, e o cinema, em 1962.

A única coisa em comum entre a personagem verídica e a do filme nela inspirada, *Lawrence d'Arabia*, de David Lean, é o gosto insuspeito de ambos pela aventura genuína. Aventura no deserto, aventura do cinema, nesse horizonte de poucas sombras, que de tão geométrico insinua a abstração rara em filmes de aventura. A aventura de Lean passa por filmar em locações reais, durante meses, e de domar Sam Spiegel, um dos produtores que não recusava o risco, mas conhecia o fracasso, e naturalmente o temia. Aventura de filmar com atores então desconhecidos nos papéis centrais (Shariff e O'Toole), delegando à mão inglesa de Lean o dever de ser gloriosa. Como na velha Hollywood, quando um jovem Allan Dwan filmava motivado por uma vital inquietação geográfica: afinal, queria conhecer o Grand Canyon, queria filmar o abismo: e filmou.

Sir David Lean não era um britânico oficialista. E, em cinema, só *A ponte do rio Kwai* desmente a idéia. Em *Lawrence*, os britânicos ocupantes são dândis obesos e condenáveis, pois desprezam o deserto (ao contrário de Lawrence): ali, só administram seus interesses, sonham com o retorno à terrinha, humilham os “incivilizados”.

Lawrence apaga o fósforo, e, num sopro, ganha o deserto. Como em *Sob o céu que nos protege* (Bertolucci), o deserto é oferecido como espaço de sugestões psíquicas: a miragem, a perda de identidade, a transgressão, a violência. Aprendendo com os beduínos, Lawrence irá se resignar diante da sede, descobrir os segredos do sol, evitar o sono. Em troca, através de um duro aprendizado, Lawrence, nesse ponto nada mais que um “blasfemador inglês”, oferece aos árabes a idéia de que “nada está escrito”. Raciocínio lacônico, mas fundamental, expresso na fan-

tástica cena de resgate. Quando Lawrence retorna da “bigorna do sol”, com o árabe salvo na garupa do camelo, a idéia da contribuição racional de Lawrence fica clara através do brilhante roteiro de Robert Bolt e do *blacklisted* Michael Wilson: se podem ser sujeitos de sua própria história, os árabes podem se emancipar do domínio turco, com o auxílio dos interesses britânicos na região, é claro, e da cartografia militar personificada em Lawrence.

Mas as contribuições de Lawrence ficam mais ambíguas no filme, a partir da tomada de Acaba, quando a imagem do deserto é substituída pela do mar. À pergunta “quem é você?”, ele só responderá com o silêncio. “Para você só há o deserto”, lhe dirá no final, no plenário vazio em Damasco, o cúmplice de tantas matanças, o mercenário Auda ibu Tayi. A trilha de Maurice Jarre, só possível na primeira parte do filme – pois sublinha a contribuição da liderança e forma organização militar de Lawrence – ausenta-se do momento em que Lawrence retorna triunfante. A equação política, complexa e histórica, o ameaça: a aventura cega treme, Lawrence tem



medo de saber a que servem de fato suas vitórias. Mas resta então um segundo momento, ainda eco do anterior, no qual a aventura se faz possível, incentivada pela mídia americana (precisando de um bom e narcísico motivo para entrar na guerra). Mas Lawrence deixa de adorar o sol: ele próprio se torna sol (dos árabes), cegando os olhos (das massas) e a câmara (de David Lean), na ima-

gem reveladora, em que Lawrence caminha vitorioso sobre os vagões do trem descarrilado. A túnica branca, outrora libertária, torna-se um figura evanescente e se dissolve no ar.

Peter O' Toole veste então a máscara da morte. Os olhos azuis do ator, antes um mero complemento ao amarelo do deserto, ficam injetados e vazios. O'Toole não esconde os dentes, e se apaixona pela barbárie, ele que queria ingenuamente civilizar. Na marcha à Damasco, Lawrence simboliza apenas a violência, o *front* sem cérebro, já não importando se a serviço das mesmas causas. O massacre é anunciado pelo grito "*no prisoners!!*", quando Lawrence decide atacar mesmo diante de uma milícia turca prestes a se render. É o fim da aventura juvenil do herói inglês: como mito, sua personalidade é dada agora pelas circunstâncias, e o deserto funciona

como uma espécie de espelho. Nas palavras do príncipe Feisal, Lawrence fez a guerra e moveu montanhas em pouco tempo (um modo de fazer política que os britânicos abominam em sua história), e agora cabe aos políticos a arte "dos velhos" (nas palavras de Alec Guinness), o jogo da diplomacia, dos ajustes pequenos, do tempo administrado, do chá inglês. Lawrence já não poderá ser nada mais que esse grande vazio do deserto (historicamente possível) a ser preenchido pelos milhões de acertos, que sucedem à guerra. Só lhe resta o anonimato e o desaparecimento, como nos *westerns* conscientes do fim da conquista (como em *Rastros de ódio*, de John Ford, de 1956, seis anos antes).

Lawrence da Arábia é menos um filme histórico de aventura e mais um filme em que a aventura é entendida enquanto uma possibilidade histórica de conseqüências contraditórias. Aproxima-se de *Moloch* (Sukurov), como um competente estudo de certas personalidades públicas cuja ascensão é meteórica. Seria a aventura uma possibilidade histórica de conseqüências devastadoras? Caberia ao cinema evocá-la, em 1962? O Lawrence verídico havia liderado o bandos árabes na juven-

tude, ajudado na libertação ainda nessa mesma fase, e se tornado Coronel na casa dos 20 anos, quando volta para casa. Foi um jovem que conheceu cedo o gosto do épico, a sujeição e o sangue. Logo depois, na volta à terra natal, o jovem cheio de medalhas recomençaria a carreira militar do zero, mudando o seu nome, e assumindo pretensões de escritor (seria amigo de Bernard Shaw). *Os setes pilares da sabedoria*, suas memórias do deserto, serviram de base para o filme.

Dados técnicos:

COLUMBIA PICTURES

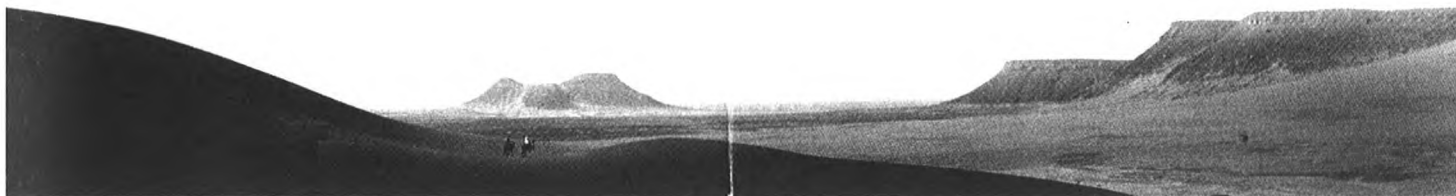
227 minutos

Extras no DVD: entrevista com Steven Spielberg

Making of *Trailers* de cinema

*Contato - almanevy@hotmail.com

LAWRENCE OF ARABIA



A Telesociologia Global de Brava Gente

Por Élder Santos*

Começou-se a falar em 500 anos de Brasil, a Rede Globo passou a empreender a sua programação um movimento de resgate do que ela entende por brasilidade. Iniciou com uma profusão de produções de caráter, digamos, *historiográfico*. Novelas, séries, especiais. Passadas as comemorações, com muralhas e afins, a emissora iniciou-se no campo da, digamos, *telesociologia*. Seus produtos-chefe nessa empreitada são os especiais *Brava gente*, nos quais, a exemplo do que fez com a história do Brasil, busca “entender” e reescrever, a seu modo, a alma nacional.

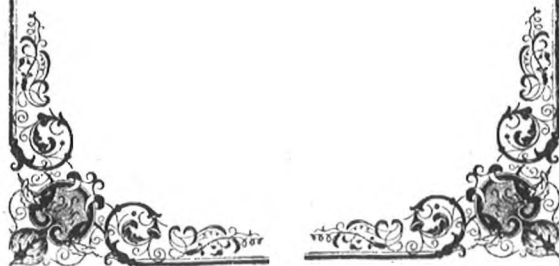
Não nos deteremos aqui numa análise de todo o projeto. Ele tem tido seus altos e baixos no que respeita a qualidade. Faremos aqui uma incursão pelo programa *O comprador de fazendas*, por ser emblemático de uma proposição um tanto curiosa da emissora.

Exibido, como todos os demais, numa terça-feira, *O comprador de fazendas* contou em seu elenco com Marco Nanini, Paulo Betti, Lúcia Alves, Júlia Feldens e outros. Sua matriz é um conto de Monteiro Lobato. O título é o mesmo. O texto pertence a *Urupês*, primeiro livro do escritor paulista. O enredo, também o mesmo: um ladino passa por artista rico e engana os proprietários de uma fazenda decadente. Estes, por seu turno, tentam ludibriar o pseudomilionário, maquiando o quanto podem o imóvel e sobrevalorizando as ruínas. O salafário inventa uma viagem de negócios urgente e some da vida da tal família, que, na seqüência, fica a aguardar, em vão, seu retorno; descobre,

por vias transversas, a verdadeira índole do suposto comprador, cai em depressão e, por fim, jura vingança.

Sendo ambos os lados falsários, a coisa ficaria assim, o dito pelo não-dito. Mas Lobato introduz no conto um bilhete de loteria. O tal malandro, agora milionário, volta com uma bolada para, de fato, comprar a fazenda. O proprietário, uma vez enganado, enxota o tratante. Perde assim, ironicamente, a oportunidade de fechar o negócio tão esperado.

Esse mesmo conto foi adaptado para um filme no início dos 60, pelos estúdios Maristela. Com o mesmo título, contava no elenco com Procópio Ferreira e Henriette Morineau. Na película, a coisa vai mais desenvolvida. O enredo desdobra-se em mil peripécias, até que, por fim, descobre-se tudo: que o tal artista é, na verdade, pintor de paredes e que a fazenda é, de fato, um lixo; não vale um vintém. Mas o filme, diferentemente do conto e do programa, segue a linha hollywoodiana: no final, a filha do proprietário fica com o pintor, que, montado na grana, passa de charlatão a genro.



As intenções de Lobato

Monteiro Lobato é um empreendedor e um idealista. Leitor de Nietzsche, acredita que, com erudição e vontade, um homem e um país chegam longe. Sua democracia é de elite. Seu patriotismo, vinculado a um nacionalismo mais ou menos liberal, é próprio de um capitalista brasileiro em início de escalada. Tem o trabalho por ética e os Estados Unidos por modelo. Reivindica para o Brasil o mesmo sentido prático e “batalhador” dos norte-americanos.

Seu conto, como de resto quase toda sua obra, é uma peça moral. Condena a esperteza e a trambicagem como prática de negócios e como modo de vida. Ao fechar seu conto com o prêmio de loteria, castiga o proprietário da fazenda por sua inanidade; por não investir, não trabalhar; por agir de má-fé. Lobato, nesse conto – parte de seus primeiros escritos –, faz eco à ideologia conservadora, que via no Brasil uma terra de bugres.

Mais tarde, ele irá abandonar essas concepções e se aproximar de ideais mais progressistas e democráticos. Aos poucos, de ilusão em ilusão perdida, o filho de proprietários decadentes do Vale do Paraíba vai entendendo que os problemas do Brasil estão em suas elites – promotoras da ignorância e do atraso nacional.

A telessociologia global

Ociosos é dizer que a escolha desse conto não é fruto do acaso. Os mentores de *Brava gente* escolhem de Lobato um conto de sua juventude, onde predomina escritos plasmados pelo irracionalismo nietzscheano, base do ideário preconceituoso e reacionário que guiou boa parte da produção intelectual bra-

sileira do século XIX e dos três primeiros decênios do XX.

Lugar-comum desse tipo de pensamento é o que afirma ser o brasileiro um inepto para o trabalho, um preguiçoso. Daqui, nascem o famigerado *Jeca Tatu* e os mitos do malandro e do *jeitinho brasileiro*. A partir desses verdadeiros arquétipos conforma-se a visão dominante de que o Brasil é um país vocacionado para o trabalho intelectual e tecnologicamente inferior (produtor de matérias-primas e de bens de baixo valor agregado), em função de seu proletariado pouco qualificado (porque congenitamente portador de deficiências de aprendizagem e incapaz, justamente por isso, de produzir ciência e tecnologia próprias) e de suas classes dominantes afeitas à lei do menor esforço, por isso destinadas a sócias minoritárias na apropriação da mais-valia mundial.

Com o resgate dessa construção mental, a equipe responsável pelo programa retoma Oliveira Viana, Nina Rodrigues e outros intelectuais conservadores do mesmo matiz, que computavam na conta do povo brasileiro a responsabilidade pelos males que assolam a nação.

Armadilhas conceituais

A essa altura, o leitor poderá perguntar: o *Comprador de fazendas*, da Globo, é um retrato do povo brasileiro, ou de sua elite? Afinal, o dono da fazenda é um proprietário. Afinal – e esse é um dado da maior importância – o proprietário é um fazendeiro – isto é, um certo setor da elite.

De fato, a leitura do programa como retrato da elite é possível. Mas seria uma leitura parcial e superficial, que desconsidera esse dado também importante: não só o dono da fazenda é metido a esperto. O tal artista de cinema também. Ele é um

cidadão sem posses, atrás de um bom golpe. Seu objetivo é curtir umas férias, com casa, comida, roupa lavada e uma menina bonita e ingênua para chamegar. Assim, proprietário e expropriado se igualam; compõem faces de uma mesma nação; são partes de um mesmo povo.

Isso é coerente com a visão de nação e povo que a Globo insistentemente veicula. Em suas produções, ela promove uma confusão conceitual que já é histórica: nação é entendida como um aglomerado de pessoas que compartilham símbolos e objetivos comuns. Essas pessoas comporiam o povo brasileiro – esse fruto do conagração de raças promovido sob o comando, ora cruel, ora benevolente, do bandeirante e de seu herdeiro, o capitalista paulista (quadro bem pintado em *A muralha* e em *Terra nostra*).

Uma definição desse tipo escamoteia tanto a verdadeira história da formação do povo brasileiro como os conflitos de classe que a condicionam, e, invariavelmente, redundam num sinal de igualdade entre pobres e ricos, oprimidos e opressores, povo e elite.

Com efeito, o povo e a nação brasileira são categorias difusas, a ponto de serem bandeiras tanto da esquerda como da direita. Para a esquerda, povo e nação se confundem, sim, mas na idéia de trabalhadores, de produtores de bens e riquezas apartados dos meios de produzi-las. Às elites, associadas que são aos interesses estrangeiros, reservamos o título de *classes dominantes brasileiras* (esse “brasileiras” desprovido de sentido nacional, porque somente marca de territorialidade).

Esta concepção ancora-se no histórico da formação do país. Seu emblema é o episódio dos escravos alforriados que, presos em

São Paulo quando de passagem para outra localidade do Brasil, declaram: “Não nos prendam. Somos brasileiros”. Ou seja, quem reclama a condição de brasileiro são justamente os portadores da força de trabalho. Nossa elite, cuja ojeriza ao trabalho herdou dos barões assinalados d’além-mar, não admite ser confundida com povo e, por largo período, jamais admitiu ser chamada de brasileira.

Ao passar por cima dessas diferenças de classes e elidir aspectos cruciais de nossa história, produtos globais como esse de *Brava gente* depositam na consciência do telespectador médio o seguinte substrato comum: ao Brasil faltam trabalho, esforço, labuta – e um tanto de vergonha na cara. Ou, como diria Mário Amato, ex-Presidente da Fiesp: “Todos nós, no fundo, somos um pouco corruptos”.

Arapucas políticas

Por outro lado, mesmo admitindo uma leitura parcial, centrada num setor das elites, decadente e rural, a imagem crítica construída é um sofisma, cujo objetivo é desfocar o que, nesta altura da quadra política brasileira, vai ficando evidente: as classes dominantes tupiniquins, de fato, guiam-se pela lei do menor esforço, e preferem, da grande repartição mundial do trabalho e da riqueza, as migalhas ao risco. Mas o setor dessas classes que comanda um projeto deste tipo não está num produtor rural decadente, mas no empresariado urbano – banqueiros, industriais e comerciantes sudeste-sulistas.

Ao fechar a câmera num fazendeiro, protótipo do coronel, a emissora de Dom Marinho intenta um panfleto eletrônico perfeitamente ajustado ao atual momento político. Com ele, joga, na sacola de quem faz a xepa, a caixa de laranjas podres do eixo Rio-

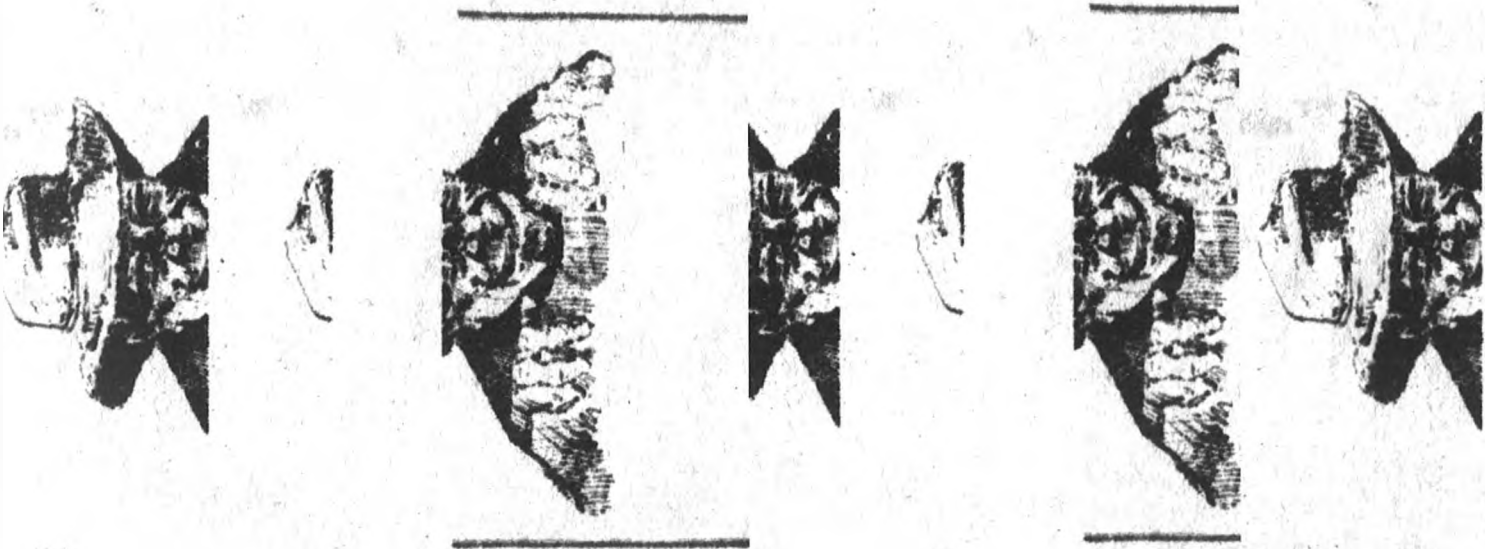
São Paulo, dono das maiores bancas dessa *feira da República*.

Por palavras mais claras: com a estrondosa crise por que passa o país e com a avalanche de denúncias de corrupção que soterra o Palácio do Planalto, a Rede Globo insiste em denunciar os rincões como os grandes vilões que mantêm a nação no atraso. Mais que um sofisma, aqui se abriga uma mentira. O que na verdade se verificou, nos últimos sete, oito anos foi a transferência de 30% de nosso PIB para as mãos de empresas estrangeiras. Os comandantes dessa operação bilionária e lesiva aos interesses nacionais estão hoje em Brasília, mas foram cevados no cadinho da USP e da PUC-RJ, sob os auspícios da Fiesp e da Globo.

Reatualizando a linguagem das elites

A telessociologia global parece pretender reatualizar a visão e a linguagem das elites brasileiras, com o fito de legitimá-las e legitimar-se no novo século – que não se inicia em função de uma virada de calendário, mas por abrir um novo ciclo histórico, que promete muita dor de cabeça para os poderosos e razoáveis esperanças para os oprimidos.





Para essa reatualização, a emissora, além da história, busca resgatar concepções e obras de intelectuais que modernizaram o pensamento, a ética e a estética dominantes do século XX brasileiro. Sucede que os discursos da modernidade soam falsos na telinha pós-moderna dos Marinho.

Os discursos atualizadores dos românticos, dos pré-modernistas (aqui, incluso Lobato) e dos modernistas das diversas gerações tinham uma forte carga negativa. Como o diabo machadiano, diziam: “Sou o espírito que nega”. Dialeticamente, essa negação construía uma forte positividade: o Brasil é um específico no concerto cultural das nações. Daí, o insistente mergulho dos intelectuais na realidade nacional e seu empenho em construir uma imagem própria do país. Imagem que só poderia e pode ser entendida e erigida no contexto da condição colonial em que está imersa. A negação dessa condição é que nos define.

Esses discursos foram enterrados pelos coveiros pós-modernos e cosmopolitas. Na

esteira do fim das fronteiras e dos Estados nacionais, foram produzidas em série noções como *world music*, democracia universal, patrimônio da humanidade e que tais. Noções fortemente difundidas pela Globo e vários órgãos de imprensa.

Tais noções frutificaram. Agora, discute-se abrir nosso mercado às poderosas empresas de comunicação estrangeiras. Correndo o risco de enforçar-se com a própria corda que ajudou a trançar, a Globo apressa-se em apresentar-se porta-voz da nacionalidade. Acontece que o faz sem a dialética dos referidos atualizadores. Feita de um único pólo, o positivo, o discurso nacionalista da organização sai canhestro, forçado. Ao afirmar uma nacionalidade falsa, nega a própria nação; nega justamente o específico que nos afirma.

Por seus vínculos históricos com o conservadorismo; por seu governismo congênito; por conta de seu olhar sempre posto fora do país, a Globo terá dificuldade em apresentar-se como o veículo privilegiado dessa renovação da linguagem das clas-

ses dominantes do país. A marca de emissora nacional, por exemplo, não se confirma e, pelo que tudo indica, não se confirmará em sua grade de programação, tomada de produções estrangeiras. Sua busca por forjar um rosto para a nação parece também passar por dificuldades. As últimas notícias nos dão conta de que, com base nos índices do Ibope, mudanças no projeto *Brava gente* vêm por aí.

Resta à emissora apresentar-se, como bem ilustra sua mais recente campanha publicitária, como “janela do mundo”: o parâmetro do verdadeiro. Não é à toa que o *Comprador de fazendas* termina com a personagem-título, no monitor de TV, dizendo à filha do fazendeiro e, a essa altura, para toda a nação, que não mente para aqueles a quem ama.

Alguém aí paga pra ver?

* Contato - eldervieira@bol.com.br
marxismomaisbrasil@grupos.com.br

O Pioneiro Constante

Por Maria Rosaria Fabris

A Bárbara Fazio

Tenho uma profunda inveja dos meus colegas. Todos sabem o que é uma telenovela. Eu não sei.

(Walter George Durst)

O recente lançamento de *Grande sertão: veredas* – o romance transformado: semiótica da construção do roteiro televisivo, quando Osvando J. de Moraes se dedica a uma análise detalhada da adaptação para a telinha da obra-prima de Guimarães Rosa, dando especial ênfase à “tradução” do texto literário em roteiro televisivo, trouxe de novo à minha lembrança a figura de Walter George Durst.

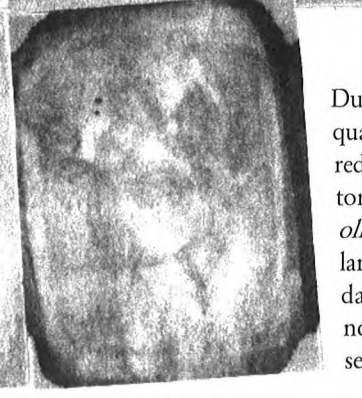
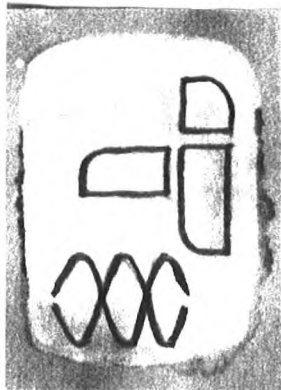
Em 1996, durante uma breve estada na Itália, escrevi o livro *La telenovela brasileira dalla a alla zeta*, no qual tentava explicar um pouco mais a fundo ao público daquele país, ávido consumidor de novelas, algumas questões relativas à nossa teledramaturgia. Terminado o trabalho, no qual havia lidado com inúmeros nomes, um deles começou a destacar-se entre os demais: o de Walter George Durst. Foi quando me dei conta, em toda a sua extensão, da importância que ele teve dentro do panorama televisivo brasileiro.

Havia conhecido Walter George Durst rapidamente em fins de 1994, quando da realização de uma mesa-redonda sobre o livro de minha autoria *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?*, que acabava de ser lançado. Na qualidade de testemunha da cena cinematográfica brasileira nos anos 40 e 50, Durst veio prestar seu depoimento sobre aquele período

de nossa cultura. Se o diretor do filme *O sobrado* (1956) nunca me entusiasmou muito, o roteirista, atuante na televisão brasileira desde seus primórdios, sempre mereceu todo o meu respeito.

É bem verdade que as primeiras novelas que Durst escreveu para a televisão não passavam de histórias *larmoyantes* importadas, que ele adaptava – de *O sorriso de Helena* (1964-65) a *Meu filho, minha vida* (1967), passando por *Gutierritos, o drama dos humildes* (1964-65), *Teresa* (1965), *A cor da sua pele* (1965), *A outra* (1965), *Um rosto perdido* (1965-66) –, pouco ou nada acrescentando à nossa teledramaturgia. *O cara suja* (1965) acabou sendo uma exceção a essa regra, pois, embora tivesse todas as características do gênero, ao lado dos elementos folhetinescos, já apresentava dados mais realistas ao contar a história de um rude carcamano que, aos poucos, consegue impor-se na tradicional sociedade paulista. Interpretada por Sérgio Cardoso, a vida desse imigrante italiano foi um dos marcos da telenovela brasileira.

Porém, é verdade também que, quando em novembro de 1950, menos de três meses depois de sua criação, a TV Tupi de São Paulo transmitia *A vida por um fio*, esse teleteatro trazia a assinatura de Walter George Durst, que havia adaptado o filme norte-americano *Sorry, wrong number*. O sucesso dessa transmissão determinou a criação da *TV de vanguarda*, na qual Durst e Cassiano Gabus Mendes levavam para a Tupi a experiência adquirida no programa *Cinema em casa*, no qual apresentavam adaptações radiofônicas de filmes. Durst, entre



outros, havia adaptado *Roma cidade aberta*, de Roberto Rossellini.

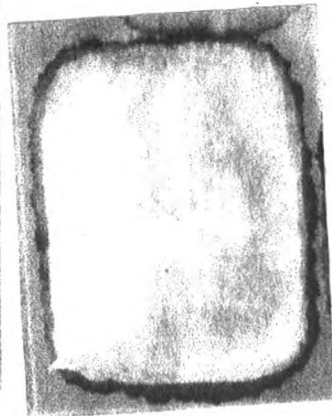
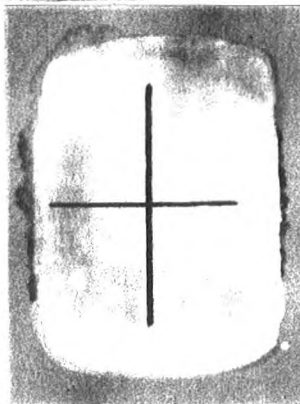
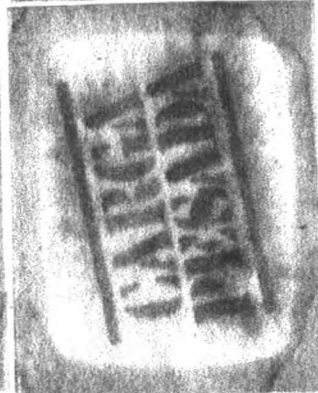
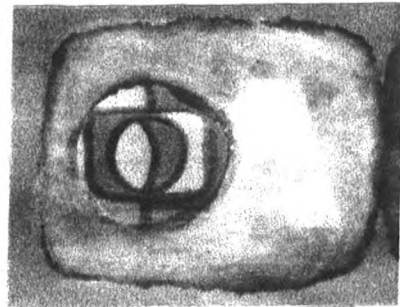
TV de vanguarda pode ser considerado um dos ancestrais do folhetim eletrônico, não só em termos de dramaturgia, mas principalmente porque, em busca de resultados mais condizentes com o novo meio, seus idealizadores procuravam valer-se de técnicas cinematográficas no que diz respeito a cenografia, diálogos e interpretações, tentando libertar texto e atores das amarras teatrais. Para *TV de vanguarda* Durst adaptou peças de grandes autores, levando depois essa experiência para o programa Teatro Cacilda Becker, da TV Bandeirantes, no final da década de 60, e, em seguida, para a TV Cultura, onde produziu e assinou vários teleteatros.

Em minha memória de telespectadora confessa de novelas e congêneres, a lembrança dos trabalhos de Walter George Durst começa a aflorar mais nitidamente a partir do momento em que ele passa a trabalhar para a Rede Globo. São os anos em que escreve *Gabriela* (1975), *Nina* (1977-78), *Terras do sem fim* (1981-82), *Anarquistas graças a Deus* (1984), *Rabo-de-saia* (1984), *Grande sertão: veredas* (1985), *Memórias de um gigolô* (1986) e participa da equipe de criação de *Carga pesada*, seriado transmitido entre 1979 e 1980, em que, através da história de dois caminhoneiros que percorriam todo o Brasil, se pretendia traçar um amplo mosaico do país. Com *Gabriela* inicia-se a parceria entre Durst e o diretor Walter Avancini, que se manterá por todo o período em que ambos atuaram na TV Globo e se prolongará até *Tocaia grande*, realizada na Rede Manchete entre 1995 e 1996.

O estrondoso sucesso de *Gabriela*, outro marco de nossa teledramaturgia, foi

devido à hábil direção de Avancini, que introduziu uma série de inovações na linguagem televisiva e à grande força do roteiro. Durst, sem desprezar as intenções e o espírito de *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado, conseguiu imprimir ao texto um maior vigor ideológico, transformando a telenovela numa reflexão sobre o momento político que o país atravessava.

A fórmula jorgeamadiana – coronéis, prostitutas, comerciante libanês, cacau, traições, conflitos familiares, interesses políticos – experimentada em *Gabriela*, não dá certo em *Terras do sem fim* (fusão do romance de mesmo título com *Cacau e São Jorge dos Ilhéus*) e mostra seu desgaste em *Tocaia grande* (extraída da obra homônima): mesma temática, mesmas personagens, mesmas expressões regionais, mesmo sotaque, mesmo roteirista, mesmo diretor. Talvez, se não tivesse tido *Gabriela* como ponto de referência, *Tocaia grande* poderia ter encontrado seu próprio caminho. Mais perto do fim, a novela cresceu, permanecendo antológica a seqüência que a encerra, com um Ednardo cantador a nos lembrar a saga que foi narrada. É um daqueles momentos nos quais a estrutura dramática consegue afirmar-se, graças tam-



bém à sensibilidade do diretor, superando as limitações que o meio televisivo muitas vezes impõem.

Limitações das quais Walter George Durst tinha plena consciência. Embora eu tenha seguido com simpatia *Memórias de um gíglô* e com renovado interesse *Anarquistas graças a Deus* e, principalmente, *Rabo-de-saia*, não me entusiasmei muito pela adaptação do romance de Guimarães Rosa. Admiradora do mítico universo rosiano, não consegui aceitar a proposta de Walter Avancini de confiar a uma atriz inexpressiva uma personagem tão rica como Diadorim e irritou-me a escamoteação do componente homossexual na história entre os dois jagunços, uma vez que, para não perturbar os telespectadores, foi-lhes dado saber desde o início da minissérie o que os leitores do romance souberam só no fim.

É verdade que a televisão brasileira ainda não sabia bem como enfrentar o tema da homossexualidade. Antes de *Grande sertão: veredas*, foram raríssimos os casos em que esse assunto foi tratado. Podem ser lembrados *A calúnia* (1966), um dos episódios de *O grande Teatro Tupi*, em que duas mulheres trocam um beijo em cena, e *Brilhante* (1981-82), de Gilberto Braga, na qual um homem-feito, reprimido pela mãe, casa para salvar as aparências, até que consegue assumir sua escolha e passa a viver com um companheiro. Apesar de outras tentativas como em *Roda de fogo* (1986-87), de Lauro César Muniz, *Vale tudo* (1988-89), de Gilberto Braga, e *Pedra sobre pedra* (1992), de Agnaldo Silva, só dez anos depois de *Grande sertão: veredas* o amor que não ou- sava dizer o próprio nome se afirmou em nossa telinha, embora ainda timidamente. Em *A próxima vítima*, Sílvio de Abreu finalmente conseguiu fazer aceitar ao públi-

co um casal constituído de dois rapazes, sem estereótipos, exotismos ou falsos moralismos.

Não assisti ao último trabalho de Durst, que o Sistema Brasileiro de Televisão estava transmitindo quando de seu falecimento (1998): a nova versão televisiva da peça homônima *Os ossos do barão*, que o próprio Jorge de Andrade já levava para a telinha, em 1973-74, fundido-a com *A escada*, também de sua autoria. Lembro de ter lido e sabido das dificuldades que o roteirista teve que enfrentar nessa produção, e tenho certeza de que, apesar dos altos e baixos, nela também deve ter conseguido criar alguns tipos inesquecíveis, marca constante de seus roteiros.

Dentro da galeria de personagens que Durst soube nos legar, gostaria de destacar duas figuras femininas que, a meu ver, foram extremamente significativas para que a imagem da nova mulher conquistasse seu espaço também na telinha: Malvina, de *Gabriela*, e Nina, da novela homônima.

Na Bahia dos anos 20, a jovem Malvina não se dobra de modo algum a uma sociedade machista, não desistindo de seus anseios de liberdade, mesmo tendo que pagar caro por eles. De idéias modernas, intelectualizada, consciente do novo papel que as mulheres poderão desempenhar na sociedade, Malvina é o oposto de sua amiga Jerusa – sempre disposta a seguir o caminho que lhe traçaram seu avô, seu pai e, em seguida, seu marido – e da sensual, primitiva e atávica Gabriela.

Sempre na década de 20, em São Paulo, seguiremos os passos de Nina, uma professorinha idealista, que procurava abrir os olhos de seus pequenos alunos para o contraste entre os valores sociais tradicionais e o novo conceito de sociedade que

começava a impor-se naquele período. Tendo como pano de fundo a sociedade paulista entre 1926 e 1930, com a decadência da aristocracia cafeeira, de um lado, e a escalada da burguesia arrivista, de outro, a novela focalizava com uma certa profundidade um dos períodos mais determinantes de nossa história contemporânea e permitia várias analogias com o momento político que o país vivia (os anos setenta).

Incompreendida, presa e perseguida, Nina também acabará pagando por suas idéias e terminará numa escola qualquer de uma cidade qualquer do interior paulista. Mas não é uma derrota amarga: na seqüência final da telenovela, enquanto a professora explica que a Terra se criou a partir do fogo, e não por obra de Deus, a câmara se detém no rostinho atento de uma aluna, talvez uma futura Nina. Em época de ditadura militar, Durst conseguia nos mostrar que havia uma luz no fim do túnel para os que não aceitavam passivamente o *status quo*.

Embora *Nina* não tenha sido bem-recebida pelo público, talvez exatamente pelas inovações que propunha, e tenha sido bastante massacrada pela censura, sobretudo no que diz respeito à sexualidade da personagem, parece-me importante lembrar que sua intérprete era Regina Duarte, em sua primeira tentativa para se livrar do estereótipo de “namoradina do Brasil”, e que a novela antecedeu *Malu mulher* (1979), corajosa e bem-sucedida tentativa de refletir sobre a condição feminina fora dos habituais clichês televisivos. Sem a contestadora Nina, pudica por vontade alheia, Regina Duarte teria chegado a *Malu mulher*? Mais uma vez, Walter George Durst, incansável pioneiro, apontava novas veredas para a nossa teledramaturgia.



A TERRA PROMETIDA

PRODUÇÃO AUDIO-VISUAL DO MST

de 2 a 7 de Outubro, no Centro Cultural São Paulo - Sala Lima Barreto



"O CASO DA VIOLAÇÃO DO PAINEL" (E A TV SENADO)

Transcrito e editado por Mônica Alterthum, Spensy Pimentel e Manoel Rangel

À beira do epilógico discurso de renúncia de ACM, reunimo-nos em um antro oposicionista na zona oeste de São Paulo, para especular sobre a cobertura da TV Senado para *O caso da violação do painel*, nova mania nacional, filme brasileiro recentíssimo, episódio de lições importantíssimas, senão para a vida nacional, certamente para o seu esquilido audiovisual.

Talvez levados pelo ambiente, ou ainda por algumas garrafas a mais, percorremos um sinuoso caminho que vai do futebol à novela, dos jornais às TVs, dos quadrinhos ao cinema, sem observar em que ordem os temas irrompiam, já que todos compareciam a propósito de investigar as razões que fizeram do filme a que assistimos, ou imaginamos, tal sucesso de público e crítica.

Tudo o que surgiu veio fortemente carregado pela política e pela observação da cena convulsa que o país atravessa. O filme a que assistimos insinua outro ainda mais estimulante e profícuo, que se desenvolve às sombras, longe dos holofotes e dos principais interessados, nós brasileiros comuns, marcado por traições, apostas financeiras, acordos e um flexionar de músculos que prepara a longa noite dos punhais em que vai transformar-se o processo sucessório do segundo mais longo reinado de um Presidente da República no Brasil.

Nos sentimos impelidos a ver mais, e ficamos todos penalizados ao lembrar quanta energia e quantos recursos gastam certos diretores e roteiristas, para realizar seus filmes insípidos e inodoros. Penalizados, pedimos mais uma porção de carne de sol com mandioca, uma coca-cola naquela garrafinha ridícula e duas cervejas. Afinal, o que fazer se o sujeito tem janelas em casa, mas não as abre para deixar o sol entrar?

Spensy – Viemos aqui motivados pela hipótese de a TV Senado ter sido um dos grandes, talvez o maior, acontecimento audiovisual do país este ano, mobilizando uma grande audiência, eu diria maior do que qualquer filme brasileiro do período, inclusive.

Alfredo – Eu arriscaria iniciar com a suposição de que tudo isso tem alguma coisa a ver com a crise do futebol brasileiro, da seleção, a ameaça de não entrar na Copa do Mundo, a carência de uma situação emocional à moda da Copa. Um Senador definiu os acontecimentos que levaram à renúncia do Arruda e devem levar à do ACM como uma paixão que tomou conta do país.

Em parte eu credito isso ao vazio deixado pelo futebol, que esteve muito presente na cultura brasileira nos últimos 50 anos e de cinco anos para cá virou uma piada, uma falácia. Eu confesso que vivi as mesmas emoções de uma final de Copa.

Não havia um roteiro escrito naquelas sessões, nem tudo estava definido *a priori*, como tudo geralmente acontece na política, você já sabe exatamente o que vai acontecer, as coisas já estão definidas nos bastidores. Houve uma impressão geral de que as coisas iam ser definidas numa disputa momento a momento, fala a fala, aparte a parte. Acho que essa sensação tem a ver com o futebol, a sensação de que as coisas estão em movimento e ainda estão por ser definidas ao vivo.

Maurício – É verdade, o drama humano ali se tornou fundamental para assegurar esse interesse das pessoas. É típico do cinema americano a mistura das questões políticas que envolviam o país com o drama humano. A Heloísa Helena ali, lutando pela recuperação do seu nome, do seu voto; o Arruda chorando desesperado, confessando que fez, “sim, fui eu, mas eu não queria”; e a Dra. Regina, desesperada, aquela pequena funcionária pública obrigada a contradizer anos, décadas de trabalho honesto, sendo empurrada pelo Presidente do Senado, uma instância maior obrigando-a a se corromper e corromper outros funcionários dela. Quer dizer, o drama humano que envolveu todas aquelas questões maiores e menores ao mes-

mo tempo é o que torna a narrativa ali brilhante, interessante.

Spensy – Nesse sentido, mais até do que com o futebol, há uma analogia com um outro grande acontecimento brasileiro, que é a novela, não?

Manoel – Afinal, quem matou Odete Reutmann?

Spensy – Não por acaso, aquilo acabou também contaminando a novela. Você teve mais de cinco pontos de incremento na audiência da novela das oito com aquele personagem do Lima Duarte inspirado no ACM. E foi uma bola de neve de contaminações. Além da novela, também teve o *Casseta & Planeta*, e isso acabou se refletindo na própria política da TV, marcando o rompimento simbólico da união da Globo com o ACM. Há boatos de que os filhos do Roberto Marinho estão querendo romper efetivamente com o ACM, passando a concessão da Globo para outro grupo empresarial dentro da Bahia, porque entendem que a coisa chegou ao limite. É um acerto político que funcionava desde 1987, quando ele foi o Ministro das Comunicações...

Manoel – Considerando a idéia que o Alfredo levantou, de que era um drama sem *script*, sem um roteiro inteiramente acertado, e que esse drama ganhou dimensão, poderíamos nos perguntar até que ponto a TV interferiu na montagem dessa situação.

Os primeiros episódios da novela foram discursos na tribuna do Senado, depois veio o depoimento da Regina, exibido apenas pela TV Senado, depois o depoimento do Arruda, exibido pela TV Senado, mas já começando a ser exibido por outros canais pagos, depois o do ACM, que polariza ainda mais a atenção da sociedade, até o momento da acareação. Aí é simplesmente a apoteose! É a TV Senado, a GNT, a Globo *News*, a Band



News, as TVs da rede aberta entrando com *flashes* e polarizando toda a cena nacional.

Mas até que ponto os Senadores não evoluem suas opiniões porque uma câmera está transmitindo ininterruptamente as imagens, o que eles estão dizendo, como eles estão agindo? Até que ponto o roteiro não está sendo construído pelo fato de o sujeito estar sabendo que na outra ponta da linha alguém reage ao que ele está falando, e tira suas conclusões?

Spensy – Como na novela... Que, por sinal, também tem a continuidade do seu roteiro definida a partir do Ibope. Nas colunas políticas houve muitos comentários so-



bre como os Senadores estavam reagindo a essa inesperada audiência de uma TV criada burocraticamente, com a idéia de transmitir discursos oficiais.

Manoel – Criada para valorizar os Senadores e os Deputados junto à opinião pública.

Spensy – Justamente. E os boatozinhos pseudo-engraçados de coluna política da Folha, o Senador nordestino que recebia *e-mail* do eleitor dele: “Ô Senador, troca a gravata. O senhor já apareceu três dias com a mesma”.

Rovilson – Não é novidade que há algum tempo a mídia estrutura a estética, a forma pública da política. Desde os detalhes, o horário dos eventos, o cenário...

Manoel – Basta ver época de campanha. O comício é feito para TV, para passar no programa do horário eleitoral...

Rovilson – Isso. Mas eu diria que não é só na política.

Spensy – No futebol também.

Rovilson – A mídia estrutura a realidade como cenário. As coisas já são montadas para a mídia. Elas não têm naturalidade.

Manoel – As manifestações: o cara vira e baixa as calças, mostra a bunda, ou leva uma pizza enorme... é um espetáculo.

Rovilson – Exatamente. Essa história do Senado foi o ápice disso. Eu não tenho dúvida de que, apesar de não ter um *script* definido, cada personagem ali definiu seu papel em função de estar na mídia num dado momento. A fala do Simon foi emblemática. Em qualquer novela mexicana caberia perfeitamente. O Senado vira novela e a novela virou realidade. A mídia trabalha com isso.

Manoel – Mas havia personagens épicos, que demonstravam plena consciência do momento histórico e não se renderam ao espetáculo, ao brilho da exposição. É a minha impressão do Senador do Amazonas, Jefferson

Peres, que fez suas intervenções de maneira pontual, incisiva, sem grandes preocupações com o espetáculo.

Talvez da nossa parte haja um superdimensionamento da presença da mídia na montagem dessa operação. Até que ponto, de fato, o roteiro ia sendo construído ali, pela presença da TV, ou nos bastidores, numa luta surda travada pelos grandes esquemas do poder no país, antecipando um jogo que nós vamos continuar vendo até 2002, mas sem a cobertura da televisão? Afinal, o drama continua a se desenrolar...

Spensy – Eu, por outro lado, acredito que, desta vez, a audiência percebeu tudo... o que lembra o nosso papo sobre *No limite*. Vejamos o depoimento da Regina. Não transpareceu nada “logicamente” armado. O tom que predominou no noticiário foi o seguinte: todos, fossem jornalistas, políticos etc., que viram, ficaram convencidos de que ela foi sincera. Ninguém ousou dizer que ela não estava sendo sincera. De alguma maneira a atuação dela teve uma aura,

no sentido de as pessoas perceberem uma

verdade ali e terem se encantado com o fato de observar, em Brasília, palco máximo da política, alguém falando com sinceridade.

Rovilson – Eu diria que o que chamou mais atenção foi a sensação de que um poderoso pode ficar em xeque, como foi com ACM. O todo-poderoso ACM no banco dos réus: para a população, isso é atrativo.

Manoel – “É a volta do cipó de aroeira no lombo de quem mandou dar”

Alfredo – E o vilão da história não era nem o ACM. O que as pessoas mais temiam era o famoso “acordão”. Era o monstro...

Manoel – Mas não o “acordão” pelo seu componente político...

Alfredo – O “acordão” ia ser o apagão. Apagar a luz, acender a luz do teatro, acabar o drama: não ia ter final, o último ato, o ato que todo mundo esperava, o conflito final entre ACM e Arruda, a acareação. Quem conhece a política sabe que as figuras épicas acabam determinando o rumo das coisas, mas para a maioria o que predominou ali foi o dramático: a figura patética da Heloísa Helena e da Regina Borges, ACM tentando mostrar controle, mas alguns músculos denunciando que havia ali um profundo desconforto em estar na situação de réu, ser surpreen-

dido com o dedo em riste – aliás, lembrando o Othon Bastos de *São Bernardo*. Há quantos anos não víamos um desses personagens de dedo em riste?

Manoel – O coronel do Leon Hirzsmann saltando ao primeiro plano...

Alfredo – ...no meio dos modernos tecnocratas. Havia ali o fim de uma era. Eu não acho que seja realmente o fim de uma era, mas em termos dramáticos gerou-se essa ilusão, pois há o prazer de acreditar que ACM está morrendo, de achar que ACM estava lutando contra os tecnocratas, os banqueiros, o PSDB, Fernando Henrique... Por mais ilusório que fosse, gerou um dos raros momentos na história recente brasileira em que, no audiovisual, a gente viu toda a dramaticidade e o espetáculo da política.

A nossa política tem um lado espetacular. É feita toda em Brasília, a centenas de quilômetros dos grandes centros do país, oculta. E o brasileiro se despolitizou, perdeu a ciência do prazer que há no conflito político.

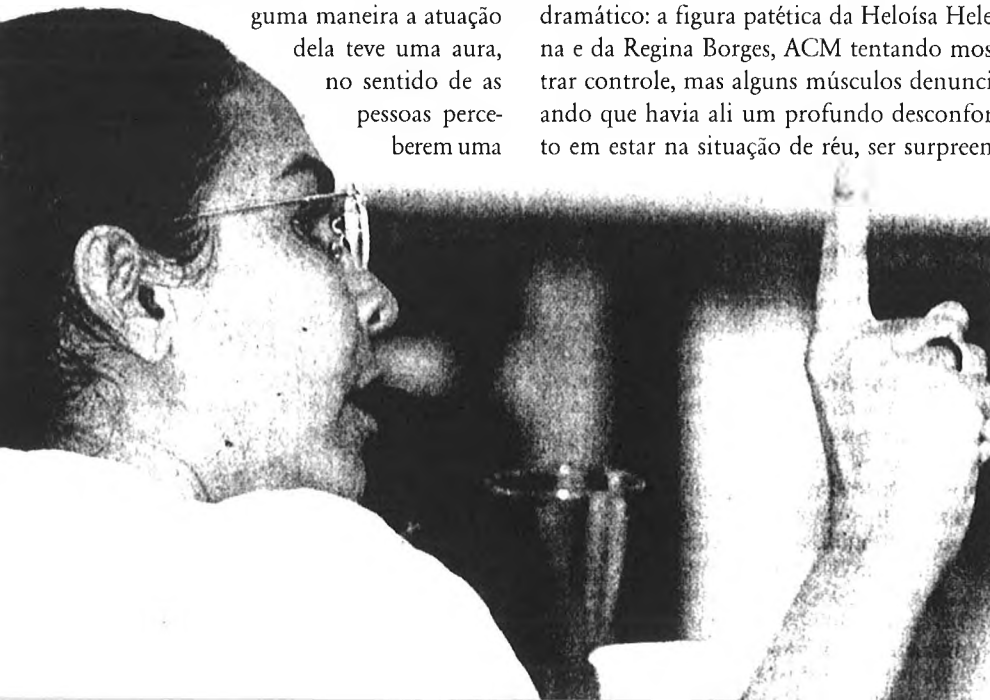
Rovilson – A fruição da política...

Alfredo – Foi um aprendizado para muita gente. Tem *script*, sem dúvida. Mas esse *script* é feito com alianças, acordos e traições.

Manoel – Segue existindo um componente de imponderabilidade na política, ainda que exista um jogo e as forças sociais e econômicas estejam por ventura muito claras.

Alfredo – Existe a força do acaso, a ação humana no jogo. O celular que toca de última hora com as informações-chave...

Spensy – Curiosamente, isso me leva a uma discussão clássica das histórias em quadrinhos. Por que é que nunca se conseguiu emplacar um super-herói brasileiro? Carece de verossimilhança. Os ficcionistas de um modo geral tiveram dificuldade em conceber um herói brasileiro, com caráter épico. Toda essa novela esfregou na cara desses autores



como há uma incompetência em construir essa verossimilhança. Os personagens potenciais estão aí, mas as pessoas não conseguem chegar até eles. Talvez já tenham conseguido em outros momentos, mas não nos últimos 20 anos, digamos...

Manoel – E é o supra-sumo da política nacional. A razão do espetáculo é banal. Chega a ser ridículo que se arme tudo aquilo em torno da violação de um painel em votação que chegou ao resultado esperado pela sociedade e pelo mundo político.

Spensy – O grande ACM pegou por uma fanfarronice diante dos procuradores. Gabando-se da traquinagem...

Maurício – E tendo que agüentar a piadinha do Pedro Simon, que circulou pelo Brasil inteiro. O cara na ilha que quer comer a mulher, mas, se ele não puder contar para ninguém, não tem graça. O ACM precisava contar aquilo para alguém...

Manoel – É intrínseco ao ato. De que adianta possuir a lista de uma votação secreta, se eu não puder, em algum momento, lançar mão das informações contidas ali?

Rovilson – Curioso é que, com tanta banalização, ninguém questiona qual o interesse que existia em obter o resultado da votação. O debate todo é se eles tinham a lista ou não. Mas, para que servia essa lista? Quais interesses moveram os dois? Num estupro, o cara violou e pronto. Não é o caso aí, o interesse não é óbvio.

Spensy – Curioso é que esse é o ponto cego do roteiro, só com uma grande pesquisa dá para saber o que as pessoas concluíram disso.

Manoel – É onde o roteirista perdeu o domínio da operação. E o que mais impressiona é como um personagem como o ACM, mesmo sendo o foco principal do ataque, pôde construir um discurso absoluta-

mente plausível. Quem pode negar a um chefe de Estado, terceiro na linha sucessória, o direito de alegar a razão de Estado, de mentir em função da defesa de um interesse de Estado? A sua saída é reafirmar a face mítica. O ACM, grande político, que desenha o jogo no país, busca na razão de Estado a sua desculpa esfarrapada para cometer um simples ato de voyeurismo.

Spensy – Curioso é que essa transformação do conflito político em novelinha acabou ajudando a abafar a CPI da Corrupção. O que era difuso, não tinha personagens definidos, acabou não conseguindo Ibope, enquanto aquilo que tinha dramaticidade foi o que mobilizou o povo, até os que se consideram mais esclarecidos.

Alfredo – Uma das críticas à CPI é justamente que ela tinha pontos demais, ou seja, nenhum ponto dramático, pontos difusos.

Rovilson – Que roteirista faria uma crítica mais apurada do que essa?

Alfredo – Os tucanos têm toda razão. Se eles lêem Syd Field, parabéns para eles.

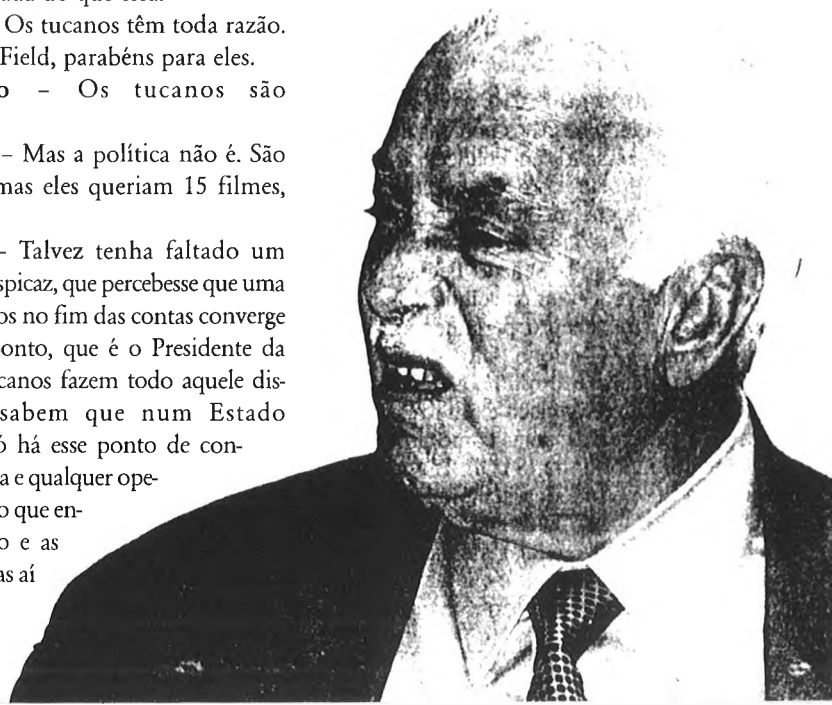
Maurício – Os tucanos são sidfieldianos.

Rovilson – Mas a política não é. São quinze pontos, mas eles queriam 15 filmes, não uma CPI.

Manoel – Talvez tenha faltado um roteirista mais perspicaz, que percebesse que uma CPI com 15 pontos no fim das contas converge em apenas um ponto, que é o Presidente da República. Os tucanos fazem todo aquele discurso porque sabem que num Estado presidencialista só há esse ponto de convergência para toda e qualquer operação de corrupção que envolva o Executivo e as relações incestuosas aí estabelecidas.

Rovilson – Isso mostra como é um drama consentido. O roteirista teve o objetivo de chamar atenção para um bloco dramático paralelo a fim de não mostrar o drama central que estava se desenvolvendo. O roteirista é o primeiro interessado em que não se vende a trama. O PSDB tentou jogar o Arruda na fogueira para trocar um peão por um bispo, por uma torre. Topou fazer isso claramente. Com muita dificuldade, mas conseguiram levar a cabo. Foi um jogo arriscado do Fernando Henrique. Mas eles conseguiram ir operando as variantes para ter o resultado que tiveram. Centraram no drama paralelo, secundário, e conseguiram cortar todos os canais que esse drama tinha com o drama principal, ou seja, o porquê da lista, que era o que levava ao Presidente.

Manoel – Me ocorre outra coisa, a relevância dessas imagens a que a gente assistiu. De certa forma há uma lição para quem está envolvido com o audiovisual, que é a de como



é dispensável o fetichismo da imagem, a estilização absurda. Toda transmissão da TV Senado era absolutamente convencional. Pior do que convencional, enquanto linguagem audiovisual era praticamente nula. O que fez o drama pulsar foi as pessoas estarem assistindo...

Spensy – Uma boa história...

Manoel – Uma boa trama, construída com personagens densos, contradição, drama humano. Muitas vezes essas coisas se perdem no maneirismo dos roteiros, da decupagem. Isso você vê no cinema brasileiro atual, como o cara mergulha no fetichismo do plano-sequência, da edição rápida, e perde o foco.

Rovilson – A técnica passa a jogar um papel maior do que a própria história, que fica relegada a segundo plano.

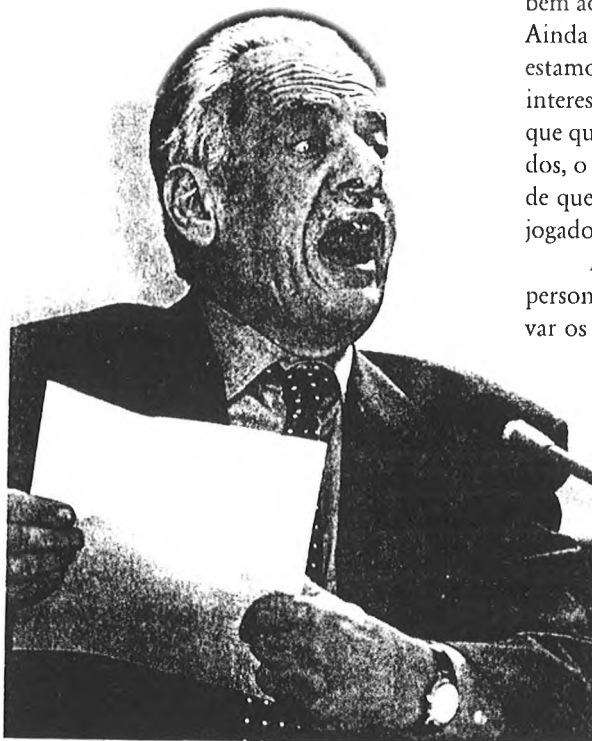
Alfredo – E quem teve a sorte de ver o filme pela edição dos grandes jornais, acompanhou só um veredicto feito pelos jornalistas, um veredicto de linchamento. Houve um revanchismo da imprensa contra um governo que gerou poucas notícias nesses últimos seis anos, poucas polêmicas, poucas CPIs. A imprensa também se vingou com esse alarde todo, que não foi tão bem direcionado como poderia ser.

Quem acompanhou o drama sem cortes viu nuances mais interessantes. A Regina, por exemplo, tomando uma decisão de risco, ela sabia que estava enfrentando os maiores caciques do cinema... [risos] Quer dizer, da política brasileira (acho que o ato falho tem a ver...). O que foi que levou a Regina, afóra o fato de ela ser tucana, a tomar a atitude que ela tomou? Quem de nós não pagaria para estar numa situação de cometer um ato absolutamente irreversível? Ela, uma burocrata, convivendo com Senadores durante anos, e de repente um gesto pode acabar com tudo.

Rovilson – Seu dia de Macabéia.

Alfredo – Pular no abismo... Eu vi nos olhos dela, quando ela entrou no Senado, o desespero, a vergonha, mas também vi esse sentimento que nunca uma personagem teve no cinema brasileiro nos últimos 20 anos, de se jogar no abismo, ter um gesto radical. São gestos fascinantes em termos dramáticos.

Manoel – O limite do humano...



Spensy – Isso lembra o que o Alfredo diz sobre os personagens do Godard, como era mesmo?... Personagens sempre prontos para matar ou morrer...

Alfredo – É verdade. Essa é a grande tradição do cinema moderno. “Tempo de viver, tempo de morrer”. No cinema brasileiro contemporâneo, os personagens vivem administrando a sua miséria, seu ressentimento, seu futuro, não há personagens como a Regi-

na, que se joga no abismo e puxa a história com ela. Imagina, você poder mudar a história do país, só com uma fala? Que prazer ambíguo! Ela viu o abismo e pulou nele. É fascinante. E é algo que o brasileiro não põe na tela desde Glauber, desde *Terra em transe*, desde *São Bernardo*.

Manoel – Mas tudo isso remete também ao simulacro que foi todo esse processo. Ainda que haja um interesse audiovisual que estamos discutindo aqui, ainda que haja o interesse da revelação das tramas da política que quase sempre só aparecem para os iniciados, o que nós vimos é simulacro no sentido de que nenhum lance histórico estava sendo jogado ali nas sessões da Comissão de Ética...

Alfredo – Não, eu concordo... Mas a personagem, que motivação ela tinha? Preservar os funcionários? Pelo amor de Deus!...

Manoel – Mas ela é heróica. Veja, se eu admito o pressuposto do roteiro, o que ela fez equivale a salvar uma escolinha com 40 crianças (como aquelas pichações em São Paulo, da professora Cida Marcondes, “a que salvou 41 crianças de um incêndio numa escola” e por isso você devia votar nela). No roteiro, não havia nada de mais elevado do que os dois gestos que a Regina cometeu. O primeiro, de salvar todos os que estavam abaixo

de si. Isso é um discurso que qualquer sociedade humana valoriza de maneira profunda. A pessoa que se oferece como mártir, como Jesus Cristo...

Spensy – Eu discordo. Não foi esse discurso dela que impressionou. Foi a performance.

Manoel – Uma boa performance, sem dúvida. Mas porque o discurso tinha força e era verdadeiro.

Maurício – Eu acho fundamental ali o papel do Pedro Simon. Ele cumpriu o papel fundamental de alinhar a narrativa, era aquele personagem que se colocava de fora e o tempo inteiro comentava. Em vários momentos ele narrou a história do começo ao fim, para quem não tivesse percebido tudo. Foi ele quem construiu definitivamente o personagem da Regina. No final, a dona Regina, heróica, assumiu a responsabilidade para si e agüentou o tranco: “Eu protejo quem está abaixo de mim, eu levo a história adiante, e estou pronta para ser crucificada pelos meus erros”. Simon enfatizou e remontou o personagem. Sem ele a narrativa não teria ficado tão clara. Ficou uma narrativa moderna. É a questão clássica da narrativa moderna: uma pessoa para explicar passo a passo para aqueles que não entenderam.

Rovilson – A gente deveria fazer um *link* dessa questão com outros dramas vividos recentemente na mídia. Por exemplo, houve também um filme, talvez menor, mas acompanhado também de maneira intensa pela população: o caso Lalau. Gerou-se toda uma sensação de pertencimento, grandes emoções, numa época em que as pessoas quase não têm vivência social. E a morte do Covas? Foi um roteiro de dramalhão. O repórter no cemitério, caminhando, com uma música no fundo, ele vira com os olhos de quem ia chorar: “Aqui será enterrado Mário Covas”. O interessante é que alguém percebeu que ele tinha sido um dos espancados na Avenida Paulista naquela manifestação dos professores contra o Covas. Ou seja, o personagem dele era de profunda consternação com a morte do Covas e foi tudo construído assim. A mídia vem trabalhando muito com essa carência da dramaticidade.

Alfredo – A mídia, mais do que ninguém, acredita nos seus próprios mitos. Ninguém lê mais jornal do que os próprios jornalistas.

Spensy – Eu acho que há uma diferença básica entre esses casos que o camarada citou e esse do Senado, pelo seguinte: no caso do Lalau, o protagonista se recusou a atuar. Ele não quis aparecer de maneira nenhuma. A mesma coisa do Cacciola, do Sérgio Naya.



Eles se recusam a atuar. De certa forma, negam-se a gerar dramaturgia. E o Covas, morto, também não tinha como atuar. Por isso, não são histórias que rendem. Agora, no caso da nossa novela, a grande sacada é que as pessoas se dispuseram a atuar.

Manoel – Porque é da natureza da política. O ACM pediu para depor, pediu a acareação. Se o político tem densidade, sua natureza, quando acuado, é fugir para frente.

Por isso o Arruda soava meio envergonhado, pusilânime, farsesco. Ele não desperta simpatia de ninguém.

Alfredo – A fisionomia dele gera suspeita.

Manoel – É possível ter simpatia pelo ACM no drama, é possível ter simpatia pela Regina. Agora, o Arruda...

Alfredo – É como aqueles pistoleiros do Sérgio Leone, a malvadeza, a cara de falta de sentimento...

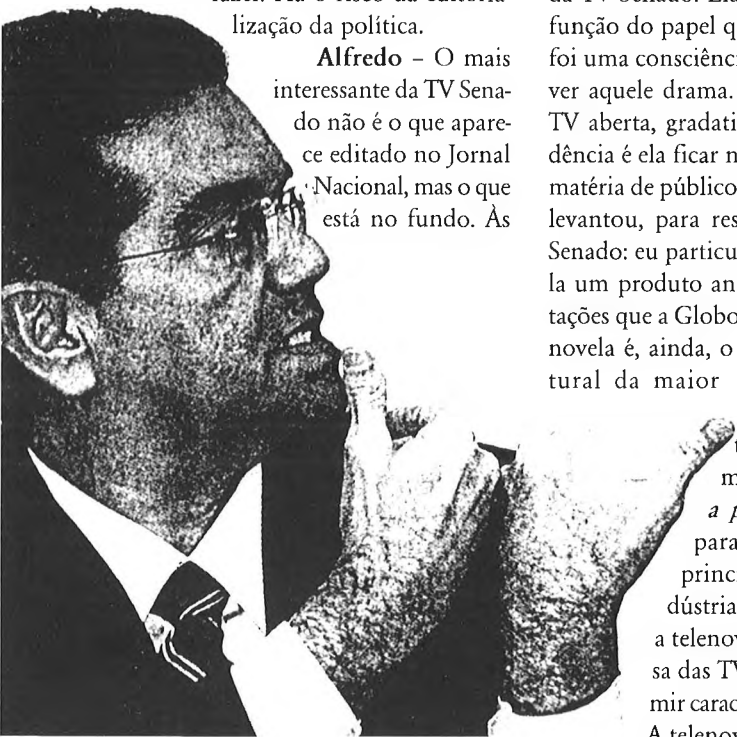
Maurício – Aquele verme, que vai trair o cara na última hora. É o Sapulha.

Alfredo – Eu queria colocar a questão de como a TV Senado, recentemente, vem encontrando o papel da televisão brasileira. A novela é consensualmente um produto defasado e anacrônico, só sustentado porque a TV Globo é um monopólio e não precisa competir para se fazer valer (quando compete com o SBT, perde). Se estivesse competindo com algo de melhor qualidade, certamente estaria perdendo. A TV Senado mostrou um potencial. É difícil perguntar “o que a TV pode fazer”. Novela é um produto da TV. Telejornalismo é TV. Tem gente que diz que *talk-show* é algo típico da televisão. Eu tendo a concordar, mas não acho que seja um produto de tanta relevância assim. Agora, monitorar a atividade parlamentar está se mostrando uma atividade fantástica da TV, principalmente no caso do Brasil, que tem uma carência de cultura política. A TV Senado tem que virar uma TV aberta. Ela é um profundo aprendizado. Tem amigos meus que assistem à TV Senado porque aprendem, captam informações, gostam de ver como os Senadores falam, gostam de ridicularizar...

Manoel – Desde que o modelo seja o da TV Senado, que, por conta do jogo de forças políticas se obriga a dar um tratamento, não diria neutro, mas que permite o

surgimento do contraditório, ou do drama, como diz o Spensy. A Globo, aqui em SP, no seu jornal local, tem feito um grande esforço para fazer uma cobertura política, particularmente na Câmara Municipal, onde houve o escândalo no ano retrasado. A cobertura da atividade política é uma cobertura editada pela sua visão, uma manipulação do jogo que lhes interessa. Ela vai montando o discurso, como historicamente se mostrou capaz de fazer. Há o risco da editoria-
lização da política.

Alfredo – O mais interessante da TV Senado não é o que aparece editado no Jornal Nacional, mas o que está no fundo. Às



vezes está o Suplicy falando e você vê lá no fundo alguém rindo, um Senador fazendo gestos para o assessor, o assessor passando bilhete. É o jogo da política que está nos fundos do campo-contracampo da TV Senado. Eu me diverti muito com aquilo. Ver como os políticos montam seus discursos a partir da ajuda de assessores. Embora isso possa pa-

recer óbvio, não é para muita gente. Cada discurso é preparado por equipes que disputam entre si, têm celular, bip, têm reações involuntárias que são captadas pela imagem, desfocada às vezes. Eu peguei vários momentos interessantes que não foram para a Globo e que mostram as arestas da política, o conflito que não é chapado.

Rovilson – Mas eu tenho a impressão de que a gente não pode supervalorizar o papel da TV Senado. Ela teve o Ibope que teve em função do papel que a TV aberta jogou. Não foi uma consciência que se encaminhou para ver aquele drama. Foi tudo construído pela TV aberta, gradativamente. Acho que a tendência é ela ficar novamente restritíssima em matéria de público. Uma outra coisa que você levantou, para ressaltar o problema da TV Senado: eu particularmente não acho a novela um produto anacrônico. Apesar das limitações que a Globo tem para se manter, a telenovela é, ainda, o produto da indústria cultural da maior importância no nosso país

e será assim por muito tempo. Nós não deveríamos ter uma visão de negar *a priori* a telenovela, que é, para o bem e para o mal, o principal produto da nossa indústria cultural. A tendência é que a telenovela e a TV aberta, por causa das TVs fechadas, passem a assumir características mais popularescas. A telenovela cumpre um papel fundamental nisso. A TV Senado teve sua glória, mas é na TV aberta que se prepara esse momento.

Spensy – Com relação à TV Senado voltar ao patamar anterior após esse *boom*, eu discordo. Acho que está aberto um processo sem volta. Faz dois ou três anos que essas TVs estão sendo implantadas, e os pró-

prios Senadores ainda estão aprendendo a lidar com elas. Esses cordões de marionete, essa visão do que está atrás do palco, tudo vai começar a ser conscientemente ocultado. Não sei o que pode vir ainda. Com relação à novela, pode ser que ela se mantenha, mas certamente vai ter algo disso que os programas popularescos estão apresentando, essa confusão entre a pessoa e o personagem. Nos últimos anos, as novelas que mais fizeram sucesso foram as que perceberam isso. Mesmo outros programas de sucesso investem nessa aposta, nessa confusão que é também entre público e privado.

Manoel – A cobertura e o interesse de “o caso da violação do painel” têm a ver com a confusão entre personagens dramáticos e realidade, de as pessoas saberem que aquilo tudo tem conseqüência, tem desfechos reais. A punição é punição mesmo, a dor é dor mesmo. É o fascínio da realidade.

Alfredo – A novela *Laços de família* já trabalhou com personagens que na vida real fazem as mesmas coisas que os atores.

Spensy – A Regina quebrou o estatuto da política. O choro do Arruda era perfeito dentro do estatuto da política. Mas ela rompeu com aquilo, teve um choro que não era político, era “pessoal”.

Maurício – Ela era mulher, era mãe, era amante. Ela precisava salvar o marido.

Manoel – Será que a renúncia do Arruda e do ACM conferem ao filme um final propriamente hollywoodiano? O ACM pode voltar ao Senado dentro de um ano e meio.

Maurício – Justamente por causa disso. Se estão pregando o fim da era ACM, isso é hollywoodiano por excelência. Querem que todo mundo acredite que acabou. Diferente do Arruda, que pregou “eu voltarei”, o ACM fica na dele. Ele prefere voltar à obscuridade

e retornar quando tiverem esquecido dele. Ele faz questão desse final hollywoodiano, do fim de uma era.

Alfredo – Por isso eu acho que o aprendizado da TV Senado é duro, mas é válido. Nada tem fim. Realmente espero que a TV Senado vire uma TV aberta, porque, embora seja chata, mostra que a história é um pouco chata, nada acontece de uma hora para outra.

Manoel – Passam anos, sessões e sessões sonolentas para surgir um caso do painel.

Alfredo – Todos os caras do PFL têm que falar até a Heloísa Helena falar.

Manoel – É mais filme de personagem do que de enredo, porque a história em si não tem interesse, é um pretexto. Violou ou não violou o painel? Alguém está preocupado? O povo queria ver a lista, estaria de acordo com ACM e com Arruda que a viram. No fundo é um filme de personagens, não de história.

Spensy – Curiosamente as entrevistas com sociólogos e análises políticas têm advertido que esse protagonismo do ACM é falso, na medida em que os coronéis como ele já não são mais protagonistas dessa política brasileira há um bom tempo.

Manoel – Sim e não. Porque o ACM coronelzão também está traçando uma trajetória de modernização. Na mesma linha, ou mais radical do que os tucanos. Ele é dono da TV Globo, de empreiteira, está metido em grandes operações financeiras. FHC supostamente põe a lápide sobre esse coronel, mas ao mesmo tempo lhe dá protagonismo.

Spensy – É falso porque ao mesmo tempo ele estava passando a perna nesse protagonista. Não se esqueça que os boatos dizem que a Globo está querendo tirar a concessão dele. E esse governo, enquanto capacho do FMI, não investe em infra-estrutu-

ra e também está f*** com as empreiteiras. Não há mais grandes obras públicas. Os grandes financiadores das campanhas dos tucanos não são mais as empreiteiras.

Rovilson – O problema é que a gente pode comemorar algo completamente desinteressante. Tudo bem, está se fechando o período de um tipo de coronel, um tipo de política. Essa política está sendo superada? Eu acho que não. Há a chamada nova direita, que é exatamente o coronel moderno. Fernando Henrique tenta passar a visão de que “teve” que conviver com isso, conviver com o Jader e o ACM.

Spensy – Ele está se aproveitando desse Titanic do ACM para forjar essa idéia. Mas, fechando a questão do enredo, tem um outro aspecto, que inclusive o *ombudsman* da Folha lembrou. Toda essa história de gabinete não deu espaço para a movimentação da famosa “voz das ruas”, que aconteceu em várias capitais, consolidando, sobretudo entre os estudantes, uma boa capacidade de mobilização. Para cada espancamento desses na Paulista ou em Salvador, são mais dez que vão acabar se juntando àquilo. Esse é um outro lado desse *script* que acabou ficando em segundo plano, porque a história se centrou mais nos personagens, no gabinete.

Alfredo – Faltou mais. Faltou a vida privada. Interessante a descrição da casa do Arruda que a Regina fazia. O filho tocava violino, o Arruda atendeu de roupa esporte... A imaginação nacional de como um Senador corrupto atende uma funcionária, ao som de violino, para comandar um gesto de corrupção. Como um diretor filma essa cena? Qual o figurino? Nem o Sérgio Bianchi saberia fazer. Eu faria um apelo ao Arruda:

não quero saber da lista: me conta os detalhes da sua casa. Eu quero fazer um filme com essa cena. Você atendendo a Regina, o som, o figurino.

Manoel – Ou melhor: agora que você é desempregado, não quer ser personagem do meu filme?

Spensy – O *Cronicamente inviável* não tem nada que chegue aos pés do ACM com o dedo em riste.



Manoel – O Leandro pediu para registrar que esse caso do painel foi o melhor filme brasileiro que ele viu nos últimos tempos. Acho que *Cronicamente inviável* perdeu o seu lugar de filme da década – como a *Sinopse* havia proclamado no ano passado – para *O caso da violação do painel* [aplausos.]

Passado a Limpo

para o resgate de realizadores, movimentos, obras, e gestos soterrados...

Autor do recente *La Nouvelle Vague, une école artistique* (Nathan, 1997), Michel Marie, professor na Paris III - Nouvelle Sorbonne, conhece minuciosamente esse movimento decisivo do cinema moderno. Quando solicitado a integrar o catálogo de uma retrospectiva no Centro Pompidou, *Paris vu par le cinéma d'avant garde, 1923-1983* (Paris Expérimental, 1985), propunha este artigo revelador não só mostrar a presença da cidade naqueles filmes, como também o processo criativo daquela jovem geração. Resolvemos publicá-lo porque ele deixa claro, com erudição e riqueza de detalhes, muito além da herança sensível e inequívoca do mestre comum que lhes foi André Bazin, o engajamento dos cineastas com o espaço de suas próprias experiências de vida. Não se impressione o leitor com a profusão dos logradouros desconhecidos para quem não conhece bem a cidade-luz. Sirva-se apenas dos conteúdos de experiência a que o autor se refere, e tente imaginar por analogia o quanto as cidades brasileiras que conhecemos têm passado incólumes pela filmografia nacional. Considero particularmente instrutiva a estratégia pela qual Marie discute a criação de imagens a partir da prática do roteiro, momento sobre o qual hoje entre nós paira especial atenção, devido ao diagnóstico de que nele reside uma carência maior do cinema brasileiro. Em nossos descaminhos atuais, de produções complicadas e muito dispendiosas, podemos nos inspirar neste contra-exemplo histórico.

Rubens Machado Jr.



AS ANDANÇAS PARISIENSES DA NOUVELLE VAGUE

por Michel Marie

(Trad. Antonio Paiva Filho - Revis. Gustavo Biscaia e Alfredo Manesvy)

A *Nouvelle Vague* foi a marca inegável de uma geração. Em menos de três anos, dezenas de jovens realizadores chegaram ao longa-metragem, trazendo simultaneamen-

te uma nova visão de Paris. Uma das características destes filmes é que foram rodados em locações naturais, fora dos estúdios de Boulogne. A saída dos estúdios é bem conhecida – ela foi afirmada e, mais tarde, fortemente criticada por limitar as possibilidades expressivas de um filme. Não vamos abrir esse debate outra vez, mas apenas ressaltar uma consequência importante do aproveitamento do cenário natu-

ral, que é a inversão das ligações entre lugar e história. Os filmes franceses tradicionais dos anos 50, em sua maioria, eram feitos em estú-

dio. Eles se inscreviam dentro de gêneros bem delimitados: o filme policial, a comédia, o filme de tese etc. Cada um desses gêneros tinha seu arsenal de lugares típicos: o grande apartamento burguês, o pátio dos prédios do bairro popular, a boate, o restaurante luxuoso, o tribunal de justiça, a chefatura de polícia. Basta verificar e enumerar os títulos e os lugares nas seqüências dos principais filmes de Claude Autant-Lara, Henri-Georges Clouzot, Yves Allegret, entre os principais diretores; e de Bernard Borderie, Pierre Chevalier, Maurice Cloche e Gilles Grangier, entre outros.

Vejamos um exemplo, entre tantos: *Quai des Orfèvres*, realizado por Clouzot em 1947 a partir de um romance policial de Stanislas A. Steeman. Os principais cenários da ação eram: os escritórios da Editora Leopardi, o apartamento de Jenny e Maurice (Suzy Delair e Bernard Blier), o auditório onde Jenny trabalhava, seus bastidores e os camarins das dançarinas; o restaurante La Pérousse, a sala do comissário de polícia: todos esses interiores foram reconstituídos em estúdio. As cenas externas de Paris aparecem entre as seqüências e se limitam a planos curtos: o Quai des Grands-Augustins, a Rue des Boulainvilliers; eles servem para inserir a ação numa topografia imaginária, pré-determinada pelo gênero policial e sua mitologia.

Os primeiros filmes da *Nouvelle Vague* invertem muito a relação entre os planos interiores e exteriores. Não por uma simples contingência orçamentária, aliás um tanto absurda de se calcular, mas por uma proposta estética radicalmente diferente. O autor da *Nouvelle vague* parte do lugar, e é este lugar, cenário da ação, que determina o tema do filme. São muitas as declarações de Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol, François Truffaut e Jacques Rivette a respeito do assunto. Citemos Godard, em 1962:



te uma nova visão de Paris. Uma das características destes filmes é que foram rodados em locações naturais, fora dos estúdios de Boulogne. A saída dos estúdios é bem conhecida – ela foi afirmada e, mais tarde, fortemente criticada por limitar as possibilidades expressivas de um filme. Não vamos abrir esse debate outra vez, mas apenas ressaltar uma consequência importante do aproveitamento do cenário natu-

ral. Eles se inscreviam dentro de gêneros bem delimitados: o filme policial, a comédia, o filme de tese etc. Cada um desses gêneros tinha seu arsenal de lugares típicos: o grande apartamento burguês, o pátio dos prédios do bairro popular, a boate, o restaurante luxuoso, o tribunal de justiça, a chefatura de polícia. Basta verificar e enumerar os títulos e os lugares nas seqüências dos principais filmes de Claude Autant-Lara, Henri-Georges

“O que me ajuda a ter idéias é o cenário. Frequentemente, mesmo, eu começo por ele. Eu me pergunto como se pode definir um lugar após escrever o roteiro. É preciso pensar inicialmente no cenário. E frequentemente, quando vejo escrito: ‘ele entra num quarto’, pensando num quarto que você conhece, e o filme é realizado por outro que pensa em um outro quarto diferente. Distância total. Um não vive igual ao outro em cenários diferentes. Mas antes de *À bout de souffle* [Acossado] nenhum filme mostrou o ritmo da vida atual. Minhas personagens andam sessenta vezes por dia em seu cenário, eu quero assim expô-las lá dentro. Raramente vemos o Arco do Triunfo no cinema, exceto nos filmes americanos”¹.

Godard vai mais longe, diz na mesma entrevista que um dos méritos essenciais da *Nouvelle Vague* consiste em “falar mal do que não se conhece, tanto quanto reordenar o que se conhece”. Esses críticos, futuros cineastas, conhecem um número limitado dos distritos de Paris entre 1948 e 1950, principalmente o Quartier Latin, onde muitos deles eram estudantes; os distritos marcados pela implantação de determinadas salas de cinema: o Studio de l'Étoile e as sedes sucessivas do Círculo do Cinema de Henri Langlois e da futura Cinemateca Francesa: a sala da Avenue de Messine, no 8^a Distrito, entre 1947 e 1954, e a partir de 1954, na Rue d'Ulm, 29, no coração do Quartier Latin.

Antes de *Tous les garçons s'appellent Patrick* (Todos os rapazes se chamam Patrick –

Godard, 1957), *Les 400 coups* (Os incompreendidos – Truffaut, 1959) e *Le signe du lion* (O símbolo do leão – Rohmer, 1959), existiam diversas representações artísticas de Paris fortemente marcadas: a Paris do cinema tradicional, a Paris dos pintores impressionistas, a Paris da literatura surrealista, com seus distritos, seus cafés, seus hotéis, seus lugares típicos, turísticos e estranhos. Os primeiros curtas e longas-metragens da *Nouvelle Va-*

Os principais lugares parisienses míticos dos anos 50 são os cafés de Saint-Germain-des-Prés, consagrados por Jean-Paul Sartre e as *caves*, onde se podia escutar Maxime Saury, como podemos ver no filme de Jacques Becker *Les rendez-vous de juillet* (1949-50). Também podemos encontrá-los no primeiro longa-metragem realizado por Alexandre Astruc em 1955, *Les mauvaises rencontres*. Jacques Siclier fala sobre ele em seu ensaio publicado em 1961:



gue trazem ao primeiro plano lugares parisienses anônimos desprovidos da dimensão imaginária: a Place Clichy em *Les 400 coups*, de *Bande à part* (Godard), *Masculin-féminin* (*Masculino-feminino* – Godard, 1966); o Jardin de Luxembourg em *Tous les garçons s'appellent Patrick*, o Carrefour Villiers em *La boulangère de Monceau* (Rohmer, 1962)...

“No filme de Astruc, Pierre Jaeger (Gianni Esposito) e Catherine Racan (Anouk Aimée), dois provincianos, vêm para Paris para ‘tornarem-se grandes nomes da imprensa’. Ele abandona a luta muito cedo, depois que diversos artigos seus foram recusados. Ela, graças a um caso com Blaise Walter (Jean-Claude Pascal), diretor de um grande diário parisiense, tornou-se cronista de moda, uma função bem feminina na grande imprensa. A

¹ *Cahiers du Cinéma*, n. 138, dezembro de 1962, p. 26.

² SICLIER, Jacques. *Nouvelle vague?* Collection Septième art. Paris: Cerf, 1961, p. 98.

admiração de Astruc por Balzac faz desse filme uma versão moderna de *Ilusões perdidas*. Os arquivistas são bem-sucedidos, os idealistas fracassam. O centro intelectual fica em Saint-Germain-des-Près, mas o centro social está no jornalismo dos Champs-Élysées. Uma boêmia deseja morar perto do Arco do Triunfo; os espelhos de Veneza e os lustres de cristal dos antiquários associam-se ao uísque e às roupas dos grandes costureiros.

Astruc leva em conta a sua experiência

A geração lembrada por Siclier em seu estudo não é a mesma da *Nouvelle Vague* de Godard, Truffaut e Chabrol. Mesmo se legitimarmos a distinção, em função da idade, entre a geração de Rohmer (n. 1920), Kast e Doniol³ (ambos nascidos em 1920), da geração de Rivette (1928), Godard, Chabrol (nascidos em 1930) e Truffaut (1932), esta última chega ao longa-metragem durante a temporada de 1958-59 bem distante da orla do

du Cinéma. Este modelo jornalístico mascarou a relação dos universos fílmicos com o real representado. Como explicaria justamente vinte e cinco anos mais tarde Eric Rohmer:

“Eu não gosto dos fliperamas. Eu joguei um pouco mas eu não tinha talento para isso, eu sei que Truffaut jogou mais do que eu. Mas isso não quer dizer que ele ama o fliperama pelo fliperama, quando ele gostava era do cinema, não se pode gostar de desperdiçar seu tempo com os



pessoal. Saint-Germain-des-Près é sentida por ele como um meio e um modo de pensar e viver.

[...]

Uma geração que frequenta as adegas da Rive Gauche lendo Sartre e Camus é examinada com desejo e inveja pela Rive Droite, assumindo o cinema cujo itinerário social vai do Flore ao Fouquet's, desviando-se dos belos *quartiers*².

³ Pierre Kast e Jacques DONIOL-VALCROZE, críticos dos *Cahiers du Cinéma*. Doniol-Valcroze foi o primeiro

existencialismo, à qual pertence Alexandre Astruc.

Numa entrevista concedida para a revista *France-Observateur* em outubro de 1961, François Truffaut declara que “nosso único ponto em comum é gostar do fliperama”, ressaltando as diferenças estéticas das primeiras tentativas destes cineastas saídos dos *Cahiers*

diretor da revista, desde sua fundação em 1951 (N. do T.).

jogos de azar. Realmente, nós gostávamos de nos reunir nestes pequenos cafés, geralmente perto dos cinemas, e que eram cafés desconhecidos, nós não frequentávamos os grandes cafés literários, como o Le Flore. Nestes pequenos cafés, como nós consumíamos pouco, nós ficávamos junto ao fliperama, à espera da sessão de cinema e mesmo durante as discussões [...]. Du-

⁴*Cahiers du Cinéma*, edição especial dedicada a François Truffaut, dezembro de 1984, p. 18-19.

rante um momento, completamente no começo, nós fomos ainda às cantinas de universitárias, às Belas-Artes e a uma casa de estudantes, que ficava perto do Parc Monceau e que aparece em meu filme *La boulangère de Monceau*⁴.

O som do fliperama aparece no curta-metragem escrito por Rohmer e dirigido por Godard em 1958, *Tous les garçons s'appellent Patrick*. Esse curta de 21 minutos pertence a uma série que Rohmer rebatizaria posteriormente como *Charlotte et Véronique*, que reúne também *Charlotte et son steak* (dirigido por Rohmer em 1950 e sonorizado em 1960, tendo Godard como ator) e *Charlotte et son Jules* (dirigido por Godard em 1960).

Tous les garçons s'appellent Patrick e *La boulangère de Monceau* nos permitem situar dois pólos geográficos da topografia imaginária da *Nouvelle Vague*: a Rive Gauche e a Rive Droite – dois pólos que não se reduzem a uma comparação entre o Quartier Latin e os *arrondissements* burgueses, o XVI e VIII. A Rive Droite também é o XVIII *arrondissement* de *Os incompreendidos*, a Place Clichy e o Quartier Strasbourg-Saint-Denis de *Une femme est une femme* (*Uma mulher é uma mulher* – Godard, 1961) com o *Neptuna*, os Buttes-Chaumont de *La femme de l'aviateur* (*A esposa do aviator* – Rohmer, 1980).

As fontes literárias de Rohmer, Chabrol, Godard, Truffaut e Rivette estão em Balzac, mas também em alguns romances da série *noir*

americana, em especial os de Dashiell Hammett, pelos diálogos.

“Todos nós éramos grandes leitores de Balzac. Godard tinha sempre um Balzac no bolso. Truffaut fala sobre Balzac em *Os incompreendidos*. De minha parte, eu gosto muito deste autor, e Rivette me chamou para interpretar um personagem balzaquiano em seu filme em andamento [re-

terpretado por Guy Decoble (o professor de *Os incompreendidos*) oferece ao jovem Charles (Gerard Blain) um exemplar de *Ilusões perdidas*, ou melhor, estimula-o a levar o livro de graça, proclamando que “hoje não são muitos os provincianos interessados em Balzac”.

O próprio título do primeiro longa-metragem de Rivette *Paris nous appartient*



fere-se a *Out one*). Dashiell Hammett também nos influenciou bastante. Os diálogos de nossas películas têm, certamente, um lado anglo-saxão, próximo da novela policial americana. São concisos, menos cheios de fórmulas⁵.

Em *Os primos* (*Les cousins*), segundo filme de Claude Chabrol (1960), o livreiro, in-

(1956-61) estabelece uma estratégia de conquista por uma antífrase irônica, cuja alusão à fórmula famosa de Lucien de Rubempré é óbvio... No início de *Les cousins*, este sentimento de posse da cidade é parodiado enfaticamente por Chabrol. François (Jean-Claude Brialy), rico estudante de Direito que vive

5 ROHMER, Eric. Observações recolhidas por Vincent Rogard. In: DOUIN, Jean-Luc (org.). *Nouvelle vague, 25 ans après*. Collection Septième art. Paris: Cerf, 1983, p. 161.

um apartamento com Neuilly, acolhe seu primo do interior. Ele cruza Paris num carro esporte sem capota, indo de Neuilly ao Quartier Latin, bem perto da Faculdade de Direito. A montagem, sobre uma música caricatural, encadeadas uma série de planos do Champs-Élysées, da Place de la Concorde, do *tour* Saint-Jacques Louvre, perto da Place Edmond-

s'appellent Patrick. Vamos nos deter por um momento nesse curta-metragem, porque ele é particularmente característico de uma estética que tomará forma com os longa-metragens dos anos seguintes. É sobre uma historinha escrita por Eric Rohmer que Godard roda este filme em 35mm, sob condições aproximadamente profissionais. O produtor é Pierre

bios (Comédies et proverbes): um jovem secundarista do último ano, que se faz passar por um estudante universitário, aborda sucessivamente duas moças no Jardin de Luxembourg e leva-as para tomar alguma coisa no terraço de um café na Place Edmond-Rostand. As duas moças acreditam ter-se encontrado com dois Patrick diferentes e descobrem a verdade quando ele

se aproxima de uma terceira mulher. Este retrato de um rapaz imaturo não é nenhuma obra-prima, mas é sintomático de uma relação bem cruel com as personagens: Patrick é um fanfarrão mitômano, um falador que não deixa suas interlocutoras falarem uma só palavra. Anne Colette é um esboço pálido da futura Patrícia de *Acosado*, seu penteado é idêntico e a camiseta azul-marinha já estão aí, bem como os retratos de Picasso afixados na parede de seu quarto de estudante. Mas especialmente se manifesta explicitamente um novo olhar sobre Paris. O filme foi feito, naturalmente, em cenários naturais; e por motivos mais financeiros do que técnicos, ele foi dublado posteriormente. Os lugares que aparecem no filme são: o apartamento das moças, como

especifica o diálogo (“Você vive com seus pais?” – “Não, em Montparnasse, com um amigo, um americano que não vive lá no momento; há uma possibilidade, em outubro, de ir para um quarto minúsculo”), um terraço no Jardin de Luxembourg com um parapeito do cimento, um terraço de um café;



Rostand. Toda a Paris turística desfila velozmente, da mesma maneira que Godard representará a visita do Palais du Louvre em *Bande à part*, excedendo o recorde de velocidade estabelecido previamente por um americano.

É esta mesma Place Edmond-Rostand que nós encontramos em *Tous les garçons*

Braunberger, com um orçamento de 10 000 francos, de acordo com Jean Collet⁶. Como em *Les cousins*, a ação se situa no meio estudantil. Aqui nós já encontramos a construção cíclica e entrelaçada que Rohmer desenvolverá à perfeição em seus futuros *Contos morais (Contes moraux)* e suas *Comédias e provér-*

6 COLLET, Jacques. *Jean-Luc Godard. Collection Cinéma d'aujourd'hui*. Paris: Seghers, 1963, p. 28.

a Place Edmond-Rostand; observamos os cafés Médicis e Mahieu, evocando o Liceu Henri IV, os corredores de Luco: logo, um perímetro bem delimitado, o dos cafés freqüentados pelos estudantes do Sorbonne e do Faculdade de Direito e pelos *lycéens* do Henri IV. Embora oculta a maior parte do tempo pela tagarelice de Patrick, a trilha sonora deixamos ouvir os ruídos da rua, o som ambiente do café, ouvindo certamente o ruído característico do *flipperama* bem no começo.

Quando Patrick se encontra com Véronique, ele a agarra, e não deixa de fazê-lo entre um plano e outro. Alguns segundos mais tarde, ele a agarra pelo casaco quando ela vai atravessar a rua, no mesmo instante em que um carro buzina ruidosamente. O real invadiu a tela, a filmagem não tenta mais homogeneizá-la de acordo com os preceitos clássicos da sonorização.

A mesma obsessão topográfica, bem “rohmeriana”, é encontrada no início da narração de *La bulangère de Monceau*. A ação não se passa mais no V *arrondissement*, mas no XVII:

(Início da fala do narrador – silhueta física de Barbet Schroeder, voz de Bertrand Tavernier): Paris, Carrefour Villiers. A leste, o Boulevard des Batignoles, tendo ao fundo o Sacré-Coeur de Montmartre. Ao norte, a Rue de Lévis e seu mercado, o café Le Dome, fazendo um ângulo com a Avenue de Villiers, após a saída do metrô Villiers na outra calçada, trabalhando ao pé

do relógio, sob as árvores do terreno, hoje derubadas. A oeste, o Boulevard de Courcelles. Ele leva ao parque Monceau, perto do qual havia um antigo Cine-Club, uma casa de estudantes, ocupando um antigo hotel Napoleão III, demolido em 1960. Era aqui que eu ia jantar todas as noites, quando fazia os preparatórios para o curso de Direito, pois morava não muito longe, na Rue de Rome...

A situação pitoresca que o filme desenvolve é extraída das malhas deste períme-



tro urbano. O narrador, de quem não sabemos o nome, cruza todos os dias com uma bela desconhecida, Sylvie, que um dia desaparece. Então, ele decide vasculhar o quarteirão à sua procura, passando a freqüentar uma padaria da Rue Leboutoux, comprando biscoitos amanteigados.

Place de l'Étoile, episódio de *Paris vu par...* (1965) dirigido por Rohmer, é ainda mais explícito quanto ao seu processo criativo. Mais que nunca, o tema do filme é o *lu-*

gar – aqui, a Place de l'Étoile, ou mais exatamente, as ruas em volta:

“Passadas todas as pompas, a Place de l'Étoile não é mais do que o ponto de encontro de doze grandes avenidas, uma espécie de ‘terra de ninguém’ desconhecida pela população ativa. Esta, apressada e desdenhosa do charme do lugar, nem conhece direito o seu contorno. A cada doze *cercles*, digamos que aproximadamente cinquenta metros, uma nova calçada é percorrida. Ora, os sinais de trânsito são ordenados para o tráfego dos carros e não para o andar dos pedestres”.

É sobre o assincronismo como fundo sonoro que se tece a ficção mínima desse curta.

Place de l'Étoile, Place Edmond-Rostand, Place Clichy, Carrefour Villiers, Jardins de Luxembourg, Parc Monceau, Parc Montsouris (*Cléo de 5 à 7*, de Agnès Varda, 1961), até a Place des Victoires de *Nuits de la pleine lune* (Rohmer, 1984), os cineastas da *Nouvelle vague* certamente privile-

giavam as praças e os parques porque são lugares de encontros, lugares que permitiram o nascimento de uma ficção que não cabe mais no limite estreito dos roteiros preestabelecidos. Nós conhecemos bem a fascinação de Godard e Rohmer pelo cinema direto, tal como o faz Jean Rouch. A matriz ficcional de todos os temas da *Nouvelle Vague* se encontra possivelmente na experiência de *La punition*, filmado por Rouch em 1962. Ora, o que faz o cineasta num

filme de 58 minutos? Ele solta em Paris uma jovem estudante saindo de seu colégio numa bela manhã de primavera e a acompanha, câmera em punho, aos jardins de Luxembourg, depois aos cais do rio Sena, onde ela vai encontrar três desconhecidos, três metáforas do amor, da aventura e do dinheiro. Que importa o resultado estético do projeto! Aliás, ele chegará ao plano-seqüência magistral de *Gare du Nord (Paris vu par...*, 1965), obra-prima absoluta da escola *Nouvelle Vague*. A importância de *La punition* está em seu projeto, na não-preexistência de situações, que a câmera registra no momento em que nascem:

“É um tema clássico. O interesse reside no fato de que dois dos personagens nunca tinham visto a garota antes. Foi realmente um primeiro encontro. A experiência que fizemos foi absolutamente fascinante, com encontros que juntam, intervem na procura da verdade, no sentido de que os personagens, ao menos

uma vez, confiam uma parte de si mesmos através deste jogo singular. [...] O tema do encontro está nas pessoas de nossa geração, é um elemento essencial da existência”⁷.

Os heróis da *Nouvelle Vague* terminam seu trajeto. O do americano encarnado por Jess Hahn em *Le signe du lion* é uma

verdadeira encruzilhada que transforma as calçadas e os cais do rio Sena em paisagens tão hostis quanto os desertos da Palestina: nós nos lembraremos ainda por muito tempo dos sapatos gastos do protagonista e de seu último bilhete de metrô.

Michel Poiccard aborda Paris em *Acosado* numa bela manhã de agosto de 1959, cruzando a ponte Saint-Michel dentro de um Citroën 2cv. Procurando por Tomaltchoff e por Berutti, que acabará en-

George V, o “Quick Elysées”, Avenue MacMahon, o cinema Napoléon e o café Pergola, em Saint-Germain.

Em *Cleo de 5 à 7*, Cleo sai às 17h de uma consulta a uma cartomante, na Rue de Rivoli, para encontrar uma morte anunciada. Às 18h30, quando chega ao hospital Salpêtrière, ela descobre que deve fazer “um cansativo tratamento de dois meses de radioterapia”. Meia hora antes, ela conhece um jovem soldado de licença, Antoine, prestes a partir para a Argélia⁸, que encontrara no Parc Montsouris. A idéia do filme é não perder a sua heroína de vista por um segundo, acompanhando-a por pouco mais de 90 minutos em torno de 48 lugares diferentes, mostrados com uma precisão cadastral: a última parte do filme mostra, por exemplo, o trajeto do ônibus 76, da Rue de Rungis até o Boulevard de l’Hôpital.

Dez anos depois, as andanças de *Céline et Julie vont en bateau* (Jacques Rivette, 1974) se-

riam bem mais alegres: saindo de uma Montparnasse com jeito de Feuillade⁹, elas descobrem uma mansão misteriosa na Rue Nadir-aux-Pommes, e personagens estranhos, antes de cruzar com Alice e seu coelho num quiosque de música no XIV arrondissement.



contrando, ele reencontra Patricia Franchini pelas calçadas do Champs-Élysées antes dela sumir no meio dos pedestres na faixa da Campagne-Première, em frente ao Boulevard Raspail. Enquanto isso, seguimos dos Champs-Élysées até Montparnasse, passando pela Rue Quentin-Bauchard, Avenue

além de, é claro, influir muito no andamento da *Nouvelle vague*. Entre outras leituras esclarecedoras sobre isso, recomendamos capítulos de *François Truffaut: uma biografia* (Rio de Janeiro: Record, 1999) (N. do T.).

⁹ Referência a Louis Feuillade, cineasta francês dos anos 1910, célebre pelos seriados com o personagem Fantômas (N. do T.).

⁷ ROUCH, Jean. *Cinéma 63*, n. 75, 1963, p. 28.

⁸ A guerra de independência da Argélia (1954 a 1962) foi um fato traumático na história francesa do século XX e extremamente mobilizador da sociedade naquela época,

Os sintagmas da **veja** e o sertão

DI GLAUBER

por Pedro Plaza Pinto

EU SOU EU OU A LARANJA DA TERRA?

Glauber Rocha

(Fogo na Kultura. *Encontros com a civilização brasileira*, Rio de Janeiro, n. 15, set. 1979.)

A proposta inicial é analisar os sintagmas da reportagem publicada na seção de Economia e Negócios da revista *Veja*, edição 1 704, de 13 de junho de 2001. O título da reportagem, já por si bastante interessante – *Trator e irrigação na terra do Sol* –, é uma paráfrase que remete à “imagem cinematográfica” de uma paisagem do cinema brasileiro. O subtítulo da reportagem esclarece melhor o horizonte do sintagma que dá o tom ideológico: “Tecnologia muda vida em regiões que antes lembravam filmes de Glauber Rocha”.

O nosso objetivo é demonstrar como a ideologia se estabelece no texto, articulando os vários elementos portadores de sentido, principalmente os articulando com a imagem ausente: o sertão proposto como um imaginário da filmografia de Glauber Rocha. A reportagem, aparentemente sem nenhum interesse para o campo das artes/entretenimento, disposta na seção Economia e Negócios, apresenta uma ideologia de duplo sentido. É, ao mesmo tempo, a desvalorização de uma imagem peculiar do cinema brasileiro e o suporte de uma concepção “modernizante” própria do neo-liberalismo. Por fim, procuraremos empregar em melhores termos a “imagem” de sertão de Glauber Rocha, recolo-

cando a discussão num outro viés, da atualidade que esta “imagem” pode ter no presente, como lugar de memória.

Este artigo segue, francamente, o veio já aberto de uma crítica aos caminhos do periodismo contemporâneo, propondo uma abordagem de viés relacional: cinema/jornalismo; informação/deformação; ideologia/naturalização. A referência é o artigo *A forma narrativa da autoridade no jornalismo*, onde Alfredo Manevy, na *Sinopse* nº 5, bem apresentou as questões de uma narratividade presente na reportagem sobre o MST (*Veja* de 3 de maio de 2000).

Articulando imagem-texto-números

A questão apresentada não tem o objetivo de colocar em dúvida o sucesso do modelo de manejo agro-industrial que é reportado. O propósito é examinar como as fotografias, os textos, os números e as expressões ligam-se para estabelecer uma “contra-imagem” do sertão.

A reportagem apresenta um presumida “revolução tecnológica” no campo, colocando em números o desenvolvimento da agricultura em vários lugares do país. A ênfase é dada para as cidades supostamente do sertão, traduzidas como cidades do Nordeste brasileiro: Barreiras e Petrolina. No título a palavra “sol” é destacada, cinco vezes maior que as outras palavras, de cor amarelo-alaranjada, sobreposta à imensa foto da fábrica da Ceval em Barreiras. A palavra “revolução” é repetida



duas vezes no texto, associada ora à irrigação, ora à tecnologia. A passagem sertão/mar, a fórmula básica de Canudos, é emblematicamente transformada em ordem tecnológica. A tecnologia promove a revolução cujo objetivo último é a própria tecnologia.

Mas do que se trata? Logo no primeiro parágrafo observamos:

“A receita? Correção do solo [...], utilização de sementes adaptadas ao cerrado e uma técnica chamada de ‘plantio direto’, que consiste em proteger a terra com palha e, assim, preservar a pouca umidade existente”.

Esse é o único momento na reportagem que apresenta o que é a “tecnologia”. E essas técnicas, melhor dizendo, são associadas a fábricas (da Ceval) e a uma saraivada de números do sucesso. O avatar definitivo do sertão é confirmado pela autoridade científica, por um economista (!) do Ipea: “Ele próprio é autor de um estudo que demonstra como é compensador o investimento em tecnologia agrícola”.

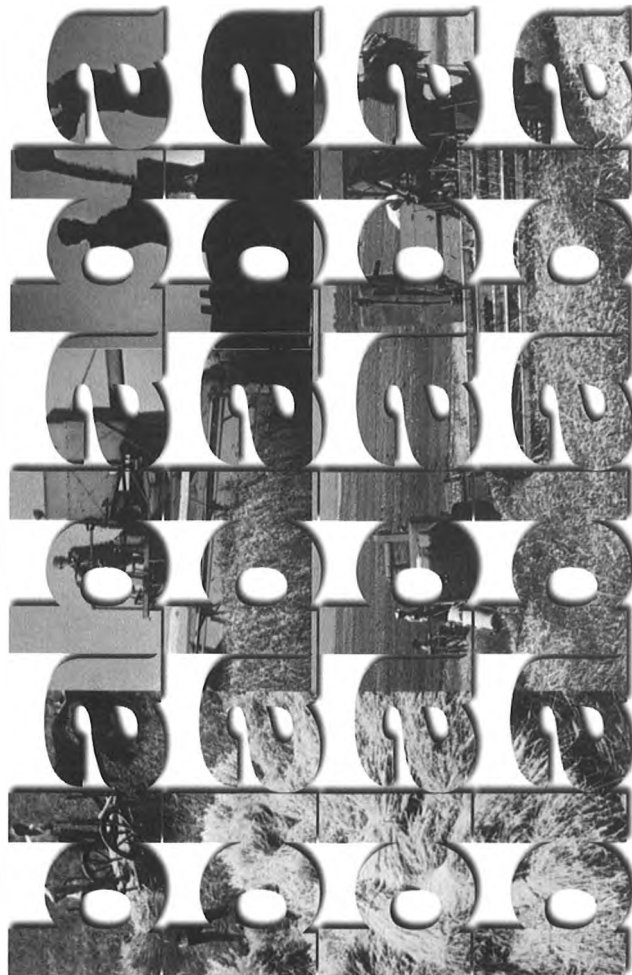
A imagem ausente do sertão glauberiano é tematizada nas palavras de um entrevistado, na qual se explicita um certo marco temporal da mudança: “Magno conhece a cidade há mais de vinte anos e se impressiona com a mudança. ‘Parecia filme de Glauber Rocha e agora tem clube, supermercado, tudo’”. A frase é destacada como sendo do agrônomo da Embrapa Cerrados, Carlos Magno, que estuda técnicas de ocupação agrícola do cerrado (!) brasileiro. O Sertão de Glauber é qualquer coisa geográfica entre o Espírito Santo, Pernambuco e Goiás...

O sertão: agonia ou alegoria?

O sintagma da reportagem desvaloriza e apaga a dialética proposta na idéia de *Deus e o Diabo*, transformando no unívoco *Traitor e irrigação*. Mas é a própria fabulação do

filme que nos fornece a resposta. O sertão de Glauber é o *locus* que caracteriza e sintetiza a totalidade do viver sertanejo, retrabalhado como integrante de um processo histórico, projeção alegórica que evidencia o relato poético inspirado na literatura de cordel. O sertão é o dado das condições pré-modernas da vida brasileira. O mar é a aspiração, simetricamente, metáfora da transformação que *Deus e o Diabo na terra do sol* narra. A idéia de processo imbricada no relato recupera a reivindicação de justiça na história do sertão, e projetivamente, na história do Brasil, pois o “sertão é o mundo”. Como nos diz Ismail Xavier: “Nesse ‘tornar sensível’, o sertão se organiza como cosmos: é o seu próprio movimento que deve abrigar as forças essenciais que engendram o futuro” (*Sertão Mar*: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 112.).

Ao incorporar o sintagma do sertão de Glauber numa paráfrase de título, desvalorizando a “era pré-tecnológica”, a reportagem nos sinaliza o seu horizonte ideológico que o próprio filme nos ajuda a desvendar. O verdadeiro sertão de Glauber permanece, pois a lição do cantador não foi cumprida, da transformação do mundo de trabalho “maldivido”. O gesto projetivo de Manuel, personagem central de *Deus e o Diabo*, deve ser atualizado quando nos deparamos com o jornalismo que busca naturalizar as aplicações

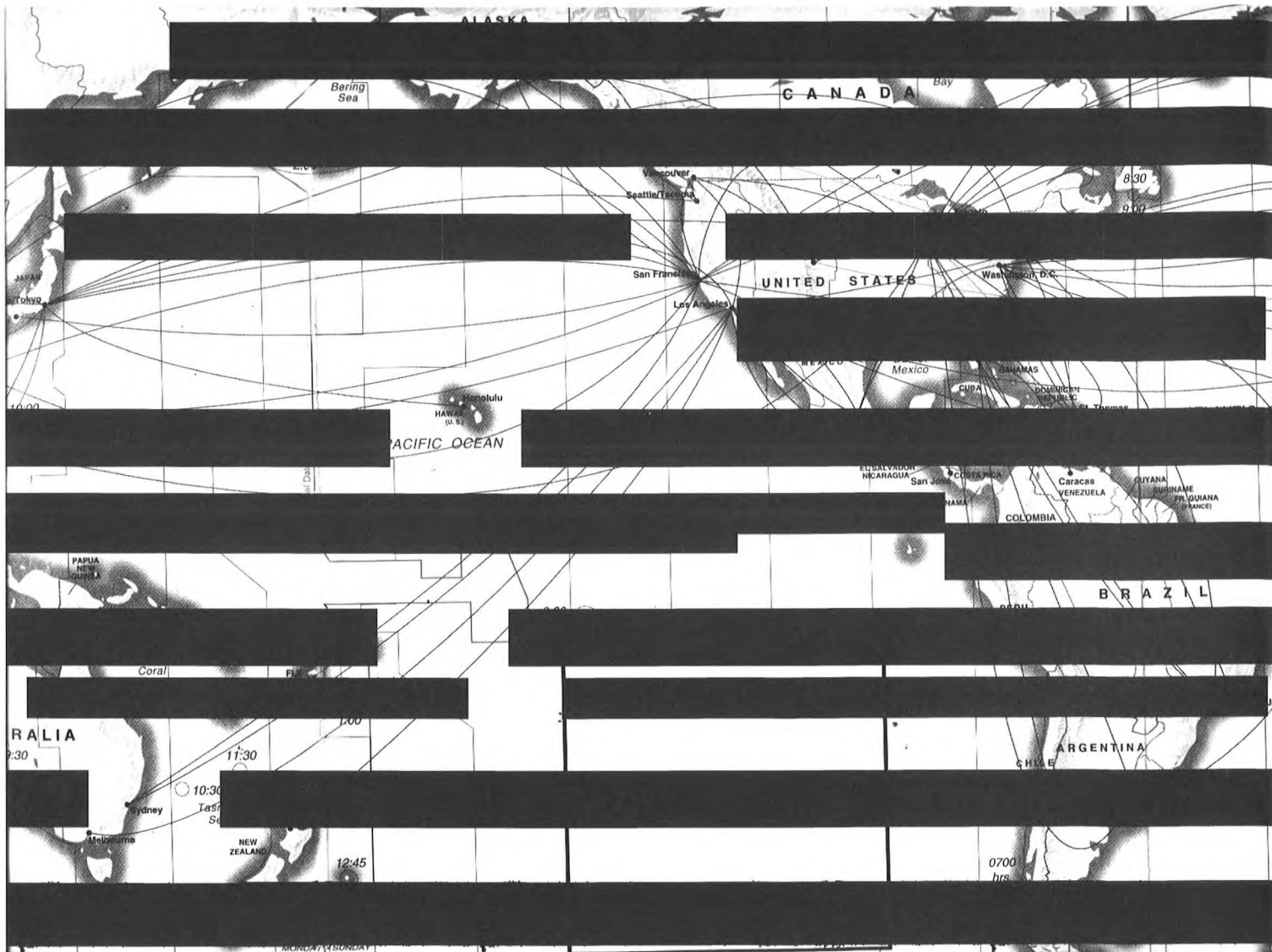


tecnológicas de alguns poucos. O caminho continua sendo um gesto pleno de possibilidades e os exames do cangaço e do messianismo que Glauber propôs podem ser prolongados, atualmente, para um exame da ideologia dos usos e abusos da (bio)tecnologia.

Restanos caminhar, sempre de olho nos sistemas de representação que apoiam a ideologia dominante. Ou então acreditar que Manuel é hoje um trabalhador da fábrica da Ceval em Barreiras.

A Europa na encruzilhada informacional: inovação e recursos humanos face aos modelos culturais

Por Artur Castro Neves*



O objectivo do presente artigo é avaliar as condições de crescimento da sociedade da informação e da modernização da *velha* economia na Europa. Começaremos por expor sumariamente o que entendemos por sociedade da informação, servindo-nos do conceito central de *convergência*, e das condições históricas, isto é, norte-americanas, da sua incubação.

Em síntese, queremos distinguir aquilo que é o modelo abstracto, reconstruído a partir de uma evolução histórica particular, da sua reprodução como mudança e/ou assimilação noutros contextos sociais e históricos.

A nossa tese é que a política externa norte-americana, tanto a diplomática, como a económica, como a comercial (para não falar da industrial-militar), propõe uma nova ordem económica baseada num conceito restrito, bem reflectido na expressão “auto-estrada”, em que as regras são a privatização das empresas estatais, a liberalização do comércio mundial e o livre acesso às oportunidades de negócio das economias nacionais. Ora esta estratégia de difusão da sociedade da informação não responde à maioria dos interesses nacionais, porquanto não tem em conta a dimensão convergência, que é onde se joga a capacidade da nova economia a competir.

Neste contexto existe um perigo real na Europa de ver os interesses dos grupos de comunicação e telecomunicações procurar aproveitar de imediato as oportunidades de negócio, recorrendo aos conteúdos *universais* norte-americanos, dificultando as políticas pan-europeias de fomento das indústrias de conteúdos europeus e condenando a prazo os seus próprios ritmos de expansão por insuficiente oferta de conteúdos.

Em seguida vamos estudar os dois aspectos estratégicos do ajustamento da sociedade europeia à “nova economia”, a inovação e o capital humano, para dedicar um capítulo final ao conceito de indústria de conteúdos, que vai constituir o grande “analisador” da nossa capacidade para responder aos desafios da sociedade contemporânea.

Este artigo desenvolverá ainda duas teses complementares: em primeiro lugar, o papel central que a indústria do entretenimento desempenha na indústria dos conteúdos; em segundo lugar, a necessidade de compreensão das novas funções económicas do Estado, da nova metodologia necessária para definir políticas públicas eficazes e para regular eficientemente os mercados financeiros.

É nestes dois aspectos que a Europa tem que ser duplamente inventiva; não só a modernizar a sua economia, como a encontrar modelos culturais próprios para enquadrar essa modernização.

1. Sociedade da informação e convergência

O objectivo do presente capítulo é analisar as condições do aparecimento da sociedade da informação nos EUA, da maneira como esta ganhou uma dimensão mundial e se está a transferir para outras regiões e continentes.

Para tal é preciso separar o conceito abstracto de sociedade da informação, ou seja a sua estrutura matricial, que poderemos designar pela sua *filogénese*, da versão histórica real que a sociedade da informação assumiu segundo as circunstâncias e as estratégias efectivas dos seus actores, que designaremos pela sua *ontogénese*.

Veremos que a concepção implícita na versão norte-americana de uma nova ordem económica mundial envia os inte-

resses europeus de construção ou adaptação à “nova economia”.

Os países europeus vivem um momento de assimilação do *edifício sociedade da informação*, e nesse sentido parecemos da máxima utilidade e necessidade compreender a sua arquitectura e contexto histórico.

1.1. Emergência do modelo da convergência

Como já tivemos oportunidade de escrever, a Sociedade da Informação associa sistemas económicos em que a actividade produtiva se apoia nas tecnologias da informação, e as trocas comerciais em estruturas abertas utilizando redes de base electrónica. Esta definição implica duas características muito importantes: o peso do conhecimento, inteligência e informação nos processos de concepção, decisão, programação e *marketing*, e as grandes pressões concorrenciais exigindo, primeiro, economias de escala e, seguidamente, mercados de capitais consistentes.

Conforme as conveniências ou os objectivos da discussão, as características e funcionalidades da nova sociedade ou “nova economia” são invocadas de forma mais ou menos oportunística: novas tecnologias, auto-estradas da informação, sociedade da informação e, mais recentemente, do conhecimento.

Centraremos a nossa análise no conceito de *convergência*, que nos parece ser aquele que melhor permite identificar as características da sociedade da informação.

Por convergência entende-se hoje o desenvolvimento de plataformas electrónicas comuns que suportam a criação, armazenamento, transmissão, distribuição e exploração de serviços de informação de todo o género, desde a própria informação noticio-

sa, os serviços educativos, as actividades económicas mais diversas, aos serviços de divertimento e bens culturais. Estas plataformas fundamentam-se na possibilidade tecnológica de reduzir a “realidade” a uma versão “digital”, ou seja à sua tradução para uma linguagem binária.

A convergência começou por nascer da intersecção dos sectores das telecomunicações e da informática, como resultado de uma preocupação quanto à saturação – no caso das telecomunicações bem actual, e no caso da indústria informática, a prazo – das suas capacidades de crescimento.

Nos anos 70 os operadores de telecomunicações atingiram uma situação em que o ritmo de crescimento comercial aproximava-se dos seus limites. Por seu lado, a indústria informática compreendeu que, numa década, iria encontrar-se numa situação semelhante, com um computador pessoal em cima de cada secretária de escritório e um ou dois por lar. Foi então que a estratégia de mundialização veio trazer um novo sopro, permitindo o aparecimento de um novo mercado em que os serviços telefónicos se encontrariam ligados electronicamente por uma rede planetária de satélites de comunicações. Este serviço mundial “teleinformático” precisava, para se sustentar, de novas indústrias de serviços: bancários, transmissões de dados, aeroespaciais e ... de entretenimento. Este conjunto de serviços é hoje designado por “indústria dos conteúdos”, que tanto abrange a produção e distribuição de um filme, de um disco, de um espectáculo desportivo, como de uma operação de compra de um produto num programa de *teleshopping* ou de uma operação financeira por *telebanking*.

A sociedade da informação encontrou nos Estados Unidos um campo favo-

rável, com a indústria hollywoodiana a aderir muito cedo à convergência. Este factor histórico teve um papel decisivo na configuração do sistema de mundialização da economia.

O regime de produção cinematográfica de Hollywood apresentava características muito favoráveis à sua integração no movimento de convergência em curso :

Características estruturais: as empresas cinematográficas estavam organizadas em grandes corporações industriais, capazes – e desejosas – de reagir positivamente ao crescimento da procura de entretenimento numa sociedade em que o número de horas de trabalho por pessoa não cessava de diminuir e a esperança de vida de aumentar;

Características estratégicas: os empresários de Hollywood procuravam desesperadamente novos mercados para aumentar as suas margens e poder crescer, após o esgotamento do mercado americano (com uma taxa *per capita* dificilmente ultrapassável de 4 idas/ano ao cinema, numa paisagem audiovisual em que a oferta alternativa (TV, cabo, DTH, vídeo etc.), pelo contrário, explodia;

Características institucionais: desde o início dos anos 60 que a economia cinematográfica de Hollywood ganhou uma enorme adaptabilidade à evolução tecnológica. Assim, Hollywood soube reagir positivamente ao aparecimento da televisão, conseguindo obter a tempo limites aos radiodifusores para a produção e comercialização de obras (“*syndication financial rule*”), e mesmo o impedimento da programação exclusiva de produção própria (“*prime time access rule*”), reservando para si o grosso da oferta de conteúdos audiovisuais (e que passou a produzir, o que revela uma notável flexibilidade na

capacidade de oferta!). Por outro lado, soube adaptar-se institucionalmente às consequências da evolução tecnológica ao compreender muito rapidamente que cada novo suporte (vídeo, difusão por cabo e por satélite, disco compacto...) representava uma tremenda revitalização dos seus activos, pois permitia novos ciclos de vida comercial aos seus catálogos. Foi por esta razão, aliás, que, naquela década, por motivos exclusivamente financeiros, muitas das empresas mudaram de mãos para empresas situadas fora do circuito cinematográfico (Coca Cola, Western Gulf, por exemplo, interessaram-se nessa altura por aquele sector de actividade).

Da descrição anterior vimos que a convergência resultou da consciência de uma crise iminente no crescimento das telecomunicações e da antevisão de um estrangulamento a prazo nas vendas de *hardware*.

Hollywood aproveitou esta oportunidade para integrar as tele-transmissões e os serviços informáticos com os seus “conteúdos”, o que permitiu criar e satisfazer um novo mercado, “de base electrónica”, de divertimento.

Por estas razões as três indústrias puderam aliar-se em políticas de inovação, comercialização agressiva e mundialização, ou seja, puderem liderar/alavancar – cooperativamente, por um lado, e competitivamente, por outro lado – o desenvolvimento planetário da Sociedade da Informação a partir dos Estados Unidos e da sua economia.

É importante sublinhar estas condições históricas para melhor poder avaliar como o fenómeno “sociedade da informação” pôde ser exportado para a Europa e para o resto do mundo.

A União Europeia, como potência global a prazo, deve encarar este fenómeno

em função dos seus próprios interesses internos e externos.

O desenvolvimento da convergência, por exemplo, encontra na Europa uma barreira que deriva da inexistência de uma indústria de conteúdos e mesmo de ambientes favoráveis à sua eclosão. A aceitar-se o modelo de comércio mundial proposto pelos EUA, numa economia mundial em que o *market place* tende a centrar-se nas plataformas electrónicas através do *comércio electrónico*, a convergência na Europa corre o risco de apenas servir o crescimento de tele-serviços de conteúdo norte-americano.

1.2. Contexto cultural norte-americano

Além da cronologia do fenómeno da convergência devemos deter-nos sobre as condições culturais em que nasceu a sociedade da informação.

Existe um conjunto de factores idiossincráticos da sociedade norte-americana que explica muitas das modalidades com que a sua actividade económica se apresenta hoje, a saber:

- *predestinação* dos operadores norte-americanos
- conceito de regulação
- concepção sistémica da intervenção dos instrumentos da soberania nacional
- virtuosidade da acção estratégica das políticas públicas
- gestão e micro economia
- a política externa, como articulação de políticas nacionais sectoriais



Max Weber demonstrou bem o papel da teoria da predestinação na interiorização de uma mentalidade liberal-individualista, estranha às concepções redistributivas que se desenvolveram na Europa e contribuíram à formação do Estado Providência.

O conceito de “oportunidade” é central. Ele tanto funciona como fundamento do liberalismo político, exprimindo-se na “igualdade de oportunidades”, como fundamento do liberalismo económico, exprimindo-se na livre procura de “oportunidades de negócio”.

Esta concepção traduz um sentido da responsabilidade individual, da capacidade a cumprir um desígnio pessoal, muito diferente do posicionamento europeu a encontrar

explicações ao fracasso individual no contexto sociológico.

Esta *moral* favorece particularmente o espírito de competitividade, o que se pode revelar uma vantagem, numa altura em que a concorrência ultrapassa as fronteiras e assume uma dimensão internacional.

Um segundo traço que, deriva ou pelo menos é coerente com o primeiro, é a concepção de raiz rousseauista segundo a qual o legislador deve prosseguir a vontade colectiva, (e não a vontade popular), *no silêncio dos interesses e das paixões*, o que se traduz pela concepção de um Estado regulador (por oposição a um estado proprietário ou operador). O Estado deve proteger a nossa liberdade de acção (mais do que as nossas vidas) numa perspectiva mais repressiva do que preventiva.

A cultura reguladora permitiu desenvolver competências e funcionalidades na área da intervenção pública que constituem, na concorrência actual, uma vantagem, e seguramente inspira as posições americanas nas instituições multilaterais.

Em terceiro lugar, e decorrente do papel do Estado na sociedade e na economia, existe nos Estados Unidos da América uma concepção sistémica da intervenção pública, com resultados bastante diferentes da aplicação na Europa do princípio da separação dos poderes. A responsabilidade (“*accountability*”) das instituições independentes para com o conjunto do “sistema” revela uma preocupação de eficácia na intervenção do Estado e da Administração que contrasta com *indiferença*

européia na aplicação das leis, definição e implementação das políticas públicas.

Podemos citar, em quarto lugar, a virtuosidade da acção estratégica das políticas públicas, cuja eficiência se exprime em várias áreas das quais citamos a regulação dos mercados, dos capitais e das indústrias.

Isto significa que o “sistema”, através das suas instâncias, procura intervir na preparação dos ambientes favoráveis ao desenvolvimento das “oportunidades”. Nesse aspecto trata-se de uma intervenção facilitadora mais do que orientadora. Esta acção distingue-se do planeamento europeu na medida em que procura um resultado “prospectivo” com a facilitação das oportunidades, bastante diferente da conciliação de interesses

Em quinto lugar devem referir-se as modificações que as novas Tecnologias de Informação e Comunicação trouxeram aos sistemas de gestão e de organização empresarial. Nada mais natural que uma sociedade baseada na gestão da informação e no

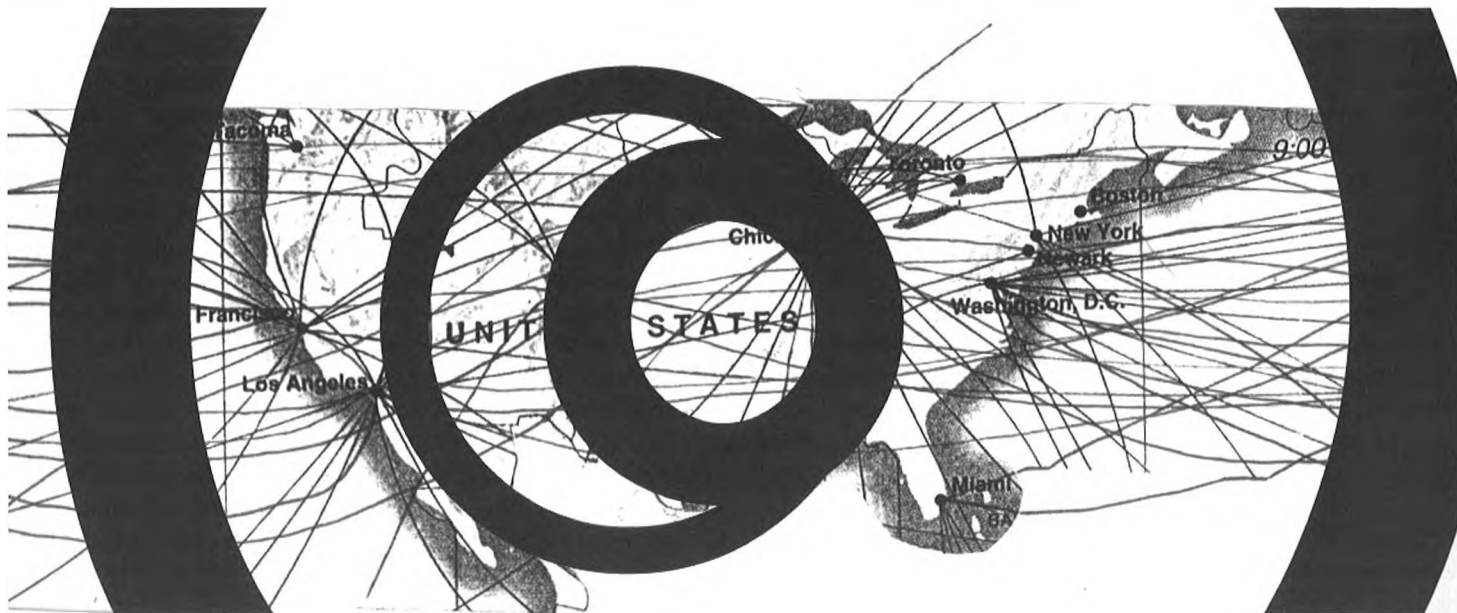
conhecimento veja os seus sistemas produtivos e o próprio sistema decisório afectados pelas novas ferramentas.

Temos ainda que referir neste parágrafo as importantes modificações que entretanto se operaram na organização institucional das empresas e que se designa por direcção corporativa (“*corporate governance*”). Os objectivos institucionais da actividade passam a ser a defesa do interesse do accionista, e não mais, como nas sociedades anónimas da geração anterior, do núcleo duro de accionistas e/ou da tecno-estrutura empresarial.

Esta evolução correspondeu à proliferação de investidores institucionais nos mercados de capitais que respondiam, por sua vez, à necessidade de grandes financiamentos do crescimento da sociedade da informação, das reformas económicas e da mundialização. A direcção corporativa teve consequências muito importantes na re-estruturação da actividade empresarial, obrigando-as a centrar-se nos negócios principais e a concorrer pela

inovação. Esta alteração estratégica diminuiu drasticamente os anteriores ciclos de planificação da tecno-estrutura e dos núcleos duros empresariais, que perderam o controlo oligopolístico da introdução da inovação nos mercados. O “ritmo da inovação” ou “inovação permanente” normalmente apontada como uma das características da “nova economia” não é mais do que o resultado desta transformação institucional da direcção das empresas.

Finalmente, e em sexto lugar, não podemos deixar de referir a condução da política internacional pelos Estados Unidos que possuem uma cultura e uma concepção da defesa soberana dos interesses nacionais muito particular. Várias vezes ouvimos os dirigentes e estrategos norte-americanos enumerar os instrumentos da política externa citando o aspecto “militar, diplomático, jurídico, económico e comercial”, tanto nacional como internacional. A concepção da defesa dos interesses nacionais, sobrepõe-se sempre à de uma ordem internacional, cabendo aos diploma-



tas definir estratégias em que esta não se oponha mas sirva aquela.

Este dado é muito importante no contexto da globalização da economia e dos mercados, num mundo de grande instabilidade política e em que se configura cada vez mais, num horizonte próximo, uma necessária coexistência de sistemas políticos e filosofias sociais diferenciadas.

A nossa tese é que existe um fortíssimo modelo cultural de acção económica na sociedade americana.

Vale assim a pena referir as áreas dos *mercados de capitais* e da *economia regional* para melhor compreender o exemplo norte-americano.

Os mercados de capitais

Basta citar três expressões para compreender o grau de coordenação institucional na resposta à diversidade dos problemas: fundos de pensões, *venture capital*, e NASDAQ.

Se tivermos em conta o modelo da convergência já descrito, identificamos duas características: primeiro, a criação de uma rede mundial de serviços exigindo o aparecimento de empresas globais e, conseqüentemente, um mercado de capitais capaz de as financiar; segundo, um sistema económico baseado na informação e no conhecimento, exigindo um grau de inovação que requer grande mobilidade e concorrência, pelo que necessita possuir alguns esquemas de protecção contra uma integração vertical exagerada e estiolante.

Para atingir este último objectivo foi necessário criar um mercado de capitais capaz de financiar a inovação e assegurar a concorrência de modo a permitir às empresas inovadoras desenvolver-se sem ser absorvidas por empresas maiores operando a jusante.

O importante papel que os fundos de pensões assumiram nos Estados Unidos torna-se assim mais compreensível. Por um lado constituíram um instrumento de captação da poupança privada que a convergência necessitava vitalmente; por outro lado, dada as dimensões que assumiram, puderam dedicar parte desta às iniciativas de alto risco, nomeadamente na área da inovação. (Não esquecer que, paralelamente, a Administração lançou um ambicioso plano de apoio financeiro ao *small business*.) Finalmente, dados os ritmos de crescimento e especulação, e os ciclos de inovação do sector das novas tecnologias, a bolsa NASDAQ surge exemplarmente como um instrumento de direcção da poupança para este sector da actividade económica, protegendo e protegendo-se dos ritmos normais de funcionamento das bolsas de valores, e dos mecanismos de segurança mais clássicos.

A organização institucional da inovação: a vantagem regional

Convém realçar um segundo aspecto de grande importância: o aparecimento de uma economia regional ou de "*clusters*", como resposta aos custos transaccionais crescentes das grandes firmas, verticalmente integradas.

O desenvolvimento, a nível da subcontratação, de mercados de concorrência territorializados constitui uma solução para baixar os custos ou mantê-los estáveis. Se Hollywood é um desses clusters, existe agora Silicon Valley para a informática, Atlanta, para o desporto, como Detroit foi para a indústria automóvel etc...

Estes "*clusters*" têm um papel determinante de ajustamento do tecido industrial onde se articula um mercado oligopolista e um mercado de concorrência. São situações que respondem a objectivos

regulatórios da Administração favorecendo a cooperação das PME's com as indústrias verticalizadas através de uma estratégia inteligente, flexível e rigorosa de incompatibilidades profissionais.

Foi assim que o modelo de Silicon Valley, na Califórnia do Norte, surgiu como exemplo de "*cluster*" vencedor, nomeadamente em relação ao modelo da costa este dos Estados Unidos, a "*Estrada 128*" do Massachussets, que perdeu terreno a partir dos anos 80. Enquanto neste persistia a cultura de um pequeno número de empresas bem integradas, com a sua hierarquia e códigos de lealdade, o "*Valley*" desenvolveu uma economia baseada em redes colaborativas que favorecem a troca informal de informações, e onde prevalecem processos descentralizados de experimentação e aprendizagem, mas onde igualmente existe uma grande concorrência e emulação.

A *economia regional* passou a ser considerada um factor de competitividade e desempenho, tornando as políticas regionais tão importantes como as políticas macroeconómicas e as políticas industriais ou sectoriais.

É evidente que o Silicon Valley não era concebível sem a proliferação de "*venture capitalists*" e de "*business angels*" que permitiram aos empresários inovadores resistir à integração vertical, e crescer de forma a partilhar uma parte importante da capacidade de produção de valor no país e das receitas externas. Este aspecto é muito interessante de sublinhar. O Valley não é só a expressão do "*small is beautiful*", mas uma expressão do dinamismo norte-americano e da sua capacidade a desenvolver grandes negócios e produtos globais. É esta capacidade que reflecte o seu sucesso e valoriza o seu exemplo, não a ideologia da "*garagem*".

2. A sociedade da informação na Europa

Uma compreensão estratégica da evolução da Europa exige uma análise inicial da conjuntura, ou “teatro das operações”, onde os problemas e os desafios terão necessariamente uma conclusão sistémica. Só em seguida abordaremos os sectores da inovação e dos recursos e capital humanos, onde o confronto com os modelos culturais é determinante.

2.1. A conjuntura europeia

Para conduzir o nosso estudo seleccionamos dois aspectos da conjuntura que nos parecem mais relevantes, a saber, as incidências geo-políticas da construção europeia na perspectiva do alargamento, e as incidências político-institucionais resultantes da moeda única.

Aprendiz de geógrafo

Tratar, ainda que parcelarmente, os problemas europeus impõe um exercício difícil numa disciplina que, simultaneamente, tem má reputação e é pouco conhecida: a análise geográfica.

As transformações turbulentas ocorridas nos anos 90 puseram na agenda europeia além da questão do alargamento, um problema mais insidioso: o da permeabilidade económica, migratória, sanitária, ambiental, ideológica, criminal, política e humanitária das suas fronteiras.

Parece-nos muito difícil alvitrar sobre o futuro da construção europeia sem ver equacionado o problema territorial da Europa, das condições de segurança que considera inegociáveis e dos seus interesses vitais político-económicos.

Na sequência do seu processo de integração e de transformação numa potência regional e mundial, a Europa viu-se subi-

tamente confrontada com a necessidade de controlo do seu espaço económico, e logicamente com os problemas geo-estratégicos da segurança dinâmica das fronteiras desse espaço.

Esta incidência geo-estratégica teve a sua origem no desmembramento do COMECON, na sequência da queda do muro de Berlim.

Os acontecimentos que decorreram desde essa data, que não cessa de ser comemorada com vivo e sincero regozijo por parte dos dirigentes políticos, traduz-se para a Europa em substituir-se à ex-União Soviética como cliente económico da Europa de Leste, e à Jugoslávia como cliente dos países da zona dos Balcãs.

A Europa encontra-se imersa numa problemática de desenvolvimento e cooperação económica intra e transfronteiriça que condicionará obrigatoriamente todas as suas políticas de modernização e que será igualmente afectada por estas.

Envolventes do euro

Também o lançamento do euro, impondo uma política cambial e, por extensão, uma política externa comercial comum da UEM, vai introduzir novas variáveis na economia internacional, com implicações de política externa.

A criação da moeda única constitui um impulso político-institucional que cristalizará seguramente alguns aspectos do modelo europeu.

Se o mercado único foi construído através de “direito sem Estado”, numa expressão cara à antropologia política, a UEM acrescenta agora a este sistema, a coordenação de políticas nacionais, prevista no Tratado de Maastricht, a coordenação dos orçamentos nacionais, prevista no Pacto de Estabilidade, e a coordenação das

políticas de emprego, iniciada na Cimeira de Essen de dezembro de 1994.

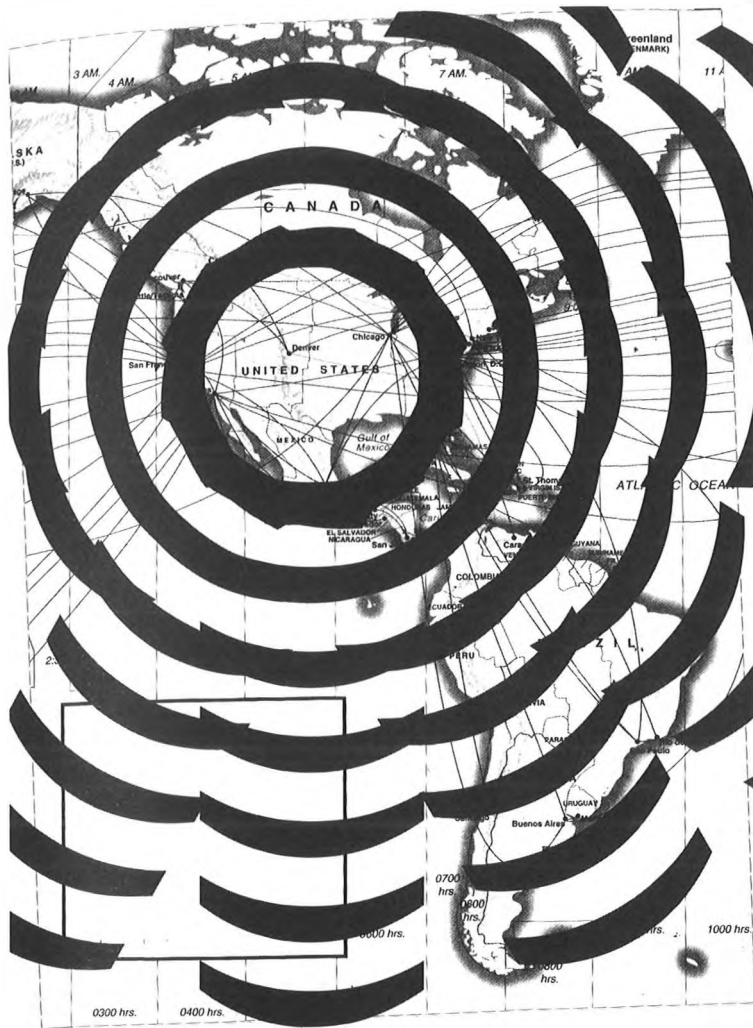
Esta evolução traduz uma preocupação com o “défice político”, expresso pela ausência de sistemas de enquadramento institucional, habituais nos sistemas económicos nacionais, e que condiciona a intervenção do Banco Central Europeu, levando alguns críticos a considerar que a zona euro não constitui uma zona económica *óptima*.

Por exemplo, o sistema de transferências compensatórias de curto prazo, normal entre os estados da União nos EUA ou entre as regiões dos estados europeus, e que visa corrigir os efeitos dos choques assimétricos, é inexistente na UEM (até pela dimensão do orçamento comunitário e inexistência de uma fiscalidade europeia).

As medidas tomadas em direcção de uma “coordenação das políticas macro-económicas”, incluindo as políticas orçamentais, revelam a necessidade de facilitar ao BCE a manutenção da estabilidade dos preços, com as taxas de juros mais baixas possíveis, desagravando o custo dos défices e dívidas públicas nacionais, e reforçando a capacidade dos governos a responder a conjunturas desfavoráveis e promover crescimento.

Também em relação ao pacto de estabilidade existe uma preocupação que, sem coordenação das políticas económicas, os governos o cumpram à custa dos países vizinhos, por via da concorrência fiscal e salarial.

Os custos da não política estão a tornar-se assim num tema candente da agenda da integração europeia e não é descabido pensar que, a curto prazo, os governos venham a ser confrontados com a necessidade inadiável de encontrar soluções político-



institucionais de cariz cada vez mais federalista.

Esta evolução política da Europa está correlacionada com a sua capacidade a modernizar a sua economia e a operar mudanças institucionais necessárias ao desenvolvimento da sociedade da informação.

Vamos agora tentar analisar as respostas possíveis dos europeus à socialização da convergência.

2.2. A inovação como área crítica

Na “nova economia”, em que as empresas tendem a concentrar-se no seu negócio principal, o sector da inovação ganha uma importância estratégica no sistema de decisão, sobrepondo-se à actividade de fabricação ou *operações*. A inovação apoia-se na informação económica e tecnológica (“*veille technologique et concurrentielle*”, “*business intelligence*”) para melhorar proces-

Antecipando, podemos dizer que, na nova economia, a área da *inovação* assume um papel que se sobrepõe ao dos sistemas operacionais e que acaba por induzir novas estratégias industriais e comerciais; os *recursos humanos*, por sua vez, são fortemente atingidos pela introdução das novas Tecnologias de Informação e Comunicação nos sistemas de gestão empresarial, devido ao encurtamento dos ciclos de fabricação.

Estas mudanças encontram resistências no tecido institucional e nas mentalidades europeus e implicam um esforço de adaptação particularmente voluntarista.

so e produtos, apoiando um sistema decisório que respeite o “*time to market*” e implicando uma re-engenharia fabril com o objectivo corporativo de competir com a inovação concorrente e/ou dissuadir novos concorrentes.

Nas novas condições de concorrência a gestão da inovação tem em conta dois factores: o controlo *inteligente* da informação tecnológica e da informação sobre o cliente.

Empresas aprendentes e gestão de conhecimentos

A capacidade de aprender e de transformar a experiência, o saber-fazer e os conhecimentos em inovação é o factor de competitividade crítico, proporcionado e, em certa medida, imposto pelas Tecnologias de Informação e Comunicação.

Uma empresa inovadora tem três características principais:

- 1- organização prioritária da inovação em estrutura de *task force*, capaz de responder no terreno às necessidades do sistema decisório;
- 2- reengenharia dos processos e operações em função da decisão e a tempo de estar presente no mercado;
- 3- plataforma electrónica de gestão da informação e conhecimentos, assegurando a aprendizagem institucional e facilitando a inovação.

Estes são, por assim dizer, os pilares que permitem definir uma organização fabril como inovadora, na nova economia. Mas existem outras condições de ordem institucional.

Uma empresa inovadora precisa de estar articulada eficientemente com os mercados financeiros e ter uma capacidade *ótima* de auto-financiamento, obedecendo a estratégias de crescimento bem determinadas. Sem elas a empresa corre o risco ou de morrer ou de ser

absorvida. Neste domínio, não é demais repeti-lo, o papel regulador do Estado é determinante. Sem ele a criação e a inovação podem ser asfixiadas por uma excessiva integração vertical, com efeitos recessivos no crescimento do sector.

A capacidade de inovação está assim dependente de dois factores: primeiro, um regime de propriedade que favoreça tanto a gestão flexível, como a re-engenharia permanente e o autofinanciamento; segundo, um mercado de capitais que assegure o cofinanciamento da inovação e aceite os altos riscos que o novo ritmo de concorrência implica.

O papel do estado na criação de ambientes pré-competitivos

Parece-nos que o mais difícil está por fazer, tanto no que respeita a intervenção governamental na definição de políticas públicas, como no papel económico que o Estado deve assumir na cena internacional.

No plano interno os Estados têm que operar uma re-organização funcional: a cultura não pode estar separada da comunicação; a comunicação deve ser um sector industrial prioritário; o ensino e a formação profissional têm que estar coordenados; o sistema de ensino tem que responder à definição das prioridades estratégicas do país, e a ciência aplicada e a investigação científica têm que apresentar resultados em relação à inovação empresarial, e ter um *share* significativo no crescimento industrial.

A sociedade da informação impõe novas funções *externas* aos Estados: nas organizações multilaterais mundiais ou regionais, têm que defender os interesses dos seus



cidadãos e agentes económicos, e lutar para que os ambientes transnacionais favoreçam, e não limitem, as suas capacidades económicas. É na gestão do contexto internacional que se defendem as condições favoráveis ao desenvolvimento dos espaços nacionais.

A Europa terá que ter uma grande sabedoria para conciliar políticas industriais activas, ambientes pré-competitivos adequados ao fomento de estratégias competitivas, e políticas comerciais e de cooperação externa favoráveis ao desenvolvimento de uma verdadeira indústria de conteúdos e sua posterior internacionalização.

É por este conjunto de razões que, mais do que falar de processos de inovação - que cabe ao sector privado decidir e implementar-, falamos das condições de introdução desses processos, isto é, de políticas públicas e investimentos pré-competitivos.

2.3. A força de trabalho e a força de trabalho digital

É neste sector onde as discussões são mais veementes e as expressões de "modelo social europeu", de "Estado Providência" são veiculadas abundantemente em oposição ao "modelo liberal anglo-saxónico"

Como a ideologia interfere permanentemente na argumentação, a discussão torna-se confusa e muitas vezes estéril.

Começaremos por identificar cinco importantes barreiras à discussão:

- uma concepção arqueológica da flexibilidade do trabalho, anterior aos períodos áureos do capitalismo industrial em que os aumentos salariais eram compensados com acréscimos de produtividade e os níveis de emprego recuperados através de desemprego tecnológico;
- ausência de uma concepção sistémica de flexibilidade, abrangendo regimes de propriedade, sistemas de direcção empresarial, a organização interna das empresas e a partilha do trabalho;
- um enquadramento excessivamente nacional das questões do trabalho em resultado do próprio "défice político" da construção europeia;
- uma política de co-gestão empresarial que induziu políticas salariais e fiscais extremamente egoístas por parte dos governos

europeus, a maior parte das vezes subordinadas ao ciclo eleitoral;

- uma prática negocial entre classes sociais, abrangente de toda a vida na empresa, tendente a prescindir da actividade jurisdiccional civil.

Estas “barreiras” compõem um modelo cultural que oferece resistência à introdução de mudanças estruturais exigidas pela nova economia.

É assim natural que o espectro da sociedade da informação, envolvido numa disciplina neo-liberal, provoque uma forte reacção por parte dos defensores do “modelo social europeu”.

Somos de opinião que a Europa tem tradições filosóficas, políticas e sociais que devem predeterminar a organização social da nova economia, inventando soluções *civilizacionais*, senão mais avançadas, pelo menos diferentes do modelo anglo-americano.

A Europa precisa de renovar o seu modelo, instituindo novas regras de cidadania e estabelecendo uma nova carta de direitos sociais para os operadores económicos da sociedade da informação.

Pensamos que a concepção de um Rendimento Mínimo constitui a primeira brecha *filosófica* ao modelo de “civilização do trabalho” que considera a cidadania através do direito ao trabalho e a uma remuneração decente, garantindo a integridade moral da pessoa. O Rendimento Mínimo como direito é o reconhecimento que o mercado do trabalho e o pleno emprego já não são os fundamentos da democracia social e que a cidadania exige nova formulação numa sociedade em que o mercado não é forma universal de socialização dos indivíduos. (Estamos apenas a identificar uma tendência e o *vírus filosófico* que ela transporta,

sabendo que, historicamente, a ideologia do Rendimento Mínimo surge apenas como um reconhecimento de que existem cidadãos *fora* do mercado do trabalho e que é preciso ajudá-los a *re-integrar* esse mercado.)

Os dois temas que mais cristalizam estas discussões são a *mobilidade* e a *flexibilidade* do trabalho, cuja implementação ameaça a organização associativa dos interesses constituídos das diversas classes sociais e categorias profissionais.

Mobilidade

A criação do mercado único, da UEM, e mais recentemente de uma zona euro abrangendo 11 países membros, impõem um novo conceito de mobilidade. Este conceito já não se inscreve na problemática do desemprego tecnológico, mas numa nova problemática de igualdade de oportunidades para todos aqueles que procuram trabalho para exercer as suas qualificações. Nesse sentido as políticas salariais nacionais e as políticas fiscais competitivas podem representar um agravamento do défice democrático no acesso ao emprego dos trabalhadores europeus.

Esta mobilidade é particularmente importante no aparecimento de *clusters* que são um factor de competitividade económica de muitos sectores industriais e de serviços europeus. Nesse sentido a política europeia relativa aos recursos humanos deveria estar articulada com políticas pan-europeias de cariz regional.

Flexibilidade

A maneira como o mundo salarial, e do trabalho em geral, foi de imediato alvo das ameaças ao seu estatuto (e o patronato obsoleto pôde ver protegido o seu ciclo económico), e como as medidas estruturais globais tardaram a ser preconizadas, desenhadas e implementadas pelos governos, é um

fenómeno bem significativo da persistência da ideologia e fraseologia “classe contra classe”, fundamento do modelo social europeu como conquista dos trabalhadores.

O aparecimento das novas tecnologias, dispensando largas camadas de trabalhadores e tornando obsoletas muitas categorias profissionais, conduziu a aumentos de produtividade que produziram níveis de desemprego que já não pode ser considerado desemprego temporário ou tecnológico. Fórmulas como o “tele-trabalho”, *lock out* técnico, trabalho a tempo parcial, empresas de trabalho temporário e outras, constituem uma ameaça real para os trabalhadores, para o princípio do emprego fixo, e para a actual organização associativa dos trabalhadores.

A propaganda feita por muitos economistas da necessidade de uma maior flexibilidade do trabalho para aumentar a competitividade das empresas, numa visão redutora da política económica centrada na regulação da oferta, veio acrescentar confusão à discussão, e acender as polémicas, quando o que está em causa na nova economia são três factores bem mais gerais, a saber:

1º - regimes de propriedade que favoreçam a flexibilidade de métodos de gestão e fabricação

2º - acesso a mercados de capitais adaptados às novas exigências de inovação

3º - articulação do sistema educativo e de formação profissional visando a qualificação ao longo da vida (e não a especialização)

De uma civilização do trabalho a uma economia de capital humano

Dito isto, é um facto que a sociedade da informação põe problemas muito delicados à organização empresarial dos recursos humanos. Assente numa economia estruturada em redes electrónicas, gerindo informações e conhecimentos, a sociedade da

informação exige um tipo novo de mão de obra e novas relações de trabalho, em que a cooperação e a partilha de informação predominam sobre as relações piramidais.

O facto de todos os elementos das empresas se encontrarem ligados “on line” exige organogramas transparentes baseados na comunicação em tempo real, muito diferente da tradicional transmissão hierárquica de informações.

Numa expressão sintética podemos dizer que, enquanto a velha economia assentava na especialização da mão de obra, a nova economia assenta na sua qualificação e requalificação permanentes. Já não estamos numa civilização do *trabalho*, mas numa economia do *capital humano*.

Como dissemos atrás, e repetimos agora, trata-se não só de reengenharia de processos mas de regimes de propriedade e de sistemas de gestão flexíveis.

É sobre estes aspectos que os representantes das diversas “classes e categorias” deveriam reflectir para poderem redesenhar, no respeito mútuo, uma nova carta de direitos e deveres, numa sociedade que já não se divide em patrões e operários.

Cabe à autoridade pública dar os primeiros passos, mas a sua credibilidade será apenas testada na expressão de uma vontade política, na demonstração de dispor dos meios adequados para criar o ambiente favorável ao desenvolvimento de um modelo social europeu adaptado à sociedade da informação.

3. Origem e socialização da convergência: o papel dos conteúdos

A terminar este ensaio não podemos deixar de centrar a nossa reflexão final sobre a indústria de conteúdos e em especial a indústria do entretenimento.

Vimos como a indústria do entreeni-

mento norte-americana canibalizou a indústria de conteúdos integrante no conceito de convergência, e configurou as auto-estradas e o modelo de mundialização. (Não esquecer que a indústria do entretenimento figura em primeiro lugar no volume de exportações da economia americana !)

Já no continente europeu, onde não existe uma indústria audiovisual com a envergadura e a projecção da norte-americana, é natural que a convergência tivesse seguido outros modelos, e que os contornos da “indústria dos conteúdos” tenha assumido aspectos diferentes.

Diríamos que as indústrias bancária, automobilística e biomédica tiveram na Europa o principal papel, ao passo que a oferta de divertimento que se desenvolveu extraordinariamente na Europa, teve que recorrer massivamente aos catálogos das empresas hollywoodianas. Esta evolução traduziu-se na duplicação, em poucos anos, do défice comercial da balança audiovisual entre os EUA e a Europa (de *US\$ 2,5b* para mais de *US\$ 6,5b* entre 1990 e 1997), em resultado do aparecimento das televisões privadas e da televisão por cabo.

É necessário que as autoridades europeias *saibam* que, na falta de uma indústria de conteúdos, europeia e global, a Europa verá aumentar, e não diminuir, o seu défice comercial externo com o crescimento da sociedade da informação. É preciso que as mesmas autoridades *saibam ainda* que quem capturar o consumidor de entretenimento, numa economia aberta, captura o cliente de todos os outros conteúdos.

É este papel da indústria do entretenimento que queríamos ver salientado, antes de terminar.

Conteúdos e entretenimento

Uma indústria de conteúdos baseada na indústria do entretenimento, baseada na in-

dústria audiovisual, baseada na indústria cinematográfica, é a condição do crescimento harmonioso da sociedade da informação na Europa.

Sem aquelas o desenvolvimento dos serviços de telecomunicações servirá para veicular produtos não europeus, cujas importações massivas produzirão aumentos de preços e custos não competitivos.

A visão da nova ordem económica internacional transmitida pela política externa norte-americana, assente na liberalização do comércio mundial e na liberdade de acesso às melhores oportunidades de negócio das economias nacionais, deixa transparecer uma concepção da sociedade da informação restringida às plataformas electrónicas dos serviços de comunicações. Esta estratégia serve o interesse norte-americano de, através do comércio electrónico, manter a supremacia económica à escala planetária. Não corresponde aos interesses europeus.

É natural que os operadores de telecomunicações e as empresas de base electrónica europeias aproveitem as oportunidades que se oferecem no mercado, até porque existem conteúdos no mercado para poderem crescer. Só que este crescimento tem limites a prazo, por falta de conteúdos locais, numa economia que exige cada vez mais segmentação de mercados e diferenciação de produtos.

A convergência entre “conteúdos” e “entregas” é um dos pontos quentes da actualidade económica (expressa pelas megafusões e aquisições hostis, referidas diariamente na imprensa), e que auguram uma cada vez maior colaboração entre os mercados electrónicos e as cadeias de distribuição.

Não é por acaso que a “ordem do dia” está preenchida com o tema da telefonia móvel de terceira geração, que permite o acesso a

Internet através do telemóvel. Este facto resulta precisamente da importância que o comércio electrónico está a tomar na vida das pessoas e das empresas, e da nova janela de oportunidades de negócio que é *acrescentar mobilidade* ao acesso à Internet.

Esta orientação da convergência, tenderá a transformar o tráfico e o transporte de telecomunicações como um negócio de mercadorias ("*commodity business*") em que o operador electrónico se caracteriza pelas suas qualificações *internauticas* e procedimentos negociais competitivos. A cadeia de valor tende assim a concentrar-se no produto e na sua distribuição.

A capacidade de satisfazer a procura, ou seja a capacidade de oferecer no mercado "conteúdos" que satisfaçam as necessidades dos consumidores, é uma das condições de sucesso e empresta ao sector da inovação um importante papel na construção da cadeia de valor. O outro sector onde a criação de valor

tem um papel crítico é o da distribuição, onde reside em última análise o controlo do cliente.

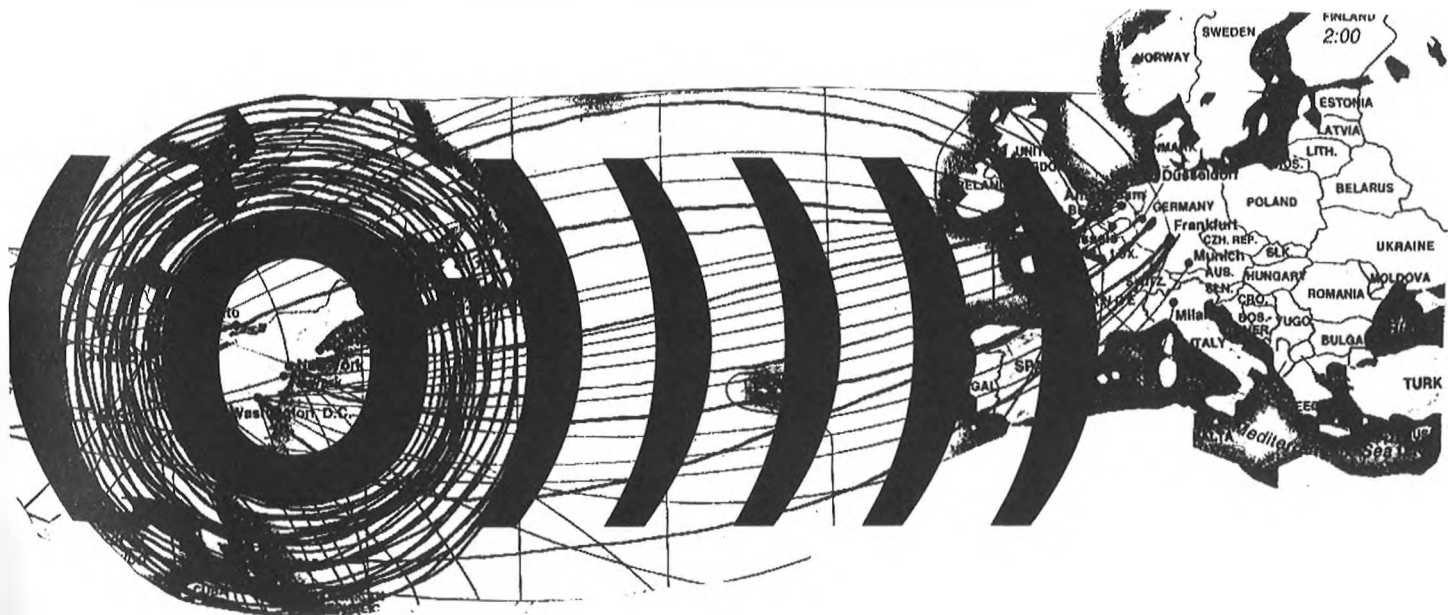
Sendo estes os dois pontos sensíveis da cadeia de valor, compreende-se a importância em articular os dois sectores respectivos. Esta articulação constitui um problema interessante para o desenho de políticas públicas de fomento. Enquanto a inovação ganha em desenvolver-se em mercados de concorrência, a distribuição tende a ser oligopolista, a sua competitividade aumentando com a escala. Por outro lado, a informação dos mercados que a inovação necessita, só se obtém se os sectores estiverem interligados. A melhor maneira de obter esta interligação costuma ser desenvolver mercados financeiros de "investimento por antecipação de receitas", ou seja, regulados.

É este, em traços largos, o desafio que se põe aos governos europeus para fomentarem uma indústria de conteúdos.

Cabe aos dirigentes compreender que o crescimento da sociedade da informação no nosso espaço económico depende de uma equilibrada estratégia de convergência e que esta assenta, na conjuntura presente, em três pilares: um mercado de capitais pan-europeu, uma política industrial de conteúdos/entretenimento/audiovisual, e de políticas de cooperação internacional favorecendo a mundialização das actividades de "valor acrescentado".

Artigo publicado na revista Economia & prospectiva, Lisboa, Ministério da Economia, nº 11, out.1999-mar.2000, p. 47-68.

**Artur Castro Neves é sociólogo, Presidente da APCNP - Associação para a Promoção Cultural do Norte de Portugal, e Docente da cadeira Economia da Cultura e do Audiovisual na Universidade Moderna - IAT.*



Comercialização e Distribuição

Editora Unesp

Praça da Sé, nº. 108

CEP: 01001-900 São Paulo - SP

Depto. de Vendas

Fone/Fax: 11 232-7171 ramal: 415

E-mail: vendas@editora.unesp.br

Site: www.editora.unesp.br

Distribuidora Unesp/UnB

Rio de Janeiro

Fone: 21 852-5067

Fone/Fax: 21 507-5141

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 do Anfiteatro, 181 Colméias Favo 37.

CEP: 05508-900

Cidade Universitária

São Paulo - SP

ou para o e-mail:

revista.sinopse@zipmail.com.br

Envie o seu texto em disquete (ou como anexo por e-mail), seguindo as normas abaixo:

Máximo de 5.500 caracteres (incluindo espaços)

Intertítulos a cada 2000 caracteres

Formato Word

**Para assinar a Revista Sinopse
ligue para o Cinusp:**

11 3818-3152

PASSE PARA O LADO DE CÁ.

*Inseriva
seu projeto na
terceira seleção
do Petrobras
Cinema.*

O Petrobras Cinema está lançando uma nova seleção de projetos para a produção de curtas-metragens. As obras devem ser inéditas, feitas ou finalizadas em 35mm, com duração máxima de 15 minutos. Petrobras Cinema: contribuindo para que toda idéia de filme que passe pela cabeça encontre uma câmera na mão.



ENTREGA DOS PROJETOS ATÉ 21 DE SETEMBRO DE 2001. PARA OBTER O REGULAMENTO, CONSULTE O SITE WWW.PETROBRAS.COM.BR
OU LIGUE PARA 0800-789001. INFORMAÇÕES ADICIONAIS PELO E-MAIL: CINEMA@PETROBRAS.COM.BR

grupo
de
cinema
DE SÃO PAULO



distribuição
Editora
UNESP
FUNDAÇÃO

ISSN 9787139-7 00007



9 779787 139005