



CINEMA E TELEVISÃO: NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR

Alexandre Figueirôa

UNICAP

Jornalista e professor da Universidade Católica de Pernambuco.

Doutor em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Universidade Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

Integrante do Grupo de Pesquisa em Cultura e Mídia Contemporânea (UNICAP), desenvolve estudos sobre a história do cinema e a linguagem cinematográfica.

Autor dos livros *O Cinema Super 8 em Pernambuco*; *Cinema pernambucano: uma história em ciclos*; *La vague du Cinema Novo em France fut-elle une invention de la critique?*; e *Barreto Júnior, o rei da chanchada*.

alexfig@uol.com.br

1. O confronto entre cinema e televisão é coisa do passado? Até meados da década de 90, com a utilização crescente de recursos eletrônicos na captação e produção da imagem cinematográfica numa seara que, até o final dos anos 60, era privilégio do suporte película, uma série de discussões e também de equívocos foram se estabelecendo. Isto acabou colocando em oposição os dois principais veículos de difusão de imagens em movimento, ou seja, o próprio cinema (entenda-se aqui o complexo formado pelos processos de realização em suporte fotográfico e projeção em salas) e a televisão (um serviço de difusão doméstico baseado no suporte eletrônico), incluindo aí todo produto audiovisual cujo resultado final para exibição (para o qual convencionou-se a designação genérica de vídeo) estivesse condicionado a um monitor de reprodução de sinais eletrônicos, não escapando, nem mesmo, paradoxalmente, produções cinematográficas convertidas para estes sinais. Uma das questões mais debatidas fundava-se numa questão técnica: a melhor qualidade da imagem obtida pelo suporte película – matéria base do cinema – em relação a obtida pelas câmeras de vídeo, sustentado pela constatação de que a varredura de pontos luminosos no tubo catódico não alcançava o número de pontos de impressão do filme. Esta diferença – embora outras possam ser lembradas como o fato dos intervalos entre os fotogramas serem escuros e entre os frames luminosos – alimentou uma cadeia de comparações entre um meio e outro que extrapolou o específico da imagem – a melhor profundidade de campo obtida com a película; a



possibilidade da transmissão direta por sinais eletrônicos, por exemplo – e o debate se estendeu para questões mais amplas de ordem sociológica, econômica, ideológica, política e estética que acabaram estabelecendo a idéia de duas linguagens distintas : a cinematográfica e a televisiva. A inevitável evolução tecnológica dos equipamentos para o cinema e para a televisão, com os primeiros integrando cada vez mais mecanismos desenvolvidos para o segundo; o desarmamento do espírito de cineastas – entre eles Jean-Luc Godard, Peter Greenaway, Michelangelo Antonioni, Francis Ford Coppola, e, no Brasil, Jorge Furtado e Eduardo Coutinho que não se intimidaram em produzir obras com equipamentos eletrônicos – ; e a colaboração de teóricos que passaram a estabelecer um diálogo mais lúcido entre o cinema e o vídeo – Guido Aristarco, Phillipe Dubois, Arlindo Machado, entre outros – tornaram, contudo, evidentes que uma oposição sistemática baseada em antigos pressupostos tornara-se algo anacrônico. Hoje, vive-se uma nova era em que as fronteiras entre os suportes deixaram de ser tão claras. A utilização da tecnologia digital vem abrindo perspectivas de uma imagem híbrida onde é cada vez mais difícil estabelecer o que é próprio do cinema e do vídeo.

No Brasil, dois jovens realizadores – Jorge Furtado e Guel Arraes –, que trabalham em estreita colaboração em produções para a televisão, estão entre aqueles que desejam negar definitivamente a existência de limites entre o cinematográfico e o televisivo. Guel Arraes realizou a microssérie *Auto da Compadecida* para a Rede Globo usando câmera de 35 mm e película. A série foi exibida na televisão em quatro episódios com duração total de 2h e 37 min.. Com o mesmo material da série, Guel realizou uma versão de 1h e 24min, resultando no filme que foi exibido nas salas de cinema e também tiradas versões para vídeo e DVD. Depois realizou outra série, *Caramuru, a invenção do Brasil*, com equipamento de HDTV, também condensando-a e transformado-a em filme, exibido em cópias em película nas salas e do qual também foram comercializadas cópias em vídeo e DVD. Jorge Furtado chegou a divulgar pela internet uma espécie de manifesto onde enumera os equívocos que, segundo ele, em geral, os defensores de uma diferença entre linguagem de cinema e linguagem de televisão evocam. Considerando que a distinção entre cinema e televisão a partir do suporte não faz mais sentido, gostaria de começar a discutir um problema que, no entanto, parece persistir nessa relação, ou seja até que ponto, nesse trânsito do vídeo para película e vice-versa (propiciado pela tecnologia digital), pode-se realmente ignorar distinções nos modos de organização interna dos discursos televisual e cinematográfico.

2. Guel Arraes teve uma formação marcada pelo cinema, embora sem ter cursado uma escola especificamente com este fim. Frequentava cinematecas e assistia de preferência o que se convencionou chamar cinema de arte, não via filmes americanos, mas interessava-se pela *nouvelle vague* e pelos filmes de Glauber Rocha. Dessa forma, Rocha e Godard, foram inicialmente suas referências. Na Universidade de Paris VII, fazia um curso de antropologia e nele havia cadeiras de cinema. Como muitos jovens, fazia filmes em super-8, que corresponde ao vídeo de hoje e começou a escolher cadeiras relacionadas a cinema, pois na época produzia-se muitos filmes com fins etnográficos. Foi quando passou a ver os filmes de Jean Rouch e ficou fascinado. Terminou indo parar no Comitê do Filme Etnográfico, que era dirigido por Rouch. Conheceu o pessoal que trabalhava lá e ficou sete anos como projetorista, arquivista, montador. Embora não trabalhasse diretamente com Rouch, assistia suas aulas, até começar a montar um pouco e a fazer os primeiros filmes. Guel confessa que sua primeira ideologia cinematográfica foi a do cinema verdade, pois achava que esse era o cinema para um país subdesenvolvido como o Brasil. Pelo contexto político da época e por causa do pai, o ex-governador de Pernambuco Miguel Arraes, que vivia no exílio, Guel sentia-se um pouco obrigado a fazer aquele tipo de filme documentário, embora também nessa época, já visse muitos filmes de Buster Keaton, todos os cineastas russos e tinha admiração pelo cinema primitivo de Méliès. Ao voltar para o Brasil, no início dos anos 70, por acaso, começou a fazer cinema. Dirigiu quatro curtas e um média-metragem em super-8, antes de trabalhar no cinema comercial como assistente de câmera em um longa do Bruno Barreto, *Beijo no asfalto*. Logo depois, com apenas 20 anos de idade, entrou para a Rede Globo (1981).

Na Globo, Guel Arraes passou a trabalhar em telenovelas com Jorge Fernando e com Silvio de Abreu, que conhecia bem as chanchadas da Atlântida, tinha sido assistente de Carlos Manga e dirigira pronochanchadas. Passou então a admirar o cinema popular brasileiro e rememorou os filmes nacionais que assistira quando ainda era garoto, no Cartão, Ceará, esquecidos pela influência de Rocha e dos cineastas do Cinema Novo que abominavam a chanchada. Segundo o próprio Guel, ele, Abreu e Fernando retomaram a tradição da chanchada nas novelas e buscaram dar para o gênero um toque de nobreza. Passaram então a usar seus elementos e mecanismos, sobretudo sua natureza paródica, recursos que, se no cinema eram comuns, na televisão da época era impensável. Além disso, eles levaram para a



telenovela o estilo de comédia maluca – gênero cinematográfico americano dos anos 30 – e deram a ela uma dimensão metalinguística. Depois das novelas, Guel realizou *Armação Ilimitada*, programa que incorporava além de referência aos quadrinhos, ao videoclipe, e à própria telenovela, tinha influência dos filmes burlescos do período mudo. Guel lembra que, além das sessões em Paris, passou semanas assistindo obras do cinema dos primeiros tempos na cinemateca particular de Lula Cardoso Ayres Filho, no Recife, reconhecendo que, inconscientemente, acabou copiando as gags do cinema mudo na marcação dos atores desse programa. *Armação*, segundo Guel, era feito num tempo extensíssimo para televisão. Ele fazia tudo com apenas uma câmera, preparava-se muito, ia para a locação ver os detalhes, marcava as cenas, decupava, fazia tudo meio como se fosse um filme, um processo quase artesanal. O *Armação* foi um programa feito com um equipamento simples, com uma equipe muito enxuta, porque ele queria ter tempo para filmar.

Em seguida, veio *TV Pirata*, programa que, um pouco diferente de *Armação*, tinha referências calcadas mais em programas de humor da televisão e do teatro besteirol. Era, antes de mais nada um programa na Globo, parodiando a própria Globo. Quando realizou o *Programa Legal*, as referências ao cinema foram mais uma vez acionadas. Nele, Guel juntou a paródia e o documental, um pouco dentro das idéias do Jean Rouch de recriar, de colocar junto o que é representação e o que é realidade. Segundo o próprio Guel, ele queria mostrar, na verdade, que os dois podiam ser a mesma coisa. A Regina Casé e o Luiz Fernando Guimarães nada mais eram que atores apresentadores, interferindo naquilo que apresentavam. No *Programa Legal*, Guel afirma que havia o que ele chamava de “documentário puro”, isto é, a informação de natureza mais jornalística, e também os esquetes de humor que passaram a ser meio embasados no documentário, eram escritos a partir da pesquisa do tema feito pelos produtores de jornalismo, a partir do material documental levantado. Na produção técnica da parte documental do programa, os inspiradores eram os realizadores do “cinema verdade”: usava-se microfone direcional nas entrevistas, luz natural, e tentava-se compor uma ambientação o mais próxima possível da realidade. Um ponto que ele destaca na realização da proposta do *Programa Legal* era o papel da Regina Casé como entrevistadora. No “cinema verdade”, a equipe costumava ficar um mês no lugar, até morando, para os personagens se acostumarem com o equipamento até esquecerem da presença da câmera. Com a Regina, ele conseguia fazer isso rápido, sem maiores problemas. Por ser uma pessoa muito informal, ela



fazia o entrevistado esquecer que estava diante de uma atriz de televisão. Ela entrava na conversa, contava alguma coisa e ninguém mais olhava para a câmera, todo mundo se entregava para ela. Ela não era uma entrevistadora comum, ela se integrava completamente, as pessoas ficavam meio fascinadas e, ao mesmo tempo, se abriam com ela. O temperamento dela funcionava como uma espécie de atalho: em uma tarde conseguia-se o que os realizadores do “cinema verdade” levariam um mês para conseguir.

3. O depoimento de Guel Arraes prestado em abril de 2002, editado por mim e a professora Yvana Fechine, publicado na revista *Galáxia*, no segundo semestre do mesmo ano, cujo trecho reproduzo abaixo, é um documento importante para a reflexão que estou propondo:

“O que eu faço no cinema é comédia maluca. Gosto do cinema burlesco, da comédia, da farsa, mas nesse gênero de filme não se explora a paisagem, planos em contra-luz. Não dá tempo para se ter muitas panorâmicas, por exemplo. O cinema que eu faço não tem a pretensão de ser um cinema de arte. Não precisa ser julgado dentro dessas regras. Há eixos nos meus trabalhos e são eles que precisam ser analisados: há essa mistura entre ficção e realidade, há o apelo à metalinguagem, o burlesco, por exemplo. Se você pegar todos os programas que fiz vai ver que há neles uma linha. Basta olhar para as comédias que a gente fez com textos adaptados da literatura: Machado de Assis, Osman Lins, José Antônio Carvalho, Lima Barreto, Monteiro Lobato, entre outros. Fizemos os grandes personagens, e alguns não tão grandes assim, da comédia brasileira: *Macunaíma*, *João Grilo*, *Coronel e o Lobisomem*, *O Alienista*, *Falsários*, por exemplo. A gente lia tudo que era comédia brasileira. Na época em que produzimos essas comédias, eu tinha o texto do *Auto da Compadecida* nas mãos, tinha ainda um pouco de medo de enfrentar a adaptação. O mais engraçado é que, depois, todas essas histórias deram um pouco no *Auto da Compadecida*. Nesse período, eu, o Jorge Furtado, o João Falcão e o Pedro Cardoso discutimos muito se valia ou não a pena fazer televisão. No cinema, as coisas repercutem e duram. Se você faz um programa de televisão inovador, sai uma notinha no jornal e depois se esquece. Na televisão, há repercussão, mas parece que as coisas não vivem, não ficam. O cinema passou a ser quase uma questão de sobrevivência do grupo, que já estava começando a se dispersar. O *Auto da Compadecida* foi, assim, a última cartada. Mas, se você pegar, por exemplo, os especiais que nós fizemos a partir de adaptações de alguns clássicos da literatura, você vai ver que as idéias já estavam todas ali.

O *Auto* surgiu quando a gente já estava começando a cansar de novo da TV. O Jorge Furtado já havia feito antes, nesse mesmo período, o *Luna Caliente*. Foi uma série de quatro capítulos que se pretendia também lançar no cinema, mas que não se conseguiu por causa dos direitos autorais. Mas, o *Luna* é um policial, um thriller muito legal. Ele deverá passar na televisão como telefilme, num único dia, e a história vai ganhar muito nesse formato. Quando o *Luna* foi mostrado em quatro capítulos, não teve a atenção que merecia. Essa era justamente a nossa preocupação. Notamos que todas essas dez adaptações que a gente fez de clássicos da nossa literatura, e que dava um trabalho de cão, não marcavam, ninguém lembrava direito porque o que fica na televisão são os programas levados ao ar por mais tempo.

Havia também a preocupação com questões de produção. Na maioria das histórias, a gente teria que cortar muito para colocar tudo em um único episódio; não haveria como aproveitar mais cenas difíceis

e caras de produzir, foi quando então a gente propôs o formato seriado, em capítulos. No caso do *Auto da Compadecida*, e baseados já na experiência anterior do *Luna Cliente*, propusemos os 12 capítulos. Na época, o Daniel Filho deu a idéia de fazer em película. Quando ele falou isso, eu pensei “bom, se ele tá pensando em fazer em película, então, eu também vou pensar em um filme depois?”. Fiquei ainda assim, meio secretamente com essa idéia, mas já estava com tudo na mão. Partimos então para filmar o *Auto* com câmera de cinema. Olha, eu vi a câmera de cinema pela primeira vez junto com o meu *cameraman*, que também a viu pela primeira vez no dia de filmar. A gente chegou no set da manhã, eu olhei a câmera, que tinha chegado de última hora, pensei “será que vai dar?”. Em uma hora a gente estava dominando a câmera e o set. Gravamos tudo em 35mm, e rodamos num ritmo alucinado porque era para televisão. Mas, foi durante a feitura do *Auto* que eu fiquei pensando se aquela experiência não seria a resposta para toda essa nossa discussão sobre fazer televisão ou cinema. Por que não fazer os dois?! Eu tinha ali possibilidade de fazer os dois! E foi assim que reverti o trabalho, dei esse chute do meio de campo, aos 45 do segundo tempo, e a bola entrou. Eu voltei a fazer cinema e o João voltou a fazer teatro como resultado de todas essas nossas inquietações.

Só não gravamos o *Caramuru* em película por problemas de prazo e de grana. O projeto foi aprovado, eu tive que rodar em janeiro para ir ao ar em abril. Se eu fosse demorar muito até convencer o produtor a filmar em película seria uma loucura. O *Auto* não tinha sido lançado no cinema ainda, mas já estava aprovado e a gente estava finalizando o filme. Se ele já tivesse sido lançado, provavelmente, eu teria o dinheiro para fazer o novo seriado em 35mm. Mas, na época, já havia problemas com o orçamento e eu não quis comprar a briga por 35 mm, até porque a gente tinha acabado de receber uma câmera de HDTV. Eu perguntei aos técnicos: “isso dá para transformar em cinema?” Os caras me falaram: “dá”, então eu filmei com este equipamento meio no chute, mas já pensando em fazer um filme depois. Se é para fazer em película 35mm muito apressadamente, pode ser melhor você fazer em HD e ter mais controle sobre o que está sendo produzido. Você está vendo a imagem resultante no monitor. Você ganha tempo. Você manipula melhor o material. Tudo depende da natureza do filme, mas, principalmente, do modo de produção.

Uma das coisas que deu uma animada na realização de *Caramuru* é que as paisagens em HD ficaram muito vivas. As paisagens que gravamos, inclusive em Portugal, era um dos motivos pelos quais eu queria, inicialmente, rodá-lo em 35mm. Mas, o fato é que, do ponto de vista da política de produção de cinema no Brasil, a experiência foi válida porque, entre outras coisas, testou a capacidade técnica da Globo — e com sucesso — no uso da câmera HD. Essa tecnologia pode ser um caminho para viabilizar a produção comercial de um certo tipo de filme. O que é que adianta aqui, no Brasil, ficar discutindo “ah, quero fazer em Cuba em DV” ou “ah, agora quero fazer na lua em 70mm”. Imagine se temos essa escolha! Aqui, dizem para você assim: “olha, tem que fazer o filme dos *Normais*, você tem quatro semanas e as locações são assim, é um filme simples, se passa em dois apartamentos”. Eu olho e digo: “é muito mais fácil fazer em DV”. Vai ficar melhor. Vou ganhar mais tempo para luz, rapidez, vou poder controlar no monitor. Para que fazer em 35 mm só para dizer que estou fazendo cinema num negócio que é mais ou menos simples, um filme comercial, que apenas tenta ser inteligente.

Com *Caramuru*, eu saí ganhando pelo fato dele ter sido o primeiro filme em HD. Ele foi muito bem cuidado, algo que não acontecerá mais com os filmes que serão feitos nesse sistema daqui pra frente. Aproveitou-se as coisas que o HD tem de qualidade e ganhei um pouco nessa coisa da batalha política para conquistar um espaço. Mas era um filme que eu teria feito em 35mm. Porque o trabalho que ele me deu, as paisagens que tem ali, o tamanho da tela. Ele, na verdade, tem um nível de produção que poderia ter sido feito em 35mm.

Com a transformação do *Auto da Compadecida* em filme, ficou bem claro que a leitura no cinema é mesmo outra, permite um grau de sofisticação maior. É como se o espectador de cinema pudesse perceber uns 40% a mais do que foi percebido na televisão. O *Caramuru*, por exemplo, é cheio de subtextos que a gente estudou muito. Havia subtextos até no figurino! Eu adoro que as pessoas vejam a chanchada ali, entendeu? Mas eu acho que tem mais do que chanchada, embora poucos percebam.

No cinema, você pode trabalhar o primeiro, o segundo, o terceiro plano, porque se percebe, por exemplo, uma iluminação diferente. Na TV, isso se perde, não dá nem tempo de ver. Muita gente que viu o seriado na TV se surpreendeu com coisas que só viu no cinema, mas que já estavam lá. Muita gente viu dois, três episódios na TV, mas ninguém me ligou para dar retorno, não disse que era bacana. No cinema, todo mundo viu a história inteira, fez questão de me dizer que viu e que gostou. Mas, ora, era a mesma coisa que já havia passado na TV, apenas remontado!... Mas, para muita gente o *Auto*, no cinema, foi uma coisa inteiramente nova. Isso só mostra que, na televisão, às vezes, a gente “vê e não vê”. Se ficasse só na TV, teria sido só mais um excelente programa; no cinema, virou uma interpretação clássica de um clássico de Ariano Suassuna. No entanto, era a mesma coisa. O cinema cria uma outra relação”.

4. A partir das duas obras de Guel Arraes citadas e da descrição do processo de realização feito por ele nesse depoimento não é difícil constatar a presença de operações que, se por um lado, podem prescindir das especificidades do modo de obtenção da imagem, por outro, evidenciam contradições ou pelo menos a permanência de interferências inerentes ao processo de produção e recepção – questões de gênero, de percepção (ou fruição), mecanismos de produção, etc. – que vão repercutir na articulação interna dos produtos. Isto é, pouco importa como a imagem está sendo registrada, mas o sistema sintático sofre correções para adequar a obra a um momento específico de difusão que permanece atrelado a relações de ordem institucional incontornáveis. Dessa forma nas obras feitas para a televisão que ganham versões para o cinema, estamos experimentando, ainda hoje, muito mais um retorno dos modos de articulação que o cinema emprestou à televisão do que uma revolução rumo a uma síntese na linguagem. Uma evidência, mesmo que, digamos, grosseira, dessa idéia, reside no fato de uma mesma obra sofrer formatações distintas para cada meio de difusão com alteração, por exemplo, do ritmo de montagem – a partir da supressão ou acréscimo de planos – ou ainda necessitar de identificação para qual meio ela foi inicialmente concebida. Isto não significa que a transição rumo ao que Arlindo Machado denominou, já em 1993, de cinema eletrônico não esteja ocorrendo. A evolução, contudo, pelo menos na televisão brasileira, a meu ver, parece que será lenta, pois ainda permanece uma confusão de procedimentos, até que uma nova forma de cinema, no sentido expandido de arte do movimento como sugere Machado, aconteça. Guel Arraes, em sua trajetória de realização audiovisual, sempre procurou levar para a televisão modos de articulação do cinema. Sua ousadia, nesse sentido é inegável, mas vale observar que, esses modos foram justos aqueles que podiam ser suportados pela televisão e para os quais as contingências institucionais aceitavam adaptar-se de modo a



dotá-la de um melhor padrão. Quando realiza o caminho inverso, Guel apenas reprocessa esses mesmos modos trazendo de volta para o cinema o que já nele era corriqueiro. Certos modos de articulação do cinema, dessa forma, permanecem exclusivos dele e por si só ainda demarcam, no caso da televisão brasileira, o domínio sintático de um veículo sobre o outro.

Referências bibliográficas

FECHINE, Yvana & FIGUEIRÔA (2002), “Subvetendo as fórmulas, reinventando os formatos : entrevista com Guel Arraes”, *Galáxia – Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura*, N.4, São Paulo :EDUC.

FIGUEIRÔA, Alexandre (2000), “Auto busca parceria entre tv e cinema”, *Diario de Pernambuco*, Recife.

FURTADO, Jorge, “Televisão x cinema”.

MACHADO, Arlindo (1993), “O diálogo entre cinema e vídeo”, *Revista USP*, N.19, São Paulo: EDUSP.