

SCOREL — O mercado que interessaria mais, o da televisão, ainda está fechado para a produção independente.

MAIR — A televisão brasileira é muito estandarizada, acaba só existindo a Globo... O problema é que as próprias televisões já estão percebendo não ter condições de produzir tudo que botam no ar, e estão começando a se interessar pela prestação de serviços. No Brasil acho que ainda vai demorar um pouco, por causa da Globo.

RUI — A Bandeirantes tem mais possibilidade de abrir para isso porque não é uma coisa muito articulada... De repente sai mais barato pagar uma pessoa para registrar o acontecimento do que mobilizar um caminhão daqueles. Como por exemplo, o André Tonacci, que ficou 45 dias no Mato e documentou um encontro dos índios Arara, trouxe o cassete e vendeu. Ou a Ruth Escobar que conseguiu uma entrevista com o Fidel Castro. Isso é bom para a televisão porque ela não poderia mobilizar um caminhão para ficar não sei quantos dias filmando os Arara.

MAIR — Também no jornalismo pode aparecer uma oportunidade concreta. O que unificou o Brasil mesmo foi a televisão. Em cada praça de cidade do interior, a prefeitura bota uma televisão...

FC — A Maruim ainda não pensou no mercado dos videoclubes?

SCOREL — Já, principalmente porque este filme de Cuba ficou assim meio difícil de negociar com os canais comerciais.

RUI — Já está surgindo uma Associação dos Produtores de Vídeo para conciliar e regulamentar todas estas coisas. Porque ainda tem problemas de bitola, tem aparelhos de meia polegada, três quartos de polegada, duas polegadas... O Betamax é incompatível com o VHS... e transferir de um para o outro não vai custar menos de Cr\$ 20 mil. Sem falar que outras vezes é preciso transcodificar o sistema de cores, passar do NSTC (sistema americano) para PAL-M (sistema alemão, utilizado no Brasil). Existem firmas que podem fazer o que você quiser, e ganham uma grana.

FC — Vocês falavam das vantagens do VT. E as desvantagens?

SCOREL — Existe um problema que ainda não foi resolvido, o da durabilidade da imagem gravada, assim como o desbotamento. Esse problema da tecnologia é muito complicado, porque é usado por todo mundo como argumento para não entrar. Se ficassemos esperando a última tecnologia, a gente não começava nunca.

entrevista a Paulo Costa Martins
e Antônio Carlos Amâncio

SERIADOS SEM SÉRIE E OUTROS ESPANTOS

ZULMIRA RIBEIRO TAVARES

Os dois extratos apresentados, resumidos no título acima, fazem parte do trabalho realizado para a EMBRAFILME: *Circunstância e crítica (Vídeo & Cinema: Brasil-1980)*.

A análise das relações existentes entre cinema e televisão incluiu diferentes temas, como: As idéias recorrentes hoje no Brasil sobre o meio televisivo. Vídeo-teipe, película cinematográfica, emissão ao vivo e espaço comum audiovisual. Incidência e aspectos da imagem nacional e estrangeira na televisão. A publicidade. A forma em televisão. Empresa privada (televisiva, cinematográfica) e Estado, etc.

O trabalho teve como referência uma circunstância bem definida: o conjunto de exposições, palestras e projeções programadas em São Paulo para marcar os trinta anos de televisão no Brasil. Desse conjunto foram assistidos nos meses de setembro e outubro de 1980 em São Paulo, no Museu da Imagem e do Som, a alguns eventos e programas.

As anotações contidas nos extratos apresentados sofreram as limitações da circunstância: Os filmes analisados não foram revistos nem seus autores entrevistados. As análises examinadas isoladamente, além do mais (sem o complexo de relações do qual retira o seu sentido), podem dar margem a alguma interpretação errônea. Aqueles interessados em conhecer o conjunto das relações estabelecidas peço que se remetam ao trabalho em seu todo, arquivado na biblioteca da EMBRAFILME.

EXTRATO-1

Produção cinematográfica para o vídeo em circuito cultural de cinema:
MIS — São Paulo.

Os filmes de ficção patrocinados pela EMBRAFILME apresentam internamente mais diferenças do que semelhanças. Ligam-se aos problemas gerais do cinema nacional e a análise isolada de cada um não encaminha uma discussão sobre "como" seria o filme ideal de ficção para o veículo eletrônico. Filmes como *Maneco super tio*, *Curumin*, *O coronel e o lobisomem* (projetos iniciais de média-metragem finalizados posteriormente como longas já com vistas ao circuito cinematográfico) em nada se distinguem da produção usual para cinema.

Contudo os filmes da EMBRAFILME realizados com a finalidade de ocupar o lugar dos seriados de televisão, esses permitem algumas considerações:

Dois filmes completamente diversos, como concepção e tratamento, pretenderam ser o início de duas séries distintas que não tiveram desenvolvimento, ambas ligadas à História do Brasil. Um, *Joana Angélica*, de Walter Lima Jr., vinculou-se ao projeto intitulado "O gesto histórico"; o outro, *Caramuru*, de Francisco Ramalho Jr., a uma possível série didática com caráter de entretenimento.

Joana Angélica é um filme ambicioso — uma mistura de reconstituição de episódio histórico e de reconstituição da festa popular comemorativa do mesmo episódio: o sacrifício de Sôror Joana Angélica de Jesus (1762/1822 — nascida e morta em Salvador na Bahia). Em 1822 houve o confronto em Salvador entre as tropas portuguesas e brasileiras. A crônica histórica oficial diz que os portugueses teriam invadido o Convento da Lapa, derrubando a porta da entrada a machadadas. A Madre Abadessa Sôror Joana Angélica (vivida no filme por Maria Fernanda) nessa ocasião teria sido abatida com uma baioneta no peito ao tentar impedir a entrada dos invasores na clausura. A manifestação popular em Salvador, que anualmente reproduz pelas ruas da cidade o sacrifício de Joana Angélica, contou desta vez com a participação do elenco e equipe do filme. Assim, este não apenas testemunhou a teatralização popular como a integrou. A par dessa circunstância, realizou ainda o filme uma outra reconstituição do episódio, a sua; ambas as "simulações" intercaladas por fala de historiador, refletindo e opinando sobre a veracidade do evento. (O que significa: contribuindo *também* para a forma-

ção das imagens que no filme lhe darão vida.) O filme responde, portanto, a uma idéia bastante em voga da estruturação narrativa contemporânea: a de não oferecer uma interpretação "fechada", a de não "tomar partido" mas sim deixar que o leitor (no caso, a platéia, o público) o façam. (Seja em episódio ficcional problematizado por esse tipo de técnica narrativa descentralizadora, seja, como é o caso, em respeito a uma documentação de origem e natureza controvertidas.) Trata-se de um recurso narrativo que, além do mais, *desacredita* a própria narrativa instaurada ao revelar também sua carpintaria. A obra, portanto, mistura: reconstituição e registro, espaço teatral e cinematográfico, reflexão erudita, imaginário popular. Forma-se assim um depoimento sobre a memória histórica tomada em diferentes planos.

Seria, então, esse um filme excessivamente "complexo" para a televisão? Sem entrar aqui na análise do que significa e que grau de pertinência tem a vinculação que usualmente se faz entre TV e narrativa linear, levanto a possibilidade de que a inserção do filme na TV teria facilitado e não dificultado sua assimilação pelo público. Há no filme blocos de imagens distintas, ainda que intercaladas: encenação popular, reconstituição cinematográfica, depoimento flagrado, etc., que com as pausas proporcionadas por cada chamada (anúncio de outros programas) e comercial, iriam adquirir uma nitidez maior. A reiteração da imagem de Joana Angélica expondo-se à baioneta — repetida várias vezes e de diferentes formas — por um lado define um recurso bastante sofisticado de estilo, por outro incorpora-se simplesmente à difusão mais comum em TV, composta "naturalmente" de sucessivas repetições. As frequentes interrupções que sofre uma narrativa na televisão, emprestaria às repetições existentes no próprio filme um aspecto menos marcado, como se constituíssem chamadas ou comerciais de segundo grau (chamadas dentro da chamada) com a finalidade de (como ocorre no próprio vídeo) *alertar, lembrar, promover*. Nessas considerações não entra nenhum juízo de valor mas apenas uma hipótese: a de que uma característica cinematográfica expressiva, fortemente diferenciada, pode na televisão ser razoavelmente alterada, facilitada no mau sentido. Assim, a *repetição*, um recurso escolhido com finalidade expressiva determinada, pode perder parte de seu impacto acronológico ao bater-se no vídeo pois, nele, vem ela a ser recurso técnico corriqueiro. Claro, *Joana Angélica* não perderá realmente seu estilo "aberto", diferenciado; todavia este talvez não venha a ser exatamente o mesmo pois aquilo que caracteriza uma narrativa que se desmonta e constantemente se reinicia (que constantemente volta ao ponto de origem) passa a ser, no vídeo, de forma desnaturada, o próprio habitat das figuras televisivas. E se estou forçando um pouco a mão com esta hipótese é por ela me parecer rica em implicações para se pensar cinema e TV em termos de mútua intervenção entre produção e circuito.

Já o filme de Francisco Ramalho, *Caramuru*, reflete uma concepção completamente diversa. A película sem dúvida é extremamente ingênua mas sua ingenuidade é reveladora; traduz um ideal de difusão didática "popular" para TV. (Aliás, essa concepção deve ter chegado a ser explicitada nos trabalhos da equipe. Conversei com o rapaz que fez o som direto e ele disse supor que o filme tenha resultado em um "didático gostoso".) A visão de "cromo oficial", comum há muitos filmes históricos e livros didáticos, mistura-se aqui à idéia — reduzida à sua expressão mais simples — do que vem a ser um seriado "divertido", de fácil assimilação.

O episódio retrata a chegada de Diogo Álvarez Correira ao Brasil em 1509, com oito companheiros, quando procuravam o caminho das Índias, e o seu encontro com os Tupinambás. Existem várias explicações para a origem do nome dado pelos Tupinambás a Diogo Álvarez. O apelido Tupi Caramuru (nome nativo da lampreia, peixe da região) foi mais popularizado para os brasileiros com o significado de "homem-do-fogo-filho-do-trovão", impressão que Diogo teria causado aos índios como resultado de um tiro de arcabuz e é essa versão que Ramalho adota, sendo o momento do tiro, seguido do batismo coletivo gritado em voz alta pelos Tupinambás, o ponto ápice e encerramento do filme.

Ao contrário de *Joana Angélica*, *Caramuru* não sugere outras versões, tampouco a relação entre imaginário popular e História. É possível que se esta série tivesse tido continuidade, tais aspectos surgissem; todavia o filme, que tem autonomia completa, registra de forma linear, rígida e sem matiz, um episódio da História brasileira tão alimentado pela fantasia. O didatismo na verdade não existe; deixa de ser o daquele que indica o limite entre lenda e registro e tampouco serve à História, a não ser na sua versão mais tosca de compêndio. O recurso narrativo utilizado por Ramalho para expor ao público como ocorre a comunicação entre índios e brancos não convence e resvala para o ridículo. Diogo aparece no início ensinando o cacique Tupeva a falar o português. Logo, Tupeva já o fala corretamente. Em outras cenas, a tribo toda. Em suma, enquanto outros índios Tupinambás falam o português, naturalmente deve-se tomar essa circunstância como uma convenção fílmica; quando fala apenas Tupeva, como uma conquista real, fruto do aprendizado. Esse tratamento diverso dado ao problema da comunicação confunde o espectador e, ao lado de outros recursos narrativos utilizados de forma primária, retira qualquer credibilidade ao episódio.

Acho proveitoso apontar as características tão distintas de tais filmes, não apenas como uma tentativa de definir o valor interno de cada um mas, principalmente, como *respostas* em nível de produção das expectativas que se tem usualmente diante da televisão: ora encarada como veículo ideal de "cultura", ora de "entretenimento" (evidentemente a oposição não é correta mas fruto de uma dissociação falsa que simplifica tanto uma quanto outra noção). Walter Lima e Francisco Ramalho, cada um à sua maneira, apresentaram com seus filmes exemplos concretos dessas posições: a "culturalista" e a "popular". Ou seja: tem-se a impressão que Walter Lima ignorou propositalmente qualquer idéia antecipada de público ou públicos e não pautou o seu trabalho pela pressão de médias estatísticas com que se delinea o mercado de entretenimento, particularmente na TV. Por outro lado, Francisco Ramalho teria levado em consideração "todos" os públicos possíveis, nivelando-se por baixo, do que teria resultado um trabalho que seria mais ou menos como a caricatura do produto de fácil assimilação, a caricatura da própria média estatística; do que viria a ser um divertimento "decente" e "didático". A diferença entre ambos os filmes é de tal natureza que se torna exemplar.

Assim, dos projetos não desenvolvidos, *O gesto histórico* teve, com *Joana Angélica*, um exemplo de trabalho diferenciado. (O próprio cineasta W. Lima teria sugerido a idéia.) A série provavelmente pretendeu, como o nome diz, fornecer apenas um limite temático para financiamento, um incentivo ao filme de caráter histórico que isolasse um episódio curto da História brasileira, fortemente centrado em um indivíduo. A sugestão inicial funcionaria possivelmente apenas como um tênue fio condutor e daí poderia resultar obras excelentes como o foram as brasileiras (*Uirá*, *Os Inconfidentes*) da série para a TV italiana *A América Latina vista por seus realizadores*, onde o próprio título indica e incentiva a idéia da "diferença". E a série iniciada por *Caramuru*? Possivelmente teria desembocado na forma a mais estreita da seriação, ou seja, teria sofrido no seu curso uma padronização de estilos e temas levada às últimas conseqüências.



Dois filmes brasileiros produzidos pela TV italiana. José Wilker, Margarida Rey, Paulo Cesar Pereio e Luiz Linhares em *Os Inconfidentes* - 1972 de Joaquim Pedro de Andrade; Érico Vidal e Ana Maria Magalhães em *Uirá, um índio à procura de Deus* - 1974, de Gustavo Dahl.



Maria Fernanda. Joana Angélica - 1979, de Walter Lima Junior. Piloto da série *O gesto histórico, que não teve continuidade*.

Carlos Miranda e o cão Lobo protagonizaram na década de 60 o primeiro seriado brasileiro para TV, *O vigilante rodoviário*, direção de Ary Fernandes.



Que tipo de conjectura se pode fazer em face desses dois projetos não desenvolvidos? Por um lado, a liberdade de criação outorgada a um cineasta (supostamente o caso de ambos) por uma entidade como a EMBRAFILME só pode ser bem-vinda; por outro, em termos de tentativa inicial de se constituir episódios integrados que viessem a abrir um espaço no mercado de televisão, pressupõe-se que se deveria ter pensado um pouco nas características do que se entende por "produção para TV", imprimindo-se às séries idealizadas algum tipo de exigência usual para o caso e que levasse em consideração: a faixa de público a ser atingida (horário, difusão, ou não, em rede) assim como a experiência já existente no gênero, abarcada no conceito de "seriado".

Em suma: os dois filmes-piloto das "séries" dão a impressão: no caso de Walter Lima, de que o termo somente veio a servir de diretriz para se dar continuidade de financiamento ao tema histórico; no caso de Ramalho, de que a série iria pautar-se pelas regras as mais convencionais de produção em TV. No primeiro caso a palavra "série" não é para ser entendida com muito rigor; no segundo, ao contrário, é para ser levada inteiramente ao pé da letra. Nos dois casos a sensação que se tem (acrescentando-se a eles outros exemplos de co-produção pela EMBRAFILME com a mesma finalidade) é a de que apenas superficialmente a entidade atentou no espaço de televisão. Colheu por assim dizer "no ar" a expressão mais conhecida para se designar o filme produzido para o vídeo: "seriado" — sem considerar de fato suas implicações, limites, os dados concretos em jogo. Sem considerar em que medida as regras devem ser respeitadas ou, ao contrário, violadas, inovadas, modificadas, etc., em que medida, em suma, o circuito manifesta-se na produção e em que proporção esta pode e deve adquirir autonomia.

Uma outra tentativa, como a de *Caramuru*, de se responder de forma certinha à idéia mais rasteira do que seria uma série de fácil receptividade, teve também na mostra um exemplo muito claro com o filme *O vigilante rodoviário*. A película pretendeu sem dúvida recuperar o primeiro seriado de igual nome realizado com êxito no Brasil, estando a direção entregue ao mesmo Ary Fernandes.

Não tenho condições de avaliar em que grau o novo *O vigilante rodoviário* é fiel à série dos anos sessenta mas sua imagem hoje está francamente desatualizada. Obra para adolescentes, sua ingenuidade é quase alvar. A intriga, os gestos, as lutas, o mocinho bonitão com cara de tolo (misto de escoteiro e donzel), em resumo: todo o conjunto é uma redução, levada ao absurdo, da idéia simplificada do que deve ser uma série "jovem", "sadia", tipo "divertimento para toda a família". O público presente riu em todos os momentos em que o filme devia empolgar e deixou de rir naqueles intencionalmente cômicos como o da aparição do "caipira", personagem composto por meio de uma mímica e fala afetadas, falsamente toscas, cuja função seria a usual no gênero, desincumbir-se das ações paralelas de caráter burlesco.

Outro filme-piloto *Nosso mundo*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, apesar de possuir um nível bastante superior ao primeiro, também se frustra como simples divertimento para a juventude, o alvo explícito. Isso porque sua intriga não soluciona bem como unidade de seriado. O que a tem caracterizado, quando o filme inclui um episódio completo, é o seu desfecho satisfatório ainda que este deixe margem à noção de continuidade ou seja, a de que a intriga do episódio seguinte irá se apoiar também em alguns dos seus incidentes e não apenas nos personagens. Em *Nosso mundo*, porém, a idéia de arremate e de continuidade coexistem de forma errada; o final nem encerra de vez o episódio nem o abre com desenvoltura para o episódio seguinte.

Assim esses chamados "filmes-piloto" — alguns filiando-se a uma idéia vaga de seriado, outros não, obras de ficção e de não-ficção (como por exemplo, *Os imigrantes*, dirigido por Sergio Muniz, com matéria de grande valor sobre a imigração italiana em São Paulo) perfazem um todo indistinto em termos de possível projeto integrado com vistas a uma inserção do cinema brasileiro na TV. Outro exemplo, *Terra dos índios*, de Zelito Viana, coloca-se como uma proposta entusiasmante para uma série documental sobre o país, um projeto amplo elaborado junto com Leon Hirshman e que pretendia ser, se fosse levado em frente, uma espécie de História do Brasil pelo avesso da fala oficial, narrada do ponto de vista dos destituídos. Esse projeto, porém, como foi examinado em relação a outros?

Que tipo de critério, em suma, teria presidido a escolha para co-financiamento pela EMBRAFILME, desses supostos pilotos de série?

Já os filmes diretamente produzidos pelo setor de Rádio e Televisão da EMBRAFILME traduzem uma certa unidade de temas, recursos e enfoques; os sete filmes exibidos apresentam-se como não-ficção, seis utilizando matéria documental mesmo no caso do filme *Cinema e futebol* que introduz, para conduzir a exposição, um elemento narrativo da tradição teatral, a figura do jogral vivida por Joel Barcelos, movendo-se com passos de dança sobre fundo pintado. O filme de Ana Carolina, *Anatomia de um espectador*, utiliza elementos de ficção para reconstituir, dentro de uma exposição que se aproxima da natureza do ensaio, a experiência de "ver cinema".

O que marca tais filmes? A oportunidade dos temas, o valor de certos depoimentos, sua raridade, o tom coloquial e não formal das entrevistas, assim como uma atmosfera de "parentesco" entre imagem, proposta, enfoque, objeto enfocado — uma vez que os filmes foram produzidos no Rio, em um determinado período, assinados por cineastas com uma certa proposta comum de fazer cinema e bastante sensíveis às conquistas técnicas contemporâneas que permitem hoje à maquinaria cinematográfica uma intervenção mais direta e rápida no universo visivo-sonoro com a correspondente vertente estética. Uma estética do "mal-acabado" que desemboca freqüentemente não em um novo realismo mas em um naturalismo ao nível do detalhe, onde o gesto social do depoente é flagrado com todos os hiatos e interferências circunstanciais da própria vida. Isso posto, tais filmes que, por caminhos próprios (passando por dentro de uma história interna da evolução da forma cinematográfica), aproximam-se de alguns dos aspectos da imagem documental em televisão anulam a semelhança e se tornam filmes até certo ponto difíceis de serem usufruídos em circuito eletrônico.

Por que isso ocorre? Essas obras, no conjunto, reconstituem uma experiência comum de fazer cinema, sentir cinema, ver cinema. Essa experiência tem raízes tanto em uma prática cultural mais ampla como naquela fruto de um exercício cotidiano. Dessa forma, ao enfocar um operário do cinema, ao explicar a gênese do som que surge na tela, ao rememorar a crítica cinematográfica, ao arrolar filmes antológicos (a maior parte pouco difundidos) — tais obras traduzem uma fatia de vida cinematográfica pouco conhecida, o que é ótimo, porém recriada com um acento por assim dizer "íntimo". É aí que ponho em questão a possibilidade de suas imagens renderem adequadamente na televisão (ainda que não se esteja levando em consideração o sistema de rede e que se saiba que o canal para o qual foram realizados seja a TVE-Rio). É que os filmes fazem muito o gênero: "família cinematográfica brasileira: cenas da vida cotidiana". Pois em alguns filmes, ou em parte de outros, faltam legendas, indicações explicativas que permitam ao espectador que não conhece a história do cinema brasileiro e muito menos a história da sua prática cotidiana, integrar adequadamente as informações recebidas.

Veja-se um caso: o filme *Nelson Pereira dos Santos saúda o povo e pede passagem*, dirigido por Ana Carolina:

O filme é construído à base de entrevistas: o próprio Nelson, o crítico Jean-Claude Bernardet, muitos outros. Trechos de filmes de Nelson, alguns bastante longos. Um epílogo insinuado por meio de escola de samba (mesmo recurso do prólogo) e que se revela falso; retorno ao curso da película; finalmente esta se encerra com cenas de *Vidas secas* e de outras obras que não haviam ainda sido utilizadas.

Os depoentes não têm os seus nomes legendados. É pretensão supor que todos sejam identificados no vídeo ou tela. Por essa circunstância mas também por algumas intervenções de depoentes que ficam quase que só na onomatopéia, o filme tem de fato o ar de conversa familiar ao pé da câmera, tudo muito "em família", muito "estilo espontaneísta". Uma pessoa olha a tela e diz por exemplo: "Trabalhar com o Nelson é uma curtição porque ele põe todos numa só". Já quando Jean-Claude expõe, de forma clara e articulada, sua fala é cortada no meio de um enunciado. No final do filme a mesma exposição retorna e adquire continuidade mas é pontuada por intervenções maliciosas de uma voz fora de campo, a do entrevistador. Como se a fala crítica devesse ser desautorizada ou pelo menos relativizada através do humor. Muito bem; mas não tão bem assim. Pois:

Se o cinema nacional em termos de circuito começa a deixar de ser uma experiência confinada, sua história (a história de seus críticos, filmes, técnicos) ainda é completamente desconhecida de grande parte do público; mesmo daquela fatia de público ligada a uma experiência cultural na vida brasileira. O hábito de ver cinema desdobrado em uma curiosidade por aqueles que fazem e pensam criticamente esse mesmo cinema ainda não se difundiu no país como ocorre, por exemplo, com literatura brasileira. O livro se difunde menos do que o filme mas sua história — pelo seu longo passado já sedimentado — é uma experiência até certo ponto comum à cultura do país. Com o cinema o processo está no início. Mesmo a leitura de trabalhos críticos ainda tem lugar em um espaço fechado, modificando-se lentamente mas ainda fechado, estreito, confinado. Ora, tudo isso torna-se evidente com esses filmes. Às vezes tem-se a impressão de que suas cenas dirigem-se a quem as flagrou, formando uma ambiência tão estreita de solidariedade entre um interlocutor (o autor) e o outro (o espectador) que se chega a pensar que constituam um só indivíduo e produzam apenas um monólogo.

Outro caso: *Waldir Onofre um operário do cinema* com direção de Tininho Fonseca. O filme traça o itinerário de Waldir Onofre, natural de Campo Grande, subúrbio do Rio. Mostra como chegou ao cinema brasileiro por intermédio do Cinema Novo (interpretou o Zé da Cachorra, no episódio do mesmo nome dirigido por Miguel Borges em *Cinco vezes favela*). Apresenta as diversas atividades que desempenhou para sobreviver: "animador cultural" (no teatro em Campo Grande), técnico de TV a cores, ator (do que sempre gostou), antes da realização de seu filme *As aventuras amorosas de um padeiro* (1975) cujo histórico é narrado; Nelson Pereira dos Santos se interessa pela idéia, segundo Waldir arrumaria o financiamento. Cenas de Waldir andando em trem de subúrbio, passando por bares, na casa com a família na companhia da mãe e dos filhos. Cenas de filmes em que trabalhou, como em *Sagarana*, o *duelo* de Paulo Tiago, onde além de ator cuidou da produção. Sua imagem recente: o cabelo repartido baixo para, possivelmente, esconder a calvície incipiente, a barba, a bolsa a tiracolo; ele faz com gosto, desenvoltura e muita simpatia, o gênero "cineasta". Nelson Pereira dos Santos falando sobre Waldir (mal se houve, som direto muito ruim como de resto em quase todos os filmes dessa série). Cenas de *Amuleto de Ogum*, do epílogo; ele é um dos elementos que depois de terem ouvido a estória do ceguinho — que constitui a própria estória de *Amuleto* — o agridem.

A idéia de se formar uma história viva do cinema nacional, composta por todos aqueles que o fazem e pensam, e não simplesmente por atores e cineastas famosos, é ótima. Esse filme, assim como está, já constitui um depoimento sobre o fazer cinema no Brasil que não se pode menosprezar. Todavia, convém observar que a particularidade da atuação de Waldir não se destaca para um espectador não enfiado nos mistérios da história do cinema brasileiro. Sua atuação, cuja importância reside justamente na aparente desimportância, não passa para o espectador menos informado ou desatento. O filme tem muito o aspecto de homenagem caseira, uma variante do álbum de família mencionado. Assim do tipo: a parentela, em uma agradável reunião, aponta o verdadeiro autor da festança, dos bons pratos, etc., está ali misturado aos outros, ninguém ainda havia dado por ele, o mais discreto, etc, etc. Um reconhecimento onde generosamente o elemento de maior destaque (o dono da casa, a matriarca; no caso o diretor Nelson) cordialmente dirige a atenção do grupo para o elemento apagado, esquecido a um canto. Essas imagens, generosas como intenção, têm uma certa autocomplacência que não convence quem já não se encontra convencido de antemão, vale dizer, quem não seja do "meio". O destaque dado à figura de Waldir Onofre na verdade é um destaque que não escapa à ambiência benevolente, calorosa e íntima do grupo cinematográfico. Sua singularidade não é mediada por uma informação mais geral; a informação dobra-se sobre si, é tolerante consigo própria ao supor que a simples emergência (para um público desavisado) de detalhes desconhecidos sobre o cinema do país, constituam informação suficiente para trazer a primeiro plano esse mesmo cinema.

Outro caso — mais bem logrado mas com problemas semelhantes: *A construção do som*, com direção de José Carlos Asbeg, sobre o técnico de som Geraldo José, sua formação inicial como sonoplasta de radionovelas. O tema é do maior interesse para qualquer um: literalmente mostrar como se constrói o som, sua carpintaria, os elementos necessários à sua formação; apontar no "som figurativo" (ruído de pata de cavalo, de chuva, de veículo, etc.) a enorme distância existente freqüentemente entre ele e os recursos utilizados para simulá-lo; a habilidade, a inventividade, a improvisação exigidas. Todavia inúmeras vezes na película o som se reduz à sua mera aparição em um determinado cenário sem a correspondente explicação de sua origem, o que diminui grandemente o interesse suscitado pelo tema. Alguns outros sons, ao contrário, já explicados, repetem-se. E mais uma vez a ausência de legendas identificando elementos da vida cinematográfica brasileira torna tais aparições quase átonas.

Mesmo o filme de David Neves sobre Paulo Emílio não escapa completamente à intimidade do "álbum". Contudo esse filme mantém uma massa informativa respeitável, acrescida de o seu objeto ser Paulo Emílio. Os níveis de informação, porém (entrevista, locutor, folha de rosto de críticas impressas em jornal, trechos dos filmes criticados), muitas vezes interferem uns nos outros e dificultam o entendimento do todo. O final seco e tocante, um adeus de Paulo Emílio, um "tchau" dado em uma cena filmada na Cinemateca Brasileira e que se torna, muito à sua maneira, a despedida — é antecedido por figuras, falas e imagens que, para o espectador de TV desprevenido, não se articulam com a nitidez que o assunto exigia. Mais uma vez, todavia, aos de "casa" nada escapa.

Tais filmes, vistos de fora da televisão, excluídos da totalidade da programação que inclui um dia inteiro de imagem televisiva — dão a impressão de não conseguir ganhar autonomia, de não alcançarem uma identidade própria, de não se diferenciarem dentro do fluxo das imagens programadas. Sua visão isolada não remete à TV, ao contrário, procura circuitos ainda menores do que o do MIS; circuitos mais diferenciados: escola, faculdade, cineclube. Pressupõe do espectador um investimento pessoal, uma *sintonia* com o objeto flagrado. Próximos da própria imagem televisiva em alguns dos seus aspectos, como pela captação do casual, pelo destaque dado ao gesto menor, dela se distancia pela ausência de recursos que lhe são próprios, de natureza não necessariamente explicativa mas condutora da percepção, onde legenda, fala de locutor, desenhos de abertura (na apresentação de programas) sofrem um tratamento análogo ao que é dado, pela diagramação, aos materiais de uma revista.



Jorjamado no cinema - 1978, de Glauber Rocha.

A exceção a esse "desvio de destinação" talvez ocorra porém com um dos filmes, o de Glauber Rocha sobre Jorge Amado (mais especificamente sobre a obra do escritor adaptada ao cinema, *Jorjamado no cinema*, ele constitui por assim dizer uma espécie de "exacerbação" dos traços mencionados atrás: a autocomplacência, o familiar ampliado. O filme vem a ser na verdade um grande *show* de circunstancial. À medida que prossegue, as cenas do álbum de família ganham um aspecto inusitado, grotesco: traseiro de homem (*jeans* meio abaixado, risquinho do bumbum aparecendo), olhar de basbaque, moldura de quadro, copo de bebida, careta de choro, buquê de flor; gente, muita gente; bocas: bajulando, lambendo, bisbilhotando.

Curiosamente esse filme mantém, exatamente como uma reportagem em vídeo-teipe para a televisão e com a mesma informação circunstancial e cheia de hiatos dos outros filmes, um grande interesse porque, ainda que à sua revelia (não me parece um trabalho particularmente "pensado"), alcança uma dimensão do jornalismo em TV (o flagrante do escândalo) e o ultrapassa pela deformação. Um escândalo não necessariamente de conteúdo mas de ângulo; nascido principalmente de um primeiro plano imprudente, leviano. A figura conhecidíssima de Jorge Amado induz o espectador por meio de Glauber a apreender essa mobilidade constante em torno de sua figura, essa variação de gente que o cerca "comemorativamente" em uma mistura de lisonja, pasmo, alvoroço. Há na verdade mais coisas em comum entre o filme de Glauber sobre Jorge Amado e o vídeo-teipe da "festinha" de posse do presidente Ronald Reagan no início de 81, transmitido pela Rede Globo — do que entre ele e os outros filmes mencionados. Porque ambos introduzem na imagem uma dimensão nova a partir do uso pleno e desabusado de técnicas diferentes (e propósitos inteiramente diversos) mas de alcance comum; o uso da "câmera invasiva", da câmera que avança sem respeitar hierarquia e, ora mostra um lábio engordurado comendo coxinha ora, no momento seguinte, um aperto de mão protocolar. Desenvolvendo um estilo que mistura o institucional ao, por assim dizer, visceral, iguala a distância do rito social à proximidade das pequenas indiscrições do corpo (bocejo², espirro, coçadela, transpiração). Assim, o filme de Glauber se aproxima da TV por um desvio; como nesta recupera a cena cotidiana mas alterando, pelo exagero, aquilo que a caracteriza usualmente: uma certa "desordem" na organização visual dos seus elementos. Isso faz com que a mesma imagem transborde o cotidiano, estranhada. Denuncia-se pois — pelo filme de Glauber — algo que, sendo muito da natureza da televisão e um dos seus sortilégios, usualmente passa despercebida: a desorientação do familiar ou protocolar. Não que a TV se queira tão má comportada (bem ao contrário!) mas porque a pressa na fabricação de suas imagens ou a exigência da instantaneidade da comunicação, imprimem-lhe muitas vezes (ainda que à sua revelia) a dimensão subversiva.

No que diz respeito aos filmes produzidos dentro de uma estrutura televisiva, no caso a Rede Globo de Televisão, devem eles ser examinados a partir do que se entende no vídeo por "programa". Não vou ao ponto de dizer que nesses filmes *sempre* se acha presente a idéia geral que os preside enquanto projeto elaborado de dentro de uma estrutura comercial como a Globo, ainda mais que, numa ou noutra circunstância, esse ou aquele diretor, contou com mais tempo, mais verba, mais liberdade, como por exemplo foi o caso de *O último dia de Lampião*, produzido pela Blimp Filmes para o *Globo Repórter*; nele, o que o distingue realmente enquanto "programa" é a intervenção do locutor (Sergio Chapellain) dirigindo as imagens — a despeito delas mesmas — para uma difusão padronizada. Todavia, considerando a média de tais filmes, acham-se eles marcados sem dúvida por certos aspectos usuais a essas emissões: de uma forma ou de outra vinculados à idéia de telejornalismo, de reportagem ou simplesmente de tele-imagem não-ficcional com ambições didáticas, próprias da emissora.

Tendo assistido a alguns desses filmes *fora* da televisão com um conhecimento anterior de como têm se manifestado *dentro* do conjunto de uma produção do tipo — a modificação do circuito mostrou-se importante por dar destaque a alguns de seus aspectos mais característicos.

Por exemplo o filme *O som do povo*, da série *Globo-Shell especial*, dirigido por Gustavo Dahl. O filme constitui uma pequena antologia da música popular brasileira com: depoimentos, entrevistas mais amplas, carnaval, escola de samba. Lá estão: a bossa nova, Caetano, Gil, Chico, Nara, Luiz Gonzaga, Paulinho da Viola (com um depoimento original sobre o que chama o "mistério do samba" quando diz que o samba sempre se renova e a dificuldade em se adentrar o seu mistério é que ele não se esgota e é tão "estranho" que se fosse mesmo enfrentado "difícilmente os da cidade o

entenderiam"), Marlene, figuras antigas do rádio, Roberto Carlos, cantores de discoteca, música pop, etc., etc. Os depoentes vão e voltam: retalham-se os depoimentos em som direto para montá-los, um recurso utilizadíssimo no cinema nacional. Disso resulta um embaralhamento simpático. O resultado é médio. Como desenvolvimento didático, não existe. Como criação de "atmosfera", o próprio "som do povo" é uma constante na televisão, seja através da transmissão de festivais, seja de forma fragmentária inserida em telejornal ou outras imagens produzidas em vídeo-teipe. Assim o fluxo das imagens do filme não se destaca o suficiente do próprio fluxo de imagens semelhantes sedimentadas durante os últimos vinte anos pelo próprio meio; não constitui um "recorte didático", um encaminhamento mais nítido de algo que difusamente *já* pertence a uma atmosfera televisiva. Mais uma vez a ausência de letreiros nomeando depoentes e participantes (o que dificilmente ocorreria na transmissão de um *show* ou de um informe de telejornal) confundem o espectador. Uma pessoa do público confundiu Marlene com Emilinha Borba. Em suma: o filme é *menos* do que o dia-a-dia de informes sobre música brasileira que ao longo do tempo a televisão tem absorvido e gerado; pois pretende de certa forma esclarecer e ordenar essa massa figurativa que se liga ao universo do som popular, o que não ocorre. E se a sua pretensão foi outra, apenas a criação de "atmosfera", essa já preexistia ao filme no meio eletrônico. Assim, a atmosfera que se forma da mescla dessas imagens, vistas isoladamente, fora do vídeo, perde autonomia. A própria TV lhes retira a singularidade, por não ter sabido, podido ou querido, com esta produção ligada à Shell, atravessá-la com uma informação mais direta, menos "impressiva". Em resumo: o filme pensado dentro da TV, hoje, nela se dilui e com ela se confunde; visto de fora, seu caráter ambiental, difuso, não solicita de forma impositiva nossa atenção.

Terceira classe Atlântico-Pacífico, outro *Globo-Shell especial*, com direção de Roberto Santos, oferece um tipo diferente de considerações. O filme fala da imigração de várias etnias para o Brasil. O material é composto por gravuras, alguns poucos filmes de época e entrevistas realizadas hoje no Brasil. O som direto, a fala, o depoimento individual, valem como documento em bruto e informam nessa medida. A autenticidade que se transmite pelo sotaque, pelo depoimento isolado, pela recuperação de um itinerário único, etc. — impõe-se. Por outro lado há momentos (e são os que predominam) de puro folclore: alemães cantando com roupas típicas diante de uma mesa; holandeses e ucranianos também com roupas típicas; cenas do culto judaico (a emancipação aos 13 anos), etc. O resultado é variado e superficial. Trata-se de um tipo de filme que, visto de fora da televisão leva-nos imediatamente de novo a ela, pois representa um produto característico seu, reflexo da pressa e da pouca exigência cultural dos programadores. Ora, em um circuito cultural como o do MIS que não apenas pressupõe uma atenção atuante e exigente como também oferece uma imagem *limpa*, excluída do conjunto de um dia ou programa de TV (ou mesmo de um programa comercial de cinema) — as limitações do filme ganham realce e esse surge de forma clara como exemplo do que se pode chamar depreciativamente de sociologia de TV. Não há, no caso, conversão eficaz de circuito. (Todavia esta ocorre pois as obras resultantes do convênio Globo-Shell encontram-se na Filмотeca Shell com a finalidade de serem difundidas para quaisquer "organizações responsáveis", como consta do catálogo.

Se eu assistisse à totalidade dos filmes realizados pelo convênio Globo-Shell e à totalidade dos *Globo Repórter*, é possível que também nesses dois casos, como ocorreu com o exame dos filmes-piloto co-financiados pela EMBRA-FILME, ficasse perceptível que as diferenças predominam sobre as semelhanças. Se esta programação exibida tivesse contado com depoimentos dos cineastas que realizaram os filmes, narrando as condições concretas de cada produção encarada isoladamente, assim como o grau de liberdade (em termos de tempo, financiamento, etc.) que cada equipe teve, talvez a "diferença" entre um filme e outro se aprofundasse, deitasse raízes no seu histórico particular a tal ponto

que fosse necessário suspender os juízos emitidos. Além disso há fatores puramente circunstanciais que contribuem para montar um resultado cinematográfico. Essa participação do aleatório sem dúvida existe em qualquer obra cultural (seja ou não de arte) e não simplesmente na cinematográfica, mas acredito que nela, pelas características da produção, isso se torne mais flagrante. Assim, caso se viesse a conhecer também um pouco dessa história circunstancial (ocasional) talvez o juízo formulado fosse cancelado definitivamente.

Na verdade não estou fazendo tais considerações para antecipadamente me pôr a resguardo de críticas por "insuficiência de provas". A idéia é bem outra:

Observei que a parcial (ou total) ignorância de todos esse fatores é que permitiu que viessem à tona, claramente, alguns traços que ajudam a delinear o problema do cinema nacional na televisão enquanto produção dirigida. Os traços predominantes foram: a visão empobrecida do que vem a ser "entretenimento", a informação superficial, de caráter pseudocientífico ou de um didatismo bisonho ligado à ficção e finalmente a possibilidade insinuada (particularmente a partir dos filmes do setor de Rádio e Televisão da EMBRAFILME) de um novo naturalismo da imagem (ou talvez um realismo ao nível do detalhe gestual) conjugando técnicas do cinema direto, da TV ao vivo e do vídeo-teipe jornalístico. Permitiu também que nitidamente alguns filmes, particularmente os da Globo, se definissem como parte de um "programa", como complexo de imagens que precisasse ultrapassar os limites da própria metragem para confirmar sua existência. Nos casos, a ausência do programa insinuado, virtual e não real no espaço do MIS, deixou de funcionar como simples subtração e contribuiu para que se determinassem os níveis de autonomia ou de comprometimento da imagem cinematográfica com o todo televisivo.

EXTRATO-2

Produção e exibição duplas: A Revolução de 30

A *Revolução de 30*, longa-metragem de Sílvio Back, teve sua pré-estréia em São Paulo no auditório das *Folhas*, no dia 6 de outubro de 1980, integrando a primeira das três noites que o jornal dedicou à interpretação de 30 no ano do seu cinquentenário, e no dia 17 de novembro entrou em circuito comercial na sala Mário de Andrade do cine Belas-Artes. Um dia após a pré-estréia foi lançado pela Rede Globo, no programa *Globo Repórter* que vai ao ar às 21 horas, depois da novela das 20 horas (portanto em horário "nobre"), uma espécie de síntese do filme mencionado, de autoria do próprio Back; ou, para se usar uma expressão da televisão aplicada às reduções das telenovelas, um "compacto" do filme longa. A diferença entre uma película e outra foi registrada de forma também diversa pelos jornais *O Estado de S. Paulo* e a *Folha de S. Paulo*. O primeiro com uma matéria sobre o filme documental assinada por Maria Ciccacio (*O documentário retoma seu caminho* — 15-11) chama o trabalho difundido pelo *Globo Repórter*, "extrato adaptado para a linguagem da televisão" do filme realizado para a tela. O segundo, na sua seção *Destaques na televisão*, (de 7-10) valoriza-o ao lhe emprestar caráter autônomo advertindo de que não se trata de uma remontagem do outro, tendo, ao contrário, sido realizado simultaneamente a ele. Seja como for, extrato ou obra simultânea (a última hipótese é a mais plausível já que ambos os filmes foram realizados na mesma época), o documentário para a TV apresentou como resultado uma forma diversa de imagem e som assim como suscitou uma qualidade diversa de audiência. A estrutura do *Globo Repórter* por sua vez naturalmente interveio no projeto para a televisão emprestando-lhe sua feição definitiva.

Como o filme longa foi assistido depois do *Globo Repórter*, a eficácia (ou não) da informação na televisão sobre a revolução de 30 pode ser avaliada sem o prejuízo de um conhecimento anterior. O conhecimento posterior do longa, porém, retroagiu sobre o curta de TV e não o inverso já que o maior peso da informação (enquanto volume) ficou com o primeiro. Assim esse exame complementar ocorre como se de fato um filme fosse extraído do outro e não simplesmente tivesse o autor utilizado, em quantidade desigual, a mesma matriz documental.

O longa de Sílvio Back manipula uma documentação de grande valor em que se misturam, o cinejornal e a cineficção da época à narração crítica contemporânea sobre a época, realizada por historiadores. Há porém grande dificuldade em se apreender essa totalidade diversa; legenda, conteúdo da imagem, letra de música, comentário de historiador, não-somam: dividem. Ora se tem vontade de fechar os olhos para poder escutar e compreender a fala crítica; ora, de tapar os ouvidos para "ler" o conteúdo das imagens. Ora se quer ouvir música e a fala perturba. (Remete ao que foi dito sobre o curta de David Neves.) Há exceções, poucas, particularmente no excelente final onde o refrão "não volta mais", da marchinha *O barbado foi-se* frisa com os blocos sucessivos de imagem (população, palanque, palácio, etc.) a deposição de Washington Luiz. A medida que as fotos sucedem-se o sentido se amplia: é a situação política e social de antes de 30 que se finda e não volta. Todavia o que se passa na maior parte do filme leva simplesmente a uma disjunção perceptiva. Segundo os depoimentos de Back transcritos em jornal, ele quis criar um "clima" da época, o clima de 30, e não fazer História. Propõe contudo subsídios para a História ao apresentar comentários não-coincidentes de três historiadores. Diz que o espectador deve livremente fazer sua avaliação. Essa atitude, de não se indicar um acordo para a divergência de enfoque, bastante comum hoje na narrativa de ficção ou documental (a propósito de como foi lembrado *Joana Angélica*), mistura-se aqui à outra, a perceptiva, aumentando a fragmentação do conjunto. "Clima" é sempre o resultado de alguma síntese, de conjugação de heterogêneos o que no caso não se dá, comprometendo a simples recepção dessa massa documental.

No filme para o vídeo, integrado ao *Globo Repórter*, tal disjunção não desaparece e a ela se acrescenta ainda o peso da voz televisiva, comentada atrás, onipresente e enfática. O filme transmite a impressão de que o diretor juntamente com a empresa Globo quis tornar a matéria sobre o assunto mais ágil, menos densa, introduzindo agora um nível de didatismo que todavia não chega a ser bem sucedido: a imagem torna-se por um lado sobrecarregada, por outro, dispersa. Além da voz, o picotamento da imagem pela intervenção dos anúncios interfere continuamente no documento acentuando a fragmentação do programa.

A televisão como embalagem final para qualquer forma, como finalizadora de qualquer imagem que a ela chega, assim como a idéia que a empresa faz de si quase como de uma geradora-de-mundo — e portanto responsável por conteúdo e continente, — são aspectos que adquirem uma feição mais do que caricata quando o apresentador Sérgio Chapellain adverte de que a documentação do filme foi filmada originariamente em preto e branco (a Globo se exime e se desculpa diante do espectador na entrelinha dessa advertência por um lapso dos cinegrafistas dos anos 30 que agindo dessa forma impediram o padrão Globo de qualidade de se manifestar em todo o vigor). Essa frase, usual nos filmes que passam em TV para advertir o espectador que não se trata de filme a cores copiado em preto e branco, naturalmente adquire agora um significado outro, de tolice engomada. A preocupação de seriedade cultural (de fornecer todas as informações) inerente ao programa que se quer "provedor de cultura", transmite a sua "seriedade" por um lado com tolices como essa, por outro, ignora-a completamente ao permitir que uma informação, necessariamente densa, variada, seja tão intensamente cortada por anúncios (ainda mais por já estar ela previamente condensada em função da dimensão rígida do *Globo Repórter*). A emis-



Revolução de 30 - 1980, de
Silvio Back.

sora teria que atentar à especificidade do programa diminuindo a publicidade em consideração à própria eficácia do que vende; revela a longo prazo pouco tino comercial promover enfaticamente um programa como "cultura" para em seguida miná-lo por todos os lados com publicidade, neutralizando-o. Ou a película *Revolução de 30* para a TV teria que ser mais longa ou teria que ser modificado o seu espaço publicitário para que a variedade documental pesquisada, já tão reduzida, não chegasse com tantas interrupções a um absurdo de brevidade e desconexão. A confusão perceptiva mencionada sobre o filme longa adquire neste um caráter confusionista até certo ponto engraçado. Os letrados do filme tornam-se muito pequenos para o vídeo; sobrepõe-se às vozes dos historiadores e às vozes e à presença dos depoentes (Miguel Costa, Hélio Silva, Juraci Magalhães, Barbosa Lima Sobrinho), a presença incômoda da voz televisiva. O logotipo do programa (letras em perspectiva e com volume, aproximando-se e afastando-se rapidamente frisadas por música de "impacto") soma-se ao seu comentário pomposo usual. Nesse caso, mais do que em outros *Globo Repórter*, esses recursos de apresentação inter põem-se entre a documentação selecionada e o espectador, confundindo conteúdo e continente.

A TV de Tarso de Castro (*Folha*, 16-10-80) ao avaliar o programa não se mostrou nada complacente; intitulou sua matéria: "Back com a Globo esquece o Brasil". O *Globo Repórter* foi chamado nesse caso oportunamente de "*Globo Recorter*". A matéria afirma que "o programa apresentado foi tão importante quanto um comercial do sabonete Lever". E arremata: "mostraram o traseiro de um movimento viril".

Ainda assim o programa teve a sua importância. Depois dos anos recentes de férrea censura para com qualquer informação que trouxesse em seu bojo a questão social (mesmo como memória, história, passado), torna-se relevante o pequeno filme veiculado pelo *Globo Repórter*, justamente por estar sendo difundido nesse programa (com espaço certo de audiência, em horário "nobre", ampla cobertura da imprensa) e justamente por ser televisivo. Por exemplo, para uma geração que cresceu e se fez adulta de 64 para cá, até o fim da década de 70 a simples menção do PCB vinha a ser tabu (fosse como passado, presente ou futuro brasileiros). Assim, no filme, a sua correta inscrição na História dentro da memória sobre 30, aliada à visão, ainda que rápida, de manifestações de rua, de povo aglutinado, de operariado nas greves de 20, somados à fala de verdadeiros historiadores e não desinformantes oficiais submetidos à circunstância política do momento — tudo isso provoca em conjunto uma emoção cuja origem reside na absoluta novidade do encontro entre cinema e informação histórica dentro da televisão brasileira.

A comparação entre as duas audiências, a cinematográfica e a televisiva, oferece ainda uma informação suplementar sobre tipos de participação aparentemente muito distantes. No caso um tipo de audiência ajuda a elucidar o outro.

O filme de longa metragem foi assistido em segunda semana, na sessão das 20 horas na pequena sala Mário de Andrade do Belas-Artes³, uma espécie assim de salinha "experimental", de laboratório, sala-teste, nela em geral estreando filmes considerados de menor bilheteria ou de público setorizado (no início de sua carreira foi a sala da SAC — Sociedade Amigos da Cinemateca), ultimamente utilizada com menor rigor, servindo para arrematar ótimas bilheterias, o filme que já passou com êxito por outras salas. A sala possui apenas 100 lugares. A sessão teve início com alguns lugares ainda vazios mas durante a exibição a sala lotou e quando as luzes se acenderam havia pessoas sentadas no chão.

O programa de TV foi assistido por duas pessoas, além de mim, pertencentes à geração que foi jovem em trinta, um casal ligado por relações, inclusive políticas, à vida paulistana. O excesso de anúncios foi um motivo de irritação do grupo. Em um dos intervalos a interrupção ultrapassou 4 minutos (para um programa de 1 hora). (Entre os anúncios, a inserção do trailer de *Pixote*, filme de H. Babenco, no caso uma inserção inteligente que estabelece, à sua maneira, o vínculo entre sala e vídeo.)

As imagens do filme suscitaram no senhor, observações que foram do circunstancial, do anedótico ao informativo. Transparecia a vontade do senhor de comentar, criticar, intervir na imagem, complementá-la, enriquecê-la, corrigi-la com sua própria memória. Nenhuma passividade como é a idéia usual que se faz das audiências televisivas, a meu ver um erro de avaliação. A mulher porém queria assistir ao filme em silêncio, em parte para permitir a mim, que faço a análise, um estudo "sério" do programa, uma parte para absorver de forma completa a informação.

Essa pequena mostra de audiência familiar ilumina a outra, a do Belas-Artes, reduzida, pela circunstância da exibição pública, paga, e da recepção coletiva, ao silêncio absoluto. Como se esse núcleo de audiência televisiva fosse uma pequena parte da Sala Mário de Andrade iluminada bruscamente por um fecho de luz, retirada de sua neutralidade fictícia, descoberta na sua diferença. Como se fosse possível radiografar em um instante o feixe de impressões diversas que ocorre a qualquer espectador durante uma exibição: a percepção do detalhe circunstancial, a anedota sobrepondo-se à informação ou vice-versa, essa sendo extraída do anedótico; a cadeia de subordinação da série de imagens imposta pelo diretor rompida pelo interesse particular de cada um, etc. Assim, a descrição dessa mini-audiência atua como um lembrete para o que esconde a média estatística, o que oculta a sua horizontalidade, a forma como o número esconde a particularidade de cada experiência e como o êxito de público não significa achatamento do diverso mas apenas encontro dessa diversidade em algum denominador comum (às vezes nem isso, responde apenas a uma curiosidade gerada pela promoção maciça). No caso de *A revolução de 30*, justamente aquilo pretendido por Back, "o clima", talvez tenha sido alcançado em parte (como se deduz das observações em voz alta, transcritas) a despeito da inépcia da montagem e da redução drástica que o material coletado sofreu na TV, isso pela enorme força do documento em si, em bruto.

A descrição de audiências individualizadas se fosse realizada regularmente apontaria para a insuficiência do IBOPE na tentativa de desenhar o perfil da preferência real do telespectador, reduzido, por meio da pesquisa, à neutralidade, ao silêncio e ao escuro da sala cinematográfica.

17-set-82

1 O que foi muito bem logrado no filme de Gustavo Dahl, *Uirá*, por meio da fala de Katali. No contexto do filme, pelo tipo de dissociação havida entre imagem e narrativa oral, o espectador sabe que a índia não está falando "realmente" no universo da estória, o português, ou melhor, que sua fala é apenas uma voz sem som, a voz coletiva Kaapor que narra a cosmogonia Tupi e nela os descaminhos de *Uirá*.

2 Por exemplo (na ocasião de sua visita ao Brasil em 1980) as mãos do Papa João Paulo II sobre o rosto, cobrindo-o parcialmente para dissimular, numa atitude de reza, o vasto bocejo; cena contraposta a outras institucionais, fortemente ritualizadas: púlpito, palanque, culto, ovação.

3 Hoje em 82 o Belas-Artes acha-se fechado, em reforma, e passou para o circuito Gaumont.

LEIA FILME CULTURA

Maiores informações:
Rua Mayrink Veiga, 28 - 7.º andar
Rio de Janeiro - RJ
Tel: 253 9992 (ramal 119)

RIO DE JANEIRO

Cine Ricamar — Av. N.S. Copacabana, 360
Livraria do Pasquim — Av. Ataulfo de Paiva, 135 — loja 108
Livraria Timbre — Rua Marquês de São Vicente, 52 — loja 221
Muro Livraria e Editora Ltda — Rua Visconde de Pirajá, 82 — subloja 102
Livraria Tauros — Av. Ataulfo de Paiva, 1321
Livraria Xanam — Av. Atlântica, 4420 — loja 112
Livraria Sodiler — Rua Antonio Ribas, 72 — (aeroporos RJ, DF, Recife, Fortaleza)
Livraria Pasárgada — Rua Cel. Moreira César, 101 — loja 2
Fittipaldi Jornais e Revistas (Rodoviária Novo Rio) — Av. Francisco Bicalho loja 126.
Cinemateca do MAM — Av. Beira Mar, s/n.
Cineclubes Macunaíma — Rua Araújo Porto Alegre, 71 — 9.º andar

SÃO PAULO

Inspetoria Regional da Embrafilme — Alameda Nothman, 1058
Avant-garde livros, revistas e jornais — Av. Brigadeiro Faria Lima, 1237 — loja 7
Banca da ECA/USP — Cidade Universitária, Butantan
Cineclubes Bexiga — Rua 13 de Maio, 124
Conservatório de Arte Dramática Emilio Fontana — Rua Frei Caneca, 121
Editora Moraes Ltda. — Rua Indaju, 19
Espaço Aberto Ltda. — Rua Artur de Azevedo, 1529
Federação Paulista de Cineclubes — Rua do Triunfo, 134 — 8.º andar
Fundação Cinemateca Brasileira — Rua Guajaviras, s/n
Livraria Brasiliense — Rua Barão de Itapetininga, 93-99
Livraria Capitu — Rua Pinheiros, 339
Livraria Cultura Editora Ltda. — Av. Paulista, 2073 — loja 153
Livraria Parthenon Ltda. — Av. Paulista, 726
Prefeitura Municipal de São Bernardo do Campo — Rua Bauru, 20 — São Bernardo do Campo.

Clube de Cinema de Santos

— Av. Ana Costa, 48 — loja 22 — Santos
Centro de Convivência/Feira Permanente de Livros e Discos — Av. Anchieta, 200 — Campinas.

PERNAMBUCO

Inspetoria Regional da Embrafilme — Av. Barbosa Lima, 149 — sala 311
Cineclubes Macunaíma — Rua do Progresso, 410
Editora Massangana — Rua Dois Irmãos, 17
Livro 7 Empreendimentos Culturais Ltda. — Rua Sete de Setembro, 329

MINAS GERAIS

Inspetoria Regional da Embrafilme — Rua São Paulo, 818 — salas 402-404
Filmes Gerais Ltda. (Copercine) — Rua do Contorno, 6000 — loja 132
Agência Riccio — Avenida Amazonas, 331
Espaço Cultural Livros e Artes — Rua São João, 357 — Juiz de Fora

BAHIA

Clube de Cinema da Bahia — Rua Araújo Pinto, 32
Literarte Livraria — Avenida Sete, 750 — loja 11

DISTRITO FEDERAL

Representação Regional da Embrafilme — Esplanada dos Ministérios, bloco L - térreo - salas 101 a 105.

RIO GRANDE DO SUL

Inspetoria Regional da Embrafilme — Rua Caldas Júnior, 121 - sala 127
Espaço Livros e Artes — Rua Annes Dias, 166

PARANÁ

Cinemateca Guido Viario — Rua São Francisco, 319

PARAÍBA

Curso de Comunicação Social da Universidade Regional do Nordeste — Rua Marechal Floriano, 718 - Campina Grande

AMAZONAS

Cineclubes Tarumã — Rua José Paranaguá, 515