

REFLEXÕES ACERCA DA EMERGÊNCIA DE UM CINE-TV: O HIBRIDISMO COMO MARCA DE UM CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

*Flávia Guidotti**

Resumo

Este artigo aponta algumas peculiaridades de um cinema brasileiro contemporâneo cuja produção é marcada pelo cruzamento com a televisão. O estudo parte do princípio que o resultado dessa produção envolve aspectos relacionados com o uso de ferramentas e técnicas comuns às duas linguagens, com a migração de profissionais de um campo para o outro, num contexto específico da economia política de produção e distribuição do cinema brasileiro.

Palavras-chave

Cinema Brasileiro – Televisão - Linguagens Híbridas

Abstract

This article points some peculiarities of a contemporary Brazilian cinema whose production is marked by the crossing with the television. The study it has left of the principle that the result of this production involves aspects related with the use of tools and common techniques to the two languages, with the migration of professionals of a field for the other, in a specific context of the economy politics of production and distribution of the Brazilian cinema.

Key Words

Brazilian Cinema - Television - Hybrid Languages

1 INTRODUÇÃO

Uma peculiaridade do cinema é o fato de sua trajetória estar intimamente ligada à técnica. Para ilustrar esse fato basta rememorarmos que os momentos-chave de seu desenvolvimento – desde seu nascimento até os dias atuais – foram suscitados por descobertas e invenções que abrangeram os campos da física, da química, da biologia e, mais recentemente, das tecnologias eletrônica e digital. O desenvolvimento dessas técnicas deu suporte a sua produção e, conseqüentemente, a sua reprodução, potencializando sua condição de mercadoria e possibilitando que o cinema fosse integrado à esfera industrial da cultura, se estabelecesse, assim, como expressão artística e, enfim, se firmasse como arte dominante do século XX.

O cenário cinematográfico atual, como um sistema dinâmico, tem se revelado bastante flexível perante as constantes mudanças na sua forma de produção e reprodução; assim, como afirma Machado, o cinema “reage às contingências de sua história e se transforma em conformidade com os novos desafios que lhe lança a sociedade”¹.

O desafio está lançado. A prática cinematográfica está em um momento singular de sua

forma de produção. Estamos vivenciando um momento de agitação que dá continuidade à face metamórfica assumida pelo cinema. Acompanhamos um ritual de passagem, uma barulhenta revolução onde o cinema – e a cultura audiovisual como um todo – sofre mais uma mudança: está havendo um crescente alargamento do uso de equipamentos eletrônicos e digitais para captação e edição de imagens e sons, em detrimento das técnicas de base fotográfica, consideradas tradicionais.²

Nessa transição do modo de produção audiovisual, a película, o digital e o vídeo se misturam e se completam e, nesse movimento, cada vez mais se (con)funde o que até bem pouco tempo atrás ainda estava bem definido como sendo filme, vídeo ou televisão. Desse cruzamento de alternativas surge um cinema um pouco mais eletrônico, assim como o vídeo e a televisão tornam-se cada vez mais “contagiados” pela qualidade alcançada pelo cinema. A fronteira imaginária existente entre as linguagens agora parece ser um lugar muito mais de cooperação do que propriamente de separação.

As etapas de pré-produção, produção e pós-produção são homogeneizadas, havendo uma parcial simultaneidade entre elas. Muito do que era feito na fase de produção passa para a pós-produ-

ção. Alguns elementos da linguagem cinematográfica, tais como foco, profundidade de campo, cor, iluminação, enquadramento e perspectiva, que antes dependiam de um cuidado maior durante a captação da imagem, agora já podem ser alterados após o registro. Outra peculiaridade é a possibilidade de se ver o resultado no próprio local de filmagem, sem a necessidade de revelação, imprescindível no processo cinematográfico tradicional.

2 CINE-TV

A partir da década de 60 muitos teóricos do cinema, entre eles Christian Metz³, com o objetivo de sistematizar a relação existente entre os dois principais veículos de difusão de imagens em movimento, começaram a analisar, lado a lado, as linguagens do cinema e da televisão. Embora os estudos sinalizassem para uma proximidade entre as linguagens, foram observadas algumas singularidades de ambas.

A primeira diferença diz respeito a forma como a imagem é composta: no cinema a imagem é filmada num processo fotográfico de captação direta da luz, o que imprime a ela uma resolução mais alta e uma maior fidelidade e nitidez na reprodução; já na televisão ela é grafada magneticamente e com uma baixa definição de imagem, atrapalhando a intenção de representação tridimensional, um obstáculo que só foi superado muito recentemente com a TV de alta definição (HDTV).

A diferente situação de mediação leva a uma nova experiência psicológica, já que os níveis de contato com a realidade mudam. A situação cinematográfica rompe os limites entre o real (mundo diegético) e o ficcional (mundo não diegético), instaurando uma “impressão de realidade”, que ocorre quando o espectador anula a sua consciência do processo de fruição através da identificação do seu olhar com o olhar da câmera: o espectador encontra-se numa sala de projeção, imóvel e em silêncio diante da tela, é convidado a entrar em um mundo ficcional, onde o olhar da câmera é o seu olhar, e o mundo, é o de dentro da tela.

Na situação televisiva, a tela pequena, a baixa definição da imagem e a inserção no ambiente doméstico inviabilizam a pretensão de reproduzir um “efeito de realidade”. Nessa situação a vocação realista proposta por André Bazin⁴ para a

fotografia de cinema é substituída pela estilização que desmascara os mecanismos de mediação na tentativa de simular um contato direto com o espectador. Ele é convidado a interpretar e dar sentido ao que vê.

Tirando partido dessas particularidades técnicas, começou a nascer uma nova forma de pensar e praticar cinema, uma prática muitas vezes experimentalista, de vanguarda, que tenta renovar a estética do cinema através da subversão dos seus modelos de representação, da sua linguagem e de seus formatos.

Um exemplo da mudança que vem se instaurando é relativa aos enquadramentos. Para que, mesmo com a drástica redução da tela, todos os detalhes aparecessem nítidos, grande parte dos realizadores, já sabendo que seus filmes seriam adaptados para a TV, começaram a reduzir a abertura dos planos. Os Grandes Planos Gerais acabaram caindo em desuso em detrimento de enquadramentos mais fechados, como os Primeiros Planos e os *Close-ups*.

Somado à questão da mudança das técnicas está também uma diferença no perfil dos profissionais que vêm atuando nesse cinema contemporâneo. Muitos dos quais fazem parte de uma geração de cineastas que possui uma formação eclética, trabalhando simultaneamente com TV, publicidade e cinema. Essa formação se reflete no discurso imagético de suas obras, já que a experiência do autor em contato com o mundo – nesse caso a experiência desses realizadores com outras linguagens – revela-se nas marcas visuais da obra, representando o que Carvalho denomina como sendo “o olhar do homem moderno”⁵.

3 APOCALÍPTICOS VERSUS INTEGRADOS⁶

Se por um lado as diferentes técnicas e materiais se impõem como uma nova possibilidade de gerar filmes competentes como produtos audiovisuais para consumo – tanto no aspecto estético como no financeiro –, por outro, esta ânsia de inserir o filme numa mola propulsora, cujo objetivo é a captação do público, traz à tona uma série de controvérsias que vêm sendo discutidas por técnicos, críticos e teóricos do cinema. Tal polêmica também esteve presente no momento de outras mutações ocorridas pela inserção de novas técnicas de produção na indústria cinematográfica, como, por exemplo, quando surgiu a televisão (década de 40); mais tarde, com o

surgimento do vídeo (década de 60); e agora com a inserção de tecnologias digitais (década de 80/90).

Carlos Gerbase faz um levantamento dos discursos acerca da questão cinema versus novas tecnologias e classifica-os em cinco categorias: os catastróficos acreditam que as novas tecnologias têm conseqüências trágicas para o cinema; outros as vêem como possibilidades positivas; os indiferentes acreditam que elas não trazem conseqüências significativas para o cinema; há ainda os que acreditam que elas são apenas ferramentas e que suas conseqüências serão positivas ou negativas dependendo do uso que se faz delas; e, por último, há os que acreditam que, na verdade, tanto o cineasta quanto o próprio cinema podem ser produtos de uma armação da técnica.⁷

De forma simplificada poderíamos dizer que, nos discursos sobre os resultados dessa mescla de ferramentas, há duas principais vertentes: os “apocalípticos”, que dizem que o cinema está morrendo; e os “integrados”, que prevêm vida longa para o cinema, através de possibilidades inaugurais e produtivas trazidas pelas novas ferramentas para a produção de filmes. Eu diria que um determinado modelo, um “conceito” de cinema está morrendo. Morre uma técnica de produção semi-artesanal derivada da Revolução Industrial, uma certa tecnologia de base mecânica e uma modalidade de sustentação econômica e, atrelado a um contexto de permanente (re)invenções culturais, estéticas e tecnológicas, nasce o híbrido Cine-TV.

4 CINEMA IMPURO, CINEMA PÓS-MODERNO, CINEMA HÍBRIDO, CINE-TV, AUDIOVISUAL...

Alguns pesquisadores, como é o caso de Machado, acreditam que o atravessamento de ferramentas na produção de filmes é capaz de deslocar o cinema a novos patamares estéticos gerando a linguagem do audiovisual contemporâneo “na medida em que mesclam formatos e suportes tirando partido da diferença de texturas entre imagens de natureza fotoquímica e imagens eletrônicas”⁸ num processo que produz o que o autor chama de “cinema impuro”. Machado denomina essa mudança de “crise” e aponta, como responsável por ela, uma certa mudança de comportamento das populações urbanas, que atualmente centram-se em entretenimentos domés-

ticós, como, por exemplo, o hábito de assistir filmes em casa, resultando numa mudança do costume perceptivo do espectador – antes fundamentado pela objetividade, agora cede espaço a uma “desrealização” do mundo visível, impulsionado pelo processo de iconização das representações características da linguagem da televisão e do vídeo. Ele observa que a “crise” também se dá por fatores econômicos, já que há um baixo investimento industrial no desenvolvimento de equipamentos cinematográficos de tecnologia fotoquímica, acarretando um crescimento nos custos de produção e tornando-os de difícil acesso aos pequenos produtores. Mas, em contrapartida, os custos no campo das tecnologias eletrônicas e digitais caem, viabilizando produções audiovisuais de orçamentos modestos.

A mudança cultural no hábito do espectador faz com que da atual safra do cinema saiam filmes que atendam cada vez mais a demanda da televisão. Alguns produtores cinematográficos já se preocupam em adequar previamente seus filmes como produtos para serem veiculados pela TV – tanto através de difusão direta como por meio de videocassetes e/ou DVDs.

Desse espaço, onde se dá o cruzamento de ferramentas materiais e humanas, emerge uma cultura híbrida, que carrega marcas visuais que são peculiares às técnicas empregadas em sua construção e também às subjetividades envolvidas no processo de criação. Como afirma Carvalho, é o momento de “legitimação de uma cultura de múltiplos estilos, que passam a ser combinados, permutados e regenerados, construindo novas linguagens e novas situações artísticas”⁹. Popper, na mesma direção, acredita que o pensamento técnico e o pensamento simbólico convergem, provocando “uma mutação decisiva na esfera cultural”¹⁰.

Alguns autores acreditam que a dinâmica da modernidade audiovisual acontece em um espaço mais amplo – no contexto das artes em geral – e repercute no cinema. Gerbase, por exemplo, salienta que o cinema estabelece uma relação simbólica com as demais artes e acaba “absorvendo grande parte do que acontece no contexto das demais formas expressivas”¹¹. Leal, por sua vez, prevê que “o futuro das linguagens é se fundirem, numa evolução natural dos processos artísticos”¹².

Como em outras manifestações culturais, temos, no campo do audiovisual, a coexistência do cinema e da TV delineando uma prática cultural contemporânea que sinaliza para um novo



paradigma. Essa característica, baseada na multiplicidade, faz com que alguns autores anunciem um novo tempo: o pós-modernismo. Llussà e Jameson são unânimes nesse prognóstico. O primeiro, porém, atenta para a emergência de uma “estética da saturação”¹³, que acontece à medida que o modelo isomórfico cede lugar à multiplicidade de um sistema polimórfico, onde materiais, técnicas e estilos se misturam produzindo o que o autor chama de “turbilhão imagético” e ocasionando uma (re)criação constante de sentidos; Jameson¹⁴, no entanto, alerta que a superabundância da imagem na pós-modernidade pode fazer com que a reflexão fique submersa.

Apesar da pertinência dos argumentos que assinalam positivamente para essa mescla de ferramentas, tal fato não é uma questão acabada, não há um consenso sobre essa possibilidade. Os resistentes às novas tecnologias, jurando fidelidade às técnicas fotográficas, dizem que não há nada que se compare à imagem do negativo, como é o caso de alguns diretores que, primando pela qualidade da imagem, defendem a técnica tradicional como a “verdadeira” maneira de se fazer cinema; outros utilizam o suporte eletrônico não apenas como uma possibilidade de reduzir custos e viabilizar a produção, mas também para tirar proveito de suas peculiaridades estéticas como um recurso expressivo.¹⁵

Ora, se as subjetividades estão cada vez mais sendo produzidas através de uma diversidade de mensagens que se sobrepõem, já era de se esperar que isso chegasse também ao cinema e que os filmes fossem constituídos, assim como nossas subjetividades, de diversas linguagens tornando-se cada vez mais “audiovisuais”.

5 O CENÁRIO BRASILEIRO

Assim como em outros países, no Brasil as marcas desse cinema híbrido já podem ser observadas em alguns filmes que acreditando em novas possibilidades investiram no experimentalismo de uma produção que foge do padrão cinematográfico tradicional ao utilizar recursos e técnicas experimentadas na publicidade, na televisão e no vídeo como uma alternativa para viabilizar a produção – já que, agilizando o processo, acabam por reduzir custos –, e também se valendo dos resultados visuais proporcionados pelo uso desses equipamentos, ou seja, utilizando-os como mais um elemento de função dramá-

tica a serviço de uma narrativa.

Se considerarmos o número de espectadores que foram ao cinema assistir às produções nacionais, torna-se impossível negar que o cinema brasileiro atravessa uma de suas melhores fases. Estamos acompanhando uma etapa de desbravamento que já dura dez anos e que sucedeu uma das piores fases do cinema nacional – a Era Collor – quando o percentual de público do cinema brasileiro despencou de 35% para menos de 0,5%. Hoje esse número tem crescido vertiginosamente, chegando a triplicar de 2002 para 2003, atingindo 21%. Esse crescimento se dá impulsionado principalmente por duas forças: uma estatal e outra privada.¹⁶

De um lado está a implantação da Lei do Audiovisual¹⁷, que, desde 1993, vem incentivando a atividade audiovisual ao permitir que empresas que tenham imposto a pagar possam investir em certificados audiovisuais de projetos aprovados pela Agência Nacional do Cinema (Ancine), revigorando a então falida indústria cinematográfica nacional. De outro, o investimento da Rede Globo, que, em 1997, apostando na possibilidade de fazer filmes através de ferramentas de produção de televisão, criou a Globo Filmes.

Os dados comprovam que a Rede Globo estendeu mais um tentáculo em direção a um negócio lucrativo. A indústria do cinema agora parece ter um novo domínio. Em menos de dez anos de existência, os filmes Globo Filmes já totalizam 23 vezes mais espectadores do que os não-Globo Filmes. O domínio é tão visível que as produções não-Globo Filmes já estão sendo chamadas de independentes.

Temos então, como afirma Fonseca, “de um lado um cinema que precisa sobreviver num mercado enxuto de investimentos da iniciativa privada, e de outro um cinema de sucesso e grandes bilheterias, ligado à Rede Globo”¹⁸. Desse quadro emerge uma situação de absoluta desigualdade de competição e uma nova forma de exclusão.

O cenário que se estabelece propicia o contínuo crescimento da Globo Filmes. O primeiro ponto favorável é a detenção da tecnologia audiovisual, já que grande parte dos filmes produzidos pela Globo Filmes foram captados com os mesmos recursos utilizados nas produções televisivas.

Outro fator que vai ao encontro da intenção da Globo Filmes de dominar o mercado cinematográfico é a utilização e, conseqüentemente,

promoção do seu quadro funcional. A Globo Filmes utiliza-se dos mesmos profissionais (atores, técnicos, diretores, roteiristas) que vinham trabalhando nas produções televisivas da emissora e que, com o crescimento da atividade cinematográfica, migraram das áreas da televisão e da publicidade para o cinema, num movimento inverso ao que aconteceu nos anos 60 e 70 quando, desestimulados tanto pela falta de recursos quanto pela tímida projeção de suas obras no circuito de exibição, migraram do cinema para a televisão em busca de melhores oportunidades de trabalho e de público. Essa otimização, além de resultar numa redução de custo, também promove e valoriza esses profissionais.

A aposta na visibilidade do filme é o grande trunfo do jogo pela conquista do espectador. Aí está outro ponto a favor da Globo Filmes, já que, além de utilizar a poderosa estrutura da maior rede de TV aberta do país, também aparelha seus outros meios (jornais, sites, revistas, rádios) para a divulgação dos seus filmes.

A Rede Globo também utiliza seu espaço televisivo como um laboratório de testes de aceitação do público. Os produtos de grande audiência são transformados em filmes que, logo após o lançamento, já obtêm um alto índice de espectralidade.

Somado a todos esses fatores, a Globo Filmes, apesar de toda sua infra-estrutura, também se beneficia das mesmas verbas públicas disputadas pelos “independentes”.

6 ALGUNS HÍBRIDOS

No cenário cinematográfico brasileiro atual há uma gama enorme de filmes que já vem utilizando tecnologias eletrônicas e digitais em sua produção. *O Invasor* (Beto Brant, 2001) é um bom exemplo de um objeto híbrido. Sua captação foi feita através de três suportes diferentes: a película, o digital e o vídeo, e utilizou técnicas de edição não-linear para a finalização. Um outro exemplo interessante é o filme *Houve uma vez dois verdes* (Jorge Furtado, 2002) que foi produzido e pós-produzido através de tecnologia digital e recebeu o prêmio no Concurso de Projetos de Filmes de Baixo Orçamento, promovido pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. Não poderia deixar de fora o emblemático *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002)¹⁹, pivô da maioria das atuais discussões sobre técnica e estética cine-

matográfica, considerado um marco na história do cinema brasileiro.²⁰ *Cidade de Deus* utilizou os recursos digitais prioritariamente na etapa de pós-produção.

Atualmente no Brasil é grande o número de produções televisivas, que através do processo de cinescopagem são adaptadas para o cinema, e também, o contrário, produtos cinematográficos que, já no momento de sua produção, são pensados para serem adaptados à TV, gerando uma crescente demanda de filmes com características híbridas, que aqui eu chamo de Cine-TV.

O Auto da Compadecida (Guel Arraes, 2000), *Caramuru – A Invenção do Brasil* (Guel Arraes, 2001) e *Lisbela e o Prisioneiro* (Guel Arraes, 2003) são filmes emblemáticos desse cruzamento que envolve cinema e televisão comercial.

O Auto da Compadecida foi inicialmente produzido como uma minissérie de quatro capítulos, exibida na Rede Globo de Televisão em janeiro de 1998. Devido ao grande sucesso obtido na TV e à alta qualidade técnica (foi filmado em película de 35mm), o diretor Guel Arraes e a Globo Filmes resolveram editar uma versão menor, com 1h24min, para o cinema. *O Auto da Compadecida* foi o primeiro filme feito inteiramente pela Globo Filmes, desde a idéia até seu desenvolvimento. Apesar de já ter sido exibida gratuitamente na televisão, a versão para o cinema foi um grande sucesso, tendo levado aos cinemas mais de 2 milhões de espectadores.

Caramuru - A Invenção do Brasil é uma adaptação para o cinema da minissérie *A Invenção do Brasil*, exibida pela Rede Globo em 2000 em dois episódios de 1h20min. Gravada no sistema de alta definição de imagem (HDTV), teve uma segunda edição de 1h40min, que foi cinescopada para ser assistida em salas de projeção de cinema.

Lisbela e o Prisioneiro é o primeiro longametrage do diretor Guel Arraes feito especificamente para o cinema. No entanto, antes de ser levado aos cinemas, Guel Arraes adaptou o texto de Osman Lins para um especial de 50 minutos exibido pela Rede Globo e ainda para uma peça teatral. O filme possui 1h50min.

Esses três últimos filmes agregam diversos critérios de proximidade com a televisão. Em primeiro lugar os três foram minisséries que migraram da televisão para o cinema e também foram dirigidos por Guel Arraes, que não só vem trabalhando concomitantemente nos dois meios, como é um dos primeiros diretores brasileiros a

questionar a existência de limites entre as linguagens cinematográfica e televisiva.²¹

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de migração tecnológica da TV para o cinema e o trânsito de profissionais de um campo para o outro está ajudando a (re)configurar o discurso imagético do cinema, desterritorializando os parâmetros estéticos do cinema tradicional e, conseqüentemente, suscitando um novo paradigma estético.

A classificação cinema, vídeo, TV parece não ter tanta importância se levarmos em consideração que ambos são constituídos basicamente da mescla de três elementos distintos: a imagem, o som e o texto. Sendo assim, concordo com Carlos Gerbase²² que acredita que não há uma grande mudança em termos de linguagem. A convergência entre linguagens torna-se relevante se deslocarmos o problema para o atual momento da indústria cinematográfica brasileira, quando vemos crescer essa interpenetração entre as ferramentas de produção de cinema, de televisão e de vídeo, e, paralelamente, quando há um considerável aumento da produção e da demanda do produto nacional nas salas de cinema.

Por fim é indispensável atentar para o fato de que a interpenetração de ferramentas e técnicas tanto do cinema quanto da televisão ocorre inserida na lógica da economia política que envolve a produção e distribuição desses bens simbólicos. Nesse sentido as mutações estéticas no campo da produção cinematográfica são constituídas também por relações de poder e pelos interesses econômicos que regem o campo da comunicação.

Fonseca sinaliza que a relação entre cinema e televisão poderia estimular a “associação da TVs com a produção independente, o que poderia resultar em mais filmes, mais espectadores para os filmes, mais empregos”²³. Porém, para haver uma diversidade de estilos e uma possibilidade de maior democratização da produção cinematográfica brasileira, seria necessário uma reconfiguração das relações de poder nesse campo, possibilitando o ingresso de outras redes e emissoras brasileiras nesse mercado, desbancando a hegemonia da Rede Globo.

Dênis de Moraes, em artigo sobre as “estratégias de mídia no cenário global”, convida-nos a pensar que “as hegemonias não são imóveis

e imutáveis”. O autor acredita que “é possível, num longo processo de lutas sociais, influenciá-las. Pois as inter-relações entre tecnologia e poder não se esgotam numa dada conjuntura, por mais adversa que ela nos pareça. Assim, torna-se inadiável avaliar os realinhamentos que advêm dos usos tecnológicos que se infiltram no imaginário contemporâneo”²⁴.

NOTAS

²¹ Flavia Garcia Guidotti possui graduação em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo pela Universidade Católica de Pelotas e mestrado em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Foi professora substituta do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Pelotas.

²² MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997, p. 213.

²³ Alguns pesquisadores já registraram em seus livros exemplos de filmes que utilizaram ferramentas de tecnologias eletromagnéticas e/ou digitais em suas produções. Machado (1997) diz que em 1961, durante a filmagem de *The Ladies Man* Jerry Lewis utilizou uma câmera de vídeo fixada à filmadora; assim, logo após a filmagem, as imagens podiam ser avaliadas através da reprodução eletrônica, antes mesmo de o filme ser revelado. Stanley Kubrick, sem a possibilidade de entrar no cenário móvel criado para uma cena de *2001: uma odisseia no espaço* (1968), dirigiu a cena a partir de imagens enviadas a um monitor instalado do lado de fora do cenário por uma câmera eletrônica acoplada à filmadora. Esses exemplos comprovam que o vídeo já vinha sendo utilizado desde a década de 60 na prática cinematográfica, embora, segundo Machado, outras tecnologias, que não a fotoquímica, eram empregadas apenas como um recurso auxiliar, para agilizar o processo, economizando tempo e recursos financeiros. Gerbase (2003, p. 87), no entanto, para provar que “o cinema moderno, em vários momentos de seu desenvolvimento, soube ser plural na forma de produção e manipulação de suas imagens”, cita o exemplo dos estúdios Disney, que, já em meados do século XX, mesclavam imagens fotográficas em movimento com desenhos animados, graças às tecnologias digitais, demonstrando assim que esses recursos não eram usados apenas como auxiliares na produção, mas que faziam, sim, parte do produto final.

²⁴ METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

²⁵ BAZIN, André. Ontologia da Imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilmes, 1983. p. 119-141.

²⁶ CARVALHO, Layo Fernando Barros de. Estética publicitária & linguagem cinematográfica: uma análise imagética e pós-moderna de Cidade de Deus. *Ciberlegenda*. Niterói. n. 12, 2003. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/layo1.htm>>. Acesso em: 28 fev. 2004.

²⁷ Nesse parágrafo eu tomo de empréstimo os conceitos

delineados por Umberto Eco na obra *Apocalípticos e Integrados*. Eco utiliza o termo “apocalípticos” para designar aqueles que discursam sobre a decadência da cultura em detrimento de uma cultura de massa. “Integrados” é utilizado pelo autor para referir-se aos otimistas com relação à cultura, já que não temem a massificação cultural.

⁷ GERBASE, Carlos. Cinco discursos da digitabilidade audiovisual. *Revista Sessões do Imaginário*. Porto Alegre: FAMECOS/PUCRS, n. 7, p.57-65, dez. 2001.

⁸ MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997, p. 215.

⁹ CARVALHO, Layo Fernando Barros de. Estética publicitária & linguagem cinematográfica: uma análise imagética e pós-moderna de *Cidade de Deus*. *Ciberlegenda*. Niterói. n. 12, 2003. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/layo1.htm>>. Acesso em: 28 fev. 2004.

¹⁰ POPPER, Frank. As imagens artísticas e a tecnociência (1967-1987). In: PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 213.

¹¹ GERBASE, Carlos. *Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003. (Coleção Comunicação, n. 30), p. 86.

¹² LEAL, Hermes. A revolução digital e seus equívocos. *Revista de cinema*, São Paulo, ano III, n. 36, p. 43-44, abr. 2003. p. 43.

¹³ LLUSSÀ, Xavier. Arte digital. *Ciberpesquisa*, Publicação do Centro de Estudos e Pesquisa em Cibercultura, Salvador, ano 1, v. 1, n. 10, nov. 2001. Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/404n0tF0und>>. Acesso em: 29 ago. 2003.

¹⁴ JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

¹⁵ Walter Carvalho, diretor de fotografia (premiado pelo filme *Central do Brasil*), em entrevista para Mendonça Filho (2003), declara: “no dia em que me apresentarem uma imagem digital com a expressão de uma imagem em película, apoio este novo formato imediatamente”. Já o diretor de fotografia de *Cidade de Deus*, César Charlone, em entrevista para De Blasis (2003), afirmou que o caminho digital lhe deu todas as possibilidades técnicas que pretendia para que a sua fotografia alcançasse o rendimento de contrastes e cores, e a dimensão estética que tinha idealizado para a história do filme.

¹⁶ Os números mencionados têm como fonte a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. <www.cultura.gov.br>.

¹⁷ Lei do Audiovisual (Nº 8.685, de 20 de julho de 1993).

¹⁸ FONSECA, Rodrigo. O poder da Globo Filmes no cinema brasileiro. *Revista de Cinema*, São Paulo, ano III, n. 41, p. 43-44, ago. 2003. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao41/globofilmes/index.shtml>>. Acesso em: 14 abr. 2004.

¹⁹ Oricchio (2003) acredita que o filme *Cidade de Deus* representa um marco, uma ruptura com o período de Retomada, e afirma que “nenhuma atividade pode ficar se retomando a vida inteira”. O autor acredita que o novo quadro de relações entre técnica, estética, cultura e política faz emergir um novo movimento no cinema brasileiro.

²⁰ O sentido da atual produção cinematográfica brasileira tem sido alvo de muitas críticas. A discussão partiu da pesquisadora Ivana Bentes, da UFRJ, quando escreveu o artigo “Da estética à cosmética da fome”, onde fez uma comparação da atual safra do cinema nacional com o Cinema Novo dos anos 60. Ivana, tomando como exemplo o filme *Cidade de Deus*, fala que a atual produção cinematográfica brasileira está fundamentada em uma cosmetização da tragédia nacional, ao utilizar uma linguagem baseada na TV e na publicidade como um modelo para se fazer um cinema que consiga atingir a massa. O discurso de Ivana Bentes tem como argumento que essa produção cosmetizada, ao tentar capturar o público a qualquer preço, acaba despreocupando-se da questão social e econômica do país, ou seja, não são filmes engajados. Não que esses filmes não abordem tais questões, mas tratam a “tragédia social” brasileira sem o realismo que os seguidores do Cinema , lá nos anos 60, pregava como sendo a melhor forma de sensibilizar o público. A referência de Bentes é Glauber Rocha, que fez de seu cinema um instrumento político, mas que não foi compreendido pelo público. Já o cinema de Retomada se quer vivo, ativo, e por isso tende a dialogar com o público através de uma linguagem familiar ao espectador. A ideia de Ivana Bentes tem sido questionada por alguns pesquisadores da área de cinema como é o caso de Mascarello (2003), que tem perguntado se não seria esse um discurso demasiadamente acadêmico e, conseqüentemente, uma concepção elitista na medida em que exclui grande parte do público.

²¹ Guel Arraes é coordenador, desde 1991, de um núcleo da Rede Globo que leva o seu nome. Ele é responsável pela produção dos programas em que acontecem as principais experimentações em termos de linguagem (somado a bons índices de audiência).

²² GERBASE, Carlos. *Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003. (Coleção Comunicação, n. 30).

²³ FONSECA, Rodrigo. O poder da Globo Filmes no cinema brasileiro. *Revista de Cinema*, São Paulo, ano III, n. 41, p. 43-44, ago. 2003. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao41/globofilmes/index.shtml>>. Acesso em: 14 abr. 2004.

²⁴ MORAES, Dênis. Estratégias de mídia no cenário global. *Revista Contracampo*. Niterói, n. 2, jan. a jun., 1998.

REFERÊNCIAS

BAZIN, André. *Ontologia da Imagem fotográfica*. In: Xavier, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embarfilmes, 1983. p. 119-141.

BENTES, Ivana. *Da estética à cosmética da fome*. *Jornal do Brasil*. Caderno B, Rio de Janeiro, p. 1-4, 08 jul.

2001.

CARVALHO, Layo Fernando Barros de. Estética publicitária & linguagem cinematográfica: uma análise imagética e pós-moderna de Cidade de Deus. **Ciberlegenda**. Niterói. n. 12, 2003. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/layo1.htm>>. Acesso em: 28 fev. 2004.

DE BLASIS, José Augusto. Cidade de Deus. Tecnologias digitais a serviço de uma nova estética. *Revista de Cinema*. São Paulo. Disponível em <<http://www.revistadecinema.com.br>>. Acesso em: 24 fev. 2003.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FONSECA, Rodrigo. **O poder da Globo Filmes no cinema brasileiro**. *Revista de Cinema*, São Paulo, ano III, n. 41, p. 43-44, ago. 2003. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao41/globofilmes/index.shtml>>. Acesso em: 14 abr. 2004.

GERBASE, Carlos. Cinco discursos da digitabilidade audiovisual. **Revista Sessões do Imaginário**. Porto Alegre: *FAMECOS/PUCRS*, n. 7, p. 57-65, dez. 2001.

_____. **Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica**. Porto Alegre: Edipucrs, 2003. (Coleção Comunicação, n. 30).

JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem*: teorias do pós-moderno. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

LEAL, Hermes. **A revolução digital e seus equívocos**. *Revista de cinema*, São Paulo, ano III, n. 36, p. 43-44, abr. 2003.

LLUSSÀ, Xavier. Arte digital. **Ciberpesquisa**, Publicação do Centro de Estudos e Pesquisa em Cibercultura, Salvador, ano 1, v. 1, n. 10, nov. 2001. Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/404nOtF0und>>. Acesso em: 29 ago. 2003.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas: Papiрус, 1997.

MASCARELLO, Fernando. O dragão da cosmética da fome contra o grande público. Uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a Universidade. *Teorema*: crítica de cinema. Núcleo de Estudos de Cinema de Porto Alegre, Porto Alegre, n. 3, p. 13-19, jul. 2003.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **Estética: Filmagem ou Gravação? 1999**. Disponível em: <<http://cfl.uol.com.br/8000/cinemascope/artigo.cfm?CodArtigo=24>>. Acesso em: 3 mar. 2003.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MORAES, Dênis. **Estratégias de mídia no cenário global**. *Revista Contracampo*. Niterói, n. 2, jan. a jun., 1998.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

POPPER, Frank. **As imagens artísticas e a tecnociência**

(1967-1987). In: PARENTE, André. (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 201-213.

FILMES

O Auto da compadecida. Direção: Guel Arraes. Produção: Daniel Filho e Guel Arraes. Roteiro: Adriana Falcão, João Falcão e Guel Arraes, baseado em peça homônima de Ariano Suassuna. Fotografia: Félix Monti. Montagem: Paulo Henrique Farias. Elenco: Matheus Nachtergaele, Selton Mello, Denise Fraga, Rogério Cardoso, Lima Duarte, Fernanda Montenegro, Luís Melo e Diogo Vilela. Brasil: Globo Filmes, 2000.

Caramuru - a invenção do Brasil. Direção: Guel Arraes. Produção: Eduardo Figueira, Guel Arraes, Daniel Filho. Roteiro: Guel Arraes, Jorge Furtado. Intérpretes: Selton Mello, Camila Pitanga. Brasil: Globo Filmes, 2001.

Cidade de Deus. Direção: Fernando Meirelles. Co-Direção: Kátia Lund. Produção: Walter Salles. Roteiro: Bráulio Mautovani, baseado no romance de Paulo Lins. Intérpretes: Matheus Nachtergaele, Seu Jorge, Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino da Hora. Brasil: Videofilmes/O2 Filmes, 2002.

Houve uma vez dois verões. Direção: Jorge Furtado. Produção: Nora Goulart e Luciana Tomasi. Roteiro: Jorge Furtado. Intérpretes: André Artechê, Ana Maria Mainieri, Pedro Furtado. Brasil: Casa de Cinema de Porto Alegre, 2002.

O invasor. Direção: Beto Brant. Produção: Renato Ciasca e Bianca Villar. Roteiro: Marçal Aquino, Beto Brant e Renato Ciasca, baseado em livro de Marçal Aquino. Intérpretes: Alexandre Borges, Malu Mader, Paulo Miklos, Marco Ricca. Brasil: Videofilmes/O2 Filmes, 2001.

Lisbela e o prisioneiro. Direção: Guel Arraes. Produção: Paula Lavigne. Roteiro: Guel Arraes, Jorge Furtado e Pedro Cardoso, baseado em peça teatral de Osman Lins. Intérpretes: Selton Mello, Débora Falabella, Virginia Cavendish, Bruno Garcia. Brasil: Natasha Filmes / Fox Film do Brasil / Globo Filmes / Estúdios Mega, 2003.