

Diálogos de antropofagia audiovisual

Dialogues of audiovisual anthropophagy

Anna Maria Balogh

Doutora em Literaturas Estrangeiras Modernas pela Universidad Complutense de Madrid – UCM, Espanha; pós-doutorado pela Université Stendhal de Grenoble – URF, França; livre-docência pela Universidade de São Paulo – USP, Brasil. Docente titular do Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Paulista – Unip. *E-mail*: balogh@terra.com.br.

Juan Droguett

Pós-doutor pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP; doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, e em Educação, pela Universidade de Salamanca – Espanha. Docente titular do Mestrado em Comunicação da Universidade Paulista – Unip. Membro da Associação Internacional de Semiótica do Espaço. *E-mail*: droguett@uol.com.br.

Artigo recebido em 15/02/2008
Artigo aprovado em 19/03/2008

Resumo

O presente artigo procura relacionar a mídia cinematográfica com a mídia televisiva, em uma tentativa de sondar aspectos da mediação crítica e artística no contexto da cultura midiática. Foca aspectos da produção, da linguagem e da recepção, destacando os momentos em que esses meios se aproximam e se distanciam na interação comunicativa pautada pelo consumo, e a apropriação dos produtos culturais, cuja força caracteriza o estatuto audiovisual de tais meios de comunicação.

Palavras-chave: diálogo, cinema, televisão.

Abstract

This article aims at relating the cinematographic media with the television media, in an attempt to explore artistic and critical mediation aspects in the context of mediatic culture. It focuses on production, language and reception aspects, highlighting the moments, in which these means approach or keep distance in the communicative interaction interlinedated by consumption and cultural means appropriation, whose power characterizes such means of audiovisual communication statute.

Keywords: Dialogue, cinema, television.

A cultura constitui um intrincado conjunto de textos, como revela a própria etimologia da palavra latina *textum*, um tecer de relações que se projetam neste âmbito de sentidos. Da visão do Prêmio Nobel Octavio Paz, em sua obra *Corriente alterna*, destaca-se a convivência entre crítica e criação: “*crítica y creación viven en perpetua simbiosis (...) la modernidad es el reino de la crítica: no es un sistema sino la negación y confrontación de todos los sistemas*”. Deste modo,

a crítica de cada arte nasce do diálogo entre os afazeres artísticos e críticos, bem como das formas de relação das artes entre si e do público que usufrui delas. Além disso, a crítica considera o peso dos produtos culturais no contexto da mundialização da cultura e da globalização da economia na atualidade.

Dentro do fenômeno da modernidade, o cinema e a televisão são duas grandes janelas para o mundo, através das quais se pode observar a relevância destes meios

na configuração do tempo e do espaço contemporâneo. Audiovisuais cinéticos, trazem ambos o fascínio do movimento, herdeiros das formas assimétricas, da conquista das artes e de formas de comunicação prévias, como a composição, o enquadramento, o som e a narração. Estas são o resultado de um longo caminho de aperfeiçoamento artístico e técnico.

Como dispositivos de registro, não só a natureza documental e a fidelidade ao real são exponenciados por esses meios; existe também a dimensão do imaginário, na qual se inscrevem como indústrias e por meio da qual desenvolvem uma linguagem simbólica própria, destinada a representar as sensações, as emoções e os desejos do grande público.

A partir destes princípios que reúnem a crítica e a criação, definiu-se a crítica dos meios como uma metalinguagem necessária para iluminar e, ao mesmo tempo, fragmentar os objetos de estudo do campo da comunicação, sobretudo aqueles relacionados com a cultura midiática: cinema e televisão. Assim, serão caracterizadas as mediações simbólicas, ritualísticas e tecnológicas da comunicação para estabelecer o diálogo em que o cinema e a televisão interagem, nutrindo-se um do outro no ritmo bárbaro do tempo real e do espaço virtual no cenário da contemporaneidade.

Em relação às mediações simbólicas da linguagem, cinema e televisão, além de inovarem as conquistas das artes que as precederam como meios de comunicação, elas constituem manifestações culturais muito ricas e plurais, envolvendo os diferentes aspectos da materialidade, tais como o som – ruídos, palavras e música – e a imagem – cor, composição, enquadramento, fotografia e montagem, entre outros. Do ponto de vista das estratégias ritualísticas que a produção e a realização promovem, isto significa a existência de equipes numerosas de especialistas, deslocamentos por vezes caros e arriscados, efeitos especiais, atores e celebridades. Do ponto de vista mercadológico, significa muito investimento, estratégias de *marketing* extremamente planejadas, sondagens e pesquisa de público para minimizar a margem de erro em projetos de grande porte. No cinema, são comuns os *test screenings* para avaliar a relação do público e, eventualmente, determinar mudanças de roteiro e de realização; na televisão, há sempre pesquisas prévias com representantes de públicos diversos e atenção constante aos índices do Ibope.

Os dois meios convivem em constante inter-relação. O cinema, cuja renda vem hoje em grande parte da

exibição televisiva, já incorpora a previsão de cortes para os comerciais, próprios da “estética da interrupção” concebida por Paul Virilio, e que existe na elaboração do material fílmico, mas é visceralmente ligada à forma de veiculação televisiva que, na atualidade, o cinema também absorve. A televisão, por sua vez, desde o começo, vem desenvolvendo os gêneros básicos do cinema e os une a seus formatos. No cinema, Almodóvar, por exemplo, criticou os *reality shows* televisivos na maioria de suas produções; Truam Show criticou a presença constante da televisão no interior dos lares e o *merchandising* promovido pelas grandes empresas que detêm o poder dos meios, falando sub-repticiamente do alcance planetário do sistema capitalista imperante. Autores consagrados de novelas, como Silvio de Abreu e Gilberto Braga, fãs do cinema, trouxeram citações fílmicas com frequência em suas obras. A televisão também é uma grande divulgadora do cinema, na medida em que transmite as entrevistas de atores e diretores – *The Directors, Actor’s Studio, Hollywood one on one* – e os *making-offs*. Cabe, ainda, assinalar que tanto o cinema quanto a televisão são meios com uma imensa capacidade de auto-referencialidade, como mencionaram os Mattelart em *Carnaval das imagens*, “o melhor anunciante da Globo é a própria Globo”, como se pode observar em programas ao estilo de “Vídeo show” e outros *containers* da emissora.

No entanto, cinema e televisão distanciam-se substancialmente em outros aspectos. O cinema é bem mais ocasional, até mesmo o cinema exibido na televisão. O fílmico, como lembrou Roland Barthes, é a fascinação ao obscuro, ao *close* mesmerizante do rosto na grande tela, proximidade enganosa e impossível; a exibição da televisão é diária, um fluxo constante do veículo onipresente no dia-a-dia dos lares. Como disse Jesus Martín-Barbero, é o espaço das relações próximas, da sala de jantar, dos comentários em família. A tela pequena se presta, como observou Lorenzo Vilches, como vitrine de mercadorias constantemente anunciadas, além de tornar bem mais difícil distinguir os limites entre o real e a fantasia.

Como é natural, as diferentes estratégias de enunciação das mensagens, de veiculação do cinema e da televisão, implicam diferentes posições a respeito da crítica que se procurará salientar a partir dessas mediações em que o simbólico está relacionado com a linguagem dos meios e o ritualístico, com a forma concreta, por meio da qual se atinge o espectador ou telespectador.

*Cinema – O tempo e o espaço
do imaginário internacional*

O cinema é um código visual, uma linguagem da imagem em movimento que se constrói ao longo da história por meio de uma ação metalingüística, desabrochando na pluralidade das diversas expressões que o meio propicia como arte e espetáculo. A arte cinematográfica se arquiteta na inter-relação de dois elementos basilares: a imagem, que compreende iluminação, ângulo, cor, enquadramento, movimentos da câmera, dos personagens e dos cenários representados; e o som, que contempla, por sua vez, o ruído, as palavras e a música, entre muitos outros elementos que constituem um profícuo tecido de relações do filme e da linguagem cinematográfica.

A mídia cinematográfica estabelece-se neste sentido em uma equiparação paralela aos discursos ideológicos dominantes na sociedade, ditando os critérios de autoridade a respeito da realidade, nos quais o científico prevalece sobre o social e humanitário, pondo em questionamento a própria legitimidade da ciência diante do poder dos meios de comunicação, passando pela publicidade que expõe o drama humano para o consumo como se fosse um verdadeiro “espetáculo para as massas”. Reformula-se, com isto, a questão da estética no cinema a partir do princípio que a forma – produção ou *techné* – alcança outros horizontes no âmbito da ação social. No que se refere ao fundo, abrem-se novas possibilidades de categorização do produto cultural fílmico.

Daí que a escolha de realidades, as que se vêem e imaginam, gerem uma realidade **outra**, que não é mais do que ficção, já que toda ficção, inclusive a inventada, parte de realidades ou se inspira nelas com o fim de estruturar a trama do filme, o fio narrativo da obra, sua própria história. O cinema pode e deve-se viver no interior de uma sala escura – em última instância, ante um aparelho de televisão –, mas também convém vivê-lo fora das telas, em sintonia com o espectador. A mediação entre a arte e o público se faz através da crítica, seguindo estratégias de comunicação próprias de jornais, periódicos e revistas especializadas nos quais se insere. Cada vez que se opera uma transcodificação de um sistema sógnico para outro, está-se fazendo uso de uma metalinguagem.

A história da crítica do cinema nasce atrelada a grandes figuras, como Louis Delluc, Riccioto Canudo, Siegfried Kracauer, Jean Epstein e Otis Ferguson, que

começaram escrevendo para jornais e outras diversas publicações sobre a articulação da imagem com o movimento, conferindo um sentido dinâmico e cognitivo a essa invenção humana de representação da realidade – o imaginário. Nesses escritos, buscava-se definir o cinema como arte e como linguagem – um sistema de expressão contido nos filmes.

Quando o cinema foi reconhecido no campo das artes visuais, a atividade crítica de filmes e as próprias teorias do cinema se viram vinculadas a sistemas de referência, oriundos da literatura. Os estudos literários foram transcodificados para a crítica cinematográfica, e esta pluralidade de enfoques passava pelo estudo do mito, da psicanálise, do marxismo e do estruturalismo, que convertem os filmes em um texto pronto para ser analisado.

Após a II Guerra Mundial, deu-se a proliferação de revistas de crítica cinematográfica, em particular na França, berço da invenção: *Cahiers du cinéma*, *Postif* e *Cinéthique*. Na Inglaterra: *Screen*, *Sequence*, *Sight and sound* e *Movie*. Nos Estados Unidos: *Film quarterly*, *Filme culture* e *Artforum*. Estas revistas de crítica foram as referências mais importantes dos anos 1950 e 1960, cujo objetivo era explorar questões relacionadas ao gosto e à estética. A estratégia discursiva era a análise temática, de autores e de gêneros, provocando uma grande efervescência e uma notável influência nas décadas de 1960 e 1970, que ancorou a crítica em assuntos políticos e de interesse social. Resulta claro, neste período, o uso da filosofia, da psicanálise e da semiótica em favor da crítica, e o principal objetivo consistia em assinalar o significado “latente” nos filmes.

O cinema contemporâneo tem dois precedentes claros na história e na crítica do meio que servem de base: Eisenstein, primeiro grande teórico e esteta da prática cinematográfica, e André Bazin, cuja obra constitui a primeira teorização moderna sobre cinema. A crítica de Eisenstein ao ilusionismo e sua lógica aristotélica radica na idéia fundamental de que a imagem cinematográfica não deve ser lida como produto do olhar; o pressuposto de que há um encontro, contigüidade espaço-temporal entre câmera e objeto não é obstáculo ou impedimento. A imagem é um fato de natureza plástica que há de ser observado como valor simbólico quando se avaliam sua composição e sua função no contexto de um discurso que é composição de idéias, e não sucessão de acontecimentos. Seu cinema-discurso são ensaios visuais nos quais prima a disjunção, a descontinuidade e o impacto das atrações. Está baseado

na noção dialética da montagem como conflito ou choque; o sentido não se encontra nos componentes ou unidades, mas na colisão destas.

Eisenstein e Bazin coincidiram no mesmo ponto de partida, a ambigüidade do mundo e no “realismo consubstancial” da imagem cinematográfica; no entanto, se, para o primeiro, isso há que combatê-lo com a construção de um discurso organizado, para o segundo, deve respeitar-se o mais fielmente possível, trazer o curso dos fenômenos ou situações à superfície da imagem, preservar sua autenticidade e a espessura da duração.

Como se pode perceber, para esta última crítica inspirada na fenomenologia, toda imagem é produto do olhar e pressupõe um espectador em interação com o mundo. Ao formalismo da imagem-signo de Eisenstein, Bazin opôs a imagem-acontecimento e a “vocalização realista do cinema”. Defendeu o princípio da continuidade com parâmetros totalmente diferentes da narração clássica. Na “decupagem clássica”, a continuidade surge de modo impositivo, graças à manipulação da montagem – oculta – para criar um mundo abstrato, de sentido fechado. Para Bazin, a montagem significa discurso, retórica, manipulação. O referido autor propôs um olhar cinematográfico mais de acordo com um sujeito circunstanciado, um ser em situação que tem limites, aceita a abertura do mundo, suporta a ambigüidade e o aspecto multifocal da realidade. Esse olhar é mais legítimo quanto melhor expresse as condições do olhar do indivíduo ancoradas no corpo. Neste sentido, a forma deste realismo tem seus procedimentos-chave no plano-seqüência, uma mirada única e sem cortes, os movimentos da câmera, a profundidade do campo, o respeito da duração continua dos fatos e a mimetização dos efeitos da montagem.

Hoje, em que se respira, no meio de um cenário pós-moderno, a poluição imagética e o vazio do simulacro, ainda se podem encontrar laços vivos com o pensamento desses precursores das teorias do cinema que estruturaram sua crítica deixando de lado, obviamente, seus excessos idealistas. Por um lado, a vigência de questões que, após décadas de análise do discurso e da imagem, não desapareceram da pauta teórica dos estudiosos. Entre elas, destaca-se o que é o núcleo do discurso; o poder da imagem cinematográfica de captar e registrar a duração, trazer a espessura de um instante vivido, o rastro ou resíduo do real na imagem, sua capacidade de memória e preservação.

No plano de uma teoria geral do cinema, um dos grandes nomes é o de Gilles Deleuze, com seus livros *A*

imagem-movimento (2005) e *A imagem-tempo* (2006). Certamente, compartilhou com Bazin a confiança na imagem cinematográfica: a imagem precede a linguagem e é o mesmo material de nosso pensamento; a imagem como produção de conhecimento e como processo de temporalidade – não foi por acaso que Deleuze retomou Henri Bergson. Deleuze atribuiu cinco caracteres à crise imagem-ação, ponto nodal do cinema clássico que cedeu passo à imagem-tempo no cinema contemporâneo; a situação dispersiva de personagens múltiplos, acontecimentos flutuantes e desintegração; os nexos debilitados de tempos mortos, a elipse já não é um recurso, agora faz parte da situação mesma; a forma de errância e de solidão; a tomada de consciência nos tópicos de anonimato, despersonalização e a demanda sempre latente do complô – um poder oculto que só se manifesta por seus efeitos através da mídia e da aparelhagem institucional.

O cinema contemporâneo é, em certo sentido, um cinema do esboço, do fragmento; um cinema de urgência, sempre a ponto de se desfazer, de se “desmanchar no ar”. Propõe-se destruir a relação entre o espelho do filme clássico e o desejo de ver do sujeito ideal, a onipotência do espectador capaz de fazer uma síntese do mundo. Nisto reside a preocupação com a recepção, porque o espectador é mobilizado, obrigado a entrar no jogo, a fazer-se sujeito ativo, participar e tomar atitude. Frente ao antropocentrismo, logocentrismo e o grave caráter etnocêntrico do modelo clássico, o cinema contemporâneo se faz antropológico e midiático. Questiona sua própria produção e a construção de imagens, buscando-se a si mesmo. Tematiza sua aberta configuração imanente, a estrutura interpretativa que o constitui, sua desprotegida orçada se faz “carne do visível”. À tecnologia, homogeneidade, racionalidade, univocidade do novo cinema opõem-se o deslocamento, as fissuras, os espaços vazios, as estruturas de agressão e as dilacerações.

Personagens indeterminados e contraditórios, o espaço que se converte em tempo: figuras em uma paisagem. Sua linguagem complexa reintegra os velhos temas expurgados: o irracional, sem sentido, a incomunicação; a dor e a morte, a revolução e o silêncio. A poética é feita de rejeições e impossibilidades, só pode ser expressa pelo trabalho da ausência, a morte – o negativo.

Cansado de ser moderno, o cinema abriu mão de seu caráter de vanguarda e se lançou às margens, à periferia, aos insólitos espaços intergalácticos de multi-

efeitos especiais. A consolidação de uma nova cinematografia e, conseqüentemente, de uma inédita percepção articula-se com o advento das tecnologias de ponta. A proliferação de vertiginosas técnicas celebra na tela a comunhão da alta tecnologia e das possibilidades criadoras. O heterogêneo ideário de uma nova iconografia, que se pode chamar de pós-simbólica, nutre-se com o ingresso da tecnologia digital no universo do celulóide. As pessoas encontram-se frente à digitalização total de tecnologia aplicada na arte, onde outrora reinava a química fotográfica ou a eletrônica analógica da televisão, do cinema e do vídeo.

Contudo, uma estética sobre o cinema e a televisão sugere uma reflexão teórica apurada sobre as formas de arte que apresentam, partindo do princípio de que toda e qualquer arte é um meio de comunicação. Por isso, cinema e televisão são instrumentos dos quais se vale uma sociedade tecnologicamente desenvolvida para atingir as massas. O ponto chave para avaliar criticamente a produção de ambas as mídias, neste caso, é dado em termos de criação e de difusão de seus produtos. Neste sentido, a estética abre horizontes a respeito da utilização das técnicas para a produção de realidades virtuais ou imaginárias em que o espectador possa se recrear.

A crítica cinematográfica tem a função mediadora entre a obra e o leitor, ela assume o papel de informar e formar. Torna legível e compreensível o conjunto de signos vistos em um filme e, desta maneira, sugere ao leitor-espectador um modo de olhar e, em conseqüência, de entender e interpretar a obra. Ao “traduzir” o filme para o leitor, a crítica dissemina o processo interpretativo que este mesmo leitor e potencial espectador viria a fazer com a obra experimentada. O que se lê sobre um filme, em uma crítica cinematográfica, influencia a abordagem que se pode fazer dele. Isso ocorre porque o leitor já está predisposto a uma forma de recepção derivada de um convencionalismo do gênero e a uma crítica em grande parte orientadora da leitura que se venha a fazer do produto cultural.

O espaço desmesurado da televisão no Brasil

A quotidianidade televisiva, baseada na “estética da repetição”, assinalada por Omar Calabrese, demanda uma crítica mais próxima ao meio, a de jornal, mais leve ou superficial, em muitos casos uma conversa, que, por vezes, chega ao deboche, como a coluna de José Simão na *Folha de S. Paulo*, por exemplo. No caso de periódicos, pode ser um pouco mais politizada, como as

críticas de Eugênio Bucci para a revista *Veja*. Quando do lançamento das grandes séries, nos cadernos especializados há muito mais de divulgação, de orientação de leitura nos artigos, que trazem muito dos *press releases* e das apresentações de revistas das emissoras. No entanto, a crítica do meio não pode restringir-se a esta forma cotidiana, tão próxima do objeto; ela deve adquirir, na medida do possível, um certo distanciamento, que tem seu exemplo mais emblemático na crítica acadêmica que exige um período de reflexão e embasamento teórico ponderável.

Outro elemento que se revela de particular importância num meio tão volátil é a preservação da memória. O crítico que mais se sensibilizou para a questão foi o pioneiro Ismael Fernandes, ao criar a *Memória da telenovela brasileira*, com excelente prefácio de Walter George Durst, estabelecendo uma diacronia crítica do formato. Com o tempo, a própria Globo percebeu a utilidade de se fazerem manuais deste teor e publicou o primeiro volume de seu dicionário. Neste volume, a ficção das outras emissoras, com menos poderio, ainda que contempladas nos volumes de Fernandes, está ausente; críticos e pesquisadores permanecem sem o *aide-mémoire* impresso completo. Isso para não mencionar o tradicional descaso existente com o material em vídeo, que muitas vezes foi reutilizado pelas emissoras ou perdido em incêndios e tragédias que não pouparam nem mesmo os arquivos do Núcleo de Pesquisa em Telenovela da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP.

Os formatos originalmente feitos para a TV, sobretudo os de ficção, dependem muito mais do que outros meios de mediações paratextuais/parasserials para o entendimento por parte do público e para o trabalho da crítica. Segundo Lorenzo Vilches, a parasserialidade televisual consiste em todos os elementos que se referem à série, sem ser a série propriamente dita: as chamadas, as vinhetas, as entrevistas de atores e realizadores, os *making offs*, os artigos de divulgação e de crítica de jornais e periódicos, entre outros. Dado o grande número de gêneros e formatos da TV, o mecanismo torna-se um forte elemento orientador das leituras dos espectadores, agilizando sobremaneira os processos de recepção do público massivo. Tal é a função também da arquiteitualidade, cunhada por Gérard Genette, uma espécie de grande copa de árvore que reúne sob sua sombra os gêneros mais marcantes e nos quais a cultura de massas se apóia de maneira muito mais forte do que

as culturas de elite, como bem lembrou o crítico italiano Paolo Fabri. Em termos de linguagem, essa dependência maior do massivo sobre os gêneros e, na TV, sobre os formatos, remete aos elementos característicos da estética da repetição própria da TV, analisada por Omar Calabrese e cunhada como estética neobarroca, mas cujos *patterns* também podem ser encontrados em grande parte do cinema comercial, os inúmeros “Rambos” e “Duros de matar” que o digam....

Dentre todos os formatos de ficção televisiva, talvez o mais desafiador para o roteirista e para a crítica seja a telenovela, por ser um formato em gestação, e não um formato entregue ao público terminado. Nisto se diferencia muito do cinema. Na novela brasileira, esta dificuldade se multiplica, dadas as suas características únicas, como a multiplicação das tramas, as inserções de *merchandising*, a mescla do melodrama com a comédia e as apropriações intertextuais, sobretudo na novela das sete, na Globo. A longa extensão do formato faz com que a novela participe do cotidiano do espectador, possa incorporar *merchandising* social e político, além de ser também, portanto, uma sorte de espaço público precário, abarcando na criação a crítica e a advertência. Como uma espécie de grande gerúndio em gestação, a telenovela é a criação mais passível de intervenções da crítica e das preferências do público. Tanto é assim que nem mesmo roteiristas de televisão mais consagrados escaparam destas intervenções, como Gilberto Braga, que obteve grande sucesso com a premonitória novela “Vale tudo”, uma crítica virulenta às posturas da sociedade brasileira, mas bem recebida pelo público em geral. Já em “O dono do mundo”, novela posterior do roteirista, em que atacou a corrupção da classe médica (e de outras), na figura venal do Dr. Felipe Barreto – Antônio Fagundes, cujo cinismo não poupava sequer a virgindade de uma professorinha prestes a casar, o enredo já não foi tão bem recebido, o público parecia bem mais farto de ver os desmandos na própria realidade, e os índices de audiência caíram bem. Tais críticas intervieram na criação: o autor se viu obrigado a criar um processo de redenção do malvado Dr. Barreto. Tempos diversos das novelas atuais, em que episódios de violência e marginalidade são tranqüilamente veiculados, tanto na Globo quanto na Record e outras emissoras. “O dono do mundo”, além do trabalho de reelaboração que exigiu do autor, propiciou também a vingança criativa de Gilberto Braga: quando o cínico Doutor Barreto se casa de novo, vira-se machadianamente para o público e diz: “e ela é virgem” e nos mostra que ele permanece o mesmo, ainda assim

tal final parece até eufemístico, diante do violento personagem que o mesmo ator vive hoje na novela “Duas caras”. O Brasil mudou de forma assustadora, e o papel da crítica torna-se mais relevante e necessário em tal contexto, de modo que novelas como “Duas caras” parecem desafiar a crítica.

A longa extensão das novelas é o que permite as inserções e o diálogo com o próprio cinema: a abertura de “O dono do mundo” retoma “*The great dictator*”, filme de Chaplin, com todas as suas implicações. Mas o convívio da TV com o cinema não termina aí. Braga fez do mordomo dos Roitman, Eugênio, seu alter-ego, e as ações da trama são comentadas em comparação com cenas similares em filmes clássicos de Hollywood...

O Brasil já se notabiliza também por um elenco respeitável de minisséries seguidoras do *know-how*, do sucesso e da fama internacional das novelas. As minisséries se distinguem das novelas por serem um formato fechado, com um esmero de elaboração único e uma clausura poética impossível nos formatos extensos como aquelas. As minisséries representam a *crème de la crème* da ficção televisual brasileira e, como tal, têm merecido a preferência dos roteiristas e a acolhida da crítica. Tirante a extensão, constituem os formatos mais próximos ao cinema de arte. Por serem tão diferenciadas, conseguem transmutar o melhor da literatura brasileira e traçar perfis de heróis, por vezes romantizados, da “brava gente brasileira”, contribuindo com alto grau de refinamento para criar matrizes heróicas no imaginário brasileiro.

A TV no Brasil, como comentaram os Mattelart, tem uma importância verdadeiramente desmesurada: é, com frequência, o único meio de informação e entretenimento para um país de dimensões continentais e um poderoso unificador em torno da sociedade e da língua portuguesa. Em países como a França, ao contrário, é nítida a prevalência do cinema sobre a TV, a tradição de cinema de autor e de veios críticos importantes, como o do *Cahiers du cinéma*.

Nos países da América, no entanto, sobretudo nos ibero-americanos, a prevalência da televisão é notória, principalmente dos gêneros ficcionais e, sobretudo da telenovela, cujo gênero de base é o melodrama, para Martín-Barbero uma das características da latinidade. Neste sentido, a crítica tem-se posicionado de forma positiva, reconhecendo a importância de tais produtos culturais. Recentemente, no volume *Lecturas y mercados de la ficción televisiva en Iberoamerica*, Lorenzo

Vilches ofereceu um panorama bastante vasto do que ocorre na teledramaturgia em países de fala hispânica e portuguesa. Além de uma introdução detalhada do autor, os títulos dos artigos são esclarecedores: “*Argentina: el rescate de la memoria*”, “*Estados Unidos: la expansión de la ficción hispana*” e “*Brasil: cada vez más realidad en la ficción*”, entre outros.

A crescente importância da televisão como meio pode ser notada no número de volumes da crítica acadêmica que se dedicam à questão em países de fala inglesa, com destaque para as diversas edições do volume de Newcomb, *Television – the critical view*, que traz uma série de artigos sob as rubricas “*Seeing television*”, “*Thinking about television*” e “*Defining television*”. No Canadá e na França, dedicam-se dois números de dossiê, no fim dos anos 1980, especificamente à TV, com o título de *La télévision au miroir*, vols. I e II, destacando os aspectos psicológicos e a flexibilidade presentes no meio.

Na crítica ao meio, notam-se já diferentes veios que convêm mencionar *en passant*, pois “crítica e criação vivem em perpétua simbiose” e cada filtro representado por cada escola/ver terá ecos sobre o meio. Em seu livro, *La televisión. Los efectos del bien y del mal*, ao falar do tema, Lorenzo Vilches mencionou a Escola de Frankfurt, de sólida tradição marxista. Trata-se de uma visão que gerou muitas análises de cunho sociológico e certa demonização do veículo. A seguir, Vilches comentou o veio dos *Cultural studies*, de Birmingham, em que a pesquisa teórica representa uma reflexão sobre as atividades da experiência cotidiana e as atividades relacionadas com a televisão, caminho metalingüístico produtivo para o Brasil, onde a televisão exerce essa influência tão desmesurada e evidencia laços, fusões de formas culturais com as instituições sociais que as antecedem. No País, o *merchandising* social e político das novelas instiga fóruns de reflexão sobre responsabilidade política (votar com consciência), de responsabilidade civil – prevenir o câncer de mama, doar órgãos etc. Ultimamente, no entanto, tem-se transformado num triste retrato da violência que parece predominar na vida social do País e que também tem sido alvo da crítica.

Vilches, voltando um pouco na diacronia, acentuou ainda a importância dos encontros de Perugia, na Itália, em que teóricos da linguagem, como Umberto Eco e Paolo Fabri, entre outros, reconheceram a importância dos estudos sobre o meio televisivo, propondo, junto à análise do discurso, própria deste veio crítico, a análise do conteúdo junto com uma investigação dos efeitos

das mensagens televisivas. Neste sentido, já se manifestam posturas críticas em que se consideram as possibilidades de respostas mais subjetivas por parte do espectador, que deixa de ser visto apenas como um videota passivo, como no passado (Revista *Novos olhares*, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, ECA/USP). No âmbito dos estudos sobre o discurso televisivo, Lorenzo Vilches observou que “*el funcionamiento de los medios, y de la televisión muy especialmente, obedece a estructuras comunicativas intertextuales ampliamente socializadas en nuestra cultura*” (1993: 106). Tal fenômeno se verifica na TV brasileira, particularmente no âmbito das novelas das sete na Globo, já analisadas em outros escritos. Tal postura reflete a liberdade criativa da televisão brasileira, sobretudo a partir dos **novos formatos** propostos pela emissora, e se encontra perfeitamente inserida em uma postura de antropofagização intertextual, detectada na crítica estrangeira por teóricos como Mauro Wolf e John Fiske. A crítica acadêmica brasileira se mostra sensível às diferentes escolas críticas, incorporando-os em teses. Tal como no estrangeiro, devido à velocidade e à voracidade do veículo, muitas vezes os artigos vêm sendo publicados sob muitas formas de *dossiers*, facilitando as pesquisas de estudiosos. É o que ocorre com o número 63 da Revista da USP (2004), dedicado às diferentes facetas da TV. Há livros recentes dedicados a temas delicados, tais como a difícil convivência entre criação e crítica num meio tão volátil: *Televisão: entre o mercado e a academia*. Trata-se de dois extremos difíceis de unir, o ritmo de *rock* “pauleira” da criação televisiva e o pausado ritmo da reflexão acadêmica, mas que vêm se estreitando em seminários, como o mais recente dedicado à ficção televisiva, realizado conjuntamente pela Globo Universidade, pelo Obitel¹ e pelo Núcleo de Pesquisa de Telenovela da USP, em torno do qual tem se congregado um grande número de pesquisadores responsáveis pela publicação de livros e artigos, bem como orientação de um número respeitável de teses acadêmicas sobre o tema. Crítica e criação vivem em perpétua simbiose...

Considerações finais

Um admirável mundo novo se abre perante os realizadores e os críticos, caracterizado pela aceleração

¹ Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva.

sem precedentes da temporalidade e da tecnologia contemporânea, propondo um conjunto de desafios difíceis de superar: narrativa ou invasão de efeitos especiais, narrativa ou desnarrativização, nostalgia da passiva fascinação da sala escura ou preferência pela ativa e voraz interatividade, conteúdo denso, originalidade e esmero estético ou padrões reiterativos de comprovado sucesso comercial, adesão estética a um gênero consagrado ou uma mescla desavergonhada de gêneros diversos...

Convém lembrar que a criação intertextual implica uma competência ponderável por parte do criador: não existem dezenas de Ridley Scotts na telona, nem de Cassianos Gabus Mendes na telinha... Cinema só no cinema, TV só na TV, ou todos na multimídia, na “promiscuidade cibernética” atual detectada por Marcelo Tass. As opções se multiplicam em uma história sem fim, diante da qual a crítica tem que se posicionar: a desnarrativização valeria mais para formatos breves como o cinema, mas permaneceria ainda como eixo de significação em outros muito mais extensos, como a novela, conforme assinalou Milly Buonnano? Os elementos paratextuais e as intervenções do real são muito mais características da TV, ou convém estar atento aos mesmos no cinema?

Não se pode esquecer que alguns filmes meio proféticos e prontos para lançamento foram retirados e postos em “banho-maria” nos Estados Unidos, por ocasião do ataque de 11 de setembro. O que é mais contundente, a realidade ou a ficção? O que apareceu na TV sobre a morte de Kennedy nos anos 1960, ou JFK, de Oliver Stone, retomando as incríveis cenas do assassinato registradas pelo vil mortal Zapruder em viagem de férias? O que é ficção e o que é documentário? Qual se revela mais representativo? Nos festejos dos 500 anos do Brasil, “A muralha” foi uma minissérie criada para o evento. A visão cruel de Raquel de Queiroz recebeu um tratamento à altura em termos de linguagem televisual, uma visão sobre a colonização que poucos manuais de história ousaram desvelar...

A competência da crítica é verdadeiramente desafiada a cada momento, pela voracidade temporal, pela indefinição e pela mescla de gêneros, pela desavergonhada vampirização textual entre meios, pela promiscuidade cibernética entre os mesmos, pelas diferentes formas de mediação com o público. Em suma, trata-se de um belo e instigante mundo de fragmentos, aos quais cabe ao crítico dar um nexo que instigue o leitor, futuro espectador, à fruição, fazendo jus à etimologia do termo crítica.

Referências

BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV*. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. *Conjunções, disjunções, transmutações – da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume, 2005.

CINÉMACTION. *L'influence de la télévision sur le cinéma*. Paris, Télérama / éd. du Cerf, n. 44, juin de 1987.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 2005.

_____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

DROGUETT, Juan. *Sonhar de olhos abertos – cinema e psicanálise*. São Paulo: Arte & Ciência, 2004.

_____. *Estética da recepção cinematográfica – sobre os efeitos receptivos da produção midiática*. In:

Comunicação & Inovação – Revista Imes, vol. 8, n. 15, São Caetano do Sul, julho/dezembro de 2007.

DUARTE, Elizabeth Bastos, CASTRO, Maria Lilia Dias de. *Televisão: entre o mercado e a academia*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

GOMES, Regina. *Crítica de cinema: história e influência sobre o leitor*. In: *Crítica Cultural – Revista Eletrônica*, vol. 1, n. 2, julho/dezembro de 2006.

NEWCOMB, Horace (Org.). *Television – the critical view*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1987.

REVISTA USP. *Dossiê televisão*. São Paulo: CCE, n. 63, março, abril, maio de 2004.

REVUE CHAMPS VISUELS. *La télévision au miroir*. Paris – Montréal L' Harmattan, n. 9, mars de 1998.

VILCHES, Lorenzo (Org.). *Cultura y mercados de la ficción televisiva en Iberoamerica*. Anuario Obitel. Barcelona: Gedisa, 2007.

_____. *Televisión – los efectos del bien y del mal*. Barcelona: Paidós, 1993.