

Anomalias teóricas na concepção modernista do audiovisual brasileiro

Renato Luiz Pucci Jr.¹

A historiografia do cinema brasileiro, hegemonicamente de inspiração modernista, não caracteriza satisfatoriamente um grupo de filmes e programas de TV que, por sua combinação paradoxal de elementos clássicos e modernos, são tratados como anomalias. Um dos aspectos em questão é a forma como tais realizações combinam componentes naturalistas e antinaturalistas ou tipicamente cinematográficos e televisuais. A proposta de abordá-los segundo a concepção de pós-modernismo enunciada por Linda Hutcheon resolve parte do problema, mas implica a necessidade de um novo programa de pesquisa para revisar a história do audiovisual brasileiro.

Palavras-chave: audiovisual, pós-modernismo, modernismo.

Theoretical anomalies in the modern conception of Brazilian audiovisual. The historiography of Brazilian cinema, which is mainly inspired by modernism, does not effectively characterize a group of films and TV programs that, because of their paradoxical combination of classical and modern elements, are treated as anomalies. One of the aspects involved is the way in which those works combine naturalistic and antinaturalistic or typically cinematographic and televisual components. The proposal of approaching them according to Linda Hutcheon's perspective solves part of the problem, but implies the need for a new research program to re-examine Brazilian audiovisual history.

Key words: audiovisuals, postmodernism, modernism.

La historiografía del cine brasileño, hegemonicamente de inspiración modernista, no caracteriza de manera satisfactoria un grupo de películas y programas de la televisión, que, por su combinación paradójica de elementos clásicos y modernos, son tratados como anomalías teóricas. Uno de los aspectos del tema es la forma como tales películas y programas se combinan con los elementos naturalistas e antinaturalistas o típicamente cinematográficos o televisuales. La propuesta para abordarlos de acuerdo con el concepto del posmodernismo enunciado por Linda Hutcheon ha resuelto parte del problema, sin embargo surge la necesidad de (re)analizar la historia del audiovisual brasileño.

Palabras clave: audiovisual, posmodernismo, modernismo.

¹ Professor Doutor da Universidade Tuiuti do Paraná.

Intersecção de cinema e tv

Circulam há décadas, tanto na crítica jornalística como nos meios acadêmicos, graves questionamentos sobre as relações entre cinema e TV. Após o cinema ter conquistado o status de arte elevada, em especial devido à valorização internacional do filme de autor nos anos 1950 e 1960, as baterias contrárias à cultura de massa se voltaram para a televisão, à qual atribuiu-se, como antes fora feito com o cinema, uma inferioridade intransponível: ela teria em sua definição técnica os vícios de nascença que a diferenciariam de meios suscetíveis de engrandecer a cultura. É memorável a posição de Jean Baudrillard (1981) ao escrever que “a luz fria da televisão” seria inofensiva para a imaginação porque ela não veicula mais qualquer imaginário, pela simples razão de que *não é mais uma imagem*. Ele tentou sustentar o aparente contra-senso dizendo que por imagem entendia um mito, algo que se relaciona com o duplo, o fantasma, o espelho, o sonho etc., elementos ausentes na imagem televisual, que não sugeriria nada e só magnetizaria, por ser apenas um terminal miniaturizado na cabeça do espectador (1981, p. 80). Baudrillard tinha diante de si a avassaladora expansão da presença da TV na sociedade, processo que deslocara o cinema para uma posição secundária em relação ao grande público, condição propícia ao tom apocalíptico e à sua observação quanto à mudança que estaria ocorrendo: o cinema ainda seria uma imagem, porém cada vez mais *contaminada* pela televisão.

Aqui interessam posições afins no âmbito nacional, no que diz respeito à composição de narrativas ficcionais e à sua especificidade frente aos respectivos meios e à comunicação com o público, terrenos em que o conflito se aguçava em todos os níveis, da área da realização à da reflexão acadêmica. Tudo indica que haja mal-entendidos tanto no que se refere ao cinema quanto à TV. Fala-se que os meios teriam linguagens diferentes, por isso imiscíveis. Fala-se em características estéticas de cada um deles, que nos dias de hoje estariam se misturando indevidamente. Tudo isso deve ser examinado com cuidado, do contrário corre-se o risco de permanecer em concepções que, revolucionárias no início do século XX, não dão conta da variedade da produção audiovisual contemporânea.

No Brasil atual, são comuns as investidas de cineastas e críticos de cinema à suposta promiscuidade. Aponto duas razões básicas para a ocorrência: 1) a Rede Globo, cuja magnitude suscita desconfianças e aversões políticas; e 2) a relevância do modernismo e, em particular, do cinema moderno para os meios intelectuais e artísticos. A conjun-

ção desses fatores explica por que as hostilidades se agravam a cada dia. De um lado, uma empresa privada, de alcance internacional, a dominar década após década as transmissões televisuais, além de nos últimos anos ter ingressado no campo cinematográfico. De outro, o contraste entre praticamente todo o conteúdo da programação da emissora e os ideais estéticos e políticos do modernismo, Cinema Novo à frente.

O conflito é antigo, mas adquiriu nova proporção com a retomada da produção cinematográfica após a era Collor. Denuncia-se a influência da emissora ao menos desde *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995), cuja paródia lúdica teria características de programas humorísticos. Fala-se também em meras transposições de programas da emissora para as salas de cinema, caso de *Os Normais* (José Alvarenga Jr., 2003), que deriva do seriado do mesmo nome. Acusam-se narrativas à maneira da dramaturgia da Globo, com atores e diretores da mesma procedência, como em *Sexo, Amor e Traição* (Jorge Fernando, 2003). Ocorrências de aparência mais séria, por isso colocadas adiante sob o foco analítico, são os longas-metragens *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000) e *Caramuru, a Invenção do Brasil* (Guel Arraes, 2001), que não são apenas minisséries levadas para o cinema, mas também uma imbricação inextricável de poéticas e meios heterogêneos.

A cada vez que se invocam valores estéticos para repudiar a penetração da TV no meio cinematográfico, esses valores têm um claro fundo modernista, de que ressaltam dois pontos: 1) o repúdio ao naturalismo, isto é, à semelhança entre aquilo a que se assiste e o que o senso comum supõe ser o mundo real; e 2) a defesa da especificidade de cada meio. Ocorre que evidências se acumulam de que essas bandeiras modernistas são insustentáveis diante do que acontece no audiovisual. Em outras palavras, filmes e programas de TV têm causado perturbações na crítica especializada que, diante do desajuste desses objetos ao seu quadro teórico, tratam-nos como anomalias, como ocorrências ainda não explicáveis de forma convincente, limitando-se os comentários à caracterização negativa: não-original, apolítico, não-autêntico, não-realista, não-profundo etc.

Utilizo o termo “anomalia” no sentido em que, na Filosofia da Ciência, se indicam evidências empíricas contrárias a uma teoria (Lakatos, 1979, p. 146-147). Não há gratuidade na referência, visto que a perspectiva metodológica é a mesma desenvolvida em relação a outros campos científicos. A concepção modernista ainda se sustenta, porém é passível de ser substituída por um programa de pesquisa que dê conta não apenas do cinema moderno (e de suas explicações acerca do que o antecedeu) como também de uma vasta parcela da produção contemporânea

ainda não bem definida, da qual as minisséries/filmes estão entre os casos mais drásticos. Em outras palavras, a fim de explicar as citadas anomalias, procura-se uma concepção que acrescente novo conteúdo empírico, ou seja, determinados filmes, minisséries e outros programas cuja intersecção de cinema e TV não pode mais ser depreciada. Espero adiante esclarecer os termos dessa proposta que, menos do que indicar uma solução, aponta para novas pesquisas.

A questão do naturalismo

Trata-se de enfocar o suposto pecado de o cinema nacional ter aceito da TV o pomo proibido do naturalismo, que faria os espectadores do primeiro recaírem na ilusão de que a tela exhibe um mundo existente por si mesmo. Não é tão simples, no entanto, o relacionamento desses meios com a verossimilhança. Inicialmente, observem-se duas correntes de opinião, ambas de fundo modernista por seu ideal de diferenciação entre os meios, mas antagônicas quanto ao caráter naturalista ou não da TV.

Escreveu Marshall McLuhan que a TV, por questões técnicas e não por preferência de produtores e realizadores, seria um meio antinaturalista: um “mosaico de luz”, isto é, uma trama de pontos de luz e sombras, o que a imagem de cinema nunca é, mesmo quando a qualidade da fotografia é pobre (2002, p. 352). Ele ressaltava a baixa resolução da imagem televisual em comparação com a da película cinematográfica, que é composta por milhões de pontos a mais do que a outra, de modo que o espectador de cinema tem à sua frente uma imagem bem mais definida. Comparava a imagem televisual a caricaturas, sempre feitas com mínimos traços, de modo que quem as vê precisaria preencher os traços faltantes para reconhecer a figura. A “imagem-chuveiro”, recebida pelo telespectador, não seria em sentido algum como a imagem fotográfica, que se move devido ao artifício das 24 imagens por segundo: os impulsos luminosos da TV bombardeiam o telespectador, que deles captaria apenas algumas poucas dúzias, de modo que lhe restaria o trabalho ativo de construir mentalmente o restante da imagem. Tais considerações, aqui muito sumarizadas, levaram à surpreendente idéia de que o espectador de TV seria mais ativo que o de cinema, que receberia a imagem pronta, ilusionisticamente perfeita (McLuhan, 2002, p. 351-353).

O argumento acima, enunciado há mais de 40 anos, não teria maior relevância não fosse a circunstância de ter

sido recuperado quando se quis designar os elementos que desfavorecem a ilusão de realidade na televisão:

1. a imagem reticular seria apenas um dos componentes a fazer diferença em relação ao cinema; entre os demais estaria o papel secundário da perspectiva, esfacelada pela “fúria pulverizadora do mosaico eletrônico”, que faria com que, a partir de uma certa proximidade, as figuras tendessem a se desmantelar e a se confundir com as retículas (Machado, 1995, p. 45-46);
2. a baixa resolução da TV obrigaria o espectador a se aproximar da tela e perceber as linhas de varredura ou a se afastar e então se contentar com um pequeno quadro fragmentário incrustado num móvel da sala de visitas, insuficiente para permitir a plena vigência do efeito de transparência da imagem (Machado, 1995, p. 47);
3. a TV seria uma “tatuagem eletrônica”, pois nela a imagem é atirada sobre o espectador (ao contrário do cinema, cuja imagem é projetada na tela), o que permite que se elimine a escuridão que, na sala de cinema, favorece a ilusão de realidade (Machado, 1995, p. 50-51).

Em suma, a TV nada teria da famosa janela da representação pictórica renascentista, própria do cinema. Arlindo Machado nunca esteve entre os que atribuem uma essência inferior à TV, o que deixa mais do que claro em *A televisão levada a sério*. É, contudo, interessante que, para mostrar as possibilidades criativas da TV, tenha utilizado o argumento que outros usaram a fim de desqualificá-la: sua especificidade técnica frente ao cinema. Mas isso demonstrou a filiação do autor a um certo ideal modernista, a ser indicado à frente. Num trabalho ousado, que então parecia quixotesco, Machado publicou no final dos anos 1980 o livro de que foram tiradas as citações acima, que visava a atacar a preconceituosa visão acadêmica sobre a TV e o vídeo. O problema está em que ainda hoje se ouvem aqueles argumentos nos congressos acadêmicos, mesmo com a produção televisual tão diferente daquela de há 20 anos. Um dos motivos para a inércia argumentativa é o fato de autores renomados ainda se apoiarem na mesma idéia de base: a suposta diferença de linguagens entre cinema e TV.

Philippe Dubois (2004), além de dar continuidade ao mcLuhano extemporâneo, ao contrapor cinema e vídeo, em livro recente, acrescenta novos elementos à mesma concepção: “Sabemos, desde os textos famosos de André Bazin

pelo menos, que a profundidade de campo encarna, no que há de mais ontológico, o ideal da concepção ‘metafísico-realista’ do espaço cinematográfico” (2004, p. 86). Eis, segundo o autor, um dos motivos por que o cinema seria uma janela para a realidade, ao contrário do vídeo e da TV, que, por não operarem com a profundidade de campo, devido a características técnicas, não seria suscetível de produzir impressão de realidade. Nada poderia ser mais discutível do que essa caracterização do cinema, como se as teses de Bazin ainda fossem sustentáveis sem maiores considerações. Entretanto, por ainda circular nos meios acadêmicos, essa definição do cinema como o lugar da representação da realidade tem repercussões na posição que se adota acerca da relação entre cinema e TV.

Outros autores apontaram, com maior precisão, que a contraposição ocorre apenas entre a TV e um certo tipo de espectralidade cinematográfica: a do cinema narrativo clássico, ou seja, aquele em que o filme é construído com o objetivo precípuo de provocar a ilusão². Pode-se definir o estilo clássico como a forma de narração em que, por meio do cuidadoso apagar das marcas de enunciação ou, pelo menos, tornando-as discretas o bastante para que não chamem a atenção do espectador, constrói-se a ilusão de que é o mundo real e não uma construção discursiva aquilo a que o espectador assiste na tela. O cinema clássico seria uma das formas de fazer cinema, não a única, haja vista outras linhas de criação, como as vanguardas históricas (Eisenstein, Vertov e outros) e as linhas modernistas (cinema experimental americano, Nouvelle Vague, Cinema Novo etc.). Essa observação ainda é relevante na medida em que relativiza a incompatibilidade entre cinema e TV: nem sempre o primeiro foi marcado pelo naturalismo, comentário que deveria ser óbvio para pesquisadores do audiovisual, mas que parece ter escapado a McLuhan e aos que nele hoje se inspiram. Nunca é demais destacar que, apesar de suas características técnicas, o cinema desenvolveu uma longa e variada tradição de narrativas antinaturalistas em que se evidenciava o caráter discursivo e não-realista do que era mostrado.

Cabe um questionamento semelhante em relação à suposta natureza antinaturalista da televisão. Apesar dos enfáticos argumentos que apontam o antiilusionismo do meio, qualquer levantamento constatará que a produção ficcional da TV é, não de hoje, hegemonicamente fundada no estilo clássico: *Rin Tin Tin*, *Jornada nas Estrelas*, *Irmãos Coragem*, *Gabriela*, *Friends*, *Arquivo X*, *Terra Nostra*, *A Muralha*, *América*... Sem pretender apagar a diferença

tecnológica entre os meios, pode-se dizer que infinitos programas foram constituídos segundo o prescrito para a obtenção do naturalismo no cinema clássico: continuidade espaciotemporal, estrita causalidade entre os fatos narrados, direcionamento para o personagem, divisão em gêneros, submissão geral a formas preestabelecidas (desencorajando-se inovações que problematizem a familiaridade do espectador com o que se exhibe)³. É de se surpreender que na TV, meio que alguns consideram antagônico à ilusão de realidade, haja tanto empenho em produzi-la. Mas qual poderia ser a explicação para a superabundância de construções naturalistas na TV senão a certeza de que é possível criar algo semelhante ao que existe no cinema desde os filmes de D. W. Griffith?

É preciso desfazer um equívoco em torno do naturalismo: a suposição de que imagens perfeitas são necessárias para a ilusão de realidade. Eis um dos pontos em que os estudos de Comunicação poderiam aprender com a historiografia das artes visuais, que possui séculos a mais de reflexão sistematizada. Em 1959, isso é, poucos anos antes do lançamento do citado livro de McLuhan, E. H. Gombrich publicou *Arte e ilusão – Um estudo da psicologia da representação pictórica*, que consolidava uma tradição de pesquisa acerca do naturalismo nas artes visuais. Em sua terceira parte, Gombrich discorreu acerca da participação do observador na produção do efeito ilusionístico, defendendo a idéia de que *toda* representação depende, até certo ponto, da projeção dirigida do espectador (1986, p. 175). Para que se produza a ilusão de que o objeto pintado seja idêntico ao objeto real, não é preciso pintar detalhes, uma vez que o espectador se encarrega de preencher o que falta. Causa espécie a lembrança do requisito de imagem perfeita, disposto por McLuhan e repetido por seus adeptos, em contraposição às análises de Gombrich. Ao escrever, por exemplo, acerca do quadro “Anjos Músicos”, de Jan van Eyck, Gombrich mostrou que, apesar de se ter a impressão de que cada fio de cabelo dos anjos pareça ter sido pintado, é claro que o pintor não poderia ter feito isso, mesmo que trabalhasse com a maior paciência, com uma lente de aumento. Por menos que saibamos sobre o segredo de tais efeitos, eles têm de ser fundados na ilusão do observador, que supõe (ou vê) uma imagem completa onde ela não existe (1986, p. 188-191). Pode-se dizer algo parecido sobre a imagem televisual. Olhos adestrados percebem a diferença de resolução frente à imagem

² Por exemplo, Friedberg (1993, p. 133-137).

³ Para uma exposição detalhada acerca do estilo cinematográfico clássico, v. Xavier (1984, p. 19-35) e Bordwell (1985, p. 156-204).

cinematográfica; o público, todavia, visualiza imagens convincentes na TV.

Visto que o olho humano é capaz de preencher detalhes que faltam, é cabível indagar: onde e por que existiriam imagens não convincentes? Bastaria um meio tecnológico inapropriado? De acordo com Gombrich, são duas as condições para a ilusão: o destaque dos elementos mais característicos do objeto real e que não haja mensagens contraditórias (1986, p. 191). O cinema moderno operou, sobretudo, com a quebra da segunda condição. Cineastas modernos faziam uso de inconsistências, como *jump cuts* e outras formas de descontinuidade, e desfaziam o encanto ilusionista ao agredir expectativas do público. Apesar da reconhecida qualidade da imagem cinematográfica, a profusão de rupturas elimina o naturalismo.

O processo oposto ocorreu com a TV: a precariedade da resolução da imagem, aliada às condições desvantajosas de espetatorialidade, fez com que os realizadores se empenhassem na supressão de mensagens contraditórias. A adoção estrita das normas do cinema clássico não foi uma herança a ser esquecida logo que realizadores e público percebessem sua inutilidade frente às condições técnicas da TV: a persistência dessas normas por mais de cinco décadas faz pensar que não se trata de reacionarismo dos envolvidos. Obsessiva preocupação com a continuidade, regras de iluminação e de edição (como a proibição da quebra de eixo), exigência de desfecho conclusivo, de divisão em gêneros e o que mais caracteriza o estilo clássico – tudo isso só poderia ter o efeito de proporcionar um efeito de ilusão em algum nível semelhante ao vivido diante de um filme clássico projetado na tela grande. Quem pode dizer que telespectadores não se envolvam com os dramas telenovelescos tanto quanto o fizeram em outros tempos os espectadores de melodramas cinematográficos? Se hoje alguns atribuem naturalismo à TV, é por causa desse processo, o que leva o presente texto à segunda corrente teórica acerca do problema: a concepção, também de linha modernista, que denuncia o ilusionismo televisual que estaria contagiando a produção cinematográfica nacional após décadas de luta contra o vício novecentista da representação naturalista.

Ao longo da primeira metade do século XX, o empenho modernista no solapamento do realismo da representação teve efeitos decisivos na crítica cinematográfica. Recordem-se palavras do crítico Clement Greenberg, um dos maiores defensores da arte moderna:

Renuncia-se à ilusão da terceira dimensão, assim como à ficção da representação, que pertence tão pouco ao papel literal da pintura quanto ao da música; transporta a imagem de um objeto tridimensional para uma superfície plana, mesmo que apenas esquematicamente, é considerado por um pintor moderno, como Mondrian em sua fase final, uma negação e uma violação da natureza do meio. A sensibilidade moderna tende a considerar isso um embuste, e por isso mesmo superficial, estagnante, sem concretude (1997a, p. 68)⁴.

Sabe-se bem o quanto esse tipo de discurso se espalhou entre os meios cultos. O cinema mesmo viu-se, no passado, às voltas com ataques à sua representação ilusionista e alegadas seqüelas. Hoje é a vez da televisão.

Acompanhar o vai-e-vem de opiniões quanto ao naturalismo de cinema e TV não deve confundir a reflexão, mas, inversamente, eliminar de uma vez por todas a falácia de atribuir uma essência a cada meio, visto que a relação deles com os respectivos espectadores está sujeita a mais vicissitudes do que se julgou nas primeiras pesquisas a respeito.

Impurezas na sétima arte

Por mais relevante que ele tenha sido como cavalo de batalha para modernistas, o naturalismo é apenas um ponto de discordância a derivar de uma concepção bem mais ampla: a defesa da purificação de cada arte ou meio.

A polêmica em torno das relações entre cinema e TV no Brasil, inclusive em torno dos filmes/minisséries *Caramuru* e *O Auto da Compadecida*, tem suscitado críticas fundadas numa concepção purista do cinema, que lhe define características sem as quais não existiriam filmes, mas aberrações derivadas do incesto com outras mídias. Pode-se dizer que tais críticas são designações normativas de um velho conhecido da teoria cinematográfica: o “específico fílmico”, expressão que sofreu tanto desgaste que, em geral, não mais é utilizada. Num texto de 1960, Paulo Emílio Salles Gomes já dizia que “o principal corpo de idéias envelhecidas que ainda aderem tenazmente ao pensamento crítico nacional é o referente à especificidade e autonomia do cinema como arte” (1981, p.279-280). Não obstante,

⁴ O texto citado está no artigo “A nova escultura”, de 1949.

ainda hoje se pensa nesses termos, como se a situação fosse ainda a da primeira metade do século XX, quando, pela necessidade de afirmação artística do cinema, críticos e teóricos tomaram posição contra a influência do teatro, da pintura, da literatura.

Desde cedo esse ideal foi alimentado por discursos de cunho modernista. O mesmo Clement Greenberg, para quem a pureza não seria uma questão de gosto, mas um ideal universal (1997b, p. 53-54), escreveu que cada arte deveria recusar a influência das outras e explorar apenas o que lhe for específico (1997b, p. 52-53). Por isso, a pintura deveria se afastar totalmente da figuração, pois, sendo a tela uma superfície plana, não seria admissível que nela se tentasse reproduzir o mundo, que é tridimensional. Não houve dificuldade em transpor esse discurso para o cinema, uma vez que neste a tela também é bidimensional. O resultado variou, desde linhas radicais em que longas-metragens inteiros se constituíam sem narrativa e sem imagens icônicas, até a admissão da narrativa desde que segundo quesitos supostamente exclusivos do cinema, como a montagem modulada entre ritmos acelerados e lentos, ou a predominância de planos longos e contemplativos que permitam a reflexão. Como quase sempre acontece, o ideal de pureza é altamente seletivo: recusam-se certos vínculos e semelhanças com a TV; sub-repticiamente, aceitam-se outras influências, como a da narrativa literária. Note-se que nesse debate, há muito tempo a videoarte não é mais alvo de puristas, apesar de sua tecnologia ser irmã da televisual. A determinante característica da videoarte como vanguarda artística aproxima-a das realizações da vanguarda cinematográfica e, portanto, tornou-a aceita com maior facilidade. O mesmo não aconteceu com a televisão, em que prevalece o padrão clássico; por isso, ela é rechaçada *a priori*.

De qualquer modo, a pureza do cinema permanece como ideal de largas faixas da crítica brasileira, com o pressuposto de que filmes em que se imiscuem elementos televisuais não seriam cinema, não seriam arte, não seriam sérios, nem mereceriam a menor credibilidade enquanto representação do mundo, por mais verossímeis que pareçam ao senso comum.⁵

Um dos argumentos de maior circulação é o de uma pretensa diferença de linguagens. Diz-se: a linguagem da

TV é de cortes rápidos, enquanto a do cinema é mais lenta; a linguagem da TV é de primeiros planos, a de cinema é de planos abertos. Altamente seletivos, tais argumentos ignoram contra-exemplos cujo caráter cinematográfico sempre esteve acima de qualquer suspeita, como *Outubro*, *Um Homem com uma Câmera*, *Acossado* ou *Terra em Transe*, todos com montagem basicamente acelerada; ou como se não existissem os infinitos primeiros planos de *A Paixão de Joana D'Arc*, de Dreyer. Os argumentos baseiam-se num uso vago da palavra “linguagem”, como se determinada tendência vigente num certo tempo e lugar significasse a definição de uma linguagem essencial ao meio. Em sentido mais estrito, todavia, linguagem diz respeito ao potencial e limites de cada veículo, remontando não a especificações técnicas, mas à disponibilidade ou potencialidade de produção de determinados signos⁶.

Ademais, há pelo menos década e meia constata-se que a ficção televisual brasileira intercala entre seus closes uma infinidade de planos gerais, seja do Pantanal, seja de vistas aéreas de metrópoles como Rio de Janeiro e São Paulo. A proibição de planos abertos era, portanto, uma tendência de época e lugar que não se configura como linha demarcatória entre os meios. Passa despercebido a alguns pesquisadores que a qualidade da imagem televisual melhorou imensamente desde a época de McLuhan. Sem dúvida, ainda estão ali as 525 linhas e o chuveiro de pontos luminosos; entretanto, a captação de alta qualidade, digital hoje em dia, assim como a da transmissão e da recepção (com televisores infinitamente melhores que os dos anos sessenta) tornaram possível aproximar a qualidade da imagem de TV à de cinema de forma excepcional. Em suma, hoje em dia, mesmo antes da TV de alta definição (que irá enterrar de uma vez a questão), já é possível identificar objetos e personagens mesmo em planos gerais.

Apesar das opiniões em contrário, não há indícios de diferença fundamental de linguagem entre cinema e TV narrativos, uma vez que os signos produzíveis por ambos são os mesmos: enquadramentos, ângulos e movimentos de câmera, tipos de iluminação, montagem/edição, sonorização, etc. Verifique-se que, na grande sintagmática do cinema, elaborada por Christian Metz, não há um único elemento que não exista também em narrativas televisuais:

⁵ O tom emocional de determinadas críticas a filmes híbridos de cinema e TV, como os de Guel Arraes, faz pensar na descrição de Noël Carroll acerca das reações de personagens e público diante dos monstros de filmes de horror: repulsa e medo de conseqüências funestas (1999, p. 50-64). Talvez não seja coincidência, pois o problema de fundo é o mesmo: monstros e filmes híbridos são impuros, isto é, transgridem ou violam esquemas de categorização. Como exemplo de crítica com esse tom, acerca de *O Auto da Compadecida*, v. Gardner, 2000.

⁶ Um dos mais recentes livros a abordar, com base na semiótica e de maneira altamente provocativa, a problemática da linguagem cinematográfica e televisual é Gerbase (2003, em especial p. 22-48).

planos autônomos, sintagmas cronológicos e acronológicos, sintagmas narrativos etc (1977, p. 142-156). Pode-se fazer o mesmo com estudos da narrativa televisual. Mesmo as célebres janelas e incrustações, tidas como apanágios da tecnologia videográfica (Dubois, 2004, p. 78-83), existem em filmes, por exemplo, de Peter Greenaway. A consequência prática dessa igualdade de linguagens está em que manuais de realização em TV, seja de ficção ou propaganda, expõem formas de realização que em nada se diferenciam da cinematográfica (exceto, obviamente, quanto aos equipamentos utilizados).

É necessário enfatizar que as diferenças entre cinema e TV detalhadamente indicadas por Arlindo Machado (1995, p. 40-59), como o problema do foco, não constituem diferenças de linguagem. Do contrário, teria sido necessário falar em “linguagem do cinemascope”, pois a tecnologia que propiciou a tela larga também suscitava problemas de foco inexistentes na tela tradicional. Por consequência, o mesmo valeria para cada inovação técnica no cinema, multiplicando-se desnecessariamente a quantidade de linguagens em circulação. Recorra-se, portanto, à navalha de Ockham.

As inegáveis diferenças entre cinema e TV não estão na linguagem, mas na transmissão televisual ao vivo (hoje em dia pouco utilizada na ficção), nas condições de recepção e, por enquanto, no suporte.

Examinem-se a seguir dois exemplos de anomalias.

Pós-modernismo no cinema e na TV

Caramuru – A Invenção do Brasil proveio da minissérie *A Invenção do Brasil*, exibida pela rede Globo em meio às comemorações pelos 500 anos do Descobrimento. A minissérie foi editada, transposta para película e exibida nos cinemas, o que por si só atenta contra o valor modernista de pureza dentro de cada campo artístico. O exame, ainda que breve, de sua abertura servirá para que se ressaltem traços estilísticos pouco ou nada assimilados pelas concepções modernistas acima indicadas.

Após os créditos, a primeira imagem é a de um cometa acintosamente falso num céu estrelado e nada convincente em termos de naturalismo. Um *zoom out* revela que aquela imagem é apenas um reflexo na pupila do rapaz (interpretado por Selton Mello) que olha para o céu. A onisciente *voz-over* anuncia que ele é o português Diogo, a

observar a noite de 1º de janeiro de 1500. Está na sacada de um edifício antigo e veste-se de maneira condizente com a época. Alarga-se o enquadramento e surge uma praia ao fundo. Devido à iluminação artificiosa, tanto o edifício como a paisagem parecem cenários, mesmo que haja movimento nas ondas do mar, com certeza produzidos por meios digitais. Esse pequeno trecho poderia ter sido concebido da forma mais tradicional, assemelhando-se a incontáveis cenas de cinema e TV em que se procura fazer com que os acontecimentos mimetizem a realidade segundo regras convencionais de composição. Em outras palavras, o trecho se constituiria segundo o estilo clássico, ilusionista por excelência. Seria o normal, segundo o padrão da Globo. Mas isso não foi feito.

Continue-se um pouco mais a análise de *Caramuru*. Outro *zoom out*, desta vez astronômico, mostra que Diogo está na Península Ibérica e esta na Terra, que gira no espaço. A *voz-over* fornece dados do céu do hemisfério norte e, em seguida, do hemisfério sul, onde o enquadramento se fecha, num *zoom in* em direção ao Brasil, chamado de “Pindorama”. Surge numa praia a índia Paraguaçu (Camila Pitanga), também a olhar para o firmamento. A *voz-over* adianta que ela irá se tornar uma estrela do céu, isto é, uma heroína de sua gente; o enquadramento se fecha num de seus olhos até descobrir o reflexo de uma constelação. Corta e aparece novamente Diogo, a desenhar uma estrela de cinco pontas que se transforma na estrela do mar encontrada na praia por Paraguaçu. A Lua se ergue por trás da índia, percorre o céu e surge no céu atrás de Diogo, a milhares de quilômetros de distância. Abre-se o enquadramento de modo a revelar-se que ele e Paraguaçu se transformam em imagens num livro arcaico, animando-se magicamente. Em apenas um minuto e vinte segundos, portanto, a narração passou quatro vezes de um lado ao outro do Atlântico, transitando por um ponto de vista a partir de algum lugar em órbita da Terra, e estabeleceu num ritmo alucinatório a ligação entre os protagonistas.

A abertura de *Caramuru* se autodenuncia como um discurso, não pela *voz-over*, bastante comum em narrações clássicas, mas pelo virtuosismo das delirantes transições espaciais e pela paródia de filme histórico. O resultado é uma composição estilística paradoxal, isto é, simultaneamente heterogênea e de acordo tanto com o filme clássico como com o modernista. Há elementos da produção mais convencional da cultura de massa (como as explicações adiantadas pelo narrador-*over* sobre a história, a possibilitar a alta comunicabilidade com o grande público) e a autoconsciência típica das criações modernistas. Elementos deste tipo atravessam o filme-minissérie, por exemplo: as caravelas *fake* na descoberta do Brasil, os índios com

trajes de Carnaval e, ao final, a escrita digitalizada do livro de Paraguaçu.

A rigor, como visto acima, não se pode dizer que em *Caramuru* haja hibridismo de linguagens. No que diz respeito à hibridação de mídias, o filme se caracteriza pela transposição literal (mas não integral) da minissérie.⁷ Há bem mais além disso: a oscilação contínua entre naturalismo e antinaturalismo, que não se coaduna com a proposição de que a TV propaga somente ilusionismo e tampouco se ajusta à concepção oposta.

O mesmo é válido para *O Auto da Compadecida*, em que existem inúmeros elementos assimiláveis pelo habitual espectador de cinema clássico e TV, como o naturalismo da cidadezinha do interior do nordeste, gravada em locação e, portanto, mais verossímil que as assépticas cidades cenográficas da Globo. Entretanto, os espectadores também se deparam intermitentemente com o que lhes pode parecer bem estranho: quebras de eixo e outras rupturas anticlássicas, além de representações visuais escandalosamente inverossímeis, como nas histórias de Chicó (animações inspiradas no cordel), no sol e na lua *fakes* sobre a cabeça do padeiro e na estranha composição digitalizada do inferno. Tanto *O Auto da Compadecida* como *Caramuru* são combinações de classicismo audiovisual com a desfamiliarização ostensiva, típica das formas modernistas.

Como de costume, tudo o que aparece no cinema brasileiro com essa estrutural paradoxal é sumariamente recusado pela crítica, seja sob o que se pode chamar de estratégia do silêncio, quando se ignora de forma deliberada o que não se encaixa em padrões predeterminados, seja sob as já mencionadas alegações negativas: superficialidade (isto é, não-profundidade), caráter apolítico, antiartístico, etc.⁸ Objetos paradoxais são reduzidos a anomalias de uma concepção teórica que só admite a existência do moderno e do que o antecedeu, descartando-se o restante. O pressuposto é falacioso: se tudo o que é novo é moderno, o que não é moderno é pré-clássico (como o Primeiro Cinema) ou clássico. Esse tratamento é inaceitável para uma gama de filmes que, pelo menos desde *Cidade Oculta* (Francisco Botelho, 1986), não cessou de oferecer novos exemplares, cada um deles uma anomalia enfrentada insatisfatoriamente

pela concepção historiográfica modernista a que se aludiu mais acima.

É preciso dar conta dessa dupla caracterização, ou seja, abordá-la de forma positiva e transformar anomalias em objetos dignos de investigação científica (o que não significa necessariamente valorização ideológica). Para tanto é útil o conceito de pós-modernismo no sentido elaborado por Linda Hutcheon (1991): uma grande formação cultural contemporânea definida pelo caráter paradoxal, isto é, pela composição de elementos contraditórios, sem solução dialética⁹. À luz de Lyotard (1994), que assinalou a descrença contemporânea nas grandes narrativas, como o marxismo e a psicanálise, o pós-modernismo para Hutcheon seria caracterizado pela indefinição acerca do real, do verdadeiro, etc., com conseqüências diretas na poética artística e literária.

Não é possível, no presente texto, entrar em pormenores acerca da conceituação¹⁰. Aponto somente que, no pós-modernismo, a impureza se tornou um objetivo, invertendo-se o ideário modernista, pois um dos itens colocados em questão é precisamente o dos limites entre as artes. Igualmente, o naturalismo retorna carregado de ironia, pois em filmes pós-modernos abundam elementos típicos da representação clássica, porém mesclados com sucessivas quebras do ilusionismo. Tudo isso são constantes pós-modernistas, observadas em filmes nacionais dos anos oitenta, como *Anjos da Noite* (Wilson Barros, 1987), e resgatadas na década seguinte por *Terra Estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995) e pelo já mencionado *Carlota Joaquina*.

Passado tanto tempo desde as primeiras transmissões de TV no Brasil, pode-se dizer que o modernismo jamais penetrou de forma significativa na sua programação. É duvidoso que ainda o faça (a não ser, talvez, de forma bem menos chocante do que na recepção a obras modernistas do passado). Em contraposição, a TV brasileira tem sido um terreno fértil para o pós-modernismo, embora esteja longe de nela ser predominante. Essa poética é constante nas criações de Guel Arraes (a começar de *Armação Ilimitada*, seriado dos anos 1980, até as minisséries/os filmes aqui enfocados) e do núcleo de produção que leva o seu

⁷ A Prof^a. Yvana Fechini (2004) demonstrou que a montagem do filme estava prevista no roteiro da minissérie, o que dá uma idéia da elaboração envolvida, mas também torna mais complexa a delimitação do que é televisão e do que é cinema em cada um dos produtos.

⁸ Em relação ao cinema dos anos 1980 e 1990, veja-se, p. ex., Parente (1998) e Ab'Saber (2003).

⁹ Ressalte-se que nada do que está sendo dito se aplica aos demais filmes que, enumerados no início deste artigo, teriam algum tipo de influência da Globo: criados segundo parâmetros clássicos, eles nada possuem de pós-modernismo.

¹⁰ Uma exposição mais fundamentada do conceito de pós-modernismo em sua aplicação quanto ao cinema brasileiro pode ser vista em Pucci Jr. (2003).

nome, que realizou *Dias de Glória*, *Retrato Falado*, *As 50 Leis do Amor*, etc. Outro nome em evidência é Jorge Furtado, que também transita com facilidade entre cinema e TV. Essa produção faz com que o naturalismo seja minado internamente, no último e mais resistente reduto da linguagem clássica. Bem característico do pós-modernismo é o solapamento de valores culturais dentro de sistemas de produção que tradicionalmente a eles aderem. Trata-se do que Hutcheon denominou caráter político paradoxal do pós-modernismo (1991, p. 66-73), sintetizado na frase: “Dentro, porém fora; cúmplice, porém crítico” (1991, p. 103). Isso, todavia, é o que não tem sido entendido pela crítica que repudia essa produção, sem se dar o trabalho de examiná-la.

Conclusão provisória: por um novo caminho

Nada seria mais cômodo do que assumir a concepção pós-modernista e olhar para toda a história do cinema e da TV de acordo com seus postulados. Todos os ideais modernistas, como originalidade, autenticidade e defesa da pureza entre os meios, nada mais seriam do que falsidade, auto-ilusão, ideologia, pois desde sempre nada teria existido de novo, tudo seria simulacro e impureza. Não haveria diferença, senão de grau e de consciência do processo, entre *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Auto da Compadecida*, pois a ânsia de Glauber Rocha pela inovação e demais anseios modernistas não constituiriam nada realmente diverso da filmografia impura, construída à base de referências intertextuais, efetivada por Guel Arraes. Entretanto, adotar a concepção pós-modernista seria cair contraditoriamente numa visão totalizadora, ou seja, numa nova grande narrativa, naquilo que os próprios pós-modernistas sempre recriminaram nos modernistas. Talvez seja esse o destino de concepções teóricas pós-modernistas: quando estendem o olhar para além da produção propriamente pós-moderna, incorrem na mesma totalização a princípio renegada. A fim de evitar o passo em falso, deve-se buscar outro ponto de vista teórico.

Muito mais promissor parece o que foi apresentado por David Bordwell em *On the History of Film Style* (1997). Após inventariar e analisar os programas de pesquisa anteriores, desde o que chamou de *basic story* (que contava a emergência do cinema como arte específica) ao *oppositional program* (aqui chamado de “modernismo”), ele assinalou o surgimento de um programa de pesquisa historiográfica que

não recria a história do cinema à imagem e semelhança de uma forma específica de filmes. Entre os pesquisadores nessa linha, Bordwell nomeia Tom Gunning, Noël Carroll, Janet Steiger, Kristin Thompson e ele próprio. Trata-se de um revisionismo historiográfico que, pondo em foco a diversidade dos estilos, não se baseia no essencialismo nem no progresso linear das formas cinematográficas. A história do cinema passa a ser encarada como uma história de forças competidoras, entre elas a proposta modernista e, acrescento, a pós-modernista, não mais definidoras do que seria válido e inválido em todos os períodos e locais (Bordwell, 1997, p. 120-127).

Essa *piecemeal history* tem penetrado lentamente nos estudos de cinema brasileiro; por isso, ainda há muito a ser feito, em especial quanto ao problema crucial das relações entre cinema e TV. Nessa perspectiva, os filmes/minisséries de Arraes não seriam encarados como um sinal do fim dos tempos cinematográficos, posição apocalíptica, nem como a quintessência da mídia contemporânea, posição integrada, retomando a antiga, mas ainda útil formulação de Umberto Eco (2001). Seriam realizações de um estilo audiovisual ainda vigente, entre vários outros, mas com importância cultural e histórica ainda a ser determinada.

Referências

- AB'SABER, T.A.M. 2003. *A imagem fria: Cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80*. São Paulo, Ateliê, 210 p.
- BAUDRILLARD, J. 1981. *Simulacres e simulation*. Paris, Galilée, 236 p.
- BORDWELL, D. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Madison, University of Wisconsin Press, 370 p.
- BORDWELL, D. 1997. *On the History of Film Style*. Cambridge and London, Harvard University Press, 322 p.
- CARROLL, N. 1999. *A filosofia do horror*. Campinas, Papirus, 319 p.
- DUBOIS, P. 2004. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo, Cosac Naify, 323 p.
- ECO, H. 2001. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 386 p.
- FECHINI, Y. 2004. “Montagem e remontagem na produção visual de Guel Arraes”. In: XXVII Congresso da Intercom, realizado na PUC de Porto Alegre. *Anais* (em CD).
- FRIEDBERG, A. 1993. *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley and Los Angeles/Oxford, University of California Press, 287 p.

- GARDNIER, R. 2000. Xuxakespeare ou Cinderela Bacana. Acessado em: 10/09/05, disponível em: www.contraponto.com.br/criticas/autodacompadecida.htm.
- GERBASE, C. 2003. *Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 193 p.
- GOMBRICH, E_H. 1986. *Arte e ilusão – Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo, Martins Fontes, 383 p.
- GOMES, P_E_S. 1981. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário* – vol. II. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 486p.
- GREENBERG, C. 1997a. A nova escultura. In: G. FERREIRA e C. COTRIM (orgs.), *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, p. 67-73.
- GREENBERG, C. 1997b. Rumo a um mais novo Laocoonte. In: G. FERREIRA e C. COTRIM (orgs.), *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, p. 45-59.
- HUTCHEON, L. 1991. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro, Imago, 331 p.
- LAKATOS, I. 1979. O falseamento e a metodologia dos programas de pesquisa científica. In: I. LAKATOS e A. MUSGRAVE (orgs.), *A crítica e o desenvolvimento do conhecimento*. São Paulo, Cultrix, p. 109-243.
- LYOTARD, J. F. 1994. *La condition postmoderne*. Paris, Minuit, 109 p.
- MACHADO, A. 1995. *A arte do vídeo*. 3ª ed., São Paulo, Brasiliense, 226 p.
- MACHADO, A. 2001. *A televisão levada a sério*. 2ª ed. São Paulo, SENAC, 245 p.
- McLUHAN, M. 2002. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. 18ª ed, São Paulo, Pensamento/Cultrix, 407 p.
- METZ, C. 1977. *A significação no cinema*. 2ª ed. S. Paulo, Perspectiva, 296 p.
- PARENTE, A. 1998. *Ensaio sobre o cinema do simulacro*. Rio de Janeiro, Pazulin, 172 p.
- PUCCI JR., R. L. 2003. *Cinema brasileiro pós-moderno: Estilo paradoxal, em direção a uma poética*. São Paulo, SP. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 312 p.
- XAVIER, I. 1984. *O discurso cinematográfico*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 155 p.