

# Convergência tecnológica: cruzamentos entre cinema e televisão

**Miriam de Souza Rossini** é professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Fabico; doutora em História (UFRGS).  
Email: miriam29@terra.com.br.

**Resumo:** Os dois meios audiovisuais, o cinema e a tevê, organizam suas próprias formas narrativas, cada um com estratégias produtivas, comunicativas e estéticas diferenciadas, em função de seus produtos serem exibidos em espaços diferentes, para públicos diferentes, e de usarem equipamentos diferentes na sua captação e finalização de imagens. Apesar desse desenvolvimento paralelo, é possível observar que, em vários momentos, a tevê e o cinema dialogaram, atrás de um diferencial para seus produtos específicos.

Palavras-chave: cinema – televisão – formas narrativas

**Resumen:** Los dos medios audiovisuales, el cine y la televisión, organizan sus propias formas narrativas, cada uno con estrategias productivas, comunicativas y estéticas diferenciadas, debido a que sus productos se exhiben en espacios diferentes, para públicos diferentes, además de utilizar equipamientos diferentes para la captación y finalización de imágenes. A pesar de ese desarrollo paralelo, es posible observar que, en varios momentos, la televisión y el cine han dialogado, en busca de un diferencial para sus productos específicos.

Palabras-clave: cine – televisión – formas narrativas

**Abstract:** The two audiovisual media, movies and television, organize their own narrative forms, each of them with different production, communication and esthetic strategies, because their products are shown in different spaces to different publics, and because they use different equipment to capture and finalize images. Despite this parallel development, it can be seen that at different times, television and the movies held a dialogue, in search of a differential for their specific products.

Keywords: movies – television – narrative forms

Embora o cinema tenha sido apresentado ao público, oficialmente, em 1895, foi apenas entre 1913/14 que a linguagem cinematográfica enquanto tal foi estruturada, a fim de contar uma história. Com Griffith, há uma definição dos planos, da montagem, dos movimentos de câmera, etc., pensados enquanto elementos narrativos e não apenas de registro de imagens (Aumont, 1995). Desde então, o modo de narrar, próprio do cinema, passou por diversos amadurecimentos e mudanças; dentre estas mudanças, é possível perceber a ação dos equipamentos técnicos que, conforme foram sendo aprimorados, melhoraram também a qualidade da imagem. A inclusão da cor, do som, dos efeitos especiais ajudou igualmente a realçar o efeito de real da imagem cinematográfica.

Com o desenvolvimento da televisão, a partir dos anos 30<sup>[1]</sup>, novos procedimentos narrativos audiovisuais foram apresentados ao público, mesmo que inicialmente marcados pelo rádio e pelo teatro. Assim como já havia acontecido com o cinema, também a tevê passou a melhorar seus modos narrativos conforme sua tecnologia e suas condições de produção foram sendo melhorados. Um momento bastante nítido desse processo é o desenvolvimento do videoteipe, nos anos 50, que permitiu o estabelecimento de uma linguagem audiovisual própria para a tevê como, por exemplo, o uso de planos mais fechados do que aqueles usados no cinema. Assim, os dois meios audiovisuais, o cinema e a tevê, organizam suas próprias formas narrativas, cada um com estratégias produtivas, comunicativas e estéticas diferenciadas, em função de seus produtos serem exibidos em espaços diferentes, para públicos diferentes, e de usarem equipamentos diferentes na sua captação e finalização de imagens.

Arlindo Machado, ao analisar as especificidades da linguagem do cinema e do vídeo (aí inserida a tevê), parte da própria origem de cada uma das imagens. Conforme ele explica, a imagem fílmica é *gravada em quadro fixo e na sua totalidade de uma só vez, enquanto a segunda [videográfica] é 'escrita' seqüencialmente, por meio de linhas e varreduras, durante um intervalo de tempo* (1997a, p.41). Essa diferença, diz o autor, faz com que a imagem videográfica deixe explícito seu processo de enunciação, enquanto a imagem cinematográfica encobre esse processo, produzindo uma maior verossimilhança, ou, poderíamos dizer, efeito de real.

Apesar desse desenvolvimento paralelo, é possível observar que, em vários momentos, a tevê e o cinema dialogaram, atrás de um diferencial

para seus produtos específicos. Arlindo Machado, num outro texto, faz a seguinte afirmação:

olhando retrospectivamente para a história dos meios audiovisuais, pode-se hoje constatar que, a despeito da proliferação de um discurso apocalíptico que atribui à televisão a culpa de todos os males do cinema e tenta caracterizar o universo da televisão como sendo uma panacéia em que se concentram todas as formas de banalização do visível, há, todavia, uma longa tradição de diálogo e colaboração entre cinema, televisão e os meios eletrônicos em geral (1997b, p. 205).

Num nível internacional, podemos citar nomes como Roberto Rossellini, Alfred Hitchcock ou Ingmar Bergman que produziram documentários para a tevê, programas televisivos, ou mesmo narrativas serializadas televisivas. Filmes como *Face a Face* (1976), de Bergman, ou *Berlin Alexanderplatz* (1980), de Rainer Werner Fassbinder, foram originalmente produzidos para a tevê. Na tevê brasileira, igualmente encontramos exemplos. Vários diretores de cinema produziram documentários para a televisão, como os feitos por Joaquim Pedro de Andrade e Eduardo Coutinho e apresentados pelo Globo Repórter, em fins dos anos 70 e início dos 80. Também em película foram gravadas algumas novelas e minisséries para que tivessem a mesma qualidade da imagem cinematográfica, como foi o caso da telenovela *Pantanal*, da extinta Rede Manchete. Além disso, também é comum citar diretores de cinema que dirigiram comerciais para a televisão, como Hitchcock, David Lynch, ou Cacá Diegues, ou diretores de cinema que vieram da publicidade, como Ugo Giorgetti e Walter Salles Jr. O contato entre os dois meios, portanto, não é uma exclusividade de hoje.

No entanto, se por muito tempo, o cinema, por sua antiguidade e prestígio, foi o meio que nessa relação, preferencialmente, proveu a tevê com formatos narrativos e estéticos diferenciados, e com profissionais com uma visão própria do fazer audiovisual, marcados obviamente pelo cinema, nos anos 90, foi possível observar uma inversão nessa relação, o que, ultimamente, está alterando o modo de conceber o cinema. Além de diálogos mais ágeis, a exemplo dos seriados televisivos, e de enquadramentos mais fechados e de uma montagem mais fragmentada (algo que é visível), o cinema vem sendo pensado a partir de uma lógica de produção nova, regida, agora, pela televisão. Arlindo Machado (1997b), ao refletir

sobre as mudanças pelas quais passariam o cinema num futuro próximo, já apresentava três fatores que explicariam essa crise. Primeiro, o público hoje prefere assistir, no espaço privado, seus produtos audiovisuais, o que, por sua vez, privilegia a estética televisiva, com seus planos mais fechados, montagem mais acelerada e narrativas elípticas. Segundo, essa mudança de comportamento também mudou a percepção sobre a imagem videográfica, tornando-se menos necessária a idéia de uma imagem indicial (como é a cinematográfica). Hoje, se aceita melhor a idéia de que a imagem é apenas a matéria-prima sobre a qual se trabalha, portanto, ao invés de ato inaugural, ela é mediação. No entanto, neste trabalho, é o terceiro fator apontado por Machado que nos interessa mais. O autor explica que, há vários anos, a tecnologia do cinema havia parado de evoluir; com isso, os processos de produção tornaram-se muito caros, colocando em risco vários cinemas nacionais, como o próprio cinema brasileiro. Os meios eletrônicos, ao contrário, continuaram num grande processo de aprimoramento tecnológico, o que barateou os custos da produção e, ao mesmo tempo, melhorou a qualidade técnica do que é produzido.

Mantendo aquele ritmo, previa ele, uma certa forma de se fazer cinema, inaugurada por Griffith, iria morrer. Aí estariam incluídos os suportes Econômicos, tecnológicos, produtivos, e mesmo o olhar do público sobre o cinema. O que surgiria no lugar, profetizava o autor, seriam talvez alguns produtos híbridos, mistos de tevê e cinema, pois provavelmente a tecnologia dos meios eletrônicos acabaria por ser usada no cinema:

a situação atual da indústria do audiovisual está marcada pelo hibridismo das alternativas. O cinema lentamente se torna eletrônico, mas, ao mesmo tempo, o vídeo e a televisão também se deixam contaminar pela tradição de qualidade que o cinema traz consigo ao ser absorvido (1997b, 215).

Pedro Nunes, ao analisar as relações estéticas entre cinema e meios eletrônicos, igualmente apontava para uma inanição do cinema na sua forma tradicional de desenvolvimento endógeno, e que vai encontrar nos suportes eletrônicos a sua sobrevivência, através daquilo que o autor chama de desenvolvimento exógeno. Por isso, ele afirma:

ao se embrenhar por essas novas instâncias tecnológicas de produção e transmissão de mensagens, o cinema se revitalizou tanto em níveis técnicos quanto estéticos. So-

fre uma verdadeira metamorfose, visto que se desnuda de suas marcas convencionais legitimadas pelo próprio tempo, estabelecendo uma osmose ou mesmo se transladando para outros suportes (1996, p.25).

O resultado dessa mudança seria um cinema expandido, ou, usando a terminologia de Machado, um cinema híbrido. Essa tendência, observada por Machado e Nunes, em fins dos anos 90, confirmou-se em poucos anos. O espanhol José Maria Alvarez Monzocillo, ao analisar o uso das novas tecnologias digitais na produção audiovisual, diz que *el uso generalizado de lãs câmara digitales, tanto profesionalse como de uso doméstico, está llamado a modificar la estética cinematográfica y la elaboración de nuevos proyectos* (2003, p.94). Em especial, ele diz que aumentou a experimentação estética e a criatividade, pois essas novas tecnologias possuem baixo custo. Além disso, o autor também fala do aparecimento de novos formatos e gêneros audiovisuais, que misturam curtas e médias metragens.

Falando especificamente no caso brasileiro, nossa televisão conseguiu obter uma infra-estrutura muito superior àquela obtida pelo cinema (Mattos, 2000). Isso implicou a possibilidade de uma atualização tecnológica muito maior do que a feita pelo cinema; a continuidade na produção também estabeleceu processos de gestão de produção Econômica, técnica e artística que marcaram a especificidade de seus produtos audiovisuais. A qualidade técnica da tevê brasileira, oposta às dificuldades do cinema nacional – agravadas nos anos 90, com o fim da Embrafilme – tornou o público brasileiro habituado a um determinado tipo de produção televisiva. Um exemplo disso é a minissérie *O auto da Compadecida*, produzida pela Rede Globo em 1999, e que foi posteriormente reeditada e relançada no cinema, tornando-se o filme de maior sucesso da fase chamada de retomada do cinema brasileiro. O interessante sobre esse filme é que Oricchio (2003), um autor que inventariou o cinema dos últimos anos, ao comentar o sucesso do filme híbrido, antes de reportá-lo ao seu acabamento técnico e artístico e ao seu formato ágil, próprio dos produtos televisivos, reporta-o ao texto de Ariano Suassuna, autor da peça teatral que serviu de base para o filme. Com essa atitude, não percebe justamente os fatores que vinham sendo apontados por Machado e Nunes para explicar a atual crise do cinema mundial, e suas possíveis transformações.

Nos últimos cinco anos, a Globo Filmes consagrou a participação da maior emissora de tevê no Brasil em produções cinematográficas, algo

que já era esperado, levando-se em conta o próprio desenvolvimento tecnológico dos meios eletrônicos em relação aos analógicos. Em 2001, numa entrevista de Daniel Filho, diretor da Globo Filmes, ele explicava que seu interesse era fazer um filme brasileiro por ano a custos mais baixos, usando tecnologia digital, e, ao mesmo tempo, participar da produção de outros filmes brasileiros (*Revista de cinema*, maio, 2001). Daniel Filho afirmava ainda que pretendia dotar o cinema brasileiro de uma linguagem mais *pop* em oposição ao que ele chamava de uma linguagem mais *cult*. Tal intenção explicitava a necessidade de buscar outras estratégias comunicativas e estéticas para os filmes nacionais, a fim de que eles fossem melhor aceitos por um público já acostumado à linguagem televisiva.

Além do aporte Econômico da própria Rede Globo, outras parcerias foram firmadas, seja com grandes estúdios e distribuidoras americanos, seja com produtoras cinematográficas de diferentes partes do Brasil, como é o caso da Casa de Cinema em Porto Alegre, que já vinha participando de vários projetos para a emissora. Na parte de captação de imagens, a Central Globo de Engenharia vinha fazendo testes com tecnologia HDTV (captação em digital com alta definição de imagem), que abandona a película e mostra o resultado da gravação tão logo o trabalho é concluído. Depois de finalizado em vídeo, todo o material é transcrito para 35mm. A rapidez e a Economia do processo foram testadas tanto em produtos da própria emissora, como os jogos da Copa, imagens do Carnaval, e posto à prova na produção da minissérie *A invenção do Brasil*, (2001), posteriormente reeditada e refinalizada para dar origem ao filme *Caramuru* (2002).

O avanço da tecnologia digital no cinema pode ser observado, ainda, nas diversas matérias sobre o assunto que a *Revista de Cinema*, especializada em artigos sobre o cinema nacional e avanços tecnológicos, têm apresentado desde sua criação em 2001. Nos últimos cinco anos, em especial, a maioria dos filmes brasileiros passou por processos de ajustes de imagens pelo uso de tecnologias digitais, e atualmente vários outros já estão sendo captados diretamente em HDTV. *A agilidade de Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meireles, deve-se muito ao uso dessa nova tecnologia, mesclada com estilos e estéticas narrativas desenvolvidas pelo videoclipe e a publicidade. No Rio Grande do Sul, o diretor Jorge Furtado, que também faz trabalhos em parceria com a Rede Globo, como na minissérie *A invenção do Brasil*, também filmou em HDTV seu primeiro longa-metragem *Houve uma vez dois verões* (2002), usando a mesma tecnologia em *O homem que copiava* (2003), que também busca o ritmo ágil das narrativas

televisivas, semelhantes as que o diretor desenvolve para a Rede Globo. Novos projetos já estão sendo preparados pela emissora nessa mesma linha. A minissérie *Hoje é dia de Maria* (2004) deve ser reeditada para ser lançada no cinema, enquanto o filme *Olga* (2004) de Jaime Monjardim deve ser ampliada para ser lançada como minissérie televisiva, fazendo o percurso inverso. Outra experiência nesse sentido foram os dez capítulos de *Carandiru* (2005), feitos para a tevê pelo diretor Hector Babenco, o mesmo que dirigiu a versão cinematográfica do livro.

Em todas essas experiências, observa-se que as equipes envolvidas nos projetos precisaram reaprender a fazer tanto cinema quanto tevê, a fim de adequar seus produtos às novas exigências tecnológicas e produtivas. Por outro lado, é possível observar que a própria aproximação entre os dois meios tem mesclado seus ritmos narrativos e suas estéticas, e isso implica, igualmente, outros tipos de demandas artísticas, tanto de roteiro quanto de interpretação, por exemplo, quanto comunicativas. O diretor Jorge Furtado, numa entrevista para esta pesquisadora (maio/2005), afirmou que muitas vezes as escolhas são intuitivas e dependem dos interesses pessoais de cada diretor e da equipe técnica. Mesmo assim, reconhece que há especificidades dadas pela forma da recepção (sala de cinema/sala de estar; tela grande/tela pequena) que precisam ser levadas em conta na hora de produzir um produto audiovisual que precise dialogar tanto com o público do cinema quanto com o da televisão.

Esses exemplos reforçam aquilo que já vinha sendo previsto desde os anos 80: que o cinema ganharia uma nova especificidade devido ao uso do digital, seja no seu processo de captação ou de finalização. Cabe-nos, então, refletir sobre essas mudanças e se elas alteram ou não aquilo que conhecemos por cinema.

## Novos produtos audiovisuais

A discussão em torno do hibridismo nas sociedades atuais acentuou-se após os anos 80, quando processos globalizados de produção, distribuição e recepção de bens materiais e culturais passaram a ser observados com maior intensidade, sendo analisados a partir de uma perspectiva culturalista, inicialmente sob o rótulo de pós-moderno. O termo pós-moderno, para falar de uma época que mesclava referências de diferentes épocas e estilos e para marcar um tipo de agir diferente do “moderno”, foi popularizado por Jean-François Lyotard, em *A condição pós-moderna*, e acabou

servindo de referência para vários outros trabalhos, concordassem ou não com ele. Recentemente, Douglas Kellner explica, vagamente, que é pós-moderna a *“coexistência de estilos, essa mistura de formas culturais tradicionais, modernas e pós-modernas. Talvez seja pós-moderna justamente essa falta de dominante cultural, a mistura de vários estilos e estratégias estéticas [...]”* (2001, p.328).

Omar Calabrese preferiu chamar de neobarroco à “estes fenômenos de cultura do nosso tempo [que] são marcas de uma ‘forma’ interna específica que pode trazer à mente o barroco” (1987, p.27). Peter Burke (2003) chama essa nova cultura e seus produtos, marcados pelos cruzamentos culturais, de híbridos. Néstor Garcia Canclini (1996) também se refere à cultura do nosso tempo como híbrida, mas agrega-lhe um outro elemento, específico de uma nova forma de fruição: o videoclipe, que nos remete a uma montagem efervescente de imagens descontínuas.

Esses autores pensam a partir da questão cultural, em que estéticas são desenvolvidas a partir do pastiche, da repetição, da citação, da mistura. Estão fora desse âmbito, portanto, esses novos produtos que nascem híbridos pelas misturas de especificidades de diferentes meios (com seus respectivos suportes) e formatos. Hoje, é mais difícil definir o que é próprio da tevê, do cinema, da publicidade, do videoclipe, pois todas as linguagens se misturam, se hibridizam devido ao uso das mesmas tecnologias digitais no seu processo de produção. Assim, embora partiremos daquelas conceituações de produtos híbridos, precisaremos ir além delas, pois estão marcadamente voltadas para a cultura e os produtos culturais; com isso, pretendemos abranger o próprio fazer desses produtos culturais, e o modo como eles abarcam as diferentes estratégias produtivas e comunicativas de cada meio ou formato. Ou seja, é preciso analisar os dispositivos em si e os produtos que eles originam.

O desenvolvimento dos dispositivos para captação/reprodução de imagens está ligado ao contexto do século XIX e à revolução industrial. A câmera fotográfica e a câmera cinematográfica nos impulsionaram para aquilo que Paul Virílio chama de era da lógica dialética, em que uma maior verossimilhança entre a representação e o representado foi obtida pelo uso daqueles novos dispositivos. A imagem cinematográfica, inclusive, recria a ilusão do movimento, que nos reporia uma das dimensões perdidas pelas imagens estáticas: o tempo, o próprio devir. O desenvolvimento de outros tipos de dispositivos de captação/reprodução de imagens ao longo do sécu-

lo XX, através dos equipamentos eletrônicos, permitirá que novas imagens (televisivas, videográficas) sejam produzidas e passem a preencher o nosso cotidiano. Cinema, tevê/vídeo construíram-se historicamente como dois meios de comunicação que trabalhavam com imagens em movimento, que compartilhavam uma mesma linguagem audiovisual, mas que possuíam grandes diferenças, capazes de marcar suas respectivas estratégias produtivas e artísticas, pois seus fins eram diferentes e ambicionavam públicos distintos. O cinema, feito para telas grandes e públicas, buscava impressionar pelo seu maior aproveitamento dos espaços; a televisão, feita para telas pequenas e privadas, buscava um maior intimismo. Em função disso, as marcas de sentidos observadas nos produtos obtidos também eram diferentes.

Os dois dispositivos possuíam cada qual sua própria forma de desenvolvimento, suas próprias místicas. Dispositivos eletrônicos e dispositivos fotoquímicos eram opostos em seus modos de registro, de transmissão, e de finalidade. Mesmo que se pudesse falar em enquadramento de um filme, de um programa televisivo, os equipamentos de captação e de reprodução não eram os mesmos, tanto é que para um filme ser passado na televisão ele precisava ser telecinado, ou seja, passado para um outro suporte, além de ter de se adequar às necessidades de fluxo do outro meio (ver: Kilpp, 2003). Não havia, portanto, hibridismo nem quanto à técnica e nem quanto ao formato do produto e o seu modo de recepção. O que havia eram experiências que buscavam aproximar os dois meios comunicativos e seus produtos, conforme já apontamos no início do texto.

O advento do videocassete nos anos 80, entretanto, começou a criar novos espaços para os filmes cinematográficos: a audiência privada. Com isso, os filmes feitos para as grandes telas já começaram a ser pensados também para a sua futura reprodução doméstica, em telas menores. Isso produziu mudanças nos roteiros, que se tornaram mais elípticos e passaram a explorar os planos fechados, coadunando-se com o que já acontece com os produtos televisivos. A própria venda antecipada dos filmes para as televisões fez com que esses produtos cinematográficos já levassem em conta os espaços publicitários que interromperiam o filme dentro do fluxo televisivo, e os momentos de pausa para estes cortes foram introduzidos nas narrativas. A televisão, por sua vez, passou a diversificar os seus produtos, produzindo telefilmes e minisséries, que algumas vezes (nos casos americanos) também ganharam as grandes telas de cinema. A definitiva

aproximação entre as duas áreas, portanto, estava a caminho. Para isso, era necessário haver mudanças tecnológicas.

Nos últimos dez anos, aquele mundo de imagens analógicas, marcadas por suportes diferentes, começou a ser suplantado por outro tipo de imagem: as imagens digitais, que podem, inclusive, ser produzidas independentemente de um objeto real captado. Paul Virilio (1994, p. 91) já chamava essa fase do desenvolvimento da imagem, que se insinuava nos anos 80, de lógica paradoxal, pois ela marcaria o encerramento de uma lógica da representação pública, em que necessitávamos de um referente para produzir uma imagem. Escrito em 1988, o livro ainda não tinha convivido, portanto, com o avanço da tecnologia de informática, que permitiu o desenvolvimento de simuladores de imagens capazes de recriar, por exemplo, imagens do hemisfério celeste, e nem com o digital.

O uso do computador nos processos de finalização de filmes já havia começado a aproximar aqueles dois produtos audiovisuais (televisivo e o cinematográfico). Já as novas câmeras digitais, usadas tanto para cinema quanto para televisão, vêm provocando uma hibridação que não está mais apenas no conteúdo, mas na própria técnica. Hoje, é mais barato fazer um filme em digital, que permite ver o resultado na hora, e depois passá-lo para a película. Além disso, um filme captado em digital necessita de muito menos cuidado em sua realização, pois pode-se, na hora da edição, corrigir muitas das falhas através do uso do computador. O computador não é mais usado somente para inserir efeitos especiais complicados: uma simples correção de luz, de cor, ou o apagamento de um fio que ficou aparecendo se faz através do tratamento da imagem. O processo da montagem também se transforma. O termo edição, antes usado apenas para os processos eletrônicos, também passa a ser usado no cinematográfico. Além de uma mudança de termos, temos aqui toda uma mudança conceitual.

No cinema, o ato de montar a película referia-se efetivamente a uma ação de cortar o material captado para reordená-lo. Com isso, os restos do processo eram fotogramas que em algum momento podiam servir para substituir algum outro que se danificasse, ou para refazer processos que não corresponderam ao que era pretendido pelos realizadores. Nos últimos anos, vários filmes foram remontados para resgatar *sentidos originais* que haviam se perdido por um motivo ou outro<sup>[2]</sup>. Com a edição, não há mais uma perda do material captado, pois ele não se destrói com o uso e ainda pode ser copiado inúmeras vezes sem perder a qualidade. Com isso, uma

liberdade maior no processo de edição, em princípio, se instaura, pois o editor e o diretor podem fazer mais testes antes de definir o formato final do produto editado, que ainda pode ser reeditado para diferentes fins, como, por exemplo, o lançamento em DVDs domésticos.

A entrada do digital e do computador transformou, assim, o modo de se fazer cinema: não é mais possível dizer que a diferença dele para a tevê é imposta pelo suporte (eletrônico e fotoquímico), pois cada vez mais o cinema se faz sobre um novo suporte, que é também o da televisão. O cinema digital tem sua contrapartida numa televisão digital, e ambos serão produzidos a partir dos mesmos suportes. Isso significa que seus produtos e seus processos produtivos serão cada vez mais intercambiáveis.

Se, entretanto, o suporte aproxima cada vez mais esses dois meios de comunicação, a forma de transmissão ainda os separa. A imagem cinematográfica continua sendo projetada em salas públicas, escuras, com telas grandes, enquanto a imagem televisiva é transmitida em ambientes privados, captada por aparelhos receptores. Mesmo que os filmes produzidos para o cinema cheguem cada vez mais ao ambiente doméstico através de programas televisivos ou de fitas VHS e DVDs, a mística de ir ao cinema ainda existe (ou resiste). E um filme feito para telas grandes ainda tem demandas comunicativas diferenciadas, que nem sempre funcionam bem em telas menores (ou vice-versa)<sup>[3]</sup>.

Daí ser interessante pensar nesses novos formatos que vêm sendo testados pela Rede Globo de televisão, de propor filmes que sirvam tanto para tevê quanto para o cinema. Dois exemplos disso são os já citados *O auto da compadecida* e *A invenção do Brasil*. Os dois primeiro passaram na televisão e depois foram remontados para poderem passar no cinema. O primeiro filme foi feito em película, o que lhe garantiu uma qualidade de imagem semelhante à cinematográfica, mesmo quando passado na televisão. O próprio ritmo do filme é semelhante ao de uma comédia de situações. Assim, os cortes que foram feitos não prejudicaram nem o desenvolvimento e nem o ritmo da narrativa.

Já o segundo filme, feito em digital, foi bastante abreviado na sua remontagem para o cinema. Com isso, a narrativa ficou muito acelerada, parecendo-se mais com as séries televisivas da emissora. Entretanto, comparar a minissérie transmitida pela televisão com o produto que chegou ao cinema deixa clara as diferenças nos processos comunicativos demandados pelos dois meios e nos ajudam a perceber como são produzidos esses audio-

visuais híbridos, tanto em relação às suas estratégias comunicativas quanto produtivas.

A minissérie *A invenção do Brasil* fazia parte dos eventos de comemoração dos 500 anos do descobrimento do Brasil, e tinha como eixo principal de apresentação a figura de Marcos Nanini. Ele era o narrador principal que, a semelhança de um professor, vai explicando as várias peripécias, os entraves, as implicações da chegada dos portugueses às terras brasileiras. O formato de mosaico que o programa tinha se coadunava às demandas do fluxo e do ritmo televisivo. Nanini ia dando forma àquela grande narrativa, que foi dividida em quatro capítulos. Dentro dos vários focos abordados pela minissérie, um deles foi o romance entre o português Diogo Álvares e as índias Paraguaçu e Moema. O grande narrador da história, Nanini, conduzia o romance e usava a história do pintor português que é deserdado no Brasil para exemplificar algumas das questões políticas de Portugal daquela época, bem como para exemplificar as dificuldades dos primeiros contatos.

Para o filme, o processo de reedição do material alterou completamente os sentidos da obra. Optou-se por centrar a narrativa no romance entre o português e as índias, levando a figura do narrador (antes presente e atuante) para um segundo plano, como narrador em *off* de algumas das seqüências. Interferências entre passado e presente foram retiradas, a fim de que o universo diegético da narrativa cinematográfica fosse mais coeso e autônomo. Outras cenas foram inseridas e outras, que faziam sentido só no programa televisivo, foram retiradas. No geral, essas alterações provocaram novos problemas.

Em termos de estrutura narrativa, o filme não tem pontos de repouso e nem desenvolvimento narrativo coerente, fazendo com que as situações se dêem de modo atropelado. No entanto, se o ritmo assemelha-se mais ao modo televisivo de narrar, sem muitas pausas que podem cansar o espectador, a experiência estética de olhar um e outro produto deixa claro que eles são diferentes. A imagem televisiva possui aproximadamente 30 frames por segundo, enquanto a imagem cinematográfica possui 24 quadros por segundo. Assim, para passar de um produto para outro, é preciso diminuir a quantidade de frames do produto televisivo para que ela se pareça mais com a experiência estética cinematográfica. Isso, junto com correções de luz, deixaram o produto cinematográfico muito mais sedutor. Tecnicamente, o filme apresenta uma qualidade de finalização bastante

grande: tanto a qualidade da imagem, quanto da edição e dos efeitos especiais utilizados fazem com que ele seja bastante diferente de filmes brasileiros da década anterior.

Essa é uma constatação flagrante em vários dos filmes brasileiros dos últimos anos: o uso das novas tecnologias associadas à produção cinematográfica ao invés de matar o cinema, como se imaginava, possibilitou não apenas o barateamento da produção cinematográfica como sua melhoria. Os altos custos demandados na produção de um filme, ao mesmo tempo em que dificultava sua realização, fazia com que os diretores tivessem muita dificuldade em partir para novos projetos. Atualmente, essa é uma realidade que vai ficando para trás e vários diretores que começaram a produzir nos anos 90 já fizeram mais de um filme.

Por outro lado, a realização de dois produtos audiovisuais a partir de um é uma forma igualmente de maximizar os lucros e de se baratear os custos. E se a Globo Filmes já projeta outro filme a partir de uma minissérie (*Hoje é dia de Maria*), outras emissoras de televisão, Band e SBT, também lançam suas produtoras cinematográficas. O futuro cinematográfico brasileiro começa a se delinear, portanto, sob os auspícios da televisão e de sua lógica produtiva, que já traz embutida uma lógica comunicativa: produtos de fácil compreensão e de rápido consumo que impulsionam a criação de outros. Produtos audiovisuais de natureza híbrida, voltados em especial para o entretenimento das grandes audiências. Com isso se recoloca a clássica discussão entre a ambigüidade do cinema: ser arte ou ser indústria. Ou, talvez, explicita-se mais o seu lado indústria.

## Bibliografia

ÁLVAREZ MONZONCILLO, José Maria. *Cine: riesgos y oportunidades se equilibran ante el cambio digital*. In: BUSTAMANTE, Enrique (coordenador). **Hacia um nuevo sistema mundial de comunicación: industrias culturales em la era digital**. Barcelona: Gedisa, 2003.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1996.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987.

CANCLINI, Nestor. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

- DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Campus, 2003.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- GERBASE, Carlos. Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: USC, 2001
- KILPP, Suzana. Programas televisivos. **Revista Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, PUCRS, p. 52-57, 2003.
- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 5ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1997a.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas; pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997b.
- NUNES, Pedro. **As relações estéticas no cinema eletrônico**. João Pessoa: UFPB; Natal: ERFN; Maceió: UFAL, 1996.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. **O cinema de novo: um balanço crítico da retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- VIRILIO, Paul. **A máquina de visão**. São Paulo: José Olympio, 1994.

## Notas

[1] No Brasil, a televisão chega aos anos 50.

[2] São exemplos *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott e *A marca da maldade* (1958) de Orson Welles.

[3] É interessante relembrar, sobre isso, as críticas feitas ao filme *Olga*, 2004, de Jaime Monjardim, de que os planos eram muito televisivos, ou seja, fechados.